

# Natalia Popovich

---

## Антиутопия в романах В. Набокова "Приглашение на казнь" и Т. Толстой "Кысь"

---

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 4, 97-109

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

**АНТИУТОПИЯ В РОМАНАХ В. НАБОКОВА  
ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ И Т. ТОЛСТОЙ *КЫСЬ***

Natalia Popovich

*Pushkin State Russian Language Institute  
Moscow, Russia  
simbalda@yandex.ru*

Ключевые слова: *русская литература XX века, Владимир Набоков, Татьяна Толстая, антиутопия, город будущего*

Романы В. Набокова *Приглашение на казнь* (1934) и Т. Толстой *Кысь* (1984-2000) выстраивают модели современного общества. Причина обращения писателей к жанру антиутопии – необходимость осмыслить ведущие социальные тенденции (преддверие Второй Мировой войны, переломный постперестроечный период в России). Для антиутопии характерен особый тип хронотопа романов: «конец истории» является точкой отсчета событий [Нефагина 2003], примитивная культурная парадигма сменила развитую. Последствия социально-утопических преобразований отражены в образе города будущего: это безмянный город в романе В. Набокова и Федор-Кузьмичск (Москва) в романе Т. Толстой. Ритуализация, регламентирование жизни, псевдокарнавальные процессы характеризуют тоталитарное общество. Однако в отличие от известных антиутопий Е. Замятина, О. Хаксли и Дж. Оруэлла, где внимание акцентировано на проблемах политической и социальной организации, в центре внимания В. Набокова и Т. Толстой – моральный и культурный аспекты проблемы тоталитаризма.

Герой антиутопии – отколовшийся от общей массы человек, в центре повествования – зарождение личности, самосознания героя, его инаковость, протест. В обоих романах подчеркнуто необычное происхождение главного героя – он рождается от мезальянса, что сильнейшим образом влияет на его судьбу. В романе *Приглашение на казнь* единственная встреча юной Цецилии Ц. и «неизвестного бродяги, разбойника, плотника» [Набоков 1990б: 12] происходит в ночном парке. С. Козлова отмечает, что один из ведущих повествовательных пластов романа «пародирует штампы романтической литературы: средневековая готика, бегство от действительности, гений и толпа, злодеи и жертвы, зачатие героя от неизвестного бродяги, явление потерянной матери, юная дева,

спасающая узника, обреченного на смерть и пр.» [Козлова 2001: 782]. Сразу после рождения мать отдает Цинцинната в приют, однако воспитание в общезжитии не может искоренить инаковость героя. В мире прозрачных душ его душа остается непрозрачной. Дети чувствуют опасность и сторонятся чужака, прогулка по воздуху закрепляет это положение изгоя: «Голосок: „Аркадий Ильич, посмотрите на Цинцинната...” Он не сердился на доносчиков, но те умножились и, мужая, становились страшны» [Набоков 1990б: 13]. Сюжетная рамка романа – описание последних дней приговоренного к казни героя. Неизбежной насильственной смерти он пытается противопоставить искусство, творчество. Лист бумаги и длинный, «изумительно очиненный карандаш» [Набоков 1990б: 6] символизируют его жизнь. Записки Цинцинната дают ему возможность осмыслить пройденный путь, понять эфемерность приближающегося конца, преодолеть паническую боязнь смерти. Возможность быть прочитанным, услышанным необходима герою. В воображаемом будущем веке «неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки» [Набоков 1990б: 53]. Обращение к потенциальному читателю помогает создать иллюзию диалога в мире, где, кроме Цинцинната, больше не осталось людей. Герой осознает несовершенство своего слога, мучительно подбирает нужные слова: «но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» [Набоков 1990б: 52]. Это аллюзия к пушкинскому роману в стихах *Евгений Онегин*, речь идет о Ленском, поэте довольно посредственном. Начало арии Евгения Онегина из одноименной оперы напевает шурин Цинцинната при свидании в тюрьме. В. Набоков, как известно, много лет занимался изучением творчества А. Пушкина, написал обширный комментарий к роману. Имя Пушкина – символ подлинного искусства, его эталон. В романе В. Набокова *Дар* оно является неким камертоном, по которому герой настраивает свою лиру. Книжки хранят память о прошлом, но их почти никто не читает – собрание редких книг отдано в ведение тюремного библиотекаря. «Мифический девятнадцатый век» [Набоков 1990а: 14] упомянут при описании работы Цинцинната в мастерской игрушек. Жизнь великих писателей обросла мифами, а сами они стали игрушками для школьников: «маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старичок Толстой, толстоносенький, в зипуне и множество других, например: застегнутый на все пуговицы Добролюбов в очках без стекол» [Набоков 1990а: 14]. «Прирученное» искусство пользуется спросом у горожан: с успехом идет опера-фарс *Сократись, Сократик*, в городском парке «луна сторожила знакомую статую поэта, похожую на снеговую бабу – голова кубом, слепившиеся ноги» [Набоков 1990б: 126]. В камере герой читает модный современный роман *Quercus* – остроумная пародия писателя на творчество Дж. Джойса. Художественная ценность книги сводится к набору литературных приемов, за мнимой оригинальностью скрывается бедность содержания, отсутствие таланта у автора. Антитеза мнимое и подлинное искусство позволяет выявить авторскую позицию.

