

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ  
(СОФ НИУ «БелГУ»)**

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В РОМАНАХ ВЛ. НАБОКОВА  
«ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» И ФР. КАФКИ «ПРОЦЕСС»**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование  
профиль Русский язык и литература  
заочной формы обучения, группы 92061152  
Семибратченко Екатерины Леонидовны

Научный руководитель  
к.фил.н., старший преподаватель  
Лазуткина О.А.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. ИДЕИ МОДЕРНИЗМА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА И Ф. КАФКИ .....	6
§ 1. Идеино-художественное своеобразие произведений В. Набокова.....	6
§ 2. Специфика мировосприятия Ф. Кафки (на основе романских текстов писателя).....	8
Глава II. ЧЕЛОВЕК И МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» И Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС».....	10
§ 1. Проблема человека в романах.....	10
§ 2. Мир в текстах В. Набокова и Ф. Кафки как иллюзия или театрализованное представление.....	15
§ 3. Персонажи и пространство произведений – способ реализации метафоры сна.....	28
Заключение.....	42
Список использованной литературы.....	44

## ВВЕДЕНИЕ

Писатели В. Набоков и Ф.Кафка признаются уникальными и гениальными. Франц Кафка был гениальным художником-провидцем, который видел в человеке и мироустройстве то, что было незаметно многим его соотечественникам-обывателям. Ф. Кафка был довольно утонченным и углубленным в себя. Идеалом жизнеустройства для Ф. Кафки виделось одиночество, что не совпадало с той жизнью, которой приходилось жить. Так его мир раздваивался, а сам Ф.Кафка страдал постоянными бессонницами и приступами страха, галлюцинациями и нервной слабостью. В творчестве Ф.Кафки наблюдается подражание творчеству Достоевского, так Ф. Кафка, подобно Достоевскому считал себя писателем факта. Вся проза Ф.Кафки может быть именована одним большим сочинением о страхе, о человеке, которого измотало общество, и именно из этой философии страха и вытекает философия человеческого бытия.

В художественных образах Ф. Кафки продемонстрирована вселенская несвобода человека, опутанного социальными, нравственным, психологическими и идеологическими цепями.

В. Набокова критики наделяли такими эпитетами, как «выдающийся стилист», «феномен», «экзистенциально-элитарный романист». Основу его творчества составляла эстетическая система, которая выросла из интуитивных прозрений трансцендентальных измерений бытия. У Набокова наблюдаются своя парадигма художественного мышления, им выстраиваются свои правила игры. Романы В. Набокова условно можно разделить на автобиографичные ( «Машенька», «Дар») и романы, имеющие условные ситуации ( «Приглашение на казнь»).

Набоков непринужденно и легко владеет темами, прихотливо и причудливо выворачивает и поворачивает . Но, не смотря на изворотливость, сложность или, наоборот, простоту сюжетных ходов, всегда существует тонкая, но четкая и последовательная авторская воля. Именно автор создает и ведет даже скрытые, внутренние мысли героев. В его романах присутствует

завуалированная закономерность мастерских ходов и причудливость шахматных комбинаций. В. Набоковым не только была наследована традиция, им был совершен переворот в восприятии художественного текста читателем.

Актуальность работы заключается в проявлении повышенного интереса к изучению творчества Набокова и Ф. Кафки в современном литературоведении. Так, тема подобных литературных переключек и взаимодействия культур может быть до конца осмыслена только лишь при обращении к творческому наследию Ф. Кафки и В.Набокова.

Творчество данных авторов оказалось в центре мирового литературного процесса. Писатели развивали стилевые тенденции разнообразных литературных форм, от романтизма до постмодернизма. Художественные тексты многих писателей были пропущены через призму его собственного мироощущения. Ф. Кафка и В. Набоков расширили рамки понимания человеческого бытия в литературном процессе за счет своего собственного и воплотили это не только в содержательном плане, но и в плане создания собственной словесной формы.

Осмысление наследия Ф. Кафки и В. Набокова не только представляет колоссальный научный интерес, но и крайне необходимо для многомерного развития современной литературы, ибо верное понимание самого духа творчества данных писателей может быть полезным для создания и осмысления собственных литературных творений.

Цель нашей работы – изучить проблему мира и человека в романах В. Набокова «Приглашение на казнь» и Ф. Кафки «Процесс».

Целью определяются задачи дипломного исследования:

1. Рассмотреть идейно-художественное своеобразие произведений В. Набокова.
2. Изучить специфику мировосприятия Ф. Кафки
3. Изучить проблему человека и мира в произведениях в. Набокова «Приглашение на казнь» и ф. Кафки «Процесс»

4. Исследовать ключевую метафору произведений – метафору сна  
Объектом данного исследования выступает творчество Ф. Кафки и В.  
Набокова.

Предметом исследования являются произведение В. Набокова  
«Приглашение на казнь» и Ф. Кафки «Процесс».

В работе были использованы методы проблемно-тематического,  
сравнительно-исторического и сравнительно-типологического анализа.

Структура работы включает Введение, две главы, Заключение  
и Список использованной литературы. Содержание изложено на 44  
страницах. Библиографический список литературы включает 55 источников.

## **Глава I. ИДЕИ МОДЕРНИЗМА И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА И Ф. КАФКИ**

## **§ 1. Идеино-художественное своеобразие произведений В. Набокова**

Все произведения В. Набокова имеют психологическую «окраску», так как действительность Набокова имела иное восприятие, отличное от восприятия литераторов старшего поколения. В. Набоков, в большей степени был не писателем, а стилистом и мастером языка, что и служило причиной необыкновенной оригинальности его произведений, оказывающих достаточно сильное влияние на читателя, и даже спустя время оставляющее в памяти образы героев и неповторимую сюжетную обстановку, которая так и остается не до конца понятой и как бы туманной.

Русскоязычные романы В. Набокова имеют сходную черту, обнаруживающуюся в поисках утраченного идеального мира. Романы цикличны, один может пояснить другой, но тем не менее, герои данных романов разные, и каждый имеет свою судьбу. Свой характер и увлечения.

Тема двоемирия, прослеживаемая в произведениях автора обуславливает особенности стиля. Так, мир героев В.Набокова поделен на две части: мир реальности и мир вымысла. Такому разделению миров служит конфликт с действительностью героев, и выдуманный мир оказывается реальнее мира настоящего, является не столь жестоким и абсурдным, чем мир реальный, что и выступает основной проблемой произведений В. Набокова.

В своих произведениях В. Набоков завораживает музыкой слов, столь искусно созданной, для него искусство является «восхитительным обманом», а истинный талант приписывается только тем произведениям, которые способны вызвать у читателя подлинные эмоции, не смех и слезы, а «сияющую улыбку беспредельного удовольствия». Так, по мнению В. Набокова главной художественной целью произведения является не то что сказано, а то как это сказано. По его мнению литератур является феноменом языка, а не феноменом идей.

Вероятно, из-за подобных эстетических установок В. Набоков и был обвинен Ивановым, Адамовичем, Осоргиным и другими в «нерусскости», основой данного обвинения было то, что русская литература всегда имела определенные функции просвещения, наставления, учения, а В. Набоков открыто воевал против всякой литературы с направлением тенденций.

Литературный критик Варшавский, выражая мнение многих критиков говорил: «хорошо написано, доставляет удовольствие. Но дальше ничего. Читателя приглашают полюбоваться, и это все. Его никуда не зовут. После чтения ничего не изменилось в душе» (Цит. по.: [Варшавский]).

Тема России так же являлась одной из центральных тем, присущих творчеству В. Набокова, особенно в 20-е годы, которые относились к раннему периоду его творчества. Россия, и неотъемлемая часть данной темы – эмиграция являлась определяющей и объединяющей в себе различные сюжеты, вошедшие в первый сборник рассказов В. Набокова « Возвращение Чорба» (1930) .

Жизнь в прошлом, воспоминания становились для героев В. Набокова некой своеобразной защитой и спасительным миром, в котором они прятались от своего одиночества и тоски. Так воссоздание прошлого во всех, мельчайших подробностях и превращалось в иную реальность, что и способствовало созданию темы «двух реальностей» в произведениях автора.

Так, В. Набоков являлся своеобразным писателем, тяготеющим к мистификациям и игре, В. Набоковым с высокомерием отвергалась реальность, а искусство воспринималось как блистательная и бесполезная игра разума и воображения, что он активно пропагандировал и никогда не скрывал.

## **§ 2. Специфика мировосприятия Ф. Кафки (на основе романых текстов писателя)**

Творчество Ф. Кафки является отражением духа времени, включающее в себя гротеск, фантасмагорию, имеющую установку на внешнее действие, непривлекательность. В произведениях автора отражается проблема бесчеловечности мира, герой – маленький человек. Произведения насыщены эстетикой и страданиями. Патетика не является характерной чертой произведений Ф. Кафки, ему присущи тривиальность тона и сдержанность, боль, воспринимаемая через призму черного юмора, который не связан со смехом. Страдания в его произведениях не облагораживают и не возвышают, а наоборот являются жалкими и постыдными. В реальности нет трагедии, но и нет места для смеха. Мир в произведениях Ф. Кафки сер и тривиален, но, тем не менее имеет свою загадку. В данной тривиальной атмосфере и есть глубина абсурда. Предметы превращаются во что либо прямо за нашей спиной, а опыт не гарантируют соответствие реальности привычному. Автору присущи аскетизм, самоосуждение, неуверенность в себе и болезненное восприятие окружающего мира. Данные качества задокументированы в его письмах и дневниках.

Ключевые произведения Ф. Кафки начинались с пробуждения. А одной из ключевых категорий сновидения выступало перевернутое время, задним числом придумывающее основания, причины, приведшие к такому состоянию. Явь у Ф. Кафки так же полна метаморфоз и мало отлична от сна. Мир как в калейдоскопе. Но тем не менее в произведениях Ф. Кафки наличествует внешний мир, являясь всемогущим и всеильным, не зависящим от героя. Читатель же наблюдает за происходящим из субъективного состояния героя.

