

Д.А. Погорелова

**«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» В.В. НАБОКОВА И «БАЛАГАНЧИК»
А.А. БЛОКА**

Воздействие Блока на лирику и прозу Набокова очевидно. Естественно, набоковское мировосприятие никогда не могло быть копией блоковского. Однако определенное сходство в построении образов доказывает, насколько органично сосуществование творческого наследия Блока и русско-американского писателя.

Тема «Набоков и Блок» возникла в набоковедении давно. Чаще всего речь шла о блоковском влиянии на ранние стихи будущего «прозаика», о сходстве красок и общей атмосферы. Об этом писали и Бойд, и Александров, и Шадурский. Полное представление о сложности и продолжительности влияния блоковского творчества на Набокова дал Долинин [2]. В своем докладе на тартуской конференции 1991 году он изложил и охарактеризовал главные фазы отношения Набокова к Блоку. Долинин, в частности, подчеркивает значение освобождения от блоковского влияния и присутствие Блока в произведениях Набокова на уровне подтекста.

Блок родственен Набокову, как никакой другой поэт, благодаря своему «онейрическому» происхождению. Многие его стихи и, пожалуй, все лучшие, являются либо описаниями снов автора, либо снами, неразрывно связанными с реальностью. К последней категории относится чудесное короткое стихотворение, одно из лучших стихотворений русской литературы, «Незнакомка». Лирическому герою стихотворения, коротающему вечера в ресторане, видится (а, может, только снится?), что каждый вечер, в один и тот же час в помещение входит девушка, никем не сопровождаемая, проходит мимо красноглазых пьяниц, кричащих “*In vino veritas!*”, и садится у окна.

Символично, что образ «Незнакомки» отражает два реальных факта жизни Блока и Набокова. Известно, что у Блока было стремление навязать актрисе Наталье Волоховой роль Незнакомки после встречи на маскараде. Набоков также впервые увидел свою будущую жену, «вдохновительницу», «музу», В. Слоним на балу, когда она была в волчьей маске. Такое сходство эпизодов двух судеб Набоков не мог не считать символичным. Достаточно вспомнить, что все крупные произведения писатель посвятил жене, своей Прекрасной Даме.

Ведущая лирическая тема у А. Блока – тема встречи с Прекрасной Дамой, таинственной Незнакомкой – претерпевает у В. Набокова определенные метаморфозы (*Mademoiselle* в «Других берегах», *Incognita* в «Аде»), а тема развенчания Прекрасной Дамы, разочарования в ее образе имеет у Набокова позитивную коннотацию.

Пьеса «Балаганчик» была создана Блоком в период глубокого кризиса, во время осознания неправдоподобности отвлеченно-возвышенных идеалов «Прекрасной Дамы» и «вечной женственности». Эта пьеса также имеет биографический подтекст, так как «земным объектом» культа Прекрасной

Дамы для Блока и его «мистического друга» Андрея Белого оказалась жена поэта Л. Менделеева-Блок. Весь пафос созданного культа горько осмеивается Блоком, превращается в его понимании даже не в балаган, а в жалкий «балаганчик». Любовь, верность, смерть – все эти вечные темы разыгрываются Блоком на бутафорской сцене под крики паяцев и стук картонных декораций.

Пьеса, написанная по просьбе Вячеслава Иванова и Максима Горького для постановки в новом театре, отнюдь не представляла зрелище для народа. Скорее, она отражала состояние невротического модернистского поэта в ловушке жизненных обманов, воспринимающего реальность как подобие балагана. Несмотря на то, что пьеса не относилась к жанру *commedia dell'arte*, Блок включил в нее персонажей *commedia* — Пьеро, Арлекина и Коломбину, вместе с типическими темами соперничества, обмана и непостоянства в любви.

Несмотря на то, что блоковский спектакль, поставленный Мейерхольдом, в Тенишевском училище в 1914 году прошел так близко от Набокова, он его, по всей вероятности, не видел. Театральность Серебряного века была открыта Набоковым позднее, уже в эмиграции, в 20-е годы, когда он стал интенсивно изучать исчезнувшую эпоху своего детства и юности. Нет сомнений в том, что и блоковскую постановку он открыл для себя, читая давние журнальные отчеты и воспоминания.

