

МОДЕРНИСТСКИЙ МИФОЛОГИЗМ В РАННЕЙ ПРОЗЕ В.В. НАБОКОВА (на материале романов «Машенька», «Дар», «Приглашение на казнь»)

Стрельникова Лариса Юрьевна, кандидат филологических наук, Армавирский государственный педагогический университет, Армавир, Россия, lorastrelnikova@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-8194-1130>

Тарасова Ирина Игоревна, кандидат филологических наук, Армавирский государственный педагогический университет, Армавир, Россия ikoni08@rambler.ru, <http://orcid.org/0000-0002-1515-2934>

Аннотация. Предметом исследования в статье является ранняя проза писателя русского зарубежья Набокова с точки зрения мифологизации творческого процесса, что было характерной чертой искусства модернизма. В исследовании отмечается, что Набоков строит свои тексты как художественную мифологию, придавая искусству сакральный смысл. В отличие от онтологической функции древнего мифа, мифологизм в модернистской литературе направлен на эстетическое восприятие действительности. Писатель намеренно мифологизирует свои тексты, насыщая их мифологическими кодами, которые раскрываются в таких приемах письма, как интертекстуальность, аллюзии, ассоциации, включая произведение в широкий культурный контекст. Можно сделать вывод, что мифологические коды в модернизме Набокова выступают не как формула мироустройства или объяснение реальности, а как литературное творчество автора – Творца своих текстов. При изучении произведений Набокова следует иметь в виду, что писатель не интерпретирует традиционный миф, а использует его коды точно для создания новых художественных структур.

Ключевые слова: модернизм, мифологические коды, Набоков, творческое подсознание, деконструкция, интертекстуальность, ассоциации.

Для цитирования: Стрельникова Л.Ю., Тарасова И.И. Модернистский мифологизм в ранней прозе В.В. Набокова (на материале романов «Машенька», «Дар», «Приглашение на казнь») // Вестник Костромского государственного университета. 2022. Т. 28, № 1. С. 98–104. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-98-104>

Research Article

MODERNIST MYTHOLOGISM OF VLADIMIR NABOKOV'S CREATIVE WORK (based on the material of the novels "Mary", "The Gift", "Invitation to a Beheading")

Larisa Yu. Strelnikova, Candidate of Philological Sciences, Armavir State Pedagogical University, Armavir, Russia, lorastrelnikova@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-8194-1130>

Irina I. Tarasova, Candidate of Philological Sciences, Armavir State Pedagogical University, Armavir, Russia ikoni08@rambler.ru, <http://orcid.org/0000-0002-1515-2934>

Abstract. The subject of research in the article is the early prose of Vladimir Nabokov, the writer of the Russian diaspora, from the point of view of the mythologising of the creative process, which was a characteristic feature of the art of modernism. The study notes that Nabokov builds his texts as artistic mythology, giving art a sacred meaning. Unlike the ontological function of the ancient myth, mythologism in modernist literature is aimed at the aesthetic perception of reality. The writer intentionally mythologises his texts, saturating them with mythological codes, revealed in such writing techniques as intertextuality, allusions, associations, including the work in a wide cultural context. It can be concluded that the mythological codes in Nabokov's modernism act as the literary work of the author who is the Creator of his texts, rather than as a formula for the world order or an explanation of reality. When studying Nabokov's works, one should keep in mind that the writer uses his codes pointwise to create new artistic structures instead of interpreting the traditional myth.

Keywords: modernism, mythological codes, Vladimir Nabokov, creative subconscious, deconstruction, intertextuality, associations.

