

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.5.1>

Афанасьев Олег Игоревич

**РОЛЬ МУЗЫКИ В РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ АБСУРДА В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА  
"ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ"**

В статье исследуется роль музыкальных мотивов в сюжетно-композиционной структуре романа В. В. Набокова "Приглашение на казнь". Выявляется значение музыкальных деталей и образов в разграничении иррационального мира "неток" и рационального мира главного героя - Цинцинната, определяется своеобразие назначения музыкальных мотивов в романе "Приглашение на казнь" в сопоставлении с другими произведениями автора. Цель работы состоит в раскрытии роли музыки в реализации поэтики абсурда в романе и в интерпретации его содержания. В настоящей статье излагается новый взгляд на особенности художественного метода В. В. Набокова, нетривиально использующего музыкальные образы в своем романе.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2019/5/1.html](http://www.gramota.net/materials/2/2019/5/1.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 7-12. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2019/5/](http://www.gramota.net/materials/2/2019/5/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

# Русская литература

## Russian Literature

---

УДК 821.161.1.09

Дата поступления рукописи: 27.02.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.5.1>

*В статье исследуется роль музыкальных мотивов в сюжетно-композиционной структуре романа В. В. Набокова «Приглашение на казнь». Выявляется значение музыкальных деталей и образов в разграничении иррационального мира «неток» и рационального мира главного героя – Цинцинната, определяется своеобразие назначения музыкальных мотивов в романе «Приглашение на казнь» в сопоставлении с другими произведениями автора. Цель работы состоит в раскрытии роли музыки в реализации поэтики абсурда в романе и в интерпретации его содержания. В настоящей статье излагается новый взгляд на особенности художественного метода В. В. Набокова, нетривиально использующего музыкальные образы в своем романе.*

*Ключевые слова и фразы:* В. Набоков; музыкальный образ; экзистенциальная метафора; антиутопия; интертекстуальность; сюрреализм; симулякры; языковая игра; ирония; гротеск.

**Афанасьев Олег Игоревич**, к. филол. н.

Северо-Осетинский государственный университет имени К. Л. Хетагурова, г. Владикавказ  
yasha64@bk.ru

### РОЛЬ МУЗЫКИ В РЕАЛИЗАЦИИ ИДЕИ АБСУРДА В РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ»

Роман В. В. Набокова «Приглашение на казнь» имеет ряд противоречивых особенностей, что служит причиной его самых разнообразных интерпретаций. Одни исследователи трактуют его как экзистенциальную метафору, другие усматривают в нем идеологическую пародию, третьи квалифицируют его как художественную антиутопию, четвертые говорят о сюрреалистическом воспроизведении действительности, пятые – об эстетической оппозиции реальности, шестые – о тоталитарной замкнутости, седьмые отмечают свободу воображения и др. [12, с. 75].

Роман основательно изучен как со стороны поэтики, так и интерпретации, исследован художественный принцип текста, определены особенности жанра, охарактеризована эстетическая концепция автора, реализованная в романе, выявлена роль разнообразных приемов и средств в композиции произведения и др. [1; 2; 4-7; 9; 11].

Что же касается роли музыки в реализации занимающей важное место в романе идеи абсурда, то она не просто не исследована; более того, этот аспект никто из исследователей-набоковедов не затрагивал, если, конечно, не считать контаминированную аллюзию, вынесенную в заглавие романа. Неочевидные музыкальные образы, требующие скрупулезной интерпретации, до настоящего времени остаются за пределами внимания набоковедов. Между тем значимость этих образов в поэтике произведения необычайно важна, ибо они передают неповторимый набоковский стиль – иронию, плавно переходящую в гротеск. До настоящего времени не осуществлен анализ назначения музыкальных образов для характеристики представителей кукольного мира и гностика Цинцинната. Подобное упущение в набоковедении объясняется тем, что музыкальные образы, а также музыкальные детали в романе символичны, за ними кроется неочевидная, но чрезвычайно важная для адекватной интерпретации романа содержательно-концептуальная информация. Ниже предпринимается попытка восполнить существующий в набоковедении пробел.

**Цель** настоящего исследования – выявление роли музыкальных образов, деталей, именованных музыкальных инструментов, музыкальных терминов, названий музыкальных произведений, музыкальной атрибутики в характеристике художественных образов романа, воссозданной в произведении обстановки, поступков персонажей, описываемых художественных картин и сцен.