Главный герой романа *Кысь* – Бенедикт Карпов, сын Пржежней женщины Полины Михайловны с «оверверстечским образованием» [Толстая 2005: 16] и древоруба-голубчика. Мать, памятуя о трех поколениях интеллигенции в роду,

дает сыну имя Бенедикт – в переводе с латинского «благословенный». «Собачье имя» Бенедикт с самого рождения вызывает множество кривых толков – мать ребенка «на всю слободу ославил» [Толстая 2005: 16]. С детства герой испытывает разнонаправленное влияние матери и отца. Мать заботится об образовании сына, отец приучает его к труду, однако нравы в семьях голубчиков самые дикие: муж жену учит палкой. В романе получает развитие характерный для литературы сентиментализма тип «естественного» человека. Обладая задатками добродетельности и чувствительности, такой герой живет в гармонии с собой и природой. Враждебной средой для него является цивилизация, искажающая его естество. Однако в контексте романа-антиутопии Бенедикт изначально включен в пространство города, поэтому правильнее будет говорить о нем не как о человеке «естественном», а как о наивном герое, в силу своей ограниченности не осознающем губительных процессов окружающей его действительности. Бенедикт работает писцом в Рабочей избе, он переписывает старопечатные книги, все до одной якобы сочиненные правителем Каблуковым. Образ писца в русской литературе имеет огромную традицию: летописец Нестор (*Повесть временных лет*), Пимен (А. Пушкин *Борис Годунов*), переписчик Акакий Акакиевич Башмачкин (Н. Гоголь *Шинель*), каллиграф князь Мышкин (Ф. Достоевский *Идиот*), писарь Амвросимов (Б. Окуджава *Бедный Амвросимов*) и др. Однако в отличие от Цинцинната, который обладает литературным даром, работа Бенедикта лишена творческой составляющей, он лишь скриптор, копиист.

Образ книги чрезвычайно важен в обоих произведениях, это связующее звено между поколениями, обеспечение преемственности традиций. Книги несут не только знание, но и внутреннюю культуру, основная их задача – воспитание мысли и чувств, духовный рост человека. Герой является «наивным» читателем, он не умеет анализировать и оттого воспринимает тексты книг буквально, без скрытых смыслов. С одинаковым удовольствием читает Бенедикт *Илиаду* и журнал „Коневодство”, *В объятиях вампира* и Ф. Кафку. «Высокая культура соприкасается с низовой реальностью, в результате чего происходит трансформация первой, – пишет О. Крыжановская – Образ культуры, создаваемый таким образом, лишается ореола и становится объектом пародии, постмодернистской интеллектуальной игры» [Крыжановская 2005: 11]. Вместо того чтобы научиться думать самому, Бенедикт ищет Голубиную книгу, где, по народным поверьям, записаны все тайны, есть все ответы на вопросы: «Книгу-то эту, что вы говорили! Где спрятана? Чего уж теперь, признавайтесь! Где сказано, как жить!» [Толстая 2005: 322]

Книга в романе становится главным орудием власти. Мотив «болезни от книг», т.е. просвещения души и ума, является традиционным для русской литературы. Доносы, обыски, изъятия и «принудительное лечение» – способ расправы власти с инакомыслящими.

Образ Пушкина дан как символ культурной памяти в одичавшем мире голубчиков. Бенедикт вырезал из дубельта памятник поэту – деревянную «бурачину»: склоненная голова, кафтан, шесть пальцев про запас. Голубчики используют пушкина для различных хозяйственных нужд: зимой привязать сани,

летом сушить белье. Отношение Бенедикта к Пушкину в романе претерпевает ряд существенных изменений. В начале романа герой интересуется у Никиты Иваныча: «Кто это Пушкин? Местный? – Гений. Умер давно. – Объемшись чего?» [Толстая 2005: 137]. В финале герой считает себя уже носителем культурных ценностей своей эпохи: «Пушкина моего я люблю просто до невозможности, – вздохнул Бенедикт» [Толстая 2005: 307]. Применяя на практике ставшую расхожей формулу А. Григорьева «Пушкин – это наше все», Бенедикт присваивает поэту и авторство всех благ земной цивилизации: «Я колесо изобрел! – Это Пушкин изобрел! – Я коромысло! – Это Пушкин коромысло!» [Толстая 2005: 298]. Несмотря на ироническое описание «идола», «Пушкина-кукушкина», этот образ не может быть истолкован в пародийном ключе. Неслучайно в финале романа новый правитель требует сожжения памятника поэту.