For citation: Modernist mythologism of Vladimir Nabokov's creative work (based on the material of the novels "Mary", "The Gift", "Invitation to a Beheading"). Vestnik of Kostroma State University, 2022, vol. 28, № 1, pp. 98–104 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-98-104>

Каждая культурная эпоха имеет свое мифологическое содержание. Если античный миф выступал источником познания бытия и выявлял детерминистские связи, то в искусстве XX века художественный текст по своей структуре уподобляется мифу на уровне эстетических принципов и творческих приемов, пропитываясь аллюзиями, реминисценциями, интертекстами, дополнительным ироническим содержанием. Мифологизированный текст фантастически объясняет реальность, побуждая художника задуматься об иррациональном устройстве мира. Модернизм проложил художнику путь от познания мира к творчеству, от мифологического архетипа коллективного бессознательного к индивидуальному бессознательному автора-мифотворца. Ю.М. Лотман и З.Г. Минц указывают на мифологизацию как специфику современного искусства: «Специфично для многих произведений «неомифологического» искусства и то, что функцию мифов в них выполняют художественные тексты (преимущественно нарративного типа), а роль мифологем – цитаты и перефразировки из этих текстов» [Лотман, Минц, Мелетинский: 224].

Творчество выдающегося русского модерниста Набокова органично вписывается в контекст неклассического искусства, позволяя говорить о деконструкции художественной формы, опровергающей поэтическую норму, сложившуюся в реализме. Существовая в рамках модернистской парадигмы, направленной на создание идеального искусства, Набоков не стремится изобразить мир таким, каков он есть. Мифотворчество Набокова выступает методологическим обоснованием модернистского метода в литературе XX века, реализуя принцип художественного мышления, создающего эффект правдивости, но на самом деле писатель воссоздает фантазии своего воображения в текстах, преодолевая рационализм мимесиса. Так, в романе «Отчаяние» Герман рассуждает о невозможности объективно соотнести видимое с подлинным: «...какая у вас гарантия, что эти покойники подлинные, что это действительно ваша покойная матушка, а не какой-нибудь мелкий демон-мистификатор, изображающий, играющий вашу матушку с большим искусством и правдоподобием... вот в чем ужас, и ведь игра-то будет долгая, бесконечная...» [Набоков 3: 394].

Но в то же время Набоков не признавал намеренного, явного мифологизма, а также реалистической критики, облеченной в мифологические формы в духе Т. Манна, как замечает О. Роннен: «Набоков опровергает сочиненный Манном миф о дьявольской природе модернизма, основанный на подтасовке расовых и художественных стереотипов в “Докторе Фаустусе” (ср. “Стихи, написанные в Орегоне” и заглавие романа Вадима Вадимовича из “Look at the Harlequins”: “Esmeralda and her Parandrus”))» [Роннен].

Мифологизируя искусство, Набоков тем самым устраняет миметическую зависимость творческого процесса, создавая, по словам Д. Бартона Джонсона, «космологию “двух миров”». При этом «оба мира воображаемы, но один относительно похож на наш, в то время как другой, часто явно фантастический, представляет собой антимир. Каждый из них может служить площадкой романного действия, но при этом невадалеке мерцает образ другого мира» [Джонсон], символизируя те самые фантастические видения, которые автор назвал искусством. Феномен мифологизма стал фактором отказа от критического реализма и объективного взгляда на мир, предъявив в качестве парадигмы нового искусства «модернистскую субъективную трансформацию видимого мира – и проявление в этом принципов антимиметической эстетики Набокова» [Кучина, Третьякова: 160]. Этот другой мир в произведениях Набокова претендует на реальность существования вещей, событий, и в то же время автор дает понять читателю, что все происходящее – художественный обман, миф, возведенный в культ искусства. В настоящем исследовании выдвигается гипотеза, что Набоков, приближая вымысел мифа к изображаемой им правде жизни, в действительности разрушает последнюю посредством ее мифологизации.

Раннее творчество Набокова наглядно демонстрирует мифотворчество писателя, включенное в парадигму модернистского искусства, что можно видеть на примере первого романа писателя «Машенька» (1926). Миф входит в набоковский текст через интерпретацию ницшеанской темы «вечного возвращения». Роман посвящен поискам «утраченного рая» – безмятежной счастливой любви русского эмигранта Ганина. Сюжетной основой романа является мифология памяти-мнезины, включенная в систему ассоциаций главного героя. Набоков использует мифологическую концепцию истории, рассматривая прошлое как некое священное время первой любви в отличие от вульгарной и обыденной реальности берлинского пансиона, где собрались не столько живые люди, сколько их подобию, «тени прошлого», оторванные от своих корней.