**Научная новизна** работы выражается в выявлении роли музыкальных образов и деталей в разграничении двух миров изображаемого – гротескного и лирического, в раскрытии приемов манифестаций музыкальных образов, посредством которых в произведении реализуется поэтика абсурда, в исследовании особенностей художественного метода В. В. Набокова, использующего музыкальные образы там, где объективно нет и не может быть никакой музыки и никакой гармонии, в определении роли музыки в отражении рефлексии автора, его позиции.

Само название романа – «Приглашение на казнь» – говорит о том, что в нем заложена идея абсурда. Именно реализации этой идеи служит в романе и музыкальный мотив, ярко звучащий во многих произведениях В. В. Набокова. Причем в этом романе музыка как таковая находит свое выражение не непосредственно в описании каких-либо музыкальных сцен, как, например, в рассказах «Бахман» и «Музыка» или как сравнение мастерства с музыкальным произведением в романе «Защита Лужина»; музыкальный мотив здесь проявляется в намеках, аллюзиях, аллитерациях, ассоциациях, сравнениях, что вполне укладывается в рамки сюрреалистического метода.

Довольно непрозрачная музыкальная аллюзия обнаруживается уже в самом названии романа, требующем от читателя значительной активности для его адекватного восприятия. Название представляет собой парадоксальное сочетание, своеобразную катахрezu, основанную на использовании слова не в его соответствии с действительными синтагматическими свойствами и значением. На казнь не приглашают, на нее ведут; приглашают в гости, на концерты и т.п. Приглашение на казнь – это абсурд, который вполне согласуется с изображением в романе абсурдного мира. С другой стороны, название романа может быть истолковано как приглашение не приговоренного к казни, а зрителей, которые воспринимают предстоящую казнь в качестве спектакля, концерта, феерической симфонии, что также звучит абсурдно. Но какое в таком случае отношение имеет заглавие романа к музыке? Самое непосредственное. Теперь уже доказано, что словосочетание В. В. Набокова «Приглашение на казнь» представляет собой контаминацию названий двух музыкальных произведений: «Приглашения к вальсу» Вебера и «Шествия на казнь» Берлиоза (название четвертой части его «Фантастической симфонии»). «Версия с “Приглашением к вальсу” подтверждается приглашением тюремщиком Родионом Цинциннато на тур вальса» [12, с. 77]. А версия с «Шествием на казнь» проявляется в сатирическом описании того, как в финале романа Цинцинната везут к эшафоту жалкие кукольные персонажи на истощенной кляче, запряженной в полуразвалившуюся телегу.

Особенностью музыки как вида искусства является то, что она наиболее ярко и глубоко способна передать человеческие чувства. Именно этим обусловлено стремление писателей и поэтов передать в своих произведениях те или иные музыкальные явления, создать музыкальные образы и др. По утверждению Гердера, музыка неразрывно связана с танцем, жестами, песней. Вот и тюремщик Родион, танцующий тур вальса в тюремных стенах со своим заключенным, видимо, охвачен тем чувством, которое посещает человека на каком-либо торжестве. Таким оригинальным способом автор передает свою горькую иронию относительно изображаемого им абсурдного мира, в котором циничный архонт находит торжество и музыку в царстве несвободы, насилия над личностью, в темных стенах тюрьмы. То, что для Цинцинната является угнетением, для тюремщика Родиона представляется торжеством и истинной гармонией, которые проявляются во время танца. Родион счастлив, он не только танцует, но и поет, кружась в «ветре вальса». И хотя на самом деле этого ничего не происходит, а является лишь «дружеским пожатием обморока» Цинцинната, с точки зрения эстетики сюрреализма, это не так уж и важно, поскольку грани между реальным и идеальным стерты, потустороннее и здешнее слиты в единое. Главный идеолог сюрреализма Андре Бретон в свое время предсказывал, что сон и реальность, несмотря на то, что представляются различными состояниями, сольются в некую абсолютную реальность, в сюрреальность.