Бутафорность жизни, театральность и наигранность человеческих чувств – эти мотивы играют важную роль как в пьесе Блока, так и в романе Набокова «Приглашение на казнь». В этом произведении Набоков рисует картину «ненастоящего, пародируемого, театрално-фальшивого кукольного мира» [4, 347].

В начале пьесы «Балаганчик» мистики предсказывают наступление грядущего страшного события – прибытия Смерти. Об этом осведомлен и антагонист, Пьеро, однако он этому очень рад, так как считает, что явится не Смерть, а его невеста, Коломбина. Когда же Коломбина появляется, Пьеро шокирован, ведь образ его невесты очень похож на описанный мистиками образ Смерти.

В начале романа «Приглашение на казнь» Цинциннату Ц. объявляют его смертный приговор, и во время всего романа читатель в напряжении ожидает приведения его в исполнение, то есть, по сути, прихода Смерти. Смерть, однако, появляется раньше – в образе палача м-сье Пьера, который также изначально не показывает своей истинной сущности и пытается скрыться под личиной друга и товарища по несчастью. По ходу романа разыгрываются сцены игр со смертью – например, игры в шахматы, соревнования в ловкости (попытки Цинцинната влезть на стол и цирковые трюки Пьера). При этом палачи Цинцинната всячески искушают его «царствами» земной жизни, наперебой предлагая остаться «тут», в так называемой «посюсторонности».

В «Приглашении на казнь» находим и скрытую аллюзию на «Балаганчик»: Цинциннат сравнивает наступление смерти с моментом, когда у ребенка забирают игрушку и вспоминает о «смерторадостных мудрецах», которые

«живали некогда в вертепах» и «по-своему одолели» [3, 166]. Несомненно, речь идет о тех самых мистиках, которые радуются приходу Смерти в блоковском вертепе.

У Блока Пьеро видит высшее счастье в присоединении к парам гуляющих влюбленных, согретых светом собственной любви. Однако, пока герой раздумывает, идти ли к новоявленной невесте, появляется Арлекин и уводит Коломбину (таким образом, как уводя у друга невесту, так и отводя от него беду, смерть). Пьеро же не понимает двусмысленности этой ситуации, для него важно лишь, что друг его оказался предателем, а невеста – картонной куклой.

У Цинцинната также есть возлюбленная – Марфинька, которая одна и удерживает его в этом бредовом мире, живущем по нарисованному времени и посреди фальшивых декораций. Но Марфинька оказывается просто куклой, картонной декорацией, совсем не такой, о которой думает Цинциннат и которой пишет искренние, отчаянные послания. Марфинька оказывается пародией на Прекрасную Даму героя, олицетворением предательства. Помимо директора и сторожа (надсмотрщиков Цинцинната), Марфинька оказывает «маленькую услугу» также главному сопернику героя – м-сье Пьеру, который явно считает себя другом Цинцинната. Таким образом, ситуация блоковского треугольника «Пьеро – Возлюбленная – Арлекин (друг и предатель)» шаржирована в «Приглашении на казнь».

Для Блока, как и для Набокова, важен образ автора, как обособленного от творческой личности писателя действующего лица. В «Балаганчике» автор постоянно врывается в ход действия, чтоб подкорректировать его и оправдывается перед зрителями, что все идет совсем не по написанному сценарию. Куклы не слушаются своего создателя, они живут собственной жизнью. Даже в финале, когда автору, казалось бы, уделяется наиважнейшая роль – соединить сердца влюбленных, – его миссия проваливается, так как весь картонный мир, так искусно им возведенный, рушится.

Цинциннат – писатель, он пишет по ходу повествования послания жене, различные заметки о происходящем вокруг. Ему чрезвычайно важно узнать дату своей смерти, чтобы прикинуть, хватит ли ему времени для того, чтобы начать работу над чем-то важным. Очень часто грань между тем, что Цинциннат пишет, и тем, что происходит на самом деле, исчезает, таким образом, у читателя создается ощущение, что сам Цинциннат и является автором всего произведения (как, например, в таких строках: «...Это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал...») [3, 133]. Сценарий, по которому играют все окружающие Цинцинната куклы, явно составлен заранее, ведь они часто сверяются с текстом и подглядывают в шпаргалки. При этом, однако, все играют по правилам, и даже сам Цинциннат нередко подыгрывает своим палачам. Только после того, как герой понимает, что разрушить игру можно, выйдя из нее, став новым, полноценным автором своей заново пишущейся жизни, ему удается привстать, оглядеться и отказаться от

шутовского приглашения на собственную казнь. Возможно, то важное, что так стремится сделать Цинциннат до смерти, – создать сценарий настоящей, истинной, «тамошней» жизни. Однако листки его рукописей остаются погребенными под фанерой декораций, последнее написанное им слово «смерть» будет успешно вычеркнуто, ведь в той, реальной жизни, которая ожидает Цинцинната после выхода из сонного оцепенения, никто не играет по заранее написанному сценарию.