Тем не менее, диалог героя и внешнего мира не доброжелателен, а послания внешнего мира для героя остаются не понятными и являются неким шифром, категория сна относится к категории кошмара.

Важным условием мира произведения Ф.Кафки является социальный слой, отображающий позицию человека и бога, так человек смертен, а к его



мнению никто не прислушивается, более того. Его мнения не спрашивают.

Проза Ф. Кафки наделена эстетикой и страданиями, сдержанностью и тривиальностью тона. Мир романа является миром субъективным. У Ф. Кафки – это утопическая структурная направляющая романа, а роман является прозаическим миром. Существенное не имеет соотношения с человеческим, нам представлен конфликт человека с безликими механизмами общества, доведенные до абсурда. Так, классический герой имеет свой собственный мир, в случае чего в него он и уходит, а герои произведений Ф. Кафки не имеют ни души, ни своей внутренней вселенной, и уходить им некуда.

Таким образом, романы Ф. Кафки являются одними из первых примеров романов-мифов, а вот мир притчи в его романах канонам притчи не соответствует. Произведения Ф. Кафки не имеют единого смысла, у него происходит не только влияние мифологического на романное, но и наоборот.

## **Глава II. ЧЕЛОВЕК И МИР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» И Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС»**

## § 1. Проблема человека в романах

Главным героем романа «Приглашение на казнь» является никому не известный учитель детей с дефектами - Цинциннат Ц. На первый взгляд он является типичным «маленьким человеком», имеющий свою маленькую судьбу, которая никому не интересна, но в ходе прочтения романа мы видим что это не так. "Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом" (Цит. По: [Набоков ], — таким мы видим знаменитое начало данного романа. Герой признан виновным «гносеологическом» преступлении, а конкретнее в том, что у него имеется некоторая особенность, отличающая его от других, а так же в том, что герой имеет желание данную особенность скрыть. "Чужих лучей не пропуская, а потому, в состоянии покоя, производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забытья, не совсем так внимательно следить за собой... как сразу поднималась тревога" (Цит. По: [Набоков ]).

В том мире, в котором живет наш герой, все должны быть одинаковыми и прозрачными, не иметь в себе никаких тайн и сложностей, а несоответствующие норме приговариваются к казне. Миру пошлости данного романа присущ явно тоталитарный характер, присутствует и аппарат репрессий и орудия пыток. Так, данный мир, перед тем как уничтожить героя, вторгается в его жизнь и унижает его, приглашая к покаянию именно в состоянии униженном. «Покайся, Цинциннатик, — предлагает ему остряк-шурин. — Ну, сделай одолжение. Авось еще простят?» (Цит. По: [Набоков ]).

Любовь героя так же оказывается поруганной в этом мире пошлости. Жена главного героя Марфинька изменяла ему «с кем попало и где попало» (Цит. По: [Набоков ]. Герой сгорает от неистовой ревности и одновременно

любви к своей жене, в камере наедине он пишет ей письмо, в котором пытается донести до нее то, что его вскоре убьют, желая добиться того, чтобы она испугалась и поняла. И она действительно испугалась, но не за смерть мужа, а за то, что может очутиться его соучастницей.

Главный герой попадает в состояние предельного одиночества: «Нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке» (Цит. По: [Набоков ]. Единственной опорой для него становится его собственное «я»: «Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!.. и мне довольно этой точки, — собственно, больше ничего не надо» (Цит. По: [Набоков ]. Такая вера в собственное «я» становится, как это и удивительно, сильнее топора палача. В момент, когда герою на плахе, при скопившейся толпе, отрубили голову, ему пришли следующие мысли: «Зачем я тут? Отчего так лежу?» (Цит. По: [Набоков ]. И когда он огляделся вокруг, то увидел следующую картину: «Все расползлось. Все падало. Винтовой вихрь забирал и крутил пыль, тряпки, крашенные щепки... и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (Цит. По: [Набоков ]. Не смотря на то, что это видение уже умирающего человека, он до последней минуты своей жизни сумел сохранить свое «я», а мир пошлости, окружавший его – распался.

Цинциннат является человеком, непохожим на других, он является олицетворением противостояния мира и человека, он является особой личностью среди прозрачных людей, которые живут в фантастическом мире. Герой же не пропускает чужие лучи, и именно по этому создает впечатление одинокого и темного препятствия. Он отличается от сверстников из класса своими возвышенными мыслями и чувствами.

По мнению некоторых критиков данный роман является антиутопией, так как в нем присутствуют страницы, на которых автором высказывается критика общественного слоя в тоталитарном государстве, которое является вымышленным, а так же критика тупой и сытой толпы, живущей в этом

мире. Цинциннат не демонстрирует свой дар, боясь быть не понятым. Концовка данного романа так же неопределенная, герою уготована смерть, но на своей собственной казне он видит над головами собравшихся существ, таких же как и он, и Цинциннат устремляется к ним, продолжая поиски себе подобных.

В. Набоков демонстрирует происходящее с человеком при утрате социальных связей.

В данном фантастическом романе, где в мире и обществе, выдуманном писателем, торжествует тупая и сытая толпа, которая обрекает на уничтожение тех, кто несет в себе редкий дар духовности.

В бесчеловечном мире оборотней и призраков главенствуют совершенно нелепые и доведенные до абсурда. Палач должен стать другом своей жертве, так месье Пьер, человек, который должен вынести приговор нашему герою вдруг становится его сокамерником. Адвокат и прокурор обязательно должны быть кровными братьями, но вместо этого используется грим, а смертный приговор не подлежит огласке, и произносится шопотом на ухо обвиняемому.

Но главным законом является абсолютная прозрачность всех членов общества

Цинциннату вынужден жить среди прозрачных людей, и самому пытаться быть таким же, но его преступление в этом и заключается, он не прозрачен по своей сути и с юных лет вынужден скрывать свою непроницаемость.

Тем не менее, этот мир имеет власть и над героем, так , наш героя следуя инстинкту самосохранения вальсирует с тюремщиком и ведет пространственный диалог с месье Пьером. Он находится в окружении людей, которые ему чужды, но он пытается подстроиться под их правила. Все меняется тогда, когда он остается в камере в одиночестве.. Тогда происходит преобразование: «то, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва

окрасив воздух» (Цит. По: [Набоков ]). То есть только его дух и остался, этот дух и есть творчества, к которому причастен Цинциннат.

Смысл романа состоит не то только в том, что бы обличить подавленность личности в тоталитарном государстве. В. Набоков является убежденным противником тоталитаризма и в «Приглашение на казнь» четко подчеркивает свое отношение к данному ненавистному им режиму. В романе выражен конфликт яркой личности, который характерен для творчества В. Набокова, индивидуальность противостоит толпе, пошлomu и безликому окружению, которым данная непохожесть воспринимается как досадная помеха и угроза, от которой необходимо избавляться.

«Процесс» был создан Ф. Кафкой в начале 20 века, и на протяжении всего столетия волновал умы не только литературных критиков, но и кинорежиссеров. Произведению присущ уникальный стиль модернизма, экзистенциализма и «магического реализма» в котором происходит анализ классической проблемы современного общества, а именно противостоянии человека и системы.

Кафка видит жизнь, как один судебный процесс, не имеющий ни конца ни края, в котором отсутствует всякий смысл, процесс, который не щадит никого.

Арест главного героя происходит в день его рождения, что как бы указывают читателю на иносказательность происходящих событий.

Последний год жизни Йозефом К. проживается в рамках бесконечного судебного процесса. О данном процессе никому ничего неизвестно. Вину героя не знают даже судьи, которые этот процесс ведут. Каждый человек в чем то виноват, а значит и наш герой не безвинен. Это является достаточным.

Человек у Кафки часто представлен призрачным созданием, которое находится между пустотой и бытием.

В описании чиновников, которые собрались на первое судебное заседание обнаруживаются демонические черты. Дядю героя именуют

«призраком из деревни». Так, Ю. В. Манн говорит о признаках дьяволиады в произведениях Ф. Кафки [Манн 1995:355].

В ходе описания своих героев Ф. Кафка выделяет мимику и жесты героев, что позволяет многим литературным критикам и исследователям говорить о том, что художественный мир Ф. Кафки имеет неприкрытую театрализованность. Для произведений Ф. Кафки так же актуальна проблема человека-актера. Человеку, в произведениях данного автора отводится особое место в общей системе, перед читателем вереница героев: адвокаты, чиновники, обвиняемые, судьи. Ф. Кафка демонстрирует нам человека-роль. Ф. Кафка заинтересован психологией «человека вообще», но в ходе описания своего героя, автор описывает его сильное переживание – страх, но при этом не открывает его внутренний мир, а передает эту атмосферу используя жесты, мимику, движения и взгляды главного героя.

Внутренний мир остается недоступным на протяжении всего произведения, а художественная деталь описания внешности раскрывает природу суда в большей степени, чем характер героев.

Главный герой пытается выйти за пределы роли «обвиняемого», он чувствует доверие к священнику и пытается поговорить с ним, как с человеком. Так, в конце произведения мы видим появление нового образа, образа «доброго человека», который ни «судья», ни «обвиняемый».

Так, Ф. Кафка задает один из важнейших вопросов философской антропологии: « что нам известно о человеке, и что сам о себе может знать человек?»

## **§ 2. Мир в текстах В. Набокова и Ф. Кафки как иллюзия или театрализованное представление**

В системе художественного творчества В. Набокова роман

«Приглашение на казнь» (1936) является образцом европейского модернистского творчества и «синтезирующим опыт символизма и авангардизма», а «тематическо-фабульные уровни романа, которые говорят о персонажах и ситуациях, подчеркнута условны и сильно отличаются от узнаваемо биографического опыта» (Цит. По: [Медарич 1997:451]).

В. Набоков никогда не принадлежал, к какой либо определенной литературной школе, но, тем не менее, в своих произведениях он аккумулировал достижения европейского модернизма, но при этом не имел стремления соответствовать запросам эмигрантской литературы и продолжать традиции русской классики. Г. Адамович был удивлен по поводу того, как «такой писатель возник в русской литературе. Все наши традиции на нем обрываются» (Цит. По: [Адамович 2000:198]).

