

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В РОМАНЕ НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Е. Шаповалова

Характерным признаком литературы XX в является ее интертекстуальность. Свойство интертекстуальности – это введение нового способа чтения, который взрывает линарность текста. Каждая интертекстуальная отсылка – это место для альтернативы: либо продолжить чтение, видя в ней лишь фрагмент, не отличающийся от других и являющийся интегральной частью синтагматики текста – или же вернуться к тексту-источнику, прибегая к своего рода интеллектуальному анамнезу, в котором интертекстуальная отсылка выступает как «смещённый» парадигматический элемент, восходящий к забытой синтагматике.

Интертекстуальность Набокова всегда связана с игрой с читателем, причем начитанным читателем. Парадокс заключается в том, что сам Набоков на протяжении всей жизни неоднократно подчеркивал полное отсутствие влияния предшествующей русской и зарубежной литературы на его творчество. В предисловии к английскому переводу «Приглашения на казнь» он писал: «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. За минувшие три десятилетия в меня швырялись (ограничусь лишь немногими из артиллерийских игрушек) Гоголем, Толстым, Достоевским, Джойсом, Вольтером, Садом, Стендалем, Бальзаком, Байроном, Бирбомом, Прустом, Клейстом, Макаром Мариинским, Мари Маккарти, Мэридитом (!), Сервантесом, Чарли Чаплиным, баронессой Мурасаки, Пушкиным, Рускиным и даже Себастьяном Найтом»⁶

Однако, широко известно также и то, что Набоков чрезвычайно любил вводить в заблуждение читающие его романы публику (чего стоят неоднократные случаи игры с датами написания своих произведений). В этом можно убедиться и на приведенной выше цитате: три имени – Макар Мариинский, Мари Маккарти и Мэридит – Набоков поставил в своем списке рядом лишь в силу их созвучия, что можно расценивать как фонологическую игру, желание позабавиться над читателем, а не факт, соответствующий истине. Другая деталь: список завершает имя главного героя первого английского романа Набокова «Истинная жизнь Себастьяна Найта», т.е. в ряд реальных писателей Набоков включил своего литературного героя.

⁶ Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») // Владимир Набоков. Pro et contra. СПб., 1997. С.47.

Роман «Приглашение на казнь» перенасыщен интертекстуальными связями. Финляндская исследовательница Пека Тамми говорит о полигенетичности текста: полигенезис представляет собой своего рода клубок ассоциаций, разматывая который, обнаруживаешь связь с весьма отдаленными литературными источниками, превращая самый процесс поиска претекстов в своеобразную, иногда очень занимательную игру, на которую, вполне возможно, и ориентировал Набоков своего читателя, образованного читателя. В ее работе «Заметки о полигенетичности в прозе Набокова» читаем: «Во всем написанном Набоковым существует явный элемент игривости, и игра со многими источниками тоже мотивируется известным представлением об искусстве как «обмане». То есть каждый читатель, довольствующийся при декодировании аллюзий Набокова раскрытием одного-единственного источника, постоянно оказывается в опасности быть обманутым автором. Набоков часто упоминал о задаче художника скрывать вещи от своего читателя, для того чтобы обеспечить ему радость открытия новых пластов значения» [5; 525].

Проиллюстрируем это примерами⁷. Среди утраченных иллюзий набоковского Цинцинната Ц. – едва ли не самая горькая – разочарование в дочке тюремщика Эммочке, подарившей было герою «Приглашения на казнь» надежду на спасение. «Будь ты взрослой, – подумал Цинциннат, – будь твоя душа хоть слегка с моей поволокой, ты, как в поэтической древности, напоила бы сторожей, выбрав ночь, потемней» [3; 193]. Завершается псевдоспасение Цинцинната коварным предательством Эммочки, которая, напомним, после имитации побега приводит ничего не подозревающего героя в квартиру своего отца. А.А. Долинин и Р.Д. Тименчик справедливо указывают, что представления Цинцинната о «поэтической древности» опираются на следующие строки стихотворения Лермонтова «Соседка»: «У отца ты ключи мне украдешь, // Сторожей за пирушку усадишь, // А уж с тем, кто поставлен к дверям, // Постараюсь я справиться сам. // Избери только ночь потемнее, // Да отцу дай вина похмельнее» [2; 509]. Когда Цинциннат говорит м-сье Пьеру о возможности бегства, тот отвечает: «Ну, это вы того, заврались <...> Это в детских сказках бегут из темницы» [3; 233] (под детской сказкой может подразумеваться равно как сказка Кеннета Грэма Ветер в ивах» (дочь