Воскрешая в своей творческой памяти свою прошлую жизнь в России, Ганин аллюзивно проецирует ницшеанский миф о «вечном возвращении» на свою жизнь в эмигрантском Берлине. В отличие от Ницше, который уповает на реинкарнацию как необходимое условие вечной жизни в материальных формах, Набоков помещает бессмертие в художественный контекст вечного возвращения не примитивной материи, а творческой памяти, способной сохранить прошлое в форме сказочного мифа. Ницшеанская интерпретация вечного возвращения направлена на утверждение непрерывности земного существования, бесконечно-

го течения жизни через изменчивость форм и повторения того, что уже существует: «...все вещи вечно возвращаются и мы сами вместе с ними и что мы уже существовали бесконечное число раз и все вещи вместе с нами» [Ницше: 192]. Чтобы не впасть в состояние энтропии, нужно проявить волю к жизни и принять эту земную жизнь в ее страданиях, бессмыслице, «низменном и маленьком» [Ницше: 191].

По мнению Набокова, идея Ницше о бессмертии всего сущего слишком привязана к повседневной жизни, важно то, что исходит из глубин воображения и ассоциаций памяти. События жизни не могут повториться, поэтому у Ганина возникают сомнения в возможности повторения того же самого: «Я читал о “вечном возвращении”... А что если этот сложный пасьянс никогда не выйдет во второй раз?... Да: неужели все это умрет со мной?» – недоумевает Ганин [Набоков 1: 59]. У Набокова «в. в. – это уникальный фантазм всех симулякров», так как не предполагает «Того же Самого и Подобного», как позже определит это понятие французский философ Ж. Делез [Делез: 44]. Набоков создает свой миф о вечном возвращении, опираясь на представления об особенностях человеческой памяти хранить и воспроизводить те события и образы, которые не подвластны времени, но следуют ассоциациям творческого подсознания, отбирая неповторимость особенного. Прошлое не означает начало настоящего, но будущее ближе к бесконечности, а это значит, что все в мире зыбко и ненадежно. Для писателя память – «одно из многих орудий, которым пользуется художник», а это значит, что она не привязана к жизни и теряет «вкус реальности», превращаясь в художественный вымысел [Набоков: 569]. Ганин живет своими воспоминаниями о счастливой жизни в России, понимая, что прошлое нельзя вернуть, но его можно воскресить в виде фантазмов памяти, дать волю мечтам, не заботясь об их воплощении: «По какому-то закону ничто не теряется, материю истребить нельзя, значит, где-то существуют и по сей час щепки от моих рюх и спицы от велосипеда. Да вот беда в том, что не соберешь их опять, – никогда» [Набоков 1: 59].

Расходящиеся в крайних точках, прошлое и будущее не могут быть объединены в реальности, но события можно проиграть в иллюзиях мифа, не полагаясь на правдивую историю. Сохранив прошлое в своей памяти как идеал, прекрасную мечту, Ганин воображает себя не тем, кто он есть на самом деле, когда узнает о приезде Машеньки: «Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен...» [Набоков 1: 58].

Мечтая встретиться с реальной Машенькой, Ганин понимает, что эта встреча разрушит миф об иде-

альном прошлом, привязав его к реальности. Он предпочитает жить воспоминаниями о безвозвратном, но прекрасном времени, чем ощущать тяжесть настоящего: «Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда» [Набоков 1: 111]. Мифология Машеньки интертекстуально восходит к разным литературным источникам. В письмах Машеньки к Ганину угадывается пушкинский стиль посланий Татьяны Онегину, тем самым образу метаязыковое пространство текста, основанное на ироническом использовании «чужого слова»: «Вам, конечно странно, что я пишу вам, несмотря на ваше молчанье...» [Набоков 1: 97].