Роман построен как мифологизированная авторская игра, которая является изображением внеисторической реальности в театрализованном представлении, в котором господствует «мир самореферентных знаков», а не живых людей, «отсутствие выдается за присутствие» (Цит. По: [Ильин 1998:188]), воображаемое и реальное в релятивистском сочетании теряют свое различие и смысл, понятный всякому читателю, заблаговременно предполагая прочтение, которое будет не правильным с точки зрения логики, что и видно по первым строкам романа: «Сообразно с законом, Цинциннату объявили смертный приговор шепотом» (Цит. По: [Набоков 1990:5]).

Многими исследователями было указано на то, что роман имеет ориентацию на модернистский театр, так, по словам Н. Брукса каждая глава романа представляет не только отдельный день, но и отдельный акт пьесы, начинающийся с освещения сцены и заканчивающийся наступлением темноты [Букс 1998:32].

Роман «Приглашение на казнь», соответствуя модернистским установкам о театрализации действительности не имитирует жизнь в романе, В Набоковым создана высшая искусственная реальность на воображаемой сцене, где ситуации заострены до предела, а «актеры подобно мученикам,

которых сжигают на кострах, еще подают читателю знаки со своих пылающих костров» (Цит. По: [Арто 2010:443]), данная сентенция А. Арто отвечает набоковской линии, по которой происходит развитие драматического эффекта той жестокости в романе, которая необходима для демонстрации катарсических инстинктов страдания, прослеживающихся в словах Цинцинната, когда он рассказывает о своих мучениях со стороны тюремщиков: «Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров - и все, что сходит у нас за жизнь» (Цит. По: [Набоков 1990:19]).

В соответствии с модернистской театрално-игровой мифологемой В. Набоковым герои романа «Приглашение на казнь» наделены игровой масочностью, а ситуация юридического процесса превращена в нелепицу и абсурд с ложным обвинением. На это указывает и авторская интерпретация названия в «Предисловии к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» (Invitation to Beheading. N.Y.: Putnam's, 1959): «.. я на родном языке скорее сказал бы «Приглашение на отсечение головы» (Цит. По: [Набоков 1997:40]), так писателем был продемонстрирован очередной вызов, брошенный здравому смыслу в реабилитации алогизма творчества, а игра демонстрируется как творческий метод. Сама семантика слова «приглашение» в названии данного романа усложнена авторской увлеченностью логомахией, писателем создается игровой эффект при помощи алогичного сочетания слов, что находит проявление в интертекстуальных смешениях по принципу мозаичности, и в данном случае имеет аллюзивное перекликанье со стихотворением Бодлера «Приглашение к путешествию».

В ходе обыгрывания мотива путешествия, В. Набоковым намеренно искажается его истинный смысл, сочетаются несоединимые понятия «приглашение» и «казнь», тем самым происходит устранение принципа логоцентризма и рационалистической трактовки данных понятий. С точки зрения классического рационализма и здравого смысла само выражение



«приглашение на казнь» имеет абсурдное звучание, но в парадигме логомахии является игрой слов, в которой сила вымысла ставится в противовес здравому смыслу.

Так, многообразие интертекстуальных соотношений в романе создает лабиринтную структуру произведения, которая близка к постмодернистской трактовке, и, тем самым побуждает читателя к бесконечной интерпретации данного текста. Многими исследователями отмечается очевидное влияние Ф. Кафки, кроме того известно и то, что сам В. Набоков называл Ф. Кафку одним из наиболее значимых для него писателей, по замечанию А. Зверева, Цинциннат является «истинно кафкианским персонажем, типичным «героем абсурдного творчества»» (Цит. По: [Зверев 2014: 196]). В то же время, В. Набоков, который не признавал никаких творческих авторитетов, отверг политизированную «кафкианскую струю» (Цит. По: [Набоков 1997:40]), допуская лишь возможное влияние новеллы Ф. Кафки «Превращение», именно поэтому, в данном случае, некоторое сходство с «кафкианским персонажем» кажется симуляцией, построенной на авторских ассоциациях, и не имеющей отношения даже к попытке копирования Ф. Кафки. В.Набоков неоднократно говорил, о том, что мыслит образами, а не идеями, что способствует симулированию и пародированию кафкианских идей, для произведения эстетического эффекта, на что указывает Б.Бойд: «На самом деле у Набокова вряд ли есть что-либо общее с Кафкой, кроме оригинальности» (Цит. По: [Бойд 2010:484]).

Тема противостояния тоталитарной системе, которая традиционно заявляется в критических оценках романа, системе носит выраженный симулятивно - наигранный характер и не несет в себе жизненной достоверности, автором имитируется несуществующий политический протест главного героя романа Цинцинната, который находится во внеисторической обстановке, где предмет его страданий и переживаний составляют собственные внутренние мироощущения, которые связаны с распадом утверждаемых им индивидуальных идеалов в искусственно

созданном мире абсурда. В. Ходасевичем замечается отсутствие исторической реальности в романе, а сам автор «разделяет судьбу всех утопий и против-утопий: ей трудно поверить ... в результате история движется не по прямой, а по кривой, заранее не вычислимой» (Цит. По: [Ходасевич 2000:139]).

П. Бицилли довольно близко подошел к пониманию игрового замысла романа, разглядев в сцене казни Цинцинната симуляцию и профанацию этой казни: «Конец "Приглашения на казнь" вызывает недоумение в читателях: был ли, или нет, лишен жизни Цинциннат? Как будто бы нет. Но тогда зачем было появляться у эшафота трем Паркам? Не злоупотребил ли здесь Сирин своим искусством заинтриговать, подчас просто одурачить читателя?» (Цит. По: [Бицилли 2000:216]). С П. Бицилли был солидарен В. Ходасевич, и утверждал, что с окончанием игры персонажей данная «повесть обрывается» (Цит. По: [Ходасевич 2000:222]). П. Бицилли, полагает, что «для Набокова художника не имеет значения, отрубили в итоге голову главному герою, или нет» (Цит. По: [Бицилли 2000:216]), «казнен и не не-казнен» Цинциннат, значение имеет только сама игра «самочинных приемов», которые представляют собой «цепь арабесок, узоров, которые подчинены не идейному, а только лишь стилистическому единству» (Цит. По: [Ходасевич 2000:222]), целью которых является демонстрация бытия «Цинцинната - художника», и того, насколько он может проявить себя как творческую личность. Для художественной стратегии В. Набокова важным было сохранение игрового отношения к слову и человеку, подменяя все жизненное миром симулякров, не предполагающих подлинники, и повергая, как скажет впоследствии постмодернист Ж. Делез, все, что относится даже к копии реальности, «нищ перед властью лжи (фантазма)» (Цит. По:[Делез 1998:341]).

Воображение Цинцинната выказывается главным критерием его экзистенциального содержания, фиксируя его постоянное пребывание по ту сторону реального, у него, по словам П.Бицилли, «"реальность" начинает восприниматься как "бред", а "бред" как действительность» [Бицилли

2000:143], поэтому в своих фантазиях он оказывается в разных пространственных измерениях, которые меняются в зависимости о его психологического состояния «Я»: «Тут стены камеры начали выгибаться и вдавливаться, как отражения в поколебленной воде; директор зазыблился, койка превратилась в лодку» (Цит. По: [Набоков 1990:31]). Кроме этого, воображение может вывести его за пределы «туманной громады крепости» и увести в город, где живет Марфинька (Цит. По:[Набоков 1990 с.10]). Эстетический идеал Цинцинната - это романтизированный мифологический мир Тамариных Садов, «где ручьи свергаются в озеро, по которому плывет лебедь рука об руку со своим отражением.» (Цит. По: [Набоков 1990с.15]), но он не вязан с реальностью, в нем, словно в искривленном зеркале, вместо «зеленого, муравчатого» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 10]) отражается антипод идеала, распавшийся мир жизни - тюрьмы, подобный «разным частям разобранной луны» (Цит. По:[Набоков В. 1990 с. 9]).

Однако идеальный вид на Тамарины Сады такая же иллюзия, как и все происходящее, «здесь нет реальной жизни», как заметил В. Ходасевич [Ходасевич 2000. с.222], поэтому Сады видятся Цинциннату лишь сквозь окно стеклянной витрины, словно из условного мира призрачного кэрролловского Зазеркалья, схожего с театральными декорациями, небрежно «намалеванный в нескольких планах..., все это было как-то не свежо, ветхо, покрыто пылью...», напоминая место, где «живут и умирают лицедеи» [Набоков 1990. с. 43], что подчеркивает его артистическую неподлинность и разрушает мифологический образ идеала, превращая в фантазм симулякра, не имеющего прототипа в реальности.

Подобно гессевскому Галлеру из романа «Степной волк», Цинциннат стремится обрести свою «самость», дойти до творческой, но не материальной индивидуации - «Я есмь!» (Цит. По: [Набоков 1990. с.50])<sup>0</sup>. В модернистской онтологии человек утратил свою целостность и аксиологическую значимость, стал фрагментарным, малозначимым, «луковицей, состоящей из сотни кожиц», в котором, как скажет немецкий писатель Г.Гессе, заключено

«не две, не пять, а несметное число» душ [Гессе 2004 с.78]. Набоковский Цинциннат также снимает с себя «оболочку за оболочкой» в поисках неделимой, твердой, сияющей точки.» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 50]), но он, будучи марионеточным персонажем, не обладает личностным содержанием, перейдя в статус "еугутапа", он абсолютно «непроницаем», «слеп и глух» к окружающей его жизни, являясь карикатурой лейбницеvской "не имеющей окон" монад» (Цит. По: [Бицилли 2000. с.217]), поэтому его «Я емь» терпит крушение, опровергая метафизику «предустановленной гармонии» с ее механическими монадами в пользу иррациональной неопределенности и раздробленности личности в «мире, текущем за периферией сознания [Набоков 1990. с. 52]. В стремлении самоутвердиться как эстетический субъект Цинциннат противопоставляет свой автономный, «сонный мир» окружающему его хаосу и абсурду «хваленой яви», но в поисках собственной цельности он сам фрагментируется, снимает «оболочку за оболочкой» [Набоков 1990. с.50], его самоистолкование переходит в самоискажение: «... я выскочил, скользкий, голый!..» (Цит. По: [Набоков 1990. с.53]).