Интертекстуальная связь заглавия романа с музыкальными произведениями Вебера и Берлиоза служит своеобразным катализатором иронии в поэтике анализируемого текста. Если традиционно музыка призвана облагораживать человека, то здесь она служит раскрытию извращенной морали именно своей неуместностью и ситуативной абсурдностью. Вместе с тем интертекстуальность однозначно градирует смысл произведения: если принять во внимание то, что «Шествие на казнь» представляет собой «фантастическую психологическую проекцию того, что должно было произойти в самой жизни Берлиоза, мы можем сказать, что действительные события оказались гораздо трагичнее, нежели кошмарные видения двух последних частей “Фантастической симфонии”» [8, с. 195]. Именно эта мысль о большей трагичности реальной жизни, чем видений Цинцинната, имплицитно пронизывает весь текст романа «Приглашение на казнь».

Трагическое и абсурдное сосуществуют в романе Набокова на равных правах. Окружающая Цинцинната тюремная атмосфера действует на него угнетающе, он рвется к свободе, карабкается по стене камеры к возвышающемуся окошку, чтобы через него глотнуть кусочек желанной свободы. Наоборот, тюремщик Родион чувствует себя в тюрьме вполне комфортно, у него прекрасное настроение, его душа поет. Для передачи состояния его запрограммированного сознания автор использует некоторые музыкальные детали. Так, если придвигаемый Цинциннатом к стене стол «кричит от злости», то отодвигаемый Родионом от этой стены на прежнее место, он издает *скрипичный* звук. Ненавидящий тюрьму Цинциннат даже тюремную мебель воспринимает как порождение злого Демиурга, наоборот, с точки зрения Родиона, мебель тюрьмы вписывается в существующую обстановку несвободы, и потому передвигаемый Родионом стол издает «скрипичный» звук, а не «кричит от злости», как он это делает, подвергаясь воздействию Цинцинната. Тем самым писатель через незначительные детали изображает отношение своего героя к системе, подавляющей свободу личности. В реальности ничего подобного не происходит, а является лишь воображением Цинцинната, ибо «передвигаемый» стол оказывается крепко привинченным к полу. Родион счастлив. Он влезает на стол, принимает «фальшиво-развязную позу оперных гуляк в сцене погребка» и «баритонным басом» поет, «играя глазами и размахивая кружкой» [10, с. 59]. Цинциннат вспоминает о том, что такую же «удалую песню певала прежде и Марфинька» [Там же], и начинает плакать. Не обременяющий себя особой вдумчивостью читатель может подумать, что это слезы умиления. На самом же деле это слезы глубокого разочарования в атмосфере угнетения, которая устраивает всех, не только Родиона и Марфиньку, «певавшую» ту же самую песню,

что и Родион, но и всех обывателей. И в подтверждение этой мысли В. В. Набоков использует оригинальный абсурдистский прием. Родион спрыгивает со стола, служившего ему сценой, и, оказываясь на полу, продолжает петь уже как бы в зале, а не на сцене: «Дальше он уже пел хором, хотя был один» [Там же]. Эта абсурдная ситуация, в которой поет хором один Родион, подается в восприятии Цинцинната, которому пение Родиона представляется хоровым вследствие того, что тюремщик олицетворяет собой весь персонал тюрьмы (не случайно он превращается то в директора тюрьмы, то в адвоката, а директор тюрьмы превращается в тюремного врача) [Там же, с. 77]. А если принять во внимание то, что эту песню певала Марфинька, можно заключить, что «хоровое» пение одного Родиона олицетворяет пение всех обитателей города, объединенных на основе общих для них симулякров [3, с. 15].

Таким образом, Родион посредством музыки (танца, песни) выражает полное соответствие своей кукольной сущности с такой же кукольной окружающей средой, довольствующейся примитивной удалой песенкой, исполняемой певцом в развязной позе и служащей единению этого пошлого, жестокого и бездушного мира, в котором демонстрируется полное отсутствие вкуса, а музыка передает убогие ощущения его обитателей. По мнению Н. Букла, рассмотренный выше текст представляет собой аллюзию на знаменитую «Песню Крысь», исполняемую Брендером, то есть так же, как и тюремщик Родион, второстепенным персонажем в сцене погребка Ауэрбаха в драматической легенде Г. Берлиоза «Осуждение Фауста», в основу которой лег измененный текст Гете. В песне высмеивается обреченная на гибель крыса, которую повар отравил ядом [11, с. 613]. Данная музыкальная аллюзия показательна тем, что Родион ассоциируется с крысой, а если учесть, что она обречена на гибель, то можно предположить, что данная ситуация служит реализации приема художественного предварения, поскольку в конце романа весь кукольный мир рушится.