Эпистолярная традиция мифического XIX века в литературе XX века, с ее нигилизмом и стремлением модернизировать классику, приобретает иронический и в то же время трагический подтекст предчувствия невозможности возвращения прошлого: «Да, нельзя забыть того, что мы любили друг друга, так много и светло» [Набоков 1: 97]. В мозаичном образе Машеньки также интертекстуально прослеживается иронично переосмысленный образ Незнакомки, представляя уже модернистскую символическую мифологему Вечной женственности в интерпретации Набокова, когда интеллектуальный читатель должен соотнести слова Алферова с «Незнакомкой» А. Блока: «Опишите-ка такую штуку, как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции, переживает все, невзгоды, террор» [Набоков 1: 45–46]. Мифологическая идея вечного возвращения помогает Ганину превратить прошлое в настоящее, воскрешая в памяти события, ценность которых определяется способностью автора представить их как художественное произведение. История, как и смерть, возможна в мире Набокова только тогда, когда прошлое и будущее сами становятся настоящим благодаря воспоминанию.

Главная тема мифологии Набокова связана с проповедью идеи главенства искусства над жизнью. Роман Набокова «Дар» (1938) – это миф-лабиринт, эстетическая программа писателя, включенная в контекст его творческой системы. В контексте мифологического сознания Набоков дает понимание того, что такое настоящая литература и какова стратегия творческого процесса.

Набоков кодирует свой роман мифологическими образами-символами, модернизируя древние дионисийские мистерии и представляя искусство как таинство, предназначенное для избранных. Поэт-неофит Федор Годунов-Чердынцев на пути к творческому совершенству должен пройти мистическое посвящение, прежде чем стать художником. Обретение божественного поэтического дара становится ключом к творческому бессмертию Федора. Пробужде-

ние творческих сил в Федоре происходит во время его наблюдения за «сценическим действием» вакхического танца евангелических сестер (ироническая трансформация языческих нимф в христианских монахинь): «...и какое умение во всем, какая бездна грации и мастерства, какой режиссер за соснами, как все рассчитано... Как это поставлено!» [Набоков 3: 309]. Евангельская мифология причащения к Божественному пародийно соединяется с дионисийским экстазом, пробуждая творческие силы Федора: «...вот напишу классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами» [Набоков 3: 314]. В выборе пути художника Федор предпочитает языческое раскрепощение творческих страстей в духе платоновской онтологии искусства: «поэт – это существо легкое, крылатое и священное; он может творить не ранее, чем сделается вдохновенным и иступленным и не будет в нем более рассудка [Платон: 376].

Находясь в состоянии творческой страстности, Федор теряет ощущение реальной жизни и совершает своеобразный мистический переход из повседневного мира в гиперреальность искусства. Мифический паром Харона доставляет поэта домой: «...и медленно вращается паром. Мне нынче хочется сочинять с пером в пальцах» [Набоков 3: 69]. Сливаясь со своим двойником в единое целое и «ведя сам с собою, вымышленный диалог по самоучителю вдохновения» [Набоков 3: 69], Федор утверждает себя в статусе поэта. Реальность деформируется в сознании и подсознании героя, логика здравого смысла и научного мышления сливается с иррациональным творческим принципом, объединяясь во всеобщий инстинкт творчества. Творческий процесс для Федора становится ценным сам по себе без поддержки реального мира, отсюда и его фантазии на темы реальности. Главное, не знать мир, а представлять его в виде образов, создавать видимости, а не сущности, удовлетворяя потребности в эстетическом удовольствии, которое дает искусство, ведь «именно ценой вымысла оплачивается преодоление ограниченности бытия: а в данном случае прорыв к настоящему означает сугубо индивидуальную, единично-уникальную попытку преодолеть власть времени» [Липовецкий: 63]. В мифологизированном сознании Федора происходит дифференциация сфер реальности на подлинную, связанную с событиями эмигрантской жизни, и творчески-иррациональную, эти реальности отражаются друг в друге, как в кривых зеркалах, опровергая друг друга.