В модернистском ресурсе романа важное значение приобретает мотив индивидуального нарциссического «Я», проявляемого через исповедальность героя как способа эстетического самовыражения в его противостоянии «страшному, полосатому миру» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 51]). Основным содержанием исповеди Цинцинната становится его экзистенциальная саморефлексия как реакция находящейся в поисках подлинности своего «Я» личности, попытка выявить ценность самого себя в децентрированном, фрагментарном мире, что приводит к обратному эффекту дестабилизации личности, не способной найти точку опоры в мире: «Быть может, гражданин столетия грядущего, быть может, просто так - ярмарочный монстр» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 50]).

Но самоутверждение посредством поэтического слова также терпит крах, он не дотягивает до статуса Творца, художника, так как не в состоянии логично и красиво излагать свои мысли и чувства: «... сейчас выскажусь по-

настоящему, затравлю слово. Увы, никто не учил меня этой ловитве, и давно забыто древнее врожденное искусство писать.» (Цит. По: [Набоков 1990 с. 52]). В данном случае речь идет не о свободном выражении своего исключительного «Я», а трансляции собственной двойственности и незавершенности нарративной идентичности, происходит утрата осмысленной речи как признака принадлежности к целостной личности и тем более к высшей сфере творческого состояния: «... у меня лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие - калеки.» (Цит. По:[Набоков 1990. с. 119]), «но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (известная аллюзия на романтика Ленского) [Набоков 1990с. 52]. Модернистская рецепция предыдущей исповедальной традиции как личного романа базируется теперь на факторах дегуманизации и секуляризации, что лишает исповедь ее религиозного или антропоцентрического содержания, теперь акцент делается на эстетизацию повествования о страданиях маленького обиженного человека, герой стремится найти слова, чтобы красиво изложить описание своих обид и мучений, а игра слов включается в общую игровую атмосферу романа: «Слова у меня топчутся на месте. Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы.» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 112]).

Онтологическая «странность» Цинцинната заключается в его «непроницаемости, непрозрачности» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 40]) по отношению к «страшному, полосатому миру», где герою «сообразно с законом объявили смертный приговор» (Цит. По: [Набоков 1990. с.5]). Но в то же время Цинциннат - плод авторской иронической игры, пародийный двойник - антипод своего античного прототипа Цинцинната, обладающего талантом красноречия. В раздробленном и хаотичном мире и личность приобретает проблематичный характер, герою свойственен алогизм мышления, неадекватность поступков, мучают фатальные страхи перед небытием, поэтому он так обеспокоен датой исполнения смертного приговора: «Я хотел бы все-таки знать, долго ли теперь, <.> я еще не снял

самой последней пленки со своего страха» (Цит. По:[Набоков 1990:30]). Отчужденный от Цинцинната мир видится ему игрой непостижимых для него сил, где господствуют ложные, лицемерные отношения, исчезает все человеческое, что и порождает разлад героя не только с окружающим миром, но и с самим собой: «. все обмануло, - все это театральное, жалкое. < . > Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик нынешней жизни, - и не в ее тесных пределах надо было искать спасения» (Цит. По:[Набоков 1990. - 479 с.118]).

Искривленная под прямым углом зрения реальность выпрямляется у В.Набокова в «кривом - абсолютно искаженном зеркале», где «ничего нельзя понять, провалы, путаница., но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана», - говорит Цецилия Ц., мать Цинцинната об игре в «нетки» [Набоков 1990:77]. Уродство реальности отражалось в этом «диком зеркале» в обратном направлении, «нет на нет давало да», восстанавливая ту гармонию, которой не давала подлинная жизнь, «и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный, стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж» (Цит. По: [Набоков 1990:78]).

Говоря о том, что Цинциннат осужден за «гносеологическую гнусность», В. Набоков создает гносеологическую оппозицию, дискредитирует саму теорию познания в пользу матриц экзистенциальности, происходит разыгрывание ситуации «преступления - наказания», «жизни - смерти» как эстетического зрелища в театре жестокости и абсурда, призванного вызвать у читателя шок, эпатаж своей алогичностью, непредсказуемостью поведения марионеточных персонажей и немотивированностью их поступков - этих «призраков, оборотней, пародий» (Цит. По: [Набоков 1990:22]) из перевернутого карнавального антимира, где каждый, как отрицательная маска - двойник, играет несколько ролей: тюремщик Родион с подчеркнута русской внешностью («васильковые глаза, рыжая бородаща, красивое русское лицо» [Набоков 1990:16], он же директор тюрьмы Родриг Иванович и одновременно адвокат; заключенный месье Пьер, аналог маски Пьеро из средневековых фарсов, по совместительству

фокусник, жонглер, преображается в палача.

Адвокат и прокурор - двойные маски друг друга (абсурдное сочетание защиты и обвинения), «оба крашенные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями)» (Цит. По: [Набоков 1990:11]). Такой же уродливой куклой - маской описывается директор тюрьмы: «идеальный парик, черный как смоль, с восковым пробором, гладко облегал череп» [Набоков 1990:7].

Искусственный мир театрализованного действия как маскарадный аналог «комедии масок» порождает такие же копии, кукол, лишь внешне похожих на реальных людей, поэтому во всеобщем карнавальном перевертыше не только антагонисты героя, но и сам Цинциннат превращается во фрагментарного человека, напоминая игрушку - трансформер: «Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную летку, как кольчугу... » (Цит. По: [Набоков 1990. с. 18]).

Цинциннат такая же принадлежность игрового дегуманизированного пространства, как и другие персонажи, более того, он участвует в создании кукольного мира, перенося его в свою жизнь в буквальном смысле, когда работал «в мастерской игрушек, куда был определен по причине малого роста», и занимался изготовлением кукол-писателей, пародий из «мифического девятнадцатого века», пристрастие к которому также «искусственно»: «Тут был и маленький Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне. » (Цит. По: [Набоков 1990. с. 14]).

В своем противостоянии и презрении к ненастоящему для него миру Цинциннат и сам утрачивает живую сущность, также и вокруг себя он видит только мнимых людей: «я окружен какими-то призраками, а не людьми» [Набоков 1990. с. 19]. Герой пробует наладить связь с материальным миром, женившись на распутной Марфиньке, но его семейное счастье также призрачно, как и он сам. Жена Цинцинната Марфинька с «кукольным румянцем, блестящим лбом., карими глазами» [Набоков 1990. с. 11], как и

Цецилия Ц.- «ловкая пародия на мать» [Набоков 1990. с. 75], и игрушечная Эммочка с «шелковисто-бледными буклями» [Набоков 1990. с.26] являются частью того прозрачного и проницаемого вещного мира, в котором обитают все остальные персонажи, эти порождения дарвиновского «обезьяньего мира», против которого всегда выступал В. Набоков в пользу эстетического индивида с бомбой «в глубине мозга» [Набоков 1998.с. 467].

Для читателя значение Цинцинната видится в противостоянии героя «магическому театру» абсурда игровых реальностей, но авторская стратегия игры заключается в лишении его самой индивидуальности, признании его неподлинности, герой сам становится обезличенной маской в окружении всеобщего лицедейства, утрачивает все признаки целостности: «Один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся счет ненужного счета» (Цит. По: [Набоков 1990. с. 129]). В созданной В. Набоковым гиперреальности, где симулятивны не только люди, но и события, и нет ничего подлинного, смерть также становится атрибутом игрового действия в мистифицированном театре абсурда и жестокости: «Представление назначено на послезавтра. Талоны циркового абонемена действительны.» (Цит. По:[Набоков 1990. с. 102]).

В последнем шествии Цинцинната в потусторонний мир он, как ему кажется, уподобившись неким потусторонним существам, преодолел бездну жизни и, презрев своих палачей, перешел в новое состояние симулируемой автором смерти, воспринимаемой как высший дар избавления от реальности, что и является набоковским парадоксом. Если жизнь человека не более, чем состояние игры, где разыгрываются сцены любви, обыденной жизни, наказания за неправдоподобное преступление, то и сцена казни обыгрывается как театральное представление без реалистических соотношений, ведь «актеров на сцене не убивают» (Цит. По: [Набоков 1999 с.180]): «Кругом было странное замешательство. Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавалось куда-то, шарахаясь, - только задние нарисованные ряды оставались на месте» (Цит.



По: [Набоков 1990 с.129).

В. Набоков же сохраняет принадлежность Цинцинната к антимиру игры, которая при всей ее абсурдности и иллюзорности, «способна во все времена полностью захватывать тех, кто в ней принимает участие» (Цит. По: [Хейзинга 1997: 27]), поэтому герой не выходит за пределы театрализованной системы, что можно сказать и об авторе, развивающем единственную важную для своего эгоцентризма тему творчества, он создает театр одного актера имени себя как проекцию «пресловутой башни из слоновой кости» [Набоков 1998:465], в ней он чувствует себя защищенным от мира логичных истин и светлых нравственных идеалов.

Создавая безжизненный, никакими историческим ситуациями не обусловленный образ Цинцинната, В. Набоков идет против детерминированно обусловленных законов жизни, нарушая логический принцип бытия, согласно которому, «жизнь-тезис. Смерть-антитезис, после которой человеческое сознание ждет какого-то синтеза, вневременного, окончательного осуществления смысла прожитой жизни» (Цит. По: [Бицилли 2000:216]).