Совершенно иначе смотрит на музыку Цинциннат, наделенный недюжинным разумом гностика, ненавидящий злых архонтов и, видимо, посвященный в тайну мира, который он воспринимает таким, как он есть, а не таким, каковым его воспринимают архонты и преподносят своим обывателям. Для Цинцинната музыка – это метафора творчества и истинного таланта, источник ярких впечатлений, преобразующий мир. Цинциннат восхищается врожденным искусством писать, которое «загоралось и бежало, как пожар» [10, с. 100]. Именно с музыкой гностики Цинциннат сравнивает талант писателя: «...и теперь оно (искусство писать. – О. А.) кажется таким же невозможным, как музыка, некогда извлекаемая из чудовищной рояли, которая проворно журчала или вдруг раскалывала мир на огромные, сверкающие, цельные куски» [Там же]. В понимании Цинцинната музыка помогает писателю выразить всю красоту эстетической идеи, служащей возбуждению у читателя, говоря словами И. Канта, «господствующего аффекта», в связи с чем обратим еще раз внимание на такие гиперболизированные колоритные музыкальные образы, как «чудовищная рояль», своим звучанием раскалывающая мир «на огромные, сверкающие, цельные куски» [Там же]. Через посредство выразительных музыкальных образов автор показывает стремление Цинцинната к преобразованию этого вымышленного злым Демиургом живого мира в истинно гармоничный и свободный мир.

Примечательна в аспекте настоящего исследования сцена с посещением Цинцинната в тюрьме его родственниками. Все они являются представителями кукольного мира и осуждают Цинцинната за то, что он оказался в тюрьме из-за ропота на порождение злого Демиурга, которое их вполне устраивает. При этом тесть ругает Цинцинната откровенно и грубо. Брат же Марфиньки, шурина Цинцинната, один из первых певцов города, «прочистил горло и пропел вполголоса: “Mali e trano tamesti...”» [Там же, с. 107]. Г. Барабтарло считает, что слова, переданные латиницей, представляют собой фрагмент «квазиитальянской арии», построенной на анаграмме русской фразы «Смерть мила; это тайна» [11, с. 623].

Подобная выходка шурина вызвала недоумение даже у его брата, который посмотрел на певца «страшными глазами» [10, с. 107]. Если принять во внимание предстоящую казнь Цинцинната, то станет вполне понятной эта бесчеловечная шутка «одного из первых певцов города» [Там же]. Впрочем, в изображаемом мире абсурда нет ничего удивительного, здесь казнь человека воспринимается как увеселительный спектакль. И шурина Цинцинната не видит в этой шутке ничего предосудительного, поскольку он указанную «арию» пропел и во второй раз, причем если в первый раз – вполголоса, то во второй – уже полным голосом. Посредством этих, казалось бы, малозначительных музыкальных деталей автор показывает, что в мире зла даже искусство, самой своей природой призванное облагораживать человека, служит совершенно обратному – возбуждает ненависть и озлобленность.

Чудовищная натура архонтов проявляется в отношении к гностику даже в том, что они выдвигают ему обвинение также в своеобразной музыкальной форме, содержащей выразительную, но вместе с тем кошунственную аллитерацию: Цинциннат осужден за *гносеологическую гнусность*, неизвестно в чем выражающуюся. Сами судьи считают ее страшнейшим преступлением, «редким и непредсказуемым», поэтому пользуются «обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона» [Там же, с. 87].

«Гносеологическая гнусность» Цинцинната была квалифицирована кукольным миром как ропот на существующие в этом мире бесчеловечные порядки, что отчетливо проявляется в язвительной насмешке в адрес Цинцинната упомянутого шурина-певца: «Возьми-ка слово “ропот”, – говорил Цинциннату его шурина, остряк, – и прочти обратно. А? Смешно получается? Да, брат, – втоптался ты в историю. В самом деле, как это тебя угораздило?» [Там же, с. 108]. Наверное, предложенная незатейливая языковая игра в иной ситуации общения показалась бы совсем безобидной. Но в данной ситуации вызванные шуткой шурина пресуппозиции расширяют актуальный смысл, пропозицию, высказывания до страшного символа казнь-топора, который уже занесен над головой осужденного.

