

УДК 882

Д. А. Погорелова

г. Луганск

РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ В ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА

Розглядається концепція романтичного двоємир'я, спроектована на прозу Набокова, проводяться інтертекстуальні зв'язки з романтичними текстами.

Ключові слова: Набоков, романтизм, романтичний герой, двоємир'я, романтична іронія, ідеал, дійсність, інтертекст.

Рассматривается концепция романтического двоемирия, спроецированная на прозу Набокова, проводятся интертекстуальные связи с романтическими текстами.

Ключевые слова: Набоков, романтизм, романтический герой, двоемирие, романтическая ирония, идеал, действительность, интертекст.

The concept of romantic dual-world, applied to the prose of Nabokov, is studied in the article, the intertextual connections with romantic texts are provided.

Keywords: Nabokov, romanticism, romantic hero, dual-world, romantic irony, the ideal, reality, intertext.

Романтическое мироощущение с его осознанием хаоса действительности, ее враждебности человеку, ее несостоятельности было близко и двадцатому веку, и двадцать первому. Мир, утративший Бога, постоянно переживающий трагизм личности в отчужденной среде, запутавшийся в экзистенциалистских тенденциях, воспринимается так же двойственно – как реальность и иллюзия, действительность и мечта, причем возрождение искусства и попытка художественного освоения и осмысления мира становится средством преодоления этой двойственности. Вопрос о связях Набокова с романтической литературной традицией недостаточно изучен исследователями (как отечественными, так и зарубежными). Так, И. Есаулов называет феномен Набокова «феноменом неоромантического сознания», указывает, что «резкий индивидуализм его странным образом порождает как раз абсолютный, нетворческий повтор, зеркальное удвоение», а «многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно «двойничеству» романтиков» [4]. П. Бицилли указывает на традиционные романтические темы «жизнь есть сон» и тему «человека-узника», которые разрабатываются Набоковым с особой последовательностью. На исследование этих тем в набоковском творчестве обращает пристальное внимание Н. Карпов в своей работе «Приглашение на казнь» и тюремная литература эпохи романтизма» развивает идею о том, что в романе «Приглашение на казнь» существует мотивно-повествовательный пласт, который отсылает читателя к творчеству художников романтической эпохи. С. Козлова также указывает на присутствие пласта романтических мотивов в романе; по ее мнению, один из ведущих повествовательных пластов «Приглашения на казнь» пародирует штампы романтической литературы. Идея присутствия романтических мотивов в творчестве Набокова также отмечается в работах В. Линецкого «“Анти-Бахтин” – лучшая книга о Владимире Набокове», Н. Семеновой «“Жизнь-ландшафт-странствие” в новелле Вл. Набокова “Облако, озеро, башня”», в сборнике «The Garland Companion to Vladimir Nabokov», комментариях О. Дарка. Проблема взаимоотношений писателя с романтическими идеями целостно не рассматривалась.

Цель данной статьи – спроецировать основные каноны романтизма и, в частности, концепцию романтического двоемирия, на прозу Набокова, а также провести интертекстуальные связи с некоторыми романтическими текстами.

Поэтика романтизма характеризуется «как поэтика романизации и развоплощения – раскрытия бесконечного в конечном, становящегося в готовом, необыкновенного и таинственного в обыкновенном, непостижимого в известном и понятном» [9, с. 220]. Н. Рымарь указывает на основы теории романтиков: на знаково-символические и метафорические формы реализации бесконечного, поиск которых выражается в поэтических экспериментах, ориентации на необычное, удивительное, часто фантастическое и таинственное, «непонятное»: странные характеры, загадочные обстоятельства, недосказанность, неопределенность, двоемирие [9, с. 220]. В центре философии романтизма стоит конфликт между высоким идеалом, носителем которого является творческая личность, и действительностью, с которой эта личность сталкивается. Важнейшим принципом поэтики романтизма является принцип иронии. Реальность никогда не обретает совершенства, будучи завершенной и оформленной, она ярко демонстрирует свою ограниченность. Ирония выявляет это противоречие, тем самым автор смеется над собой, иронически преломляет свое высказывание. Неразрешимость подобного противоречия порождает романтическое двоемирие. Большинство произведений Набокова имеет в своей основе несоответствие действительности идеалу, во многих конфликт строится на попытке воплотить мечту в жизнь и конечном разочаровании. Герои Набокова – неисправимые романтики, которые всегда рискуют в своем стремлении достичь идеала, ставя на кон собственную реальность.