⁷ Евангельские, Пушкинские, Тютчевские, Достоевские, Мандельштамовские претексты достаточно подробно и аргументировано рассмотрены в работе Кузьминой С.Ф. «Роман Набокова «Приглашение на казнь»: традиция – палимпсест – поэтика» (Научные труды кафедры истории русской литературы. БГУ, №2, 2004. С.117-139.), Ю. Левинг в статье «Раковинный гул небытия» (Владимир Набоков. Pro et contra. СПб., 1997. С.499-519.) проводит параллели с Ф. Сологубом, многие исследователи находили общее у Набокова с русскими символическими. Мы же решили остановиться на менее исследованных и не таких популярных, но от этого не менее важных связях с другими литературными произведениями.

тюремщика надоумила мистера Жабба обмануть «мужланов-стражников» и бежать из крепости), так и сказка Олеши «Три толстяка»: Суок вызволяет из тюрьмы оружейника Просперо и тем самым помогает свергнуть тираническую власть Трех толстяков и установить народовластие. Также в «Улиссе» Джойса читаем: «Дочка тюремщика устроила ему побег из Ричмонда» [1; 125]).

Отличительная черта стиля Набокова – развернутая метафора, причем она может разрастаться как на десять строк печатного текста, так и на несколько страниц, в последнем случае, как правило, метафора представляется не сплошным текстом, а отрывочно. Невнимательный читатель даже может не заметить, что разрозненные кусочки текста на разных страницах на самом деле являются продолжением какой-то одной темы, что приводит иногда к непониманию некоторых образных оборотов Набокова. Таким образом, играя с текстом, Набоков создает свою особую метафору, более напоминающую ту же игру с семантикой образов, которая доказывает ловкость обращения писателя с пером и гибкость самого авторского текста, не признающего никаких литературных законов.

Маленькая Эммочка, с «балетными икрами», которая обещает спасти Цинцинната из крепости, имеет порядочно сходных черт с героиней сказки Олеши, танцовщицей Суок. Так, обеим героиням по двенадцать лет; девочка Суок вместе с гимнастом Тибулом с детства привыкла выступать в цирке, одна из развернутых метафор романа «Приглашение на казнь» связана с цирком. Начинается она со слов: «Паук спустился к нему по ниточке и сел на палец <...> Родион двинулся, глядя вверх на уходившего под купол цирка крохотного акробата» [3; 204]. Слово, обретая материальность в мире произведения, дает ряд конкретных эпизодов, в которых проявляется мотив цирка. Далее он возникает в сцене, где м-сье Пьер демонстрирует свою силу: «Из коридора донесся гул рукоплесканий – и потом, отдельно, на ходу, расхлябанно, захлопал клоун, но бацнулся о барьер» [3; 233]. (Ср. у Олеши: «Толпа бушевала в восторге. Люди хлопали в ладоши и кидали шапки в воздух» [4; 66].) Затем «тихо отпахнулась дверь, – и – в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до сиреновой слепоты, освещенный, вошел директор цирка» [3; 233]. (Ср. у Олеши: «Из-за занавески вышел директор. На голове у него была очень высокая шляпа из зеленого сукна, на груди – круглые медные пуговицы, на щеках – старательно нарисованный красивый румянец» [4; 64].) Далее в эпизоде, когда во время разговора с Цинциннатом Эммочка «отскочила, взвилась, – и вот уже отдыхала на чуть качавшейся трапедии, сложив и вытянув клином носки» [3; 254]. Суок даже уже и не помнит, когда она научилась танцевать, ездить верхом и «крутиться на трапедии» [4; 124]. Эммочка также сравнивается с танцовщицей. Завершается метафора в

романе тем, что на казни Цинцинната «талоны циркового абонементов действительны» [3; 270].