Отвергая диалектическую системность, В. Набоков делает отправной точкой своего творчества чистый вымысел, заключенный в алогичную антитезу искусства как мифопоэтического театрализованного действия, в процессе которого возникает «непреодолимая преграда, отделяющая "я" от "не-я"», по словам Дмитрия Набокова, отцовский «тезис триады (исходный сюжет, событие или идея) расчленяется под микроскопом творчества, и при этом обнажаются его тайны и темные места, в которых обнаруживается антитеза (*antiterra incognita*, искривление времени и пространства, осязаемое сквозь ткань вымысла)» (Цит. По: [Набоков 2008:22]). Смысл происходящих с Цинциннатом «неземных происшествий» заключается в преодолении им притяжения жизни его условно-художественным *alter ego*, тем самым «не-я», мысль о котором содержится в статье «Искусство литературы и здравый смысл» и имеет важное значение в понимании финала романа: «Тюремные

стены вокруг эго рушатся, и не-эго врывается, чтобы спасти узника, а тот уже пляшет на воле» (Цит. По:[Набоков 1998:.465]).

Задача же автора - посредством игры утвердить в искусстве самого себя в качестве автора эстетического мифа, не позволяющего своим героям - марионеткам возвыситься до статуса художника. В соответствии с мифологемой о театральности бытия В.Набоков создает мир симуляций «из кажущихся подобий реального мира» (Цит. По: [Ходасевич 2000:223]), чтобы выставить обнаженный продукт творчества, что соответствует задачам игры как точки опоры в творчестве в ее противостоянии материальному миру и рациональному сознанию. В заключение следует отметить, что для В. Набокова игра в литературном творчестве является не просто комплексом творческих приемов и интертекстуальных соотношений, автор таким способом демонстрирует дуализм своей творческой системы: он создает метапоэтический эстетический миф о мире и в то же время разрушает его постмодернистской игрой с текстом ради игры, что придает произведению дополнительную театральность и искусственность.

Изолированность, странность, склонность к абсурду (часто, и обращение всего в абсурд), особый подход к изображению реальности (и вместе с тем беззастенчивое превращение её в фантастику), стремительные полёты фантазии в сочетании с необыкновенной лаконичностью и рафинированной простотой — всё это сделало творчество Франца Кафки совершенно особой частью мировой литературы.

Ф. Кафка, возможно, самая странная фигура в европейской литературе начала XX столетия. Еврей по национальности, пражанин по месту рождения и жительства, немецкий писатель по языку и австриец по культурной традиции, он (из-за особенностей своего творчества и в силу обстоятельств от него самого не зависящих) стал объектом ожесточенных споров — эстетических, философских, идеологических.

Художественный мир Кафки, атмосфера его романов, новелл, притч — трагическая и туманная, многозначная и символическая, — сама манера его

письма — кошмарно-сновиденческая, обезличенная и лирическая одновременно — открывают широкий простор субъективизму оценок. Со временем, после появления его работ, возникло множество «легенд о Кафке». Различные литераторы и мыслители интерпретировали его творчество, додумывая мировоззренческие границы, которых сам автор не устанавливал.

Одни связывали художественный мир писателя с фидеизмом (учением, ставящим веру над разумом), при этом не только иудейским, но и христианским. Другие, напротив, полагали, что произведения Кафки «В такой же мере являются религиозными аллегориями, в какой фотография черта может служить аллегорией зла». В соответствии с этим мнением, мир Кафки — это окружающий мир, однако, осознающий, что он навеки проклят; сознание «проклятия» — и есть все, что осталось у Кафки от веры.

Есть и другая точка зрения на художественный мир Кафки: он «непонятный реалист». При всем кажущемся метафоризме он как будто описывает лишь предметы, жесты, действия, действительно произнесенные слова, за которыми не кроется никакое «глубинное содержание». Действительно, у этого писателя, поражающего воображение смелостью художественных решений, почти нет фантастики в привычном значении этого слова. Просто знакомый всем мир вдруг преображается, становясь страшным и чужим.

Имел место и «метафизический» взгляд на произведения Кафки. В нем узревали пророка. Понадобился тяжкий и кровавый опыт второй мировой войны, чтобы в новом, необычайно резком свете предстали болезненность и призрачность художественного мира Кафки, чтобы произошел процесс узнавания — в вымышленном реального и в необычном повседневного. Неотвратимость и жестокость приговора, выносимого неизвестно за какую вину в «Процессе», могущество высших инстанций, недоступных для простого человека и непроницаемых для стороннего взгляда, формализация человеческих связей в не является ли это свойствами диктатуры, стремительно развивавшейся в середине века?

Существует такое понятие, как двоимирие: миру житейской прозаичности, пошлости, ординарности противостоит сфера прекрасного, высокой мечты, поэзии, идеала. У Кафки идея двоимирия редуцируется: перед нами один, настоящий мир, который не принадлежит ни нам, ни себе, а кому — неизвестно. Злое начало растворено в общем антураже, в поведении и образе мыслей людей. в самом устройстве жизни. А в чем заключается доброе, светлое, божественное начало — неизвестно. То ли оно сидит глубоко внутри человека, то ли вообще не существует... Об этом сделать вывод из произведений Кафки нельзя.

Трудно в XX веке назвать другого художника, который бы с такой пронзительной силой выразил мотив богооставленности.

Тот психологический комплекс, который запечатлел Кафка и который составил его художественный вклад в литературу XX века, пронизан двумя главными эмоциями — страхом и чувством вины. Однако это чувство страха без конкретного обозначения угрозы и чувство вины без определенного прегрешения. Страх в произведениях Кафки — широкое психологическое состояние, в пределах которого возникают различные импульсы. Так, главный персонаж в «Процессе», все время ощущает какие-то угрозы, его все время что-то подстерегает; никогда нельзя быть уверенным, что сказанное адекватно понято или что сказано именно то, что хотелось сказать.

### **§ 3. Персонажи и пространство произведений – способ реализации метафоры сна**

Тема поддельной реальности является основной в самом сновидческом романе Набокова «Приглашение на казнь» (1935-1936). Как в свое время заметил известный критик и историк П.Бицилли, темы «жизнь есть сон» и «человек-узник» в литературе известны, но «ни у кого эти темы не были единственными и не разрабатывались с таким совершенством и последовательностью» [Бицилли 1997:248]. Действительно, роман этот

необычен. Главный герой романа – несчастный узник Цинциннат Ц., которого осудили на смерть «за какую-то гносеологическую гнусность», заключили в крепость и вот-вот собираются казнить. Цинциннат явился в этот фантастический мир абсурда и произвола из подлинного мира, он непрозрачен, хоть и привык тщательно это скрывать, принужденный существовать в обществе «прозрачных», каковыми являются его тюремщики, адвокат, жена, ее семья и любовники и прочие обитатели романа, принадлежащие пошлому миру механических изделий. Можно по-разному интерпретировать символический смысл этой цинциннатовой непрозрачности. Так, П.Бицилли считал, что непроницаемость указывает на то, что Цинциннат пришел из мира лейбницеvских монад – единых и неделимых сущностей-идей, представляющих собой замкнутые системы, неповторимые и не подверженные тлетворному влиянию преходящего. Правда, по его мнению, в целом персонажи Набокова-Сирина – это скорее пародии монад: «Каждый из них слеп и глух, абсолютно “непроницаем”, карикатура лейбницеvской “не имеющей окон” монады. Отношения между ними состоят из чисто механических притяжений и отталкиваний» [Бицилли 2000:450]. Но это, так сказать, общая мысль о набоковских героях (монадность – вообще одна из излюбленных категорий Бицилли как литературного критика), а в романе Набокова, как представляется, непрозрачность героя означает его инаковость и защищенность от лучей, испускаемых неким всевидящим авторитарным оком в том мире, куда оказался заброшен Цинциннат. И вот непрозрачность Цинцинната разоблачена, и мир его сжимается до размеров тюремной камеры, а око общественности превращается в дверной глазок, сквозь который надзиратель следит за каждым движением заключенного.

Удивительной находкой тут является инверсия литературного штампа: тогда как романтический автор XIX века использовал бы барочно-сказочную атмосферу сновидения для противопоставления ей пошлости обыденного мира, Набоков, наоборот, вскрывает «неподлинность» и кукольность

обыденного мира, «моделируя» его как сон. Действующие лица романа напоминают то марионеток, то дурных актеров, забывающих свои роли и заглядывающих в шпаргалки по мере необходимости («Пропустил насчет гимнастики, – зашептал мсье Пьер, просматривая свою бумажку, – экая досада!»). По замечанию, сделанному Набоковым на одной из своих лекций, «сон – это представление, театральная пьеса, поставленная в нашем сознании при приглушенном свете перед бестолковой публикой. Представление это обычно бездарное, со случайными подпорками и шатающимся задником, поставлено оно плохо, играют в нем актеры-любители» [Набоков 1998:253].

По ходу сна-пьесы герои часто как бы меняются ролями, словно перетекают из одного в другого по логике сновидения, причем происходит это незаметно для самого повествователя. Вот мы видим, как «на широкий каменный парапет, поросший поверху каким-то предприимчивым злаком, положил локти адвокат, его спина была запачкана в известку.<...> Родион [тюремщик ] нашел где-то метлу и молча мел плиты террасы. Цинциннат, обойдя террасу, опять вернулся к южному ее парапету. Его глаза совершали беззаконнейшие прогулки. Теперь мнилось ему, что он различает тот цветущий куст, ту птицу, ту уходящую под навес плюща тропинку. – Будет с вас, – добродушно сказал директор, бросая метлу в угол и надевая опять свой сюртук. – Айда по домам. (Родион, незаметно для рассказчика и Цинцинната, превращается в директора, который, правда, сохраняет простецкую манеру речи, свойственную тюремщику) – Да, пора, – откликнулся адвокат, посмотрев на часы. И то же маленькое шествие двинулось в обратный путь. Впереди – директор Родриг Иванович, за ним – адвокат Роман Виссарионович, за ним – узник Цинциннат, нервно позевывающий после свежего воздуха. Сюртук у директора был сзади запачкан в известку» (теперь сюртук адвоката незаметно переходит к директору). Здесь, как во сне, происходит частичное слияние нескольких разных объектов, когда один «физический» персонаж или предмет может одновременно обладать характеристиками нескольких реальных лиц или предметов. Подмены и

превращения осуществляются посредством незаметной для сновидца переброски меток и этикеток с одного объекта на другой (как, например, передача директору запачканного известкой сюртука адвоката), которые как бы открепляются от одних предметов и прикрепляются к другим. Подобные отождествления в сновидениях намекают на скрытое или тайное сходство между различными персонажами, в известном смысле даже на их взаимозаменяемость. Важно тут для передачи атмосферы сновидения и то, что повествователь в каждый момент времени «знает» (то есть не сомневается, что знает), кто есть кто, даже если герои по ходу дела меняют свое обличье. В своем эссе о Гоголе Набоков делает характерное замечание о сновидческом (по его мнению) приеме в повести «Нос», «где рассказывается о несчастном, чей нос отправился сам по себе бродить по городу (как бывает в сновидениях, когда вы прекрасно понимаете, что некто – это такой-то, но вас при этом совершенно не смущает, что он смахивает на кого-то другого или вообще ни на кого не похож...)».