В романе *Приглашение на казнь* действие разворачивается в провинциальном городе, название которого в тексте не упомянуто. Это условный город будущего, который может быть соотнесен с гоголевским городом N. Образ города характеризует интересная деталь, упомянутая вскользь, мимоходом: «вечный фонтан у мавзолея капитана Сонного широко орошает, ниспадая, каменного капитана, барельеф у его слоновых ног и колышущие розы» [Набоков 1990б: 41-42]. Вечный фонтан, с одной стороны, вызывает ассоциации с вечным огнем, символом памяти о погибших героях. С другой стороны, этот образ связан с легендой о неиссякаемом источнике вечной молодости, возвращающем людям здоровье и долголетие. Мавзолей капитана Сонного в таком контексте приобретает вполне узнаваемые черты и может быть интерпретирован как завуалированная отсылка к мавзолею В. Ленина на Красной Площади в Москве (Вечный огонь горит в Александровском саду). По контрасту с Петербургом, родным городом В. Набокова, культурной столицей России, образ Москвы может быть прочитан как символ официальный государственной власти (сам писатель утверждал, что в столице никогда не был). Фамилия Сонный является развитием мотива вечной молодости (жизни) вождя революции, широко известны строки В. Маяковского, которые стали лозунгом советского государства: «Ленин – жил, Ленин – жив, Ленин – будет жить». Вместе с тем воинское звание «капитан» в совокупности с деталями «слоновые ноги», «каменный капитан» вводит мотив силы с военизированным оттенком, что позволяет предположить еще одного адресата аллюзии – И. Сталина. Колышущие розы у подножия памятника красноречиво свидетельствуют о памяти благодарных соотечественников. Памятник еще раз появится в финале книги при описании дороги к месту казни Цинцинната: «От статуи капитана Сонного оставались только ноги до бедер, окруженные розами, – очевидно, ее тожехватила гроза» [Набоков 1990б: 126]. Удар молнии символизирует карающую руку судьбы, это косвенное свидетельство косности и непрочности материального мира.

Образ города строится на антитезе крепость – Тамарины Сады. Романное пространство четко ограничено, закрыто. Тюремная камера – символ несвободы, одиночества, смерти – является главным местом действия, которое начинается в зале суда и заканчивается на эшафоте городской площади. Крепость расположена на скале, она возвышается над городом, который с башенной

террасы виден, как на ладони. Пространство закольцовано фигурой круга: дорожка змеей обвиняет тюрьму, крепость построена как круговой лабиринт ходов, все пути приводят беглеца обратно в камеру. Множество ходов оканчиваются тупиком, из которого герою приходится мучительно выбираться. Тюрьма в представлении героя становится метафорой жизни: «ошибкой я попал сюда – не именно в темницу – а вообще в этот страшный полосатый мир» [Набоков 1990б: 51]. Тамарины Сады – символ свободы духа, любви, творчества. Имя Тамара появляется в автобиографическом романе *Другие берега*, писатель ностальгически вспоминает о первой любви: «Я впервые увидел Тамару – выбираю ей псевдоним, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени – когда ей было пятнадцать лет, а мне шестнадцать. Кругом, как ни в чем не бывало, сияло и зыбилося вырское лето» [Набоков 1990а: 258]. Романтические встречи с девушкой в летнем парке, где зеленые дебри надежно укрывают от чужих глаз, традиционная завязка любовных отношений: «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариных Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где бывало, когда все становилось невтерпеж и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами... Зеленое, муравчатое. Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтатам далекого оркестра...» [Набоков 1990а: 10]. В Тамарины Сады стремится попасть герой в своих мечтах, блуждая в лабиринтах воспоминаний. В традициях литературы романтизма природа кажется Цинциннату сочувствующей, тогда как люди настроены враждебно.

Мир будущего показан в радостных и светлых тонах. Образ города нарочито идеализирован: обилие зелени, дома с палисадниками, бульвар для прогулок, скамейки и статуи, мост через реку Стропъ. Жизнь горожан размеренная, беспечная и благополучная: утром дети идут в школу, хозяйки – за покупками, люди едут по делам на электрических вагонетках или собственных авто. Реализуются мотивы праздника и праздности: «уличные продавцы хлеба, с золотистыми лицами, в белых рубашках, орут, жонглируя булками: подбрасывая их высоко, ловя и снова крутя их; у окна, обросшего глициниями, четверо веселых телеграфистов пьют, чокаются и поднимают бокалы за здоровье прохожих» [Набоков 1990б: 41] Конфликт личности и социума показан подспудно: «и хотя все в этом городе на самом деле было всегда совершенно мертво и ужасно по сравнению с тайной жизнью Цинцинната и его преступным пламенем, <...> а все-таки в эту минуту захотелось попасть на знакомые, пестрые улицы...» [Набоков 1990б: 42] Мотив театра характеризует мир, который не имеет прошлого, живет одним днем, не заботиться о грядущем. Яркие декорации скрывают пустоту, бессмысленность жизни: «Наш сегодняшний, наскоро сколоченный и покрашенный мир» [Набоков 1990б: 28], а сам Цинциннат – «гражданин столетия грядущего, поторопившийся гость <...>, ярмарочный монстр в глазоощем, безнадежно-праздничном мире» [Набоков 1990б: 50]. Контраст живое – мертвое, реальный мир – мир мечтаний и снов героя усилен мотивом подмены: «Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия» [Набоков 1990б: 53]. В восприятии героя именно воображаемый мир является подлинным.