Образ Машеньки из одноименного романа подпитывает серую берлинскую жизнь Ганина. Раздвоение реальности в романе связано в первую очередь с существованием многих героев романа как бы в двух измерениях: с одной стороны, все они вынуждены мириться с берлинской действительностью, добиваться визы в Париж или искать «ангажемент» по месту, то есть смотреть в будущее и строить дальнейшие планы, а с другой – в их сердцах еще очень живо воспоминание о России, оставленной ими. Только воспоминания способны дать им силы для дальнейшей жизни, только бесконечные, бессмысленные разговоры о далекой России способны пробудить в них отблески человеческих чувств. Пренебрежение Алферова к их общей Родине плюс мысль о том, что Алферов, самый ничтожный и пошлый из всех обитателей пансиона, является мужем Машеньки, которую он «трогал», отталкивает и ожесточает Ганина, еще более заставляет его углубиться в воспоминания. «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья, которое развертывалось постепенно... Это было не просто воспоминанье, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо «интенсивнее» – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени» [6, с. 85]. И только когда воспоминание Ганина исчерпывается, когда он осознает, что напитался им, полностью пережил все дорогие сердцу мгновения, проведенные в России, – так же остро он понимает, что более не нуждается в Родине, которая предстает вдали теплой громадой, что та Машенька, которая вышла замуж за Алферова – чужая и новая, ничуть не похожая на девчонку с черным бантом, похожим на бабочку. Добравшись до вокзала, Ганин

окончательно осознает, что все главное – в недосказанности, непройденности, непрожитости: «Он ощутил пронзительно и ясно, как далеко от него теплая громада родины и та Машенька, которую он полюбил навсегда» [6, с. 118]. И Ганин, в отличие от Гумберта, получив в карман ключ с тяжелым ореховым привеском, делает, может быть, правильный шаг и покидает в ту же минуту «город, страну, планету».

В романе «Король, дама, валет» также существует две реальности, причем одна из них – это мечта, которая начинает воплощаться в жизнь, потому что в нее безумно верят. Марта и Франц, задумавшие убить «короля», давно разговаривают о Драйере как о мертвом. «– Ах, ты о моем покойнике... – лениво сказала Марта, покачиваясь на его коленях... – Покойник... – усмехнулся Франц, –...покойник... – Ты его ясно помнишь? – пробормотала Марта, почесывая нос об его плечо. – Приблизительно. А ты? – Я тоже. Это было так давно...» [6, с. 232]. Желания Марты двойственны: они с Францем вслух называют друг друга мужем и женой («– Мое счастье, мое счастье... – сказала она. – Мой милый муж. Я никогда не думала, что могут быть такие браки, как наш...»), но Марту передергивает от страха, когда она представляет себя настоящей женой своего «валета»: «С ужасом она почувствовала, что вот этот нежный бедняк действительно ее муж... Заштопанная чулки, два скромных платья... малиново-бурые от стирки и стряпни руки... ей сделалось так страшно, что она ногтями впиалась в его кисть» [6, с. 203]. Драйер поглощен идеей создания живых манекенов, однако разочаровывается в проекте, когда осознает реальность его исполнения, то есть реализацию и осуществление мечты. Заранее он предупреждает изобретателя: «Вы же мне предлагаете сразу что-то практическое, фабричное производство, воплощение, – и так далее. Экая важность, – воплощение. Верить в мечту – я обязан, но верить в воплощение мечты...» [6, с. 188]. По справедливому мнению Драйера, мечта не может быть реализована, воплощена в действительность, и как только он видит движущийся манекен, он осознает обманчивость такого идеала, который возможен в действительности.