Приведенное писателем слово-перевертыш ассоциируется с абсурдностью мира-перевертыша, в котором глубоко аморальное оценивается как вполне моральное, трагическое – как комическое. При этом издевка шурина-певца поражает своим цинизмом, напоминающим «слащавые» речи Порфирия Головлева из известного романа М. Е. Салтыкова-Щедрина, за которыми кроются бессердечие и ложь.

Если анализируемый роман рассматривать в контексте русской литературной традиции, то можно заметить, что образ Цинцинната ассоциируется с Н. Г. Чернышевским, эстетическое учение которого В. В. Набоков отвергал, на что уже указывалось в научной литературе [3, с. 12-13]. И в этом смысле шурина-певца, так же как и палач Пьер, представляется в этом инвертированном мире носителем утилитарной эстетики, служащей миру «оборотней, призраков, запрограммированных кукол» и манифестированной в нарочито пародийной форме.

«Всенародный кумир» Пьер, «ловко отсекающий головы нарушителям общественного покоя» [Там же, с. 12], свою профессиональную деятельность представляет как искусство, театральное действие, музыку. Отвращение вызывает уже внешний облик этого кукольного персонажа с мягкими маленькими лапами, с короткими жирными воняющими потом ножками и со вставной челюстью. Он много и лживо разглагольствует о своих «добродетелях» и в своей профессии палача находит глубокое удовлетворение, приравнивая ее к профессии музыканта, что проявляется во множестве весьма выразительных деталей.

Так, подобно музыкантам, носящим музыкальные инструменты в футлярах, Пьер носит в футляре, напоминающем футляр тромбона, топор, который называет инструментом. При этом Цинциннату, вошедшему в камеру Пьера, также показалось, что в углу камеры стоял футляр, «содержавший музыкальный инструмент» [10, с. 146]. Поразительно то, что к топору Пьер относится так же бережно, как аккуратный музыкант к уникальной скрипке: «В раскрывшемся футляре, на черном бархате, лежал широкий, светлый топор» [Там же, с. 147]. Абсурдно – носить топор в футляре, обделанном черным бархатом, но еще более абсурдно в казни видеть пьесу, увертюру. А именно таковой она представляется не только Пьеру, но и всем обывателям города и его чиновникам. Впрочем, понимание самой музыки у Пьера сродни пещерному человеку, не видящему границы между искусством и неискусством. Весьма показателен следующий контекст: «Этот чудный мир приходится покинуть. И еще многое приходится покинуть: праздничную музыку, любимые вещички, вроде фотоаппарата или трубки; дружеские беседы; блаженство отправления естественных надобностей, которое некоторые ставят наравне с блаженством любви...» [Там же, с. 140]. Поставленная в один ряд с отправлением естественных надобностей праздничная музыка создает необычайно абсурдный консонанс и ярко передает «эстетические» воззрения Пьера. Поэтому не приходится удивляться тому, что «декапитацию» он уподобляет театральному действию с музыкой и цветами...

Для Пьера каждая казнь – это как для музыканта исполнение нового произведения, требующего детального изучения. Так, он тщательно изучает свою будущую жертву, старается установить все ее душевные оттенки, добиться с ней дружбы, для чего садится в тюрьму и устанавливает тесный контакт с Цинциннатом, обращая пристальное внимание на строение его шеи, с гордостью заявляя: «Мы полюбили друг друга, и строение души Цинцинната так же известно мне, как строение его шеи» [Там же, с. 155]. Все это звучит чрезвычайно абсурдно – дружба жертвы и палача. И все свои незаурядные способности палач Пьер направляет на то, чтобы казнь прошла, как хорошо поставленный спектакль: с музыкой, цветами, аплодисментами.