Необычно реализована в романе тема власти. Для антиутопии характерны псевдокарнавальные процессы – разоблачение врагов, публичные процессы и казни. Процесс над Цинциннатом, безусловно, является значимым событием в жизни социума, однако в тексте подчеркнуто отсутствие правителя. По обычаю палач и жертва накануне казни должны явиться с визитом к главным чиновникам города: «Для ускорения ритуала было решено, что оные лица соберутся в пригородном доме заместителя управляющего городом (сам управляющий, его племянник, был в отъезде, гостил у друзей в Притомске)» [Набоков 1990б: 104]. Собрание городских чиновников (судья, заведующий городскими фонтанами, шеф телеграфистов, начальник снабжения, укротитель львов, отец городских пожарных, управляющий садами, попечительница учебного округа «и множество еще других осанистых, именитых, седовласых особ с отталкивающими лицами» [Набоков 1990б: 105]) является аллюзией к комедии Н. Гоголя *Ревизор*, действующими лицами которой являются судья, смотритель училищ, попечитель богоугодных заведений, почтмейстер и т.д. Абсурдность предписанного системой поведения персонажей подчеркнута мотивом кукол, движение и действия которых полностью зависят от умелых манипуляций кукловода. Это не люди, а «призраки, оборотни, пародии» [Набоков 1990б: 22]. Г. Савельева отмечает, что фарсовые элементы романа (мистификация побегов и появлений палача в виде друга-арестанта; палач в роли суженого и крики «горько» и «на брудершафт», иллюминация по случаю казни, названной представлением, цирковые мотивы) «соотносятся с традицией кукольного театра, особенно с петрушечной комедией, одной из обязательных сцен которой была женитьба» [Савельева 2001: 348].

На роль правителя в романе недвусмысленно претендует палач, исполняющий главную роль в ритуале казни. Фигура месье Пьера на протяжении действия приобретает все большую значимость, в финале он демонстрирует замашки диктатора. Почтительное отношение к новому «заключенному» директора тюрьмы и его подчиненных перерастает в полную зависимость от «маэстро». Палач ведет себя как театральный постановщик в сцене казни: «Хорошо-с. Приступим. Свет немножко яркий... Если бы можно... Вот так, спасибо. Еще, может быть, капельку... Превосходно!» [Набоков 1990б: 129] Много раз обыгрывается мотив недюжинной силы месье Пьера, несмотря на его карикатурный вид – румяный коротенький толстячок в светлом паричке. Цирковые номера, демонстрирующие ловкость и силу, разнообразные таланты (фокусы, игра в шахматы, увлечение фотографией, умение быть душой компании) призваны убедить окружающих, а главное – будущую жертву в несомненном превосходстве месье Пьера. Конкретизируя тему творчества в книгах Набокова, С. Давыдов выделяет как ее аспект «тему творческой зависти к более одаренному сопернику» [Давыдов 2001: 315]. В романе сталкиваются два неравных творческих сознания, причем посредственный талант (палач-виртуоз месье Пьер) претендует на первенство и пытается вытеснить более одаренного соперника (поэта Цинцинната). Месье Пьер притязает на роль наставника, друга и даже спасителя Цинцинната. Символ псевдотворчества героя – орудие казни, блестящий топор в футляре, напоминающем по виду музыкальный инструмент.

Точка отсчета событий в романе *Кысь – Взрыв* – условна. Это не только авария на Чернобыльской АЭС или революция, уничтожившая старую систему ценностей, но метафора глобального масштаба катастрофы, ведущей к разрушению старого уклада жизни людей. Толстая описывает не возможное будущее или прошлое России, а ее вечное настоящее. Время в романе разомкнуто, пространство же, наоборот, четко обозначено, закрыто. Выйти за его пределы практически невозможно. Чудом уцелевший городок, возникший после Взрыва на ядерных обломках Москвы, символизирует собой Россию. На семи холмах стоит городок Федор-Кузьмичск (а до того звался Иван-Порфирьчск, Сергей-Сергейчск, Южные склады, а когда-то прежде – Москва), и вокруг него «поля необозримые, земли неведомые» [Толстая 2005: 7]. Москва потеряла значение символа России, как потеряла свое название. Улицы городка отмечены памятными столбами: Никитские ворота, Балчуг, Полянка, Страстной бульвар, Кузнецкий мост, Арбат. Но это лишь символы ушедшей эпохи, знаки без значения. Федор-Кузьмичск по своей сути не имеет собственного лица, это чудом сохранившийся островок среди необъятных и неисследованных просторов земли. На севере и востоке дремучие леса, на юге чеченцы. Иронически описан «трудный» путь на запад, в просвещенную Европу: «Там даже вроде бы и дорога есть... Идешь-идешь... и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видал? И так себя жалко станет! Плюнешь и назад пойдешь. А иной раз и побежишь» [Толстая 2005: 8]. Историческим символом ушедших эпох выступает расписной, многокупольный, многоярусный Красный Терем за тройным рвом – чудом уцелевший московский Кремль. Внешнее пространство враждебно герою. Образ дома, традиционный для славянской культуры, противопоставлен чужому, опасному миру. Дом – это символ покоя, благополучия, семьи (печь, горшок щей, лежанка).