Читая роман «Отчаяние» читатель понимает, что идея Германа найти своего двойника – его мечта, в которой он по мере приближения ее реализации, начинает разочаровываться. Когда он и его «двойник» находятся в одной комнате, Германа терзает сомнение, он колеблется, предчувствуя, что еще может уйти, выйти из игры с мечтой, им самим затеянной: «Щедрый остаток жизни мог быть посвящен кое-чему другому, нежели мерзкой мечте... Какая новая и прекрасная мысль, – воспользоваться советом судьбы, и вот сейчас, сию минуту, уйти из этой комнаты, навсегда покинуть, навсегда забыть моего двойника, да может быть он и вовсе непохож на меня...» [7, с. 456]. Закончив свою книгу и размышляя над названием, Герман читает заметку, в которой речь идет о совершенном им промахе – забытой в автомобиле трости. Воплощение его мечты, так тщательно, как ему казалось, сработанное преступление перестает быть идеальным, «ведь все было построено именно на невозможности промаха» [7, с. 522]. Осознав пропасть между идеалом и грубо сработанной, обличенной «чернью» действительностью, Герману ничего не остается, как вывести на первой странице своего романа заглавие «Отчаяние».

Трагедия Гумберта, героя романа «Лолита», выражена в безуспешной «попытке удержать мелькнувшую красоту» [7, с. 260]. Интуиция также подсказывает герою

опасность приближения к мечте: «Но где-то по ту сторону беснующегося счастья совещались растерянные тени – и как я жалею, что им не внял!» [5, с. 125]. Гумберт сам объясняет природу своего «извращения» тем, что совершенство «волшебной красоты девочек» способно заполнить «пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается, всем тем, что таится в дивных красках несбыточных бездн» [5, с. 270]. Сама структура романа «Лолита» представляет разделение жизни на мечту и действительность. До тех пор, пока Гумберт только мечтает дотронуться до своей падчерицы, получая удовольствие лишь от ее созерцания и собственных мыслей, он еще удерживается на поверхности своего раздвоенного сознания. Стоит же ему воплотить свою мечту в жизнь, узнать, что настоящая Лолита из плоти и крови не совпадает с придуманным образом нимфетки, как жизнь Гумберта (не говоря уже о жизни девочки) превращается в ад. В этом аду, в «обособленном мире абсолютного зла», Гумберт вынужден теперь играть только одну роль – роль похитителя, соблазнителя, извращенца, подгоняя свою жертву под отведенную ей роль демона в обличье маленькой девочки. Нежность, привязанность, любовь, переполняющие его существо, не вписываются в рамки этой роли. Находясь рядом с Лолитой, несовершенной, избалованной, психологически надломленной, Гумберт продолжает искать идеал, примеряя его к девочке. Потеряв ее и вновь найдя в убогой хижине, беременную, еще более несовершенную, ему давно не принадлежащую, он пытается снова коснуться своей мечты – и, снова потерпев поражение, ретируется окончательно.

Преодоление разрыва между идеалом и действительностью возможно в искусстве. Искусство выступает как некий абсолют, предмет рефлексии сознательного начала и его единства с бессознательным. Поэтому искусство не просто отражает внешнюю действительность, но обладает той автономией по отношению к ней, которая позволяет творческому воображению творить подобно природе, создавать формы, раскрывающие более глубокое содержание действительности. Творчество, эстетическая деятельность, искусство являются центральными понятиями всех произведений Набокова, основополагающими началами мировоззрения писателя. Большинство героев стремятся к творчеству и к созиданию, искусство является для них высшим средством постижения действительности, единственной возможностью преодолеть грань между реальностью и вечно недостижимой мечтой.