Вступая в полемику с традициями классической поэзии, молодой поэт «кроме пресловутой живописности» ищет «особый поэтический смысл» [Набоков 3: 26], эпистемологическую модель, выходящую за рамки пушкинского ямба, но проблематизирующую индивидуальную творческую систему. Моло-

дой поэт отвечает на вопрос «есть ли еще кровь в жилах нашего славного четырехстопника» [Набоков 3: 25] новаторской игрой слов, «каждый его стих переливается арлекином» [Набоков 3: 26]. В своем мучительном становлении как поэта Федор Годунов-Чердынцев испытывает творческое раздвоение. Сначала он «питается Пушкиным»: «Пушкин входил в его кровь...» [Набоков 3: 88]. Говоря, что «Россия еще долго будет ощущать живое присутствие Пушкина» [Набоков 3: 89], Федор отдает дань классике, превращая ее в мифологизированное прошлое, давшее жизнь современному искусству. А. Долинин отметит эту своеобразную причастность Набокова к классике, сказав, что «оригинальность изобразительных приемов – это то, что Набоков более всего ценил в своих предшественниках по русской литературной традиции и чему у них старательно учился» [Долинин: 10].

Преодолевая искушение классики, молодой поэт боролся с «природной склонностью к ямбу... волочил за трехдольником», а «при изображении ритмической структуры этого чудовища получалось нечто вроде той шаткой башни из кофейниц, корзин, подносов, ваз, которую балансирует на палке клоун...» [Набоков 3: 136]. Отправной точкой художественной мифологии является творческая концепция Пушкина, сохраняющая, по мнению Набокова, актуальность в неклассическом искусстве. В «Жизнеописании Чернышевского» Годунов-Чердынцев приводит слова поэта из «Египетских ночей» Пушкина: «Вот вам тема, – сказал ему Чарский: Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» [Набоков 3: 232]. В пушкинской формуле поэзии Набоков видел основные принципы современного модернизма как авторской мифологии, в основе которой лежит свобода самовыражения художника, его творческая рефлексия, демонстрирующая кризис иерархической системы в искусстве, произвольность интерпретаций как субъекта, так и объекта, трансформацию архетипа, разрушение литературных стереотипов.

Художественный миф Федора – это творческая стратегия, созданная им в соответствии с правилом «хочу быть дерзким», что означало создание искусственного искусства, на которое не влияет детерминистский реализм. Не случайно Кончеев наставляет его в воображаемом разговоре с Федором: «...если я начну о них (стихах) осмысленно думать, то мгновенно потеряю способность их сочинять...» [Набоков 3: 306]. В своем главном герое Набоков показывает формирование дионисийско-экстатического типа художника, который видит перед собой задачу властвовать над словом, для чего преодолевает материальность бытия и рациональность сознания, воспринимая творческий процесс как инстинкт, приравненный к таланту. Идеальный миф искусства

созвучен дионисийскому дифирамбу, нарушающему спокойствие традиции и дающему ощущение праздника, карнавала, позволяющего художнику продемонстрировать свою творческую волю. Набоков дает понять читателю, что реальность относительна и представляет собой цикл жизни, переработанный творческим воображением художника: «Бытие, таким образом, определяется для нас как вечная переработка будущего в прошедшее, – призрачный, в сущности, процесс, – лишь отражение вещественных метаморфоз, происходящих в нас. При этих обстоятельствах, попытка постижения мира сводится к попытке постичь то, что мы сами создали, как непостижимое» [Набоков 3: 307].

В художественной мифологии история устранения, поскольку реальность, как и «человеческий душок» [Набоков 3: 304], не может быть предметом творчества: «Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» [Набоков 3: 328]. Подлинное искусство, по мнению Набокова, сродни видению, мифу, рожденному в глубинах художественного подсознания, истинный поэт жаждет творческого бессмертия и в поисках божественных знаков тратит «все свои силы на преследование бесчисленных существ, мелькавших в нем, словно на заре в мифологической роще...» [Набоков 3: 75].

Воображаемый разговор с Кончеевым важен для описания мифического обряда посвящения Федора в божественное искусство. Словно мистериальный жрец, Кончеев ведет Федора через летейские воды забвения, помогая ему отречься от мирского и, преодолевая мертвенность реалистической классики посредством символического путешествия по реке загробной жизни Стикс, он погружается в волшебный мир творчества: «Вот этим с черного паромы сквозь (вечно?) тихо падающий снег (во тьме в незамерзающую воду отвесно падающий снег) (в обычную?) летейскую погоду вот этим я ступлю на берег» [Набоков 3: 69].