В романе *Кысь* выстроена четкая иерархия. Во главе государства стоит Наибольший Мурза Федор Кузьмич Каблуков. Слово «мурза», означающее аристократический титул в тюркских государствах, может трактоваться как историко-литературная аллюзия на оду Г. Державина *Фелица*. В фамилии Каблукову обыгрывается фразеологизм «быть под каблуком» – находиться в беспрекословном подчинении, под гнетом. Имя Федора Кузьмича, сибирского старца, стало известным благодаря романовской легенде середины XIX века о том, что старец является российским императором Александром I, который инсценировал свою смерть в Таганроге и ушел от людей в затвор. Особенностью романа является соединение мифологического начала с пародийным, гротесковым: образ правителя соотносится с образами русских исторических и культурных деятелей – Петра Великого и Павла Третьякова (Каблуковская галерея). Каблукову подчинены Большие и Малые Мурзы – начальники на местах. Органы безопасности – карательные отряды санитаров. Ритуализация жизни сопровождается отголосками революционной мифологии советского времени: в романе упомянуты Складской день, Майский и Октябрьский выходные, Бабский Праздник Женский День.

Народ представлен социальными группами, которые существуют обособленно: это голубчики, Прежние люди и перерожденцы. Контраст между



Прежними и голубчиками разителен настолько, что ситуация непонимания ими друг друга сводит конфликт на уровень пародии. Прежние люди (Главный Истопник Никита Иванович, диссидент Лев Львович, матушка Бенедикта Полина Михайловна, распорядитель Виктор Иваныч и др.) – последние хранители остатков культурного наследия прошлого. А Бенедикт и все остальное молодое поколение послевзрывной эпохи – недоросли и фомы непомнящие. Опозиция «люди» – «голубчики» возникает в романе не случайно. Прежние – это «люди», потому что в них, несмотря на «новый неолит», сохранилось что-то человеческое. Само обращение «голубчик» в устах интеллигента звучит как «мой милый, мой дорогой». Голубчики – заблудшие овцы в глазах Прежних, поэтому их надо воспитывать и спасать от тьмы невежества. Т. Толстая вводит сцену встречи правителя с народом – Каблуков посещает Рабочую избу, разговаривает с рядовыми голубчиками. Десакрализация образа правителя (Наибольший Мурза оказывается невежественным карликом-узурпатором) приводит в конечном итоге к перевороту: «Надо бы сильнее благоговеть, а благоговется как-то слабо, что ли. Криво как-то. Вот если бы на земле распластаться, на четвереньках, коленки подогнувши, а лбом об пол бить, – тогда лучше получается. Не зря придумано. Тогда восторг так прямо из тебя и прет... А на тубаретке сидючи, какой восторг? Вроде как ты, простой голубчик, Набольшему Мурзе ровня: ты сидишь, и он сидит; он тебе слово, ты ему слово. Не дело это. И даже, слышь, дерзость в нутре родится, и зависть берет...» [Толстая 2005: 69]. Роль провокатора в романе играет тесть – Главный Санитар Кудеяр Кудеярович. Под его влиянием Бенедикт предаёт заветы матери и учителя, ради обладания книгами становится убийцей и предателем.

Жанровая природа антиутопии обуславливает греховное начало в женских образах, они несут в себе демоническую, развратную силу. Это протест тела против рациональности безжизненной мысли. Женщина выступает в роли соблазнительницы, порочному сладострастию подвержены главные героини романов В. Набокова и Т. Толстой. Преимущество образов очевидна: женщины носят имена Марфинька и Оленька. Главное средство создания образов – контраст между прекрасной внешностью женщины и убожеством ее души. Параллели существуют и на сюжетном уровне: оба героя знакомятся с невестами на службе (Марфинька работает на фабрике игрушек, Оленька – в Рабочей избе). Истинной целью служащих женщин, разумеется, является поиск мужа, мнимая причастность обеих героинь к искусству становится очевидной сразу после женитьбы. Невинность, чистота, красота девушки играют для героев решающую роль в выборе невесты. Образ Марфиньки характеризуют мотивы куклы и ребенка: «кукольный румянец, блестящий лоб с детской выпуклостью, редкие брови вверх, высоко над круглыми, карими глазами. Она заморгала, поворачивая голову, и на мягкой, сливочной белизны, шее была черная бархатка, а бархатная тишина платья, расширяясь книзу, сливалась с темнотой» [Набоков 1990б: 11]. Оленька – лубочный портрет русской красавицы: «глаза темные, коса русая, щеки, как вечерняя заря... так и светятся. Брови козырьком; шубка заячья, валенки с подошвами – небось, семья знатная... нарядная, как, идол какой: неподвижная, туго бусами замотанная, на молочный

пробор расчесанная, только взор поблескивает, ресницы подрагивают, и во взоре тайна» [Толстая 2005: 82]