Писателем, создающим книгу собственной судьбы, предстает перед нами Цинциннат Ц. из «Приглашения на казнь», не имеющий «никаких, никаких желаний, кроме желания высказаться – всей мировой немоте назло» [8, с. 99]. Его отчаянное желание писать, созидать удерживает его от отчаяния, не дает ему сойти с ума. «Сохраните эти листы, – умоляет узник, неведомо к кому обращаясь, – Мне необходима хотя бы теоретическая возможность иметь читателя» [8, с. 167]. Цель Цинцинната – заставить своего читателя прозреть, «залиться слезами счастья», стать «как первое утро в незнакомой стране». Удивленный тем, что Цинциннат все еще надеется на спасение и даже знает, кто сможет стать его спасителем, м-сье Пьер пытается узнать, о ком идет речь, и получает ответ: «Воображение».

Став создателем и героем художественного произведения, Гумберт становится частью мира искусства, и именно эта принадлежность к прекрасному, к высшей

сфере, дает ему надежду на спасение. Это «единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» – восклицает герой в конце книги [5, с. 317].

Лужина зачастую путают с музыкантом, ведь его виртуозная игра в шахматы – это также искусство. Когда Лужину впервые показывают шахматы на званом вечере, скрипач, закрывая ящик с фигурами, восклицает: «Комбинации, как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы» [6, с. 326]. Впоследствии Лужин также научится слышать ходы; решающая партия с Турати подана как исполнение игроками музыкальной композиции: «Сперва шло тихо, тихо, словно скрипки под сурдинку... Затем, ни с того, ни с сего, нежно запела струна. Это одна из сил Турати заняла диагональную линию. Но сразу и у Лужина тихохонько наметилась какая-то мелодия. На мгновение протрепетали таинственные возможности, и потом опять – тишина...» [6, с. 387–388].

Особое внимание романтики уделяют индивидуальности, душе как сгустку желаний, страстей, мыслей. Романтики типологизируют созданных ими героев по критерию их приближенности к идеалу. Характерная черта романтической литературы – противопоставление поэта черни, героя – толпе, индивидуума – обществу. Ганин, погрузившийся в мир своих воспоминаний и переставший адекватно воспринимать берлинское настоящее, вздрагивает, когда люди начинают говорить о предмете его мыслей: «...Он не подумал о том, что эти люди, тени его изгнаннического сна, будут говорить о настоящей его жизни, – о Машеньке» [6, с. 83]. Если в своей эмигрантской жизни Лев становится просто тенью, его «поднятое кверху лицо и хлопавшие руки исчезли в сером круговороте других фигур», то в мире, заново им проживаемом, он – главный герой, способный на романтические поступки, непохожий на остальных.

Мотивы одиночества становятся ведущими для Цинцинната именно потому, что с каждой минутой герой осознает разницу между собой и своими «тюремщиками, каковыми в сущности были все». «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми», – понимает герой, наблюдая, как его тюремщик «поет хором», видя ловкие пародии, которые ему подсовывают вместо настоящих людей. Осознание собственной исключительности, непохожести на окружающих его кукол, привидений, противопоставление себя – им, позволяет ему выживать: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека» [8, с. 74].

Герой романтизма – личность неоднозначная, противоречивая, в душе его царит хаос, неразделимый на добро и зло. В романтической литературе конфликт возникает уже не на почве противостояния героя и антигероя; антигерой перемещается во внутренний мир самого героя, становится частью его темной стороны. Конфликт в романтической литературе зачастую строится на противостоянии героя и его негатива, отсюда и проистекает обреченность личности на одиночество, разобщенность человека с самим собой, невозможность нащупать грань между собственным «я» и демоническим «двойником».

И. Есаулов отмечает, что поэтика Набокова «во многом коренится на противопоставлении «Я» и «не-Я», уходящем, в конечном итоге, к романтическому противопоставлению героя и толпы» [4]. Эта философия Фихте обыгрывается

героєм «Отчаяния»: «Шли, так и сяк скрещиваясь, отпечатки неведомых строк, – иррациональный почерк, минус-почерк, – что всегда напоминает мне зеркало, – минус на минус дает плюс. Мне пришло в голову, что и Феликс некий минус я, – изумительной важности мысль, которую я напрасно, напрасно до конца не продумал» [7, с. 468].