В то же время Набоков использует атмосферу сна не только для демонстрации пошлого абсурда, но и как пространство, в котором автор получает полную свободу для «овеществления» или «реализации» метафор. Этот прием в «Приглашении» и других произведениях Набокова был отмечен целым рядом исследователей, которые, правда, не связывали его с моделированием логики сновидения [Полищук 1997:822], [Паперно 1997:485].

Приводится множество примеров того, каким образом происходит овеществление метафор в романе: иногда это довольно тонкие поэтические метафоры, но главным образом процесс овеществления захватывает банальные уподобления и фигуры речи – окаменевшие языковые формы (клише), которые как бы на время оживают, вызволенные на свободу черной магией сновидения, и продолжают сомнительное свое существование. Например, адвокат сидел на койке, «погруженный по плечи в раздумье», Цинциннат «брал себя в руки и, прижав к груди, относил в безопасное

место», ивы в Тамариных Садах «плачут в три ручья без причины», а Родион, как кажется читателю, вынимает настоящую головку лука, а не часы-луковицу: «Родион медлительно двигался по камере и, когда захрипели перед боем часы <...>, вынул откуда-то из-за пояса луковицу и сверил». Превращение в птиц слуг за обедом, которые «... метались, как райские птицы», «роняя перья на черно-белые плиты», «резво разносили кушанья (иногда даже перепархивая с блюдом через стол)», овеществляет поэтическое сравнение, которое могло бы зародиться в голове Козьмы Пруткова или г. Лебядкина. Вообще в романе много таких сдвигов и замещений, одновременно ужасных и по-клоунски комических. Пугало, упомянутое Марфинькой на свидании с узником («— Ах, знаешь, на мне предлагает жениться – ну, угадай кто? никогда не угадаешь, – помнишь, такой старый хрыч, одно время рядом с нами жил, все трубкой через забор смердел да поглядывал, когда я на яблоню лазила. Каков? <...> Так я за него и пошла, за пугало рваное, фу!»), материализуется в виде настоящего пугала: когда Цинцинната везут на место казни, он видит из кареты, как «Марфинька, сидя в ветвях бесплодной яблони, махала платочком, а в соседнем саду, среди подсолнухов и мальв, махало рукавом пугало в продавленном цилиндре» (важно тут не только оживление пугала, но и то, что Марфинька при его вторичном появлении занимает ту же позицию – на яблоне, причем бесплодной, яблоня тут играет роль связующего звена). Куда более грациозным является превращение паука в акробата: «Паук спустился к нему на ниточке и сел на палец. <...> Родион двинулся, глядя вверх на уходившего под купол цирка крохотного акробата». Тема цирка получает свое дальнейшее развитие в ряде сцен, что по мнению Смирновой является примером того как, «“слово” обретает материальность в мире произведения» (Цит. По.: [Смирнова 1997: 826]).

Метафора распускается в сознании спящего и заполняет собой внутреннее пространство сновидения. «Вдруг», как это может случиться только в сновидении, прямо в камере узника разворачивается цирковое



представление: вот палач, мсье Пьер, «закатал правый рукав. Мелькнула татуировка. Под удивительно белой кожей мышца переливалась, как толстое круглое животное. Он крепко стал, схватил одной рукой стул, перевернул его и начал медленно поднимать. Качаясь от напряжения, он подержал его высоко над головой и медленно опустил. Это было еще только вступление. Незаметно дыша, он долго, тщательно вытирал руки красным платочком, покамест паук, как меньшей в цирковой семье, проделывал нетрудный маленький трюк над паутиной. Бросив ему платок, месье Пьер вскричал по-французски и оказался стоящим на руках <...> Тихо отпахнулась дверь – и в ботфортах, с бичом, напудренный и ярко, до сиреновой слепоты, освещенный, вошел директор цирка. <...> Что-то хрустнуло, и месье Пьер, выпустив изо рта стул, перекувырнулся и очутился опять на полу. Но, по-видимому, не все обстояло благополучно. Он тотчас прикрыл рот платком, быстро посмотрел под стол, потом на стул, вдруг увидел и с глухим проклятием попытался сорвать со спинки стула впившуюся в нее вставную челюсть на шарнирах. Великолепно оскаленная, она держалась мертвой хваткой. Тогда, не потерявшись, месье Пьер обнял стул и ушел с ним вместе. Ничего не заметивший Родриг Иванович бешено аплодировал».

Как заключает из приведенных и других подобных примеров Т. Смирнова, прием овеществления метафор, когда повествователь из слов создает целый мир, является основным в романе [Смирнова 1997: 826]. В результате «слово оживает и превращается в предмет». В то же время, справедливо замечает она, для слушателя (читателя) мир романа представляется иллюзорным, «невсамделишным».

Искусственность мира в романе, отвечает она, происходит оттого, что превращение слов в объекты совершается прямо на глазах у читателя и обыгрывается через тему театра и актеров. По моему мнению, все же центральным элементом или стержнем, объединяющим и присутствующим во всех указанных (и других) приемах, так сказать, материальной основой всей возводимой автором конструкции, является неумолимая логика

сновидения. Так и в оживляемых метафорах с самого начала присутствует характерный привкус сновидения. В сущности, реализация метафоры – это частный случай объективирования в сновидении призраков-идей сновидца (основного субъекта сновидения), и если сновидец – поэт, то выбор метафор в качестве строительного материала сновидения представляется весьма закономерным. Метафоры естественным образом реализуются в сновидении как метаморфозы, каковые, как позднее скажет герой «Ады» Ван Вин, «суть такая же принадлежность снов, как метафоры – стихотворений».

Нам могут возразить, что сновидение, бред – это довольно шаткая, скажем так, не серьезная, основа как для строительства романа, так и для его анализа. Действительно, что если взглянуть на прием овеществления слов с более «серьезных» историко-культурологических позиций? Без сомнения, каждый, кто прочитал хотя бы одну книгу о культуре средневековья (я прочел «примерно» три) сразу же обратит внимание на поразительное сходство этого приема с глубинным признаком средневекового мышления и культуры – отсутствием грани в сознании людей между «словами и вещами».

Кажется, что Набоков возрождает забытое средневековое искусство иносказания, аллегорического письма. Именно к такому выводу пришел П. Бицилли [Бицилли 2000:450].

Кажется, что текст «Приглашения» с его последовательно проводимой буквализацией метафор действительно хорошо вписывается в средневековое видение мира. Однако, аллегоризм в романе довольно мнимый: пользуясь указанной техникой, автор скорее искусно пародирует средневековый стиль, нежели действительно пытается создать «всамделишные» аллегории. В набоковской алхимии переплавки слов в вещи отсутствует основной ингредиент аллегории, ее материальная основа – непосредственное употребление слов как символов, когда, например, «смерть» превращается в «Смерть».

Аллегория – это овеществленный, персонифицированный символ. Набокову как Художнику безусловно было свойственно символическое

восприятие мира, однако ему чуждо непосредственное включение символов в текст, символическое не выходит на поверхность в мире Набокова, а прячется где-то в тени фраз, высылая читателю своих заместителей: тайные знаки и приметы. Именно в избегании проторенных дорог, ведущих писателя через поля, усеянные окаменевшими цветами символов [Хёйзинги], и заключается таинственная способность Набокова воссоздавать мир заново, оживляя затертые от длительного употребления фигуры речи.

Интересно, что в корнеллевских лекциях Набокова по русской и западной литературе слово «аллегория» встречается всего восемь раз (на, примерно, тысячу страниц текста), и всякий раз в пренебрежительно-ироническом ключе, как нечто уныло-педантичное, обычно с целью предостеречь студентов от соблазна аллегорического истолкования разбираемых произведений. Представляется, что, обволакивая свой роман в сон, автор как раз скорее снимает интерпретацию своего романа как аллегория, нежели усиливает ее. Сновидение – это и место обитания овеществленных метафор, и, само по себе, – своеобразная метафора для обозначения аллегорического способа восприятия действительности, когда может обнаружиться таинственная связь между любыми двумя предметами-образами. Как выразился Хёйзинга, заключая указанную главу своей книги, «мышление стало слишком зависимым от воплощения в образах; зрительная сторона, столь важная для позднего Средневековья, сделалась всемогущей. Все мыслимое было превращено в пластическое и изобразимое. Восприятие мира достигло состояния покоя – словно собор, залитый лунным сиянием, внутри которого мысль могла наконец погрузиться в сон» [Хёйзинга 2004:254].

Однако Бицилли очень верно заметил, что в «Приглашении» автор стремится найти способ восстановления действительности, реализуя определенную модель творчества, по которой «сущность творчества <...> сводится к поискам того “непонятного и уродливого зеркала”, отражаясь в котором, “непонятный и уродливый предмет” превращался бы в “чудный,

стройный образ”» [Бицилли 1997:247]. Критик здесь ссылается на сцену свидания Цинцинната с матерью Цецилией Ц., которая рассказывает Цинциннату про забаву своих детских лет – «нетки» (набор всяких нелепых и бесформенных предметов, как бы слепков небытия), к которым полагалось особое зеркальце. Кривизна зеркальца была специально так подобрана, что, отражаясь в нем, «бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную...». Кривизна нетки, преломляясь в кривом зеркальце, таким образом устранялась: «нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо», вспоминает Цецилия. Для понимания романа представляется крайне важным, что автор использует атмосферу сновидения не только для демонстрации небытия (это искажение «первого порядка»), но и для моделирования такого зеркала, своей кривизной компенсирующего изначальное искривление мира, или (заимствуя выражение Набокова в «Других берегах») для передачи какого-то намека на «стройную действительность прошедшей и предстоящей яви», которая нет-нет, да и мелькнет где-то «за щекочущей путаницей и нелепицей видений».