С любовной темой связана тема семьи. Антиутопия показывает распад семейных отношений. В сатирическом ключе представлена семейная жизнь: пошлость, расчет, взаимная неприязнь и неуважение. Постоянное присутствие многочисленных родственников, которые являются даже на последнее свидание приговоренного с женой, делает невозможным для Цинцинната выстроить доверительные, близкие отношения с Марфинькой. Общим мотивом в романах является неподчинение дочери главе семьи, обе героини в своем выборе идут против воли отца (*Приглашение на казнь*: « – Горе, горе! – провозгласил тесть и стукнул тростью... Старички испуганно улыбнулись. – Папенька, оставьте, ведь тысячу раз пересказано, – тихо проговорила Марфинька и зябко повела плечом... – Горе! – с силой повторил тесть и начал подробно и смачно проклинать Цинцинната» [Набоков 1990б: 56-57]; *Кысь*: «А Оленька глаза подняла, <...> да бровки-то возвела под самую ленту, да усмехнулась красным ротиком, да блюзу белую свою на грудях оправила, да плечиком повела: – Экий вы, папенька, шалун неумный. Все уж промеж нами сговорено. Обнимайте зятя. – Так... Сговорено. За папенькиной спиной сговорились... Папенька день-деньской трудится, рук не покладает... Все хочет как лучше... Всех насквозь вижу! – крикнул вдруг тесть» [Толстая 2005: 158]).

Мотив измены ярко характеризует семейную жизнь героев. Количество любовников Марфиньки не поддается счету, Оленька изменяет Бенедикту с перерожденцем Тетерей, который сумел лестью и хитростью войти в семью и занять его место. Неверность Марфиньки превращает жизнь Цинцинната в трагический фарс. «Эволюция» романтической барышни-невесты в примитивное, порочное существо становится для героя полной неожиданностью: «Вечная пытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, – смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не увидеть нижней части чудовища, верхняя часть которого, вполне благообразная, представляет собой молодую женщину и молодого мужчину, видных по пояс за столом, спокойно питающихся и болтающих, – а нижняя часть – это четырехногое нечто, свивающееся, бешеное... Я опустился в ад за оброненной салфеткой» [Набоков 1990б: 35-36]. Похоть, возобладавшая в человеке, низводит его на уровень животного, сладострастие становится в один ряд с чувством голода и жажды: «Поцелуй ваши, которые больше всего походили на какое-то питание, сосредоточенное, неопрятное и шумное» [Набоков 1990б: 81]. Абсолютная безнравственность, убийственная откровенность жены («А Марфинька нынче опять это делала», «Я же, ты знаешь, добренькая: это такая маленькая вещь, а мужчине такое облегчение» [Набоков 1990б: 17]) сопровождаются мотивом каннибализма: «сытая улыбочка», «лоснились воспаленные губы», «блуждал осоловелый взгляд», «пожирала прыщущий персик», «с полным ртом – каннибалка» [Набоков 1990б: 81].

Душа буквально задыхается под властью тела, материальный мир воюет с духовным, поглощает его. Мотив еды реализуется на протяжении всего повествования. В отличие от грубой телесности тюремщиков, палача, Марфинь-

ки облик Цинцинната почти воздушный, подчеркнута тонкость, слабость героя. Мнимая гуманность власти по отношению к заключенному проявляется в комфортных условиях его пребывания в камере: «А вот почему, смею спросить, вы не притронулись к пище? Директор снял крышку и поднес к своему чуткому носу миску с застывшим рагу. Двумя пальцами взял картофелину и стал мощно жевать, уже выбирая бровью что-то на другом блюде. – Не знаю, какие еще вам нужны кушанья, – проговорил он недовольно и, треща манжетами, сел за стол, чтобы удобнее было есть пудинг-кабинет» [Набоков 1990б: 7-8]. Монолог о еде как о главном источнике наслаждения жизнью произносит палач: «Смотрите: вот – лучшие сорта фруктов свисают с древесных ветвей; вот – мясник и его помощники влекут свинью, кричащую так, как будто ее режут; вот – на красивой тарелке солидный кусок белого сала; вот – столовое вино, вишневка; вот – рыбка, – не знаю, как остальные, но я большой охотник до леща» [Набоков 1990б: 88]. Изобилие яств на пиру накануне казни приводит к желудочному расстройству месье Пьера, реализуется мотив подмены, мнимой ценности жизненных благ. Противопоставление материальной и духовной пищи характерно для романа *Кысь*. В гиперболизированном виде представлен ненасытный аппетит членов семьи Кудеяровых, бесконечное поглощение пищи и разговоры о еде – основное их занятие. «Медленно, медленно вернулся в столовую горницу, сел; что-то говорили ему, ворча, наложили еды... Каклеты... На тарелке – каклета. Лежит. Каклета... У Бенедикта на тарелке лежит каклета. Смотрел... смотрел... Каклета лежит. Не понял... что думать-то надо? про каклету? – Ешь! Ешь, пока не остыло! Соусом полить?» [Толстая 2005: 215] «Расчеловечивание» героя происходит незаметно для него, исподволь: «Вытоптана поляна, скошены тюльпаны, а Паулин... давно поймана силками, давно провернута на каклеты. Сам и ел. Сам и спал на подушках снежного, кружевного пера <...> Ах, зачем, Бенедикт, ты с мово белого тела каклеты ел? Я не хотел, нет, нет, нет, не хотел, меня окормили, я хотел только пищу духовную, – окормили, поймали, запутали, смотрели в спину!» [Толстая 2005: 314-315].