Помимо общей симметрии в построении сюжета и образах героев, для Набокова характерна тема раздвоения личности. Раздвоение внутренних побуждений Цинцинната – между пробуждением от «швали кошмаров», в которой он пребывает, и страха расстаться с «тесными пеленами», к которым так привыкла его душа – приводит к возникновению его собственного двойника, и двойник этот – призрак, «сопровождающий каждого из нас... делающий то, чего в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...» [8, с. 56]. Более смелый и независимый двойник проверит мир на его неправдоподобие и бутафорию («Цинциннат взял одну из этих слез и попробовал на вкус: не соленая и не солодкая, – просто капля комнатной воды. Цинциннат не сделал этого» [8, с. 170]), выскажет тюремщикам и палачам, что он думает о них и обо всей той комедии, которую они его заставляют играть («Всего этого Цинциннат на самом деле не говорил, он молча переобувался» [8, с. 179]). Окончательное же раздвоение происходит в момент казни, когда «один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета – и с неиспытанной дотоле ясностью... привстал и осмотрелся» [8, с. 186]. Двойник появляется у Ганина, который никак не может найти в себе силы и отказать своей любовнице Людмиле: «Хотелось заломить руки, так, чтобы сладко и тоскливо хрустнули хрящи, и спокойно сказать ей: “Убирайся-ка, матушка, прощай”. Вместо этого он улыбался, склонялся к ней» [6, с. 52]. Лужин, утомленный шахматами, представляет себя как двух разных людей: «Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником. Но что было еще хуже, – он после каждого турнирного сеанса все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений, так что и днем намечалось неприятное раздвоение» [6, с. 380]. Раздвоение, двоemiрие неизбежно порождают мотив зеркала в романтической литературе. Вулис утверждает, что «чувству зеркало предстает некой тайной, которую романтики включают в предметный репертуар своей мечты... Для самых же последовательных из этих романтиков зеркало – универсальный и компактный образ целого мира» [1, с. 34]. Учитывая то, что в большинстве произведений Набокова расставлены и словно ненароком забыты зеркала, хитроумно расположены отражения, творчество его прямо продолжает романтические традиции. Гумберт, решив, что нарушив человеческий закон, может нарушать дальнейшие человеческие правила, перебирается с правой стороны шоссе на левую («Тихо, задумчиво, не быстрее двадцати миль в час, я углублялся в странный, зеркальный мир» [5, с. 315]). Фраза Феликса, сама по себе построенная по зеркальному принципу, признает в зеркале высочайшего судию: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю» [7, с. 526]. В пансионе г-жи Дорн «Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале» [6, с. 126].

Иногда зеркало нарочно искажает то, что в нем отражается, давая понять, что подлинная реальность находится там, по ту сторону, и только зеркало как некий ключ, может указать путь к параллельному «там». В «Приглашении на казнь» Цецилия Ц. рассказывает о нетках, нелепых бесформенных предметах, которые, отражаясь в специальном искривленном зеркале превращались в стройные образы: «Можно было – на заказ – даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала» [8, с. 129]. Герман представляет, что сидящие в баре люди принимают их с Феликсом за братьев, во всяком случае такими их «отражало тусклое, слегка по-видимому ненормальное, зеркало, с кривизной, с безуминкой, которое вероятно сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо» [7, с. 451]. В литературе романтиков двойники читают души своих оригиналов. Разоблачение двойника равносильно снятию завесы, разделяющей посюсторонний и потусторонний миры [10].