Накануне казни, во время прощального визита палача и жертвы ко всем главным чиновникам, организовавшим щедрым, своего рода лукуллов пир, происходит ритуал, весьма похожий на обручение Пьера с Цинциннатом, сопровождаемый возгласами «Горько» [Там же, с. 161]. А после того как Пьер «вылил из своего бокала каплю вина Цинциннату на темя, а затем окропил себя» [Там же], восторженная кукольная публика кричит: «Браво, браво!» [Там же], «выражая патетической мимикой изумление, восхищение» [Там же]. Эта сверхэмоциональная реакция кукол «тронула» Пьера. Все по очереди подходили, поздравляя «руководителя казни», кое-кто даже пел от охватившего его восторга и чувства единения со своим кумиром. При этом используемый автором прием с музыкой доводит абсурд происходящего до его наивысшей точки проявления. Запрограммированная «кора сознания» Пьера также поет, в упоении он даже переходит в общении с Цинциннатом на стихи, обращаясь к нему звучным ямбом, нагруженным примитивным смыслом: «Луна, балкон, она и он» [Там же, с. 163], тем самым выражая свое абсурдное чувство к жертве.

Анализируя роман «Приглашение на казнь», известный набоковед А. Долинин обоснованно утверждает, что его действие отнесено к отдаленному будущему, а сам роман в жанровом отношении примыкает к антиутопии и предупреждает «об опасностях тоталитаризма» [3, с. 13]. Однако автор в известной мере отступает от условных конвенций жанра, известных с 30-х годов XX века по произведениям Е. Замятина «Мы» и «Прекрасному новому миру» О. Хаксли, в которых тоталитарное государство предстает научно организованным, подавляющим с помощью технических достижений индивидуальную свободу.

В изображаемом мире В. Набокова «нет ни городов с искусственным климатом и огромными зданиями из стекла и бетона, ни летательных аппаратов, ни инкубаторов, где в колбах выращивают детей, ни хитроумных автоматов, ни сложных систем для наблюдений и попыток – нет ничего научно-фантастического» [Там же]. Ничего подобного в анализируемом романе нет, это антиутопия другого рода. На передний план в изображаемом мире выдвигается конформизм, неприятие индивидуального, деградация мира. Здесь нет характерных для культуры «развитого» тоталитаризма крупномасштабных ритуализованных мероприятий: театрализованных шествий, военных парадов, представлений на площадях и стадионах, сопровождаемых громкой музыкой, маршем и пением многотысячных хоров. В романе В. Набокова перед нами предстает тоталитаризм застоя, впавший в глубокую спячку, которую символизирует статуя капитана Сонного. По сравнению

с тайной жизнью Цинцинната все в описываемом городе представляется совершенно мертвым. Даже духовой оркестр, под музыку которого бегут прохожие, не столько пробуждает, сколько еще более усыпляет отживающую гнусную действительность, то есть его функция изменилась на противоположную. Он даже не столько играет, а, по словам автора, «тужится» на заднике городского ландшафта. Вместо многочисленного парада и спортивного шествия под бравурную музыку перед глазами читателя встает жалкая театрализованная картина «шествия на казнь» слабого физически, но сильного духом гностика, манифестирующая оптимистическую развязку романа – конец кукольного мира, его бутафорной сущности и мнимой гармонии.

Необычайно важную роль в реализации идеи саморазрушения злого творения Демиурга играют музыкальные образы, сохраняя свое основное назначение в поэтике абсурда. Данные музыкальные образы являются собой своеобразную метафору ритуала казни в окончательно деградировавшем мире абсурда, в котором казнь уподобляется театральному действию, воспринимаемому в качестве блага тюремщиками и чиновниками как для жертвы, так и для палача. Так, директор тюрьмы называет бенефисом для Цинцинната предстоящую казнь и полагает, что последний только о ней и мечтает: «Не падайте духом, – продолжал директор. – Завтра, завтра осуществится то, о чем вы мечтаете» [10, с. 85].

Как известно, для тоталитарной культуры характерен свой образ человека: человека – героя в его разных проявлениях: в образе строителя новой жизни, в образе воина, в образе политического деятеля. Однако в деградировавшей тоталитарной системе будущего место этих героев передано В. Набоковым палачу. Именно он является главным кумиром вырождающегося тоталитарного строя, пользующимся непререкаемым авторитетом у тюремщиков, чиновников и обывателей города. Мир, в котором главной общественной фигурой является палач, а казнь возведена в ранг спектакля, абсурден. Абсурдно то, что заплечных дел мастер именуется на музыкальный манер не иначе как *маэстро*, то есть к нему обращаются как к почетному деятелю искусства. И в прессе кукольного мира палача называют *маэстро*, а казнь – представлением: «Цинциннат выудил (из газет) только то, что уже знал от Марфиньки, – что маэстро не совсем здоров и представление отложено – быть может, надолго» [Там же, с. 172-173].