Набоковский мотив монстров, чудовищ, скрытых внешней благопристойностью, у Толстой получает развитие. Иносказательный, переносный смысл реализуется уже буквально: голубчики обладают Последствиями – хвосты, рожки, петушина бахрома, вымя. Это общество мутантов. Красота Оленьки прямо переходит в уродство, однако представление о красоте также изменилось: «Бабель такой объемный, женского полу. Большая голова, малый нос посреди. По бокам носа – щеки, – красные, свеклецом натертые. Темных два глаза тревожных... Над глазами брови черные дугою, посередь бровей камушек подвешен, прозрачный... на висках кольца височные, плетеные, цветные... волос золотой, винтом крученный, а над волосом – кика... а под подбородком... вот сразу тулово, широкое, как сани, а по тулову – сиськи в три яруса. И-и-и-и-и! Красота несказанная, страшная; да нешто ж это Оленька? – сама царица шемаханская!» [Толстая 2005: 216] Семейное неблагополучие, нарушение норм брака приводит к рождению неполноценных детей. От любовников Марфинька рождает сына и дочь – это злой и хромой Диомед, убийца кошек, и толстая слабоумная Полина. В мире голубчиков слово рождение уже не применимо: Оленька окотилась тройней. Деток трое:

«одна вроде самочка, махонькая, пищит. Другой вроде как мальчик, но так сразу не скажешь. Третье – не разбери поймешь что, а с виду как шар – мохнатое, страховидное. Круглое такое. Но с глазками» [Толстая 2005: 285].

Пародийный пласт, характерный для *Приглашения на казнь*, присутствует и в романе *Кысь*: Бенедикта восхищают книжные красавицы эпохи романтизма, изображающие страстных женщин, возлюбленных. Это волшебный мир, где красавицы меж страниц платьями шуршат, руки белые заламывают, гневными взглядами вспыхивают, пляски огненные пляшут. И что самое главное, «никогда эти красавицы по нужде не ходят... не пучит красавиц-то этих, ни прыща у них не вскочит, ни ломоты в поясице не бывает... Не случилось им ни чавкать, ни сморкаться, спят тихо, щеками не булькают, никакая Изабелла али Каролина со сна не опухши; зевнув – зубами не клацают, всакивают освеженные и распахивают занавеси. И все радостно кидаются в объятия избраннику, а избранник-то кто же? Избранник – Бенедикт, зовись он хоть дон Педро, хоть Сысой» [Толстая 2005: 205]. Искусство становится заменой реальной жизни: «На что ему теперь какая-то баба, Марфушка ли, Оленька ли, когда все мыслимые бабы тысячелетий: Изольды, Розамунды, Джульетты с их шелками и гребнями, капризами и кинжалами – вот сейчас, сейчас будут его, отныне и присно, и вовеки веков» [Толстая 2005: 295].

Несчастье в семейной жизни, однако, является глобальной проверкой, испытанием душевного мужества и стойкости героев. Цинциннат до конца не оставляет надежды докричаться, разбудить душу Марфиньки: «Наперекор всему я любил тебя и буду любить – на коленях, со сведенными назад плечами, пятки показывая кату и напрягая гусиную шею, – все равно, даже тогда. И после, – может быть, больше всего именно после, – буду тебя любить, – и когда-нибудь состоится между нами истинное, исчерпывающее объяснение, – и тогда уж как-нибудь мы сложимся с тобой, приставим себя друг к дружке, решим головоломку... соединим, проведем, и получится из меня и тебя тот единственный наш узор, по которому я тоскую» [Набоков 1990б: 33-34]. Бенедикт, исправный ходок по бабам, напротив, в какой-то мере сам провоцирует семейный разлад. Кроме похоти в пьяном угаре жена вызывает в герое чувство раздражения, а после появления в доме любовника – тупой ненависти и жестокости: «ворвался бы в горницу как лютый смерч, Терентию рыло бы наквасил, зубов поубавил, выбил из семейных покоев пинками; Оленьке бы тоже звездюлей навесил: ухватил бы за волосы, за колобашки за ее, да об стенку сметанной мордой, да еще! Да еще раз! Да каблуками потоптать, да по ребрам, по ребрам!» [Толстая 2005: 279]. Романтический образ возлюбленной остался несоединим с образом жены и матери, отсюда невозможность счастливого исхода совместной жизни героя и героини.