О. Дарк в комментариях к «Машеньке» Набокова справедливо отмечает, что традиции немецких романтиков всегда привлекали Сирина-Набокова [3, с. 412]. Подобно Петеру Шлемиллю, Ганин, герой романа «Машенька», продает свою тень, подрабатывая статистом на киносъёмках: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас... Сделка была совершена, и безымянные тени наши пущены по миру» [6, с. 50–51]. Люди, окружающие героя, кажутся ему такими же потерянными тенями (или людьми без теней, лишёнными своей необходимой части), а вся жизнь представляется ему «той же съёмкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» [6, с. 61]. Тень Ганина становится впоследствии одушевленным существом, его незримым двойником, вторым «я»: «Трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил» [6, с. 67].

В романе «Приглашение на казнь» прослеживается комплекс, связанный с тюремной литературой эпохи романтизма. «Последний день приговоренного к смертной казни» В. Гюго – один из возможных источников набоковских аллюзий. В предисловии Гюго специально оговаривает, что записки смертника – это реальный документ, в который он сам не привносит изменений. Причем Гюго допускает, что приговоренный к казни может (и имеет право) вести записки не только в последний день, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту казни. Этот прием, подтверждающий достоверность происходящего, употребляется и Набоковым. Нефиксированные переходы от слов Цинцинната к словам повествователя («...это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал...» [8, с. 133]) наталкивают на мысль, что Цинциннат и есть скрытый автор всего романа. Героя Гюго бросает в дрожь, когда тюремщики начинают разговаривать с ним ласково и обходительно: «Дежурный надзиратель... снял картуз, попросил извинения, что потревожил меня, и спросил, сколько возможно смягчив свой грубый голос, чего я желаю на завтрак... Сейчас ко мне пожаловал сам смотритель тюрьмы. Он спросил, чем может быть мне полезен или приятен... на прощание он назвал меня “сударь”. Это будет сегодня!» [2, с. 238]. Для обреченного на смерть чрезмерная вежливость тюремщиков означает только одно – что смертный час близок. Поэтому политика тюремщиков Цинцинната оборачивается настоящей пыткой, потому что смертник постоянно

находится в напряжении и в ожидании казни. Несмотря на вежливые улыбки палачей, осужденный не может даже проглотить принесенных изысканных кушаний, не говоря уже о том, чтобы улыбаться в ответ. Приговоренный в романе Гюго ведет записи: «Итак, когда я умру, три женщины лишатся сына, мужа, отца; осиротеют, каждая по-своему, овдовеют волею закона» [2, с. 267]. Он вспоминает свой первый поцелуй, свои гуляния с возлюбленной в саду. У Цинцинната также есть жена (а точнее, воспоминания о той, какой она была с ним когда-то в Тамариных садах) и мать, а роль дочери охотно исполняет дочь директора тюрьмы Эммочка, которая все время ластится к узнику, рисует его на своих картинках и становится невольной надеждой на спасение. Женщины предадут узников в обоих произведениях. Приговоренный у Гюго будет делать записи, обращаясь к своей дочке Мари («Они убьют меня. Понимаешь, Мари? Убьют хладнокровно, по всем правилам, во имя торжества правосудия» [2, с. 271]), а Цинциннат будет писать дневник, обращаясь к своей жене Марфиньке («Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся... на миг вырвись и пойми, что меня убивают» [8, с. 133]). Дочь героя Гюго не узнает его, когда приходит к нему на свидание вместе с няней. Эммочка, вместо того, чтобы вывести Цинцинната на волю, приводит его в квартиру отца, директора тюрьмы. Цецилия Ц. будет отчаянно пытаться играть настоящую мать, оставаясь пародией. Марфинька придет на первое свидание с очередным любовником, а на последнем будет то и дело отвлекаться, чтобы оказать «маленькую услугу» то директору тюрьмы, то тюремщику. Очередной надзиратель обращается к герою Гюго со словами о том, что через полгода тюрьма станет неузнаваема – он словно не понимает, что этим болезненно ранит человека, которому осталось жить на свете менее суток. Его улыбка и жесты заставляют героя ожидать, что он скоро начнет подтрунивать над ним, «как подтрунивают над новобрачной в свадебный вечер» [2, с. 297]. Цинцинната с самого начала готовят к знакомству с «суженым», которым оказывается палач. Во время их визита к «отцам города» им кричат «горько» и «на брудершафт». Палач у Гюго «краснощекий, толстый», двигается по-кошачьи, его сопровождают двое слуг. К приговоренному он относится ласково, например, в процессе ритуальной стрижки «бережно смахивал своей ручищей» волосы с шеи. М-сье Пьер, палач Цинцинната, – «отборный толстячок», двигается он спокойно и собранно, у него не ручки, а «маленькие лапки». В день казни его сопровождают два помощника карнавального вида, «молодцы с виду плюгавые, но зато усердные». М-сье Пьер относится к Цинциннату неизменно бережно, а к шее его он явно не равнодушен, например, под предлогом массажа ощупывает ее и впоследствии сравнивает строение его шеи со строением его души. Гюго описывает казнь, происходящую в месте с поэтическим названием «Набережная цветов»; цветочницы бросают свои букеты ради того, чтоб взглянуть на обезглавливание. У Набокова казнь проводится на «Интересной площади», коляску с Цинциннатом сопровождает толпа женщин: «Несколько девушек, без шляп, спеша и визжа, скупали все цветы у жирной цветочницы... и наиболее шустрая успела бросить букетом в экипаж» [8, с. 182].