Таким образом, восстановление искаженного «подлинника» методом двойного отображения осуществляется в романе как двойное сновидение (или сновидение внутри сновидения). К этому мы еще вернемся, но вначале попробуем проанализировать наиболее запутанный и, как представляется, важный пласт в романе: отношения между Автором, Рассказчиком и Героем.

Говоря о передаче ощущения сновидения и использовании атмосферы сновидения в произведениях Набокова, трудно удержаться от соблазна сравнить технику Набокова в романе-сне «Приглашение на казнь» с техникой другого мастера сновидений, Франца Кафки. Впрочем, последнего, видимо, интересовала лишь наиболее мрачная разновидность сновидений – кошмары. Как заметил Х.Л. Борхес, в своих произведениях Кафка описывал тщательно разработанные кошмары. «Никто еще не догадался, что произведения Кафки – кошмары, кошмары вплоть до безумных подробностей», – писал он в своей короткой рецензии на роман «Процесс»

(приблизительно в 1937-1938гг, [Борхес 2005:414.].

Произведения Кафки напоминают кошмары не только из-за того, что в них постоянно происходит нагромождение всевозможных препятствий и отсрочек, и, как и в снах, случаются чудесные превращения и метаморфозы, а по некоторым более тонким признакам сновидения (элементам «логики» или скорее стилистики сновидения):

1. Утрата или видоизменение первоначальных целей героев, часто не замечаемая ни ими, ни рассказчиком, что напоминает ускользание цели в сновидениях. В творчестве Кафки оно занимает центральное место, в особенности, в романах «Замок» и «Америка».

2. Избыточность логической аргументации в сновидениях. В своей известной лекции о сновидениях Анри Бергсон отмечал, что в снах наблюдается скорее переизбыток, чем недостаток логического, – абсурд усугубляется стремлением сонного сознания объяснить происходящее. Как замечает Бергсон, сновидец «избежал бы нелепостей, если бы присутствовал в качестве простого зрителя при дефилировании образов, составляющих его сновидение. Но когда он во что бы то ни стало хочет дать им объяснение, его объяснение, имеющее целью соединить между собой несоответствующие друг другу образы, не может не быть объяснением странным, граничащим с нелепостью» [Бергсон 1999:7]. На «связь абсурда с избытком логики» у Кафки обращает наше внимание и известный «специалист по абсурду» А. Камю [Камю 1990:113].

3. Нарушения работы памяти, обычные в сновидениях. К этой категории отнесем предвосхищение сновидцем или героем некоторых (часто неблагоприятных) событий, которые могут произойти в скором будущем, – как будто «вспоминая» будущее и, наоборот, ложная память относительно событий, как будто имевших место в прошлом (в сновидениях мы часто вспоминаем якобы имевшие место реальные факты или ранее сившиеся нам сны, которые часто фабрикуются в рамках основного сновидения). В то же время обычные предметы и явления часто кажутся как бы впервые

увиденными («остраненными»). Возможно, многим читателям покажется странным, что Борхес «распознает» присутствие кошмара в романе Кафки «Процесс» уже в такой, казалось бы, невинной фразе на самой первой странице романа, на которой описывается чиновник, явившийся сообщить Йозефу К., что он находится под арестом: «Он был <...> в хорошо пригнанном черном костюме, похожем на дорожное платье – столько на нем было разных выточек, карманов, пряжек, пуговиц и сзади хлястик, – от этого костюм казался особенно практичным, хотя трудно было сразу сказать, для чего все это нужно».

4. Взаимопереплетение и взаимопроникновение сознаний отдельных персонажей, что указывает на наличие общего с ними сознания сновидца. Персонаж сновидения может проявить осведомленность относительно обстоятельств или мыслей другого персонажа, которые никак не должны быть известны первому. Так, некоторые появляющиеся во сне персонажи и предметы, до этого как бы незнакомые, «узнаются» героем сновидения (например, цель и назначение нового персонажа становится – вдруг! – известной главному герою еще до того, как тот начинает действовать), а сам герой может быть узан людьми, совершенно ему незнакомыми и ранее не виденными. Этим как бы намекается на существование остающегося за кадром сновидения его основного «автора» – сознания сновидца, порождением которого (и его заместителями) являются все участники ночного «представления».

5. Наконец, уже отмеченная в первом пункте, «неадекватность» реакции героя на абсурдность ситуации: он обращает внимание на второстепенные и побочные несообразности, и его удивляет не то, чему бы на самом деле следовало удивляться. Так же происходит и в сновидениях: ни действующие лица, ни сновидец не удивляются в должной мере ни происходящим у них на глазах превращениям и метаморфозам, ни абсурдности кем-то установленных правил и законов. Наоборот, герой сновидения воспринимает этот абсурд как часть от века существующего

порядка.

Впрочем, интерпретация произведений Кафки как кошмаров, видимо, мало кого интересует, исследователям гораздо больше нравится толковать Кафку в контексте антиутопий, притч с философско-политическим подтекстом и психоанализа.

Например, при сравнении «Процесса» Кафки с «кафкианским» романом Набокова «Приглашение на казнь», исследователям сразу бросается в глаза, что в обоих произведениях изображается абсурдное «наказание без преступления», при этом почему-то кажется уместным, прежде всего, отметить как «фундаментальное» отличие тот факт, что у Кафки герои подавлены комплексом вины, а у Набокова – совсем нет [Connolly 1997:42].

Возможно, что у многих читателей мгновенное ощущение сходства романов возникает при сопоставлении сцены поедания завтрака Йозефа К. чиновниками, явившимися объявить ему, что он арестован, и аналогичной сценой поедания директором тюрьмы цинциннатова ужина в камере узника.

В одном исследовании, сопоставляющем «Приглашение» с различными «гранями и оттенками» Кафки [Voegeman 1982:34], автор даже пытается доказать, что Цинциннат – это символ подготавливаемого Набоковым побега из русской в английскую литературу. Безусловно, можно сравнивать Набокова и Кафку в том плане, что Цинциннат переживает творческое пробуждение и как бы становится соавтором (чем он, прежде всего, и интересен Набокову), тогда как, подобно гоголевским чиновникам «маленький человек» Кафки не обладает творческой искрой, да и автора не заботит его творческое развитие.

В произведениях и у Кафки, и у Набокова встречаются, как приемы, указанные выше элементы логики (или стилистики) сновидения. Скажем, вкус сновидения чувствуется уже в самой первой строке «Приглашения», в которой сообщается, что «сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом», или вот, замечает рассказчик в скобках, «закон требовал, чтобы они (прокурор и адвокат) были единоутробными

братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались», или когда рассказчик бесстрастно отмечает, что «луну уже убрали» – тут важно даже не то, что в романе луну можно убрать, как элемент декорации, а то, что рассказчик нам об этом сообщает как об элементе повседневной рутины – вроде «полы уже помыли»

Возможно, Кафку в гораздо большей степени, чем Набокова, занимали бесконечные рассуждения героев Кафки, с каждым новым витком незаметно отходящие от первоначального вопроса, как лодка от пристани, однако обыгрывание логической аргументации, порождаемой работой сновидения, можно без особого труда обнаружить и в сновидческих произведениях Набокова. Рассказчик в «Приглашении» сообщает нам, что «пятнадцать лет было Цинциннату, когда он начал работать в мастерской игрушек, куда был определен по причине малого роста». Или вот Цинциннат вспоминает, как «когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от прочих, – а может быть, мне это приснилось, – я попал знойным полднем в сонный городок, до того сонный, что? когда человек, дремавший на завалинке под яркой белой стеной, наконец встал, чтобы проводить меня до околицы, его синяя тень на стене не сразу за ним последовала... о, знаю, знаю, что тут с моей стороны был недосмотр, ошибка, что вовсе тень не замешкалась, а просто, скажем, зацепилась за шероховатость стены...».

Однако используются указанные элементы или приемы сновидения у Кафки и Набокова по-разному. Например, Кафка редко использует настоящие фантастические сны или бредовые видения героев в своих произведениях (у Набокова Цинциннат рассуждает, словно видя перед собой картину Эшера: «должно быть, с крепостью случился легкий удар, ибо спускавшиеся лестницы, собственно, поднимались и наоборот»). Персонажи Кафки не летают, словно птицы, а если им случается превратиться, скажем, в жука, то дальнейшее существование героя уже проходит в строгом соответствии с некоторыми «естественными» законами. Элементы абсурда в мире Кафки не эстетизируются и не смакуются так, как это происходит в



набоковских текстах. Правда – и это представляется мне важным, – повествователь у Кафки напоминает повествователя «Приглашения» тем, что он тоже как бы погружен в сон и заключен в одном пространстве со своим героем. Но в отличие от набоковского рассказчика, рассказчик у Кафки холоден и бесстрастен и не использует никаких явных эстетических, бьющих на эффект приемов – скажем, путать персонажей или создавать явно абсурдные описания реальности, позаимствованные в театре кукол (вроде «луну уже убрали»), тем самым выдавая присутствие автора, который в набоковских текстах всегда где-то витает над текстом, как ангел-хранитель. Рассказчик Кафки просто следует за героем и объясняет точным и вежливым языком все его бесконечные затруднения, не замечая того, как он и его герой все больше отклоняются от заданной цели, запутываясь в бесконечном лабиринте, выстроенном чьей-то невидимой рукой.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В ходе данной работы нами была достигнута цель, поставленная в начале, а именно изучить проблему мира и человека в романах В. Набокова «Приглашение на казнь» и Ф. Кафки «Процесс».