Мифологизированным маркером творчества для Федора становится Зина Мерц, единственная поклонница его стихов, она же муза-загадка: «...он был исполнен блаженнейшего чувства: это был пульсирующий туман, вдруг начинавший говорить человеческим голосом» [Набоков 3: 140]. Мифологическая символика Зины проявляется в игре слов, улавливающих загадочность Зины: «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём, – и странно мне по сумраку Берлина с полувиденьем странствовать вдвоем» [Набоков 3: 140]. Погруженный в стихию творчества, Федор воспринимает Зину как символ вдохновения, но не в качестве живой возлюбленной, она «лишь бледный набросок, который голос за стеной не в силах был зажечь жизнью» [Набоков 3: 161]. Федор боится привязаться к ней земной страстью и утратить поэтическое вдох-

новение, поэтому подсознательно ищет в ней «какой-нибудь недостаток красоты» [Набоков 3: 160].

Соотношение мифа и вневременной бесконечности рождает идею бессмертия искусства и поэта, как говорит писатель в открытом финале романа, интерпретируя пушкинскую тему о предназначении поэзии: «Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимается Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия сиенет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков 3: 330]. Продолжая романтическую идею, Набоков считал искусство непостижимой тайной, отражающей его мистическую природу, которая не поддается разумному объяснению и может быть понята только в форме творческого мифа.

Завершающий европейскую эмиграцию роман Набокова «Приглашение на казнь» (1937) также следует отнести к мифологизированным текстам писателя.

Автор стремится передать трагическое мировоззрение, которое было подсказано эмигрантской долей писателя, в виде литературного мифа, придающего смысл даже нонсенсу. Мифологизм романа раскрывается в его структурных компонентах, образующих текст-нонсенс в духе театральной «арлекинады Мейерхольда и Евреинова» [Сендерович, Шварц: 303].

Используя матрицу бодлеровского стихотворения «Приглашение в путешествие», Набоков создает мифологию абсурда, приглашая своего героя Цинциннату в трагический мир потусторонности, где его ждут не Тамариновые сады с их «томлением прудов», «условных туманов», «курчавой зелени рощ» [Набоков 4: 10], а вихрь «небытия», также отсылающий к элегии Бодлера «Бездна»: «Мой разум кружит вихрь безумий и страстей // Небытие зову я, ужасом объятый» [Бодлер: 82]. Основываясь на собственных эстетических представлениях о том, что все искусство – обман, Набоков вводит читателя в заблуждение изображением казни Цинциннаты, описываемой как театральное представление: «Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавалось куда-то, шарахаясь, – только задние нарисованные ряды оставались на месте» [Набоков Набоков 4: 129]. Мифология смерти как сакрального перехода человека в иной мир претерпевает ироническую инверсию, разрушая представление читателя о реальности происходящего: «...как человек, который не может удержаться, чтобы не возразить своей галлюцинации, хотя отлично знает, что весь маскарад происходит у него же в мозгу» [Набоков 4: 123]. На намеренную аффектацию сцены казни указывает, например, Бицилли: «Конец “Приглашения на казнь” вызывает недоуме-

ние в читателях: был ли, или нет, лишен жизни Цинциннат? Как будто бы нет... Не злоупотребил ли здесь Сирином своим искусством заинтриговать, подчас просто одурачить читателя?» [Бицилли: 216].

Разрушая сакральный аспект традиционного мифологического сознания, Набоков создает иронический миф о симуляции казни, начиная с абсурдного предложения: «Сообразно с законом, Цинциннату объявили смертный приговор шепотом» [Набоков 4: 5]. Набоков не скрывает двусмысленности и комичности ситуации, предупреждая читателя, что все происходящее – не более чем творческий акт художника: «...не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма. Смешное смешным – но все-таки не следует слишком удаляться от вокзала: драма может уйти» [Набоков 4: 75].