У Блока автор постоянно пытается настроить зрителя на трагическую ноту: «Я писал мою драму не для балагана...» [1, 9], однако, все выходки с клюквенным соком, масками, похищениями заставляют видеть в истории лишь комический, фарсовый оттенок. В сцене свидания с Цецилией Ц. Цинциннат также просит ее не переигрывать, замечая: «Помните, что здесь драма... Смешное смешным, но все-таки...» [3, 126].

Помимо автора, своеобразным режиссером спектакля у Блока становится председатель. Как и директор тюрьмы у Набокова, председатель считает, что Пьеро не осознает всей торжественности момента встречи со Смертью, так, он провозглашает: «Господа! Наш бедный друг сошел с ума от страха. Он никогда не думал о том, к чему мы готовились всю жизнь. Он не измерил глубин и не приготовился встретить покорно Бледную Подругу в последний час. Простим великодушно простеца» [1, 12]. В «Приглашении на казнь» директор произносит не менее пафосную речь, пытаясь настроить заключенного на важность происходящего: «В этот торжественный час, когда все взоры направлены на тебя, и судьи твои ликуют, и ты готовишься к тем произвольным телодвижениям, которые непосредственно следуют за отсечением головы, я обращаюсь к тебе с напутственным словом...» [3, 51]. Знакомя Цинцинната с Пьером, олицетворением смерти в романе, Родриг Иванович изо всех сил старается заставить строптивного узника проникнуться к своему палачу дружескими теплыми чувствами. Тщетность этих попыток чрезвычайно огорчает директора, о чем Цинциннату укоризненно сообщает мсье Пьер: «Я понимаю, что тут иногда бывает скучно, что хочется и погулять и пошалить, – но почему думать только о себе, о своих хотениях, почему вы ни разу даже не улыбнулись на старательные шуточки милого, трогательного Родрига Ивановича?.. Может быть, он потом плачет, ночей не спит, вспоминая, как вы реагировали...» [3, 114], на что Цинциннат замечает как бы про себя: «Защита во всяком случае остроумная... но я в куклах знаю толк. Не уступлю» [3, 114].

Фигура председателя наводит на мысль о пушкинском «Пире во время чумы». Картина, предстающая перед читателем, – люди, пирующие на краю могилы, – сравнится, пожалуй, только с вальсированием тюремщика и заключенного или торжественным банкетом, устроенным в честь палача и его жертвы. Председатель у Пушкина так же умело заправляет происходящим, как и у Блока. Он также хочет соблюсти торжественную атмосферу, приличествующую таким событиям, как смерть и чума. Но слушатели его, как

и слушатели в «Балаганчике», стремятся к веселью, отказываются прислушиваться к голосу скорби. В «Приглашении на казнь» сам «председатель», директор тюрьмы, изначально ведет себя иначе: за его пафосными и, казалось бы, сочувствующими речами скрывается готовность в любой момент расхохотаться. К концу романа он окончательно превращается в балаганного шута.

В «Балаганчике» председатель, видя, что его ораторское искусство не достигло цели и Пьеро собирается уходить, в отчаянии восклицает: «Легкий призрак! Мы всю жизнь ждали тебя! Не покидай нас!» [1, 12], однако этот окрик оказывается всего лишь уловкой – после того, как Пьеро останавливается в нерешительности, Арлекин крадет Коломбину, а все присутствующие повисают безвольными куклами. Цинциннат также является призраком в мире призраков. Его покорность, приспособленчество, неумение сопротивляться приказам людей-теней отбирают у него как Марфиньку, так и возможность распоряжаться своей жизнью, заставляют жить по указке постановщиков и играть в крашеном балагане.