Рассматривая тему цирка в романе «Приглашение на казнь» в связи с темой цирка в сказке «Три толстяка», сталкиваемся с приемом зеркала: паук, м-сье Пьер, Родриг Иванович – все они так или иначе сравнивались с циркачами и все они являются героями-антагонистами по отношению к Цинциннату. В этом плане тема цирка выступает как тема неестественности действительного мира Цинцинната, как тема искусственности, ненатуральности. Мир представляется большим цирком, где каждый исполняет свой номер на потеху публике, а Цинциннат выступает как невиданный зверь, заключенный в клетку и должный вскорости погибнуть от рук палача на «арене цирка». В сказке «Три толстяка» тема цирка имеет другое, прямо противоположное истолкование: практически все герои, так или иначе связанные с цирком, выступают как положительные (исключение составляют балаган «Троянский конь» и иже с ним, дающие представление в день суда над оружейником Просперо за деньги, заплаченные Тремя толстяками). В своих беседах с наследником Тутти Суок рассказывала о своей жизни, жизни бродячей цирковой актрисы. Она жила в балагане вместе с другими актерами; труппа была бедной, и выступала она перед такими же бедняками, которые кидали в благодарность за представление свои последние медяки. Несмотря на нищету и тяжелую работу Суок была рада своей жизни, потому что жизнь эта была свободной, реальной и естественной в сравнении с жизнью наследника Тутти, который рос во дворце, общаясь только со своими учителями и куклой, жил подобно тем зверям, содержавшимся в клетках во Дворце. Здесь также проявляется противопоставление свободы – несвободы, однако в несколько ином, более приземленном смысле: борьба идет не в мире идей, как в романе, а в мире вещей.

То же касается и темы куклы и связанной с ней темы двойничества. Мир кукол, как называет *этот* мир Цинциннат, кажется более кукольным, чем настоящая кукла наследника Тутти.

По принципу противопоставления построена и тема спасения: Суок вызывает из тюрьмы похожего на древнегреческого титана Самсона оружейника Просперо и тем самым помогает свергнуть тираническую власть Тех толстяков и установить народовластие: «Теперь мы будем работать сами для себя, мы все будем равны. У нас не будет ни богачей, ни лентяев, ни обжор. Тогда нам будет хорошо, мы все будем сыты и богаты. Если нам станет плохо, то мы будем знать, что нет никого, кто жиреет в то время, когда мы голодны» [4; 168].

Интертекстуальность в романе связана с приемом пародии, причем пародируются не только какие-либо известные литературные источники, но и другие виды искусства, на некоторые положения в областях наук,

как то: психология, психотерапия, парапсихология и др. Пародируются равно как работы великих творцов, авторитет которых Набоков признавал непоколебимым, знал и ценил их, так и авторов, которых Набоков откровенно презирал и приходил в неистовство, когда кто-либо осмеливался приводить параллели между ним этим «третьим сортом». В первом случае пародия выступает как игра с читателем, который должен воспроизвести ассоциативную цепочку и тем самым внести дополнительные кусочки мозаики в цельный узор смысла повествования, в другом же случае пародия предстает как едкая ирония, и здесь уже автор приглашает посмеяться вместе над нерадивым автором претекста.