Таким образом, в изображаемом абсурдном мире казнь и театральное представление отождествляются. Развивая этот образ, Набоков дает капризный монолог «маэстро» накануне казни: «Нет-с! Баста! Чаша долготерпения выпита! Я просто отказываюсь, – делайте сами, рубите, кромсайте, справляйтесь, как знаете, ломайте мой инструмент» [Там же, с. 177].

В приведенной цитате важна такая деталь, как именование топора инструментом, вызывающим ассоциацию именно с музыкальным инструментом (вспомним его футляр наподобие чехла для тромбона). Эта деталь свидетельствует о том, что Пьер отождествляет себя с музыкантом, правда, играющим не на тромбоне, а на куда более эксцентричном инструменте – «топоре». «Ломайте мой инструмент», – этой репликой автор акцентирует внимание на извращенной натуре палача, беспокоящемся о топоре, подобно скрипачу – о принадлежащей ему скрипке Страдивари. И действительно, казнь Пьер превращает в феерическую симфонию, которой с упоением внимают публика. Для него музыка – это удары топора на плахе и «беззвучные аккорды на клеёнке» [Там же, с. 110]. Этот музыкальный мотив получает свое развитие в дальнейшем, когда и Цинциннат тоже осознал, что казнь для кукольного мира – спектакль, это следует из таких его слов: «...я прошу три минуты, – уйдите на это время или хотя бы замолчите, – да, три минуты антракта, – после чего, так и быть, доиграю с вами эту вздорную пьесу» [Там же, с. 177].

Льстивый адвокат Роман, чтобы успокоить Пьера, уснащает свою речь концертной лексикой: «Публика бредит вами... мы умоляем вас, успокойтесь, маэстро» [Там же]. Примечательно, что именование палача словом *маэстро* имеет место не только в речи кукольных персонажей, но и в речи автора, что может быть расценено как несобственно-прямая речь, усиливающая абсурдность изображаемого: «Он (Пьер. – О. А.) в непринужденной позе прислонился к стене; Роман и Родриг последовали его примеру, но у Родрига подвернулась нога, и он чуть не упал, – панически при этом взглянув на маэстро» [Там же, с. 178].

В финале романа происходит саморазрушение кукольного мира, то есть он пришел к своему логическому концу, исчерпав все ресурсы своего развития и полностью деградировав. Молодцом пока держится только «маэстро», «красиво подрумяненный», в лакированных сапогах, в щегольских перчатках, в шляпе с фазанным пером, но и его участь предрешена.

Само шествие на казнь превращается в жалкое зрелище, в которое органически вписывается музыка. Духовой оркестр, управляемый хромым дирижером, «нажаривал марш “Голубчик”», но «не слышно было ни одного звука» [Там же, с. 183]. И только тогда, когда оркестр смолк, «вдруг почувствовалось, что до сих пор он все время играл» [Там же, с. 185]. Все эти картины с беззвучно игравшим оркестром и хромым дирижером являются своеобразным аккомпанементом уходящему в прошлое кукольному миру. И эта жалкая музыка исчезает вместе с гибнущим мнимым миром.

Комична сцена, в которой девушки бросают букеты цветов своему кумиру – главному дирижеру казни. Сцена эта красноречиво свидетельствует о том, насколько извращены нравы призрачного тоталитарного мира, который никто, кроме Цинцинната, не воспринимает таким, каков он есть.

Если учесть тот непреложный факт, что музыка активно воздействует на психику человека, конкретно и убедительно запечатлевает его эмоциональное состояние, то можно утверждать, что в романе В. В. Набокова ассоциируемая с музыкальной казнью передает извращенное, абсурдное эмоциональное состояние представителей кукольного мира, воспринимающего реальную действительность искаженно, с высочайшей степенью абберрации. Именно такой представляется одна из функций музыки в поэтике романа «Приглашение на казнь».