В мире манекенов-кукол Цинциннат играет роль балаганного Пьеро — маленького лирика, тоскующего по своей неверной возлюбленной. Его двойник-соперник Пьер ведет себя как Арлекин: в нем бросаются в глаза бойкость, цирковая ловкость, развязная говорливость. Гимнастические трюки, карточные фокусы, анекдоты, красные лосины и другие подробности одежды и поведения Пьера поддерживают эту ассоциацию. Двойничество подчеркнуто графической зеркальностью первых букв их имен — «П» и «Ц». Примечательно, что м-сье Пьер с целью увеселения узника приносит к нему в камеру «полишинеля под мышкой» [3, 130]. Полишинель – итальянский аналог русского Петрушки, таким образом, к образу палача добавляются черты кукловода. Именно м-сье Пьер в финальной сцене казни будет заведовать «представлением»: объяснять, как должен быть настроен свет, указывать, куда нужно лечь осужденному. Цинциннат-Пьеро наделен детской внешностью, в отношениях с Марфинькой зависим, инфантилен. В облике Марфиньки гротескно переосмыслены черты Коломбины.

Пьеро из «Балаганчика» предстает перед зрителями «в белом балахоне, мечтательный, расстроенный, бледный, безусый и безбровый, как все Пьеро». В своей песне к Коломбине Пьеро обещает, что если они воссоединятся в своей любви, то «Нарумяню лицо мое, лунное, бледное, / Нарисую брови и усы приклею...» [1, 9]. Цинциннат уже предстает перед нами с усами и бровями. Очевидно, маска эта давно приклеена им, ведь, по его первоначальному мнению, он давно «живет-поживает» со своей невестой в мире подобных им «счастливых» и «влюбленных» пар. В сознании Цинцинната живет образ Марфиньки как идеальной возлюбленной, она невинна, близость ее ассоциируется с благоуханием, с теми местами, где они действительно были счастливы: «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась

лягушек, майских жуков... Там, там – лепет Марфиньки, ее ноги в белых чулках и бархатных туфельках, холодная грудь и розовые поцелуи со вкусом лесной земляники...» [3, 58]. У Блока Коломбина (или Смерть) приходит «из дальней страны» [1, 9], то есть, также из далекого неведомого «там».

Героиня «Балаганчика» – «необыкновенно красивая девушка с простым и тихим лицом матовой белизны. Она в белом. Равнодушен взор спокойных глаз. За плечами лежит заплетенная коса». Мистики говорят о ней так: «О, как мрамор - черты! / О, в очах - пустота! / О, какой чистоты и какой белизны!» [1, 9-10]. У Марфиньки «кукольный румянец» с детской выпуклостью, редкие брови вверх, высоко над круглыми, карими глазами... на мягкой, сливочной белизны, шее была черная бархатка, а бархатная тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой» [3, 53-54]. Таким образом, облик Марфиньки окрашен в черно-белые тона, ему приданы явственно кукольные черты. Если Смерть-Коломбина является в белоснежном белом, то Марфинька – в безупречном черном.

Характерно преклонение героев перед своими Прекрасными Дамами. При появлении невесты «восторженный Пьеро молитвенно опускается на колени. Заметно, что слезы душат его. Все для него – неизреченно» [1, 11]. Трогательна нежная привязанность Цинцинната к своей возлюбленной, хотя он нередко был свидетелем ее измен и предательства: «И все-таки я тебя люблю. Я тебя безысходно, гибельно, непоправимо...» [3, 82], «Наперекор всему я любил тебя и буду любить – на коленях, со сведенными назад плечами, пятки показывая кату и напрягая гусиную шею, – все равно, даже тогда. И после, – может быть, больше всего именно после, – буду тебя любить, – и когда-нибудь состоится между нами истинное, исчерпывающее объяснение, – и тогда уж как-нибудь мы сложимся с тобой, приставим себя друг к дружке... и получится из меня и тебя тот единственный наш узор, по которому я тоскую...» [3, 79]. При этом уже обращение Пьеро к Коломбине красноречиво: «Неверная!» [1, 8]. Он сам над собой смеется, описывая побег возлюбленной с Арлекином, понимая наконец, что все это время имел дело с куклой, картонкой:

И я видел сквозь ночь – подруга
 Улыбнулась ему в лицо.
 Ах, сетями ее он опутал
 И, смеясь, звенел бубенцом!
 Но, когда он ее закутал,-
 Ах, подруга свалилась ничком!
 Он ее ничем не обидел,
 Но подруга упала в снег!
 Не могла удержаться, сидя!..
 Я не мог сдержать свой смех!..
 И, под пляску морозных игол,
 Вкруг подруги картонной моей -
 Он звенел и высоко прыгал,

Я за ним плясал вокруг саней! [1, 13-14]

На первое свидание к мужу Марфинька является со своим новым любовником, который, что характерно, все время пытается ее укутать: «Ее молодой человек подал ей бахромчатую шаль... Марфинька на кушетке перешептывалась со своим кавалером, который упрашивал ее накинуть шаль, – тюремный воздух был сыроват» [!! REF _Ref272436753 \r \h * MERGEFORMAT ¶ 3¹, 107]. Если Пьеро пляшет с Арлекином под звон бубенцов, празднуя победу над собственной слепотой, то Цинцинната сопровождает звон цепей: «Да, снова, как привидение, я возвращаюсь к твоим первым изменам и, воя, гремя цепями, плыву сквозь них» [!! REF _Ref272436753 \r \h * MERGEFORMAT ¶ 3¹, 132].

Окружающие указывают Пьеро на неправдоподобность образа его невесты, призывают его одуматься: «Очи ее отражают зеркальную пустоту. Неужели ты не видишь косы за плечами? Ты не узнаешь смерти?» [1, 12]. Цинциннат же во время второго свидания сам видит фальшивость своей возлюбленной: «Продолговатые, чудно отшлифованные слезы поползли у Марфиньки по щекам, подбородку, гибко следуя всем очертаниям, – одна даже дотекла до ямки над ключицей... но глаза смотрели все так же кругло, топырились короткие пальцы с белыми пятнышками на ногтях, и тонкие губы, скоро шевелясь, говорили свое» [3, 168]. Уже в своем письме Цинциннат приходит к осознанию истины, к пониманию того, что происходит вокруг, к ощущению того, что вокруг разыгрывается спектакль, и он, и Марфинька вынуждены принимать в нем участие, пока находятся в кругу «тутошной» жизни: «Вероятно, я все-таки принимаю тебя за кого-то другого, – думая, что ты поймешь меня, – как сумасшедший принимает зашедших родственников за звезды, за логарифмы, за вислозадых гиен, – но еще есть безумцы – те неуязвимы! – которые принимают сами себя за безумцев, – и тут замыкается круг. Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся, – о, если бы ты могла вырваться на миг, – потом вернешься в него, обещаю тебе, многого от тебя не требуется, но на миг вырвись и пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама» [3, 133]. Пьеро также знает о существовании некоего круга, в который он поначалу желает вступить, ведь это и есть круг истинной, как кажется, жизни, полной счастливых влюбленных людей:

Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,
И, пара за парой, идут влюбленные,
Согретые светом любви своей.
Где же ты? Отчего за последней парюю
Не вступить и нам в назначенный круг?
Я пойду брэнчать печальной гитарюю
Под окно, где ты пляшешь в хоре подруг! [1, 8-9]

Таким кругом становится в пьесе бал, все присутствующие на котором явно кукольны. Вообще маска, бутафория, образ жизни как театральной сцены играют важнейшую роль в композиции как «Балаганчика», так и «Приглашения на казнь». На балу один из героев, танцуя со своей дамой, честно признается, что если снимет маску, то станет безликим, ведь после встречи с «ней» у него появился «черный двойник» [1, 16]. Описание бала и трех пар возлюбленных подчеркнуто театрализовано, так, например, один из героев одет в картонные доспехи, а его романтическое изъяснение в любви прерывается «убийством» паяца, который начинает истекать клюквенным соком.