По мнению Набокова, Пушкин знаком большинству русских именно по операм – это разоблачительное наблюдение писатель кодирует в форме пародии, вследствие чего они (оперы) осознаются как пародийные двойники литературных текстов, их существование обеспечивает реализацию эстетических подмен, провоцирующих статус оригинала. Доказательство явно негативного отношения писателя к подобного рода операм находим в эссе «Pouchkine ou Le vrai et le vraisemblable»: «Бесполезно повторять, что создатели либретто, эти зловещие личности, доверившие «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» посредственной музыке Чайковского, преступным образом уродуют пушкинский текст: я говорю преступным, потому что это как раз тот случай, когда закон должен вмешаться; раз он запрещает частному лицу клеветать на своего ближнего, то, как же можно оставлять на свободе первого встречного, который бросается на творение гения, чтобы его обокрасть и добавить свое – с такой щедростью, что становится трудно представить себе что-либо более глупое, чем постановку «Евгения Онегина» или «Пиковой дамы» на сцене» [2; 229–230].

Набоков мастерски использует художественные двойники на уровне подтекстов. Он выстраивает отсылки не к самому произведению, а к опере, чем художественно разоблачает этическую и эстетическую порочность исходного образа. Так, пародийно разоблачительную функцию исполняет оперный пассаж во второй главе романа «Приглашение на казнь»: тюремщик Родион «принял фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка <...> Родион баритонным басом пел, играя глазами и размахивая пустой кружкой. Эту же удалую песню певала прежде и Марфинька. Слезы брызнули из глаз Цинцинната. На какой-то предельной ноте Родион грохнул кружкой об пол и соскочил со стола. Дальше он пел хором, хотя был один» [3; 183].

Текстом-адресатом этой аллюзии является знаменитая «Песня о крысе» («Chanson du rat»), исполняемая Брендером в сцене погребка Ауэрбаха в драматической легенде Г. Берлиоза «Осуждение Фауста» (1843) (некоторые исследователи склонны считать текстом-адресатом оперу Гуно «Фауст» (1859)). В основу ее лег измененный текст Гёте, что, согласно

набоковской интерпретации, делает арию оперным двойником литературного оригинала. В песне высмеивается обреченная на гибель крыса, которую повар отравил ядом и которая мечется в смертном ужасе по замкнутому пространству дома, словно охваченная любовью. Содержание песни прочитывается как гротескное отражение романной ситуации, что может объяснить набоковскую отсылку.

Как оперы, созданные на основе произведений мировой литературы, являются лишь их бледным подобием, если незначительно искажают смысл и художественную оригинальность литературного источника, представляя собой, таким образом, бессмысленные и безобразные «не-тки», зеркало для которых, превращающее их в гармонически законченное творение, безнадежно было испорчено самими авторами опер, так и изображенный Набоковым мир романа представляет лишь жалкую пародию того настоящего мира, мира глянцевого, переливчатого, тяготевающего к совершенству, мира, от которого остался лишь «почтенный, дряхлый, с рыжими, в пестрых заплатах, крыльями, самолет, который еще иногда пускался по праздникам, – главным образом для развлечения калек»

В заключение хотелось бы обратить внимание на то, что, умея в виду полигенетичный характер текста не следует преувеличивать его роль и находить интертекстуальные связи с определенными произведениями там, где их может не быть.

Литература

1. Джойс Дж. *Улисс*. М., 1993.
2. Долинин А.А., Тименчик Р.Д. Комментарий // Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе. Интервью. Рецензии. М., 1989.
3. Набоков Вл. Избранные произведения. М., 1989.
4. Олеша Ю. Три толстяка. М., 1990.
5. Тамми Пека. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // Владимир Набоков. Pro et contra. СПб., 1997.

СОЗДАНИЕ И ПРОИЗНЕСЕНИЕ РЕЧИ КАК ЗАВЕРШАЮЩИЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕМЫ «УБЕЖДАЮЩАЯ РЕЧЬ» В СТАР- ШИХ КЛАССАХ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

Г. В. Хомич

Умение убеждать, агитировать и отстаивать свою позицию является залогом успеха в современном обществе.

«Становление гражданского общества предполагает, что каждый гражданин должен уметь формулировать свои мысли, запросы, требования в соответствии с занятой им гражданской позицией, вести конструктивный диалог с оппонентами, с представителями государства, добиваться со-