Абсурдность реальности также проявляется в мифических образах тюремщиков Цинцинната, стилизованных под комических персонажей – маски, скрывающие потерю первоначального лица, отсюда их ужасающее сходство – тюремщик Родион является одним целым с директором тюрьмы Родриго Ивановичем, и наоборот. Под видом обычного человека без лица изображены адвокат и прокурор, зеркальные отражения друг друга, «оба крашенные, и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались)» [Набоков 4: 11].

Лишенный привычного человеческого облика, Цинциннат становится похожим на своеобразную складную куклу: «Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную летку, как кольчугу...» [Набоков 4: 18]. У Набокова живой человек видоизменяется, подменяясь кем-то безжизненным Другим (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком» [Набоков 4: 38], что порождает неоднозначное отношение к персонажу, колебания между любовью и ненавистью, обнажая модернистскую тенденцию к дегуманизации искусства. Монологическое сознание героя делает его отчужденным от мира, лишенным привязанностей, он живет «в мнимом мире» неподлинных вещей и людей, жалуясь, что «тридцать лет прожил среди плотных на ощупь привидений» [Набоков 4: 39]. На собственном опыте Цинциннат проверяет «всю несостоятельность данного мира» [Набоков 4: 39], становясь прототипом модернистского человека, потерявшего свою индивидуальность, блуждающего по лабиринтам разобранного мира и оторванного от реальности: «...главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его. Но и во сне все равно, все равно – настоящая его жизнь слишком сквозила» [Набоков 4: 68].

Мифологизация Цинцинната состоит в потере его подлинности, целостности и приобретении «призрачности», непроницаемости для внешнего мира, от ко-

торого он пытается убежать и остаться в нем одновременно. Поэтому он проверяет, насколько еще ощутима материальная жизнь: «...солнце было все еще правдоподобно, мир еще держался, вещи еще соблюдали наружное приличие» [Набоков 4: 124]. Помещая своего героя между двумя крайностями – зловеще комичными шутами театра жестокости и идеальным миром Тамариных Садов, Набоков иронично показывает, что триумф и падение, возвышение и деградация трагически сходятся в судьбе человека, что роднит его с участием трагического клоуна, арлекина, который играет определенную автором роль.

Таким образом, конструируя свои произведения как мифологические метатексты, Набоков в первую очередь имеет в виду мистическую, сакральную природу творчества, которое само по себе является бесконечной и непознаваемой тайной. Феномен мифологизма у Набокова раскрывает специфику мировоззрения автора, включенного в модернистскую парадигму эстетического преобразования мира и человека. Мифология творчества, созданная писателем, представляет собой бесконечное фантастическое зрелище человеческих жизней, облеченных в художественную форму мистерий, имеющих чисто эстетическое значение.

Список литературы

- Бицилли П.* Возрождение аллегории // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 208–219.
- Бодлер Ш.* Бездна // Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай: Эссе. Дневники. Статьи об искусстве. М.: РИПОЛ классик, 1997. 960 с.
- Делез Ж.* Логика смысла. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.
- Джонсон Дж.* Миры и антимирсы Владимира Набокова. URL: <http://libatriam.net/read/839021/> (дата обращения: 26.10.2021).
- Долинин А.* Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке // Звезда. 1999. № 4. С. 7–12.
- Кучина Т., Третьякова М.* Сюжетно-композиционные функции визуальных абберраций в романах В. Набокова «Король, дама, валет» и «Отчаяние» // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 1. С. 160–164.
- Липовецкий М.Н.* Русский модернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. 317 с.
- Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М.* Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 220–226.
- Набоков В.В.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.

Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 2. Интервью телевидению Би-би-си. СПб.: Симпозиум, 1997. 672 с.

Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Минск: Харвест, 2007. 1037 с.

Платон. Ион. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/13ion.htm> (дата обращения: 26.10.2021).

Роннен О. Исторический модернизм, художественное новаторство и мифотворчество в системе оценок Владимира Набокова. URL: https://rvb.ru/philologica/07rus/07rus_ronen.htm (дата обращения: 26.10.2021).