Все герои у Набокова носят маски (порой «без любви выбранные» [3, 49]), да и сам Цинциннат до ареста вынужден жить под личиной «прозрачности». Пьер появляется под маской арестанта, тщетно пытаясь также надеть маску друга и заботливого «суженого», Цецилия Ц., принеся надежду на освобождение, оказывается жалкой пародийной маской матери, адвокат, сторож и директор постоянно обмениваются масками, костюмами и реквизитом. Эммочка оборачивается белой бабочкой, которую пожирает паук, в свою очередь оказавшийся игрушкой на проволочках. Единственным настоящим героем, свободным от любых масок, является ночная бабочка, накануне казни попавшая в камеру. Именно ей удастся спрятаться от тюремщика и потом улететь в окно, предвещая надежду на освобождение от «швали кошмаров» [3, 63]. У Блока же Арлекин, пытающийся спастись от балаганного фарса и выброситься в окно, пробивает нарисованный задник сцены, застревая в нем ногами.

Постоянное подчеркивание театральности, бутафорности, указания на то, что действие разыгрывается не по сценарию, неповиновение актеров – все это свидетельствует о том, что спектакль явно не удался. Такой же «неудачный спектакль» изображается Д. Хармсом в его небольшой одноименной пьесе, в которой никто из актеров не может играть, потому что «всех тошнит» [5, 215]. У Набокова Цинциннату постоянно становится дурно, он сам говорит: «Как мне страшно. Как мне тошно», а казнь свою описывает в письме как нечто «страшное, мерзкое, от чего тошнит». Да и сама жизнь в «Приглашении на казнь» «довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности...». У Хармса об этой всеобщей тошноте сообщает маленькая девочка, очевидно, дочка директора, которая передает зрителям слова папы. Здесь можно провести параллели с маленькой балериной Эммочкой, своеобразным «лучом света в темном царстве», единственной надеждой Цинцинната на спасение.

В романе Набокова объектом скрытой литературной игры оказывается сама стилистика «Балаганчика». Использование блоковских аллюзий — это не самоцельная игра автора и не пародия на Блока. Благодаря этим интертекстуальным связям становится отчетливой двойственность главного героя романа. В мире, где жизнь становится тюрьмой, а смерть —

освобождением, — он такая же кукла, как и окружающие его марионетки. Их общая участь — быть игрушками в руках неведомого режиссера.

Как отмечает А. Долинин, основное сходство произведений в том, что в конце обоих мир оказывается спектаклем [2]. Кроме того, смерть, которой люди привыкли благоговейно бояться, является в совершенно иной маске. У Блока в конце пьесы появляется настоящая Смерть, которая по мере приближения к Пьеро превращается в Коломбину. Когда автор пытается соединить их руки, декорации разваливаются, и на сцене остается лишь брошенный Пьеро, который, очнувшись, принимается тихонько насвистывать о своей любви. В конце романа «Приглашение на казнь» декорации искусно построенного мира рушатся и на сцене остается только Цинциннат, шагающий среди обломков. Казнь, которой он так боялся, — ужасающая и бесчеловечная операция отсечения головы — превращается в чудодейственное освобождение от брэнности тела, от марионеточного скелета, обретение возможности свободно шагать по направлению к «подобным» себе.

Литература

1. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. / А. Блок; ред. М. Дулин и др. — Ленинград: Художественная литература, 1980-1982. — Т.3. Театр. 1906-1919. — 1981. — 440 с.
2. Долинин А.А. Набоков и Блок // А. Долинин. — Тезисы докладов научн. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». — Тарту, 1991. — С. 36-44.
3. Набоков В.В. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. — СПб.: «Симпозиум», 2009. — Т.4. — 784 с.
4. Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова / Г. Савельева // В. В. Набоков: Pro et Contra / сост. Б.В. Аверина. — СПб.: РХГИ, 2001. — Т. 2. — С. 345-354.
5. Хармс Д. Малое собрание сочинений / Д. Хармс. — М.: Азбука, 2010. — 736 с.

Анотація

Статтю присвячено актуальній для набоковедення проблемі — пошукам інтертексту в романах Набокова. У статті йдеться про інтертекстуальні зв'язки роману Володимира Набокова «Запрошення на страту» та п'єси Олександра Блока «Балаганчик». Зроблені висновки дозволяють судити про п'єсу Блока як про один з претекстів, який безсумнівно вплинув як на головний задум, так і на художню семантику роману Набокова в цілому. Стаття проілюстрована переконливими прикладами, цитатами з обох творів. Також у статті наводяться приклади з творів Олександра Пушкіна та Данііла Хармса, що теж дає змогу провести паралелі з текстами Набокова та Блока.

Ключові слова: Набоков, Блок, інтертекст, театральність, метафора життя як сцени