Внимание литературоведов часто обращено на связи Набокова с русским и европейским реализмом, символизмом либо модернизмом. В данной статье мы обращаемся к некоторым определяющим основам романтической поэтики и

доказываем, что традиции романтиков прочно закреплены в творчестве В. Набокова. Такие романтические каноны, как романтическая ирония, искусство как абсолют, романтический герой – художник, мотивы одиночества, зеркальности, двойничества смертной казни, характерны для многих произведений В. В. Набокова. В дальнейшем планируется сделать объектом исследования также ряд рассказов Набокова и такие русские романы, как «Подвиг» и «Дар».

Библиографические ссылки

1. Вулис А. З. Литературные зеркала / Вулис А. З. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.
2. Гюго В. Последний день перед казнью / В. Гюго // Гюго В. Собр. соч. В 12 т. – М. : Издание Товарищества И. Д. Сытина, 1915. – Т. 7. – С. 211–315.
3. Дарк О. Комментарии / О. Дарк // Набоков В. В. Собр. соч. В 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – С. 407–425.
4. Есаулов И. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) / И. Есаулов // Есаулов И. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – С. 238–267
5. Набоков В. В. Лолита. Ада, или Эротиада / В. В. Набоков. – М. : АСТ МОСКВА, 2005. – 870 с.
6. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 2. – 784 с.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 3. – 848 с.
8. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Набоков В. В. ; сост. Н. Артеменко-Толстой ; предисл. А. Долинина ; прим. М. Маликовой. – СПб. : Симпозиум, 2004. – Т. 4. – 784 с.
9. Рымарь Н. Романтизм / Н. Рымарь // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий ; гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко. — М. : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 220–222.
10. Севастеенко А. В. Русский Романтизм XIX – XX веков: Зеркальный Нарциссизм, или Фантастика Влюбленных Двойников / Севастеенко А. В. // София: Общество ревнителей русской философии. – Екатеринбург, 2001. – Доступ с : <http://www.eunnet.net/sofia/02-3-2000/text/0216.htm>.

Надійшла до редколегії 12.05.11

УДК 882

Ю. В. Попкова

г. Луганск

МИР ВЕЩЕЙ В РАССКАЗАХ Н. А. ТЭФФИ

Розглядаються оповідання Н. О. Тєфі, у яких письменниця майстерно використовує художню деталь не тільки для створення комічних ситуацій, але також і для влучної характеристики персонажів.

Ключові слова: художня деталь, світ речей, гумористичний сюжет.

Рассматриваются рассказы Н. А. Тэффи, в которых писательница мастерски использует художественную деталь не только для создания комических ситуаций, но также и для меткой характеристики персонажей.

Ключевые слова: художественная деталь, мир вещей, юмористический сюжет.