Сендерович С., Шварц Е. Сок трех апельсинов // Империя Н. Набоков и наследники. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 293–348.

References

Bicilli P. *Vozrozhdenie allegorii* [The Rebirth of Allegory]. *Klassik bez retushi. Literaturnyj mir o tvorčestve Vladimira Nabokova. Kritičeskie otzvy, esse, parodii* [Classic without retouching. The literary world about the work of Vladimir Nabokov. Critical reviews, essays, parodies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000, pp. 208–219. (In Russ.)

Bodler SH. *Bezдна* [Abyss]. *Cvety zla. Oblomki. Parizhskij splin. Iskusstvennyj raj: Esse. Dnevnik. Stat'i ob iskusstve* [Flowers of evil. The wreckage. Parisian spleen. An artificial paradise: Essay. Diaries. Articles about art]. Moscow, RIPOL Publ., 1997, 960 p. (In Russ.)

Delez Zh. *Logika smysla* [Logic of meaning]. Moscow, Raritet Publ.; Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ., 1998, 480 p. (In Russ.)

Dzhonson Dzh. *Miry i antimiry Vladimira Nabokova* [Vladimir Nabokov's worlds and antimirs]. URL: <http://libatriam.net/read/839021/> (access date: 26.10.2021). (In Russ.)

Dolinin A. *Doklady Vladimira Nabokova v Berlin'skom literaturnom kruzhke* [Vladimir Nabokov's reports at the Berlin Literary Circle]. *Zvezda* [Star], 1999, № 4, pp. 7–12. (In Russ.)

Kuchina T., Tret'yakova M. *Syuzhetno-kompozicionnye funkcii vizual'nyh aberracij v romanah V. Nabokova «Korol', dama, valet» i «Otchayanie»* [Plot-compositio-

nal functions of visual aberrations in V. Nabokov's novels “The King, the Queen, the Jack” and “Despair”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2019, № 1, pp. 160–164. (In Russ.)

Lipoveckij M.N. *Russkij modernizm* [Russian Modernism] *Očerki istoričeskoj poetiki* [Essays on Historical Poetics]. Ekaterinburg: Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet Publ., 1997, 317 p. (In Russ.)

Lotman YU.M., Minc Z.G., Meletinskij E.M. *Literatura i mify* [Literature and myths].

Mify narodov mira: Enciklopediya [Myths of the peoples of the world: An Encyclopedia]. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1980, pp. 220–226. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobr. soch.*: v 4 t. [Collected works]: in 4 vols. Moscow, Pravda Publ., 1990.

Nabokov V. *Sobr. soch. amerikanskogo perioda: v 5 t. T. 2. Interv'yu televideniyu Bi-bi-si* [Collected works of American period: in 5 vols. Vol. 2. Interview with BBC television]. St. Peterburg, Simpozium. Publ., 1997, 672 p. (In Russ.)

Nitsche F. *Tak govoril Zaratustra* [Thus spoke Zarathustra]. Minsk, Harvest Publ., 2007, 1037 p. (In Russ.)

Platon. *Ion* [Ion]. URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/13ion.htm> (access date: 26.10.2021). (In Russ.)

Ronnen O. *Istoricheskij modernizm, hudozhestvennoe novatorstvo i mifotvorčestvo v sisteme ocenok Vladimira Nabokova* [Historical Modernism, Artistic Innovation and Myth-making in Vladimir Nabokov's System of Assessments]. URL: https://rvb.ru/philologica/07rus/07rus_ronen.htm (access date: 26.10.2021). (In Russ.)

Senderovich S., SHvarc E. *Sok trekh apel'sinov* [Juice of three oranges]. *Imperiya N. Nabokov i nasledniki* [Empire N. Nabokov and the heirs]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006, pp. 293–348. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 02.10.2021; одобрена после рецензирования 16.01.2022; принята к публикации 09.02.2022.

The article was submitted 02.10.2021; approved after reviewing 16.01.2022; accepted for publication 09.02.2022.