## Список источников

1. Бицилли П. М. В. Сирин. «Приглашение на казнь» // Владимир Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: в 2-х т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 251-254.
2. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.
3. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков В. В. (Сирин В.) Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 4. 1935-1937. С. 9-43.
4. Злочевская А. В. Россия – Набоков – Запад [Электронный ресурс]. URL: [http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132617/LitterariaHumanitas\\_012-2003-1\\_21.pdf](http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132617/LitterariaHumanitas_012-2003-1_21.pdf) (дата обращения: 10.02.2019).
5. Злочевская А. В. Три лика мистической метафоры XX века: Г. Гессе – В. Набоков – М. Булгаков. СПб.: Super Изд-во, 2016. 552 с.
6. Коннолли Дж. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века: исследования американских учёных: сборник статей. СПб.: Петро-РИФ, 1993. С. 446-457.
7. Линецкий В. За что же всё-таки казнили Цинциннату Ц.? // Октябрь. 1993. № 12. С. 175-179.
8. Маркус С. А. Романтизм и борьба эстетических направлений // История музыкальной эстетики: в 2-х т. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 687 с.
9. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Владимир Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: в 2-х т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 452-461.
10. Набоков В. В. Приглашение на казнь // Набоков В. В. (Сирин В.) Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 4. 1935-1937. С. 47-187.
11. Сконечная О. Приглашение на казнь. Примечания // Набоков В. В. (Сирин В.) Собрание сочинений русского периода: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 4. 1935-1937. С. 613-623.
12. Шиньев Е. П. Феномен межкультурной диффузии в романе В. В. Набокова «Приглашение на казнь» // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. 2008. № 13. С. 73-77.

**MUSIC ROLE IN NONSENSE IDEA IMPLEMENTATION  
IN V. V. NABOKOV'S NOVEL "INVITATION TO A BEHEADING"**

Afnas'ev Oleg Igorevich, Ph. D. in Philology

North Ossetian State University named after Kosta Levanovich Khetagurov, Vladikavkaz  
yasha64@bk.ru

The article studies musical motives role in the plot-compositional structure of V. V. Nabokov's novel "Invitation to a Beheading". The role of musical details and images in differentiating the irrational world of "nonnons" and the rational world of the main character Cincinnatus is revealed. The peculiarity of musical motives purpose in "Invitation to a Beheading" is determined in comparison with the writer's other works. The aim of the paper is to reveal music's role in the realization of nonsense poetics in the novel and in its content interpretation. The author presents a new view on the features of V. V. Nabokov's artistic method, who uses musical images in his novel in a non-trivial way.

*Key words and phrases:* V. Nabokov; musical image; existential metaphor; dystopia; intertextuality; surrealism; simulacra; wordplay; irony; grotesque.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 11.03.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.5.2>

*Цель статьи заключается в исследовании некоторых ритмообразующих принципов в «Письмах столичного друга к провинциальному жениху» И. А. Гончарова. Предметом изучения являются типы «франта» и «льва», описанные в первом письме А. Чельского. В ходе анализа автор приходит к выводу, что прозаическая строфа является основной ритмической единицей, организующей собой художественное целое. Уникальность структуры проявляется в том, что ритм прослеживается как на межстрофическом, так и внутрострофическом уровнях. Используются приемы и «ритмической прозы», и «орнаментальной прозы». Вместе с тем факторы «ритмической прозы» создают композиционный каркас, обрамляющий словесную тему и лейтмотив, в результате чего возникает «орнаментальная проза».*

*Ключевые слова и фразы:* Гончаров; малая проза; ритмообразующие факторы; прозаическая строфа; синтаксические аналоги; смысловые переключки; тип.

**Багаутдинова Гульзада Гадульяновна**, к. филол. н., доцент  
Марийский государственный университет, г. Йошкар-Ола  
gbagautdinova@yandex.ru

**ПРОЗАИЧЕСКАЯ СТРОФА КАК РИТМООБРАЗУЮЩЕЕ СРЕДСТВО  
В «ПИСЬМАХ СТОЛИЧНОГО ДРУГА К ПРОВИНЦИАЛЬНОМУ ЖЕНИХУ» И. А. ГОНЧАРОВА**

К изучению ритмической организации прозы И. А. Гончарова литературоведы обратились в начале XXI века на материале двух романов – «Обыкновенной истории» [8] и «Обломова» [12], были намечены также перспективы в изучении ритма «Обрыва» [1]. Исследователи выявили в романах писателя ритмообразующие приемы на уровне фонетики, синтаксиса («ритмическая проза»); системы персонажей, сюжета и композиции