Для достижения данной цели были решены такие задачи как рассмотрение идейно-художественное своеобразие произведений В. Набокова, изучение специфики мировосприятия Ф. Кафки, изучена проблема человека и мира в произведениях В. Набокова «Приглашение на казнь» и Ф. Кафки «Процесс», а так же исследована метафора произведений – метафора сна

Уникальность В. Набокова и Ф.Кафки признается многими критиками литературы.

Произведения В. Набокова имеют психологическую «окраску», связанную с иным восприятием действительности В. Набоковым. Все романы Набокова цикличны, один может пояснить другой, а сюжет каждого из них направлен на поиски идеального мира. Герои произведений имеют два мира: реальный и вымышленный. Герои Набокова «спасаются» от реального мира, уходя в себя, в мир фантазий или прошлого.

У Ф. Кафки герой представляет «маленького человека», сер и тривиален, но, тем не менее имеет свою загадку и есть глубину абсурда. Автору присущи аскетизм, самоосуждение, неуверенность в себе и болезненное восприятие окружающего мира. Герои произведений Ф. Кафки не имеют ни души, ни своей внутренней вселенной, и уходить им некуда.

Человек, в творчестве Набокова является обличием подавленной личности в тоталитарном государстве. В романе выражен характерный для творчества В. Набокова конфликт индивидуальности с толпой, конфликт яркой личности с безликим и пошлым окружением, для которого такая непохожесть является досадной помехой и угрозой, от которой необходимо избавиться.

У Ф. Кафки человек является неким призрачным созданием, находящимся в состоянии подвешенности между бытием и пустотой. На

протяжении всего произведения Ф. Кафка так и не открывает читателю внутреннего мира своих героев. Ф. Кафкой исследуется «человек вообще», а так же чувство страха, неоднократно встречаемое в его произведениях.

Данное чувство передается его героями жестами и мимикой, атмосферой ужаса и негатива, неопределенности, которая повергает в страх.

Мир В. Набокова является авторской игрой, которая является изображением внеисторической реальности в театрализованном представлении, в котором господствует «мир самореферентных знаков», а не живых людей, «отсутствие выдается за присутствие», воображаемое и реальное в релятивистском сочетании теряют свое различие и смысл.

Его мир состоит из симулятивных подобий реального мира

Художественный мир Кафки, и манера его письма, являющаяся кошмарно-сновиденческой, обезличенной и лирической одновременно.

В творчестве Ф. Кафки так же представлено двоимирие, перед нами предстает один реальный мир, не принадлежащий совершенно никому.

В общественном антураже растворяется злое начало, оно проявляется не в мышлении людей, не в их поведении, а в самом жизненном устройстве.

А вот в чем заключается доброе и божественное начало в мире произведений Ф. Кафки остается неизвестным.

Об этом сделать вывод, исходя из произведений автора не представляется возможным.

Осмысление наследия Ф. Кафки и В. Набокова не только представляет колоссальный научный интерес, но и крайне необходимо для многомерного развития современной литературы, ибо верное понимание самого духа творчества данных писателей может быть полезным для создания и осмысления собственных литературных творений.

## **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Адамович Г. Сирин // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г.Мельникова. - М.: Новое литературное обозрение, 2000. - 688 с. С.195 - 199. с. 198
2. Арто А. Театр «Альфред Жарри» // А.Арто. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. - СПб.; М.: Симпозиум, 2010. - 443 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru/Library/Artod/Doubl/> - Дата доступа: 19.04.2017
3. Барт Р. Лекция // Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989—616 с. С.545-569. с. 553
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 2002. Т.6, 800с.
5. Бем А.Л. Драматизация бреда: («Хозяйка» Достоевского)/Вокруг Достоевского : в 2 т. – М. : Рус. путь. Православие и культура. Т. 1: О Достоевском: сб. ст. Прага, 1929. с. 99- 131 (впервые в сб. на чешском языке под загл. A.L. Bém. Tajemství osobnosti Dostojevského . Pr. 1928).
6. Бем А.Л. Тайна личности Достоевского/Православие и культура. Сб.ст. Берлин. 1923. с.181-196
7. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // В. В. Набоков: PRO ET CONTRA. - СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997. 960 с.
8. Бергсон А. Сновидение. В кн.: Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 980-1004.
9. Бергсон А. Сновидение. В кн.: Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память/Пер. с фр. Минск: Харвест, 1999. С. 980-1004.
10. Бицилли П. В. Сирин «Приглашение на казнь». Его же «Соглядатай». В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т.1, с. 245-248 (впервые: «Современные записки», Париж, 1938).

11. Бицилли П. Возрождение Аллегии // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г.Мельникова. - М.: Новое литературное обозрение, 2000. - 688 с. С.208-219, с. 216
12. Бицилли П. Возрождение аллегии. В кн.: Бицилли П. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М.: Русский путь, 2000. с. 438-450. (впервые: «Современные записки», Париж, 1936).
13. Бицилли П. Жизнь и литература. В кн.: Бицилли П. Трагедия русской культуры. Исследования. Статьи. Рецензии. М.: Русский путь, 2000. с. 476-487. (впервые: «Современные записки», Париж, 1933).
14. Бицилли П. Элементы средневековой культуры. В кн.: Бицилли П. Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад. М.: Языки славянских культур, 2006. с. 107-232. (впервые: Одесса, 1919).
15. Бойд Б. Набоков. Русские годы. Биография. - СПб.: Симпозиум, 2010. 720с., с. 484
16. Борхес Х.Л. Франц Кафка. «Процесс». Сочинения: В 4 т. СПб: Амфора, 2005. Т. 1, с. 413-414.
17. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце // О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998
18. Вейдле В. Умирание искусства. М.: Республика, 2001.
19. Гессе Г. Степной волк. СПб.: Азбука-классика, 2004. - 280 с., с.78
20. Давыдов С. Гносеологическая гнусность Владимира Набокова. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra/ Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 470-484.
21. Делез Ж. Платон и симулякр // Ж. Делез. Логика смысла (вторая половина). М.: Издательство Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с. С.329–347, с. 341
22. Ефимов И. Процесс Цинцинната Ц. и казнь Иосифа К. В сб.: Бремя добра. 1993. С. 150-163 (впервые: “Страна и мир”, 1985. №8, с. 79-86).
23. Зверев А. Набоков. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2014. 464 с., с. 196].

24. Ильин И. Весь мир - театр // Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада. -1998.-255с. 188
25. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Кафки. В кн.: Альбер Камю. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. М.: Радуга, 1990. с.110-118, с. 113
26. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Кафки. В кн.: Альбер Камю. Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки. М.: Радуга, 1990. с.110-118.
27. Кафка Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1995 178), просто человека, лишённого статуса в системе суда, он не «обвиняемый» и не «судья»
28. Кругликов В.А. Пара-сказ о метафизике Ф.Кафки./ Человек и искусство. Антропос и поэсис. Вып. 1. Москва, 1998. [http://philosophy.ru/iphras/library/a\\_p/00.html](http://philosophy.ru/iphras/library/a_p/00.html)
29. Манн Ю.В. Франц Кафка и Гоголь (о судьбе одной постромантической традиции) // Russian Literature. XXXVIII. North-Holland, 1995. С. 351–355
30. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // М.Медарич / В. В. Набоков: PRO ET CONTRA. - СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997. 960 с. С.448-468., с. 451
31. Набоков В. // Лекции о драме. М.: Азбука-классика, 2008.
32. Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб: Симпозиум, 2004. Т.4. 1935-1937. Приглашение на казнь. Дар. Рассказы. Эссе. с.784
33. Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // В.Набоков. Лекции по зарубежной литературе. -М.: Издательство Независимая газета, 1998. - 512 с.
34. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998.
35. Нечаенко Д.А. История литературных сновидений XIX-XX веков: Фольклорные, мифологические и библейские архетипы в литературных

сновидениях XIX-начала XX вв. М.: Университетская книга, 2011

36. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 485-507.
37. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 485-507.
38. Полищук В. Жизнь приема у Набокова. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 809-822.
39. Полищук В. Жизнь приема у Набокова. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 809-822.
40. Савельева В.В. Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы: Жазушы, 2013.
41. Смирнова Т. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь». В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 823-836.
42. Смирнова Т. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь». В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 823-836.]).
43. Смирнова Т. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь». В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 823-836.
44. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. - М.: Прогресс-Традиция, 1997. - 416 с., с. 27
45. Хейзинга Й. Осень средневековья. Пер. с нидерл. М.: Айрис-пресс, 2004.
46. Ходасевич В. О Сирине // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г.Мельникова. - М.: Новое литературное обозрение, 2000. - 688 с. С.219 – 224, с.139
47. Ходасевич В. О Сирине. В сб.: В.В. Набоков: Pro et Contra /Под ред. А. Долинина. СПб, 1997. Т. 1, с. 238-244 (впервые – в газете «Возрождение», Париж, 1937).

48. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб: Симпозиум, 2007.
49. Alexandrov V.E. Nabokov's Otherworld, 1991 (В рус. пер.: Александров В.Е. Набоков и потусторонность. СПб: Алтейя, 1999).
50. Boegeman M.B. "Invitation to a Beheading and the Many Shades of Kafka" in Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work. 1982.
51. Boegeman M.B. "Invitation to a Beheading and the Many Shades of Kafka" in Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and Others on His Life's Work. 1982.
52. Connolly J.W. Nabokov's «Invitation to a Beheading»: A Critical Companion. Northwestern/Aatseel Critical Companions to Russian Literature. First edition by Connolly, JW. Northwestern University Press, 1997., с. 42
53. Connolly J.W. Nabokov's «Invitation to a Beheading»: A Critical Companion. Northwestern/Aatseel Critical Companions to Russian Literature. First edition by Connolly, JW. Northwestern University Press, 1997.
54. Connolly J.W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other /Cambridge Studies in Russian Literature. Cambridge University Press, 1992.
55. Foster L. Nabokov's Gnostic Turpitude: The Surrealistic Vision of Reality in «Priglasenie na kazn'» /Mnemosina: Studia literaria russica in honorem Vsevolod Setchkarev, ed. J. T. Baer and N.W. Ingham. München: Fink, 1974. с. 117–129.