Очевидна переключка финальных сцен романов: повествование заканчивается публичной казнью, гибелью мира, причем героям выпадает шанс начать новую жизнь в инобытии. Однако Цинциннат из схватки с жизнью выходит победителем, он восходит на эшафот, чтобы воочию убедиться в бессмертии человеческой души: «Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, podobные ему» [Набоков 1990б: 130]. Бенедикт, сделавший блестящую карьеру от

писца до «Зама-по-обороне и морским и окиянским делам» [Толстая 2005: 306], напротив, терпит полное крушение надежд и идеалов. Герой присутствует на казни учителя, его позднее раскаяние – свидетельство того, что душа еще не совсем очерствела. Существуют прямые текстуальные переключки: *Приглашение на казнь*: «Так называемая жизнь кончена, передо мною только скользкая плаха...» [Набоков 1990б: 82] (записки Цинцинната); *Кысь*: « – Кончена жизнь, Никита Иваныч, – сказал Бенедикт не своим голосом... <...> – Кончена, – начнем другую, – ворчливо отозвался старик. – Оторви хоть рубахи клоч, срам прикрыть. Не видишь, – я голый. Что за молодежь пошла» [Толстая 2005: 323-324]. Преодолением абсурдности бытия становится смех. Последняя сцена романа – сцена вознесения Прежних Людей, в сниженном контексте прослеживается параллель с евангельской историей. Открытый финал характерен для обоих произведений, автор оставляет читателю возможность собственной трактовки текста: «– Э-э-э, вы чего?! – крикнул Бенедикт... – А ничего! – отвечали сверху. – Вы чего не сгорели-то? – А неохота! Не-о-хо-та-а!.. – Так вы не умерли, что ли? А?.. Или умерли?.. – А понимай как знаешь!» [Толстая 2005: 324].

Конфликт личности и социума лежит в основе произведения антиутопического жанра, бунт героя неизбежен и обречен. Образ города будущего выполняет в романах идейную и композиционную функцию. Антитеза является ведущим приемом организации текста, пародия и гротеск – универсальные стилевые черты повествования. В *Приглашении на казнь* политические и социальные мотивы отходят на второй план. Внимание автора сосредоточено на «отношениях индивида с метафизической реальностью» [Александров 1999: 105]. Безымянный провинциальный город является моделью мира будущего, жизнь его обитателей обманчиво благополучна. Метафора жизнь-тюрьма красноречиво свидетельствует о жестком контроле со стороны власти, которая, тем не менее, искусно маскирует рычаги воздействия на людей. Антагонистом героя, выполняющем функции правителя и провокатора, является палач месье Пьер. В романе *Кысь* выстроена вертикальная структура общества. Федор-Кузьмичск, бывшая столица России, потерял свое лицо в результате утраты материальных и культурных ценностей прошлых эпох. Актуальна проблема недоступности классического наследия для народа, духовной деградации членов тоталитарного общества. Роль провокатора и псевдоучителя Бенедикта берет на себя Главный Санитар, в финале романа занимающий место правителя города. Проблема «девальвации» интеллигентного человека в тоталитарном обществе характерна для обоих произведений. Образ Пушкина в романах В. Набокова и Т. Толстой символизирует возможность возрождения новой культуры, подобной той, что породила великого поэта.

Жанровая специфика обоих произведений вызывает множество споров исследователей. Роман В. Набокова трактуется критиками как экзистенциальная метафора, идеологическая пародия, художественная антиутопия, сюрреалистическое воспроизведение действительности. Роман Т. Толстой получил следующие жанровые характеристики: роман-катастрофа, эсхатологическая сатира, лингвистическая фантастика, утопия, пародия на антиутопию, ретроантиутопия, дистопия, произведение синтетического жанра, соединяющего в себе черты неомифологической прозы, сатирического и утопического повествова-

ния. Трактовки исследователей не исключают, а дополняют друг друга. Обе книги являют собой произведение сложного синтетического жанра, таким образом, можно говорить о жанровой модификации антиутопии XX века.

### Библиография

- Александров В., 1999, *Набоков и потусторонность*, Санкт-Петербург.
- Давыдов С., 2001, *Набоков: герой, автор, текст*, [в:] В.В. Набоков: *pro et contra*, т. 2., Санкт-Петербург.
- Козлова С., 2001, *Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. Набокова*, [в:] В.В. Набоков: *pro et contra*, т. 2., Санкт-Петербург.
- Крыжановская О., 2005, *Антиутопическая мифопоэтическая картина мира в романе Т. Толстой “Кысь”*: Автореф. дис. канд. филол. наук, Тамбов.
- Набоков В., 1990а, *Другие берега*, [в:] В.В. Набоков, *Собрание сочинений: в 4 томах*, т. 4., Москва.
- Набоков В., 1990б, *Приглашение на казнь*, [в:] В.В. Набоков, *Собрание сочинений: в 4 томах*, т. 4., Москва.
- Нефагина Г., 2003, *Русская проза конца XX века*, Москва.
- Савельева Г., 2001, *Кукольные мотивы в творчестве Набокова*, [в:] В.В. Набоков: *pro et contra*, т. 2., Санкт-Петербург.
- Толстая Т., 2005, *Кысь*, Москва.

### Summary

#### **Dystopia in the Novels by V. Nabokov *Invitation to a Beheading* and T. Tolstaya *Kys***

Nabokov's *Invitation to a Beheading* (1934) and Tolstaya's *Kys* (1984-2000) build the model of the modern society. The reason to use a dystopia genre is a necessity to comprehend the leading social trends (the world before WWII, a crucial post-perestroika period in Russia). There is a special type of chronotope in the novels: “the end of history” is a starting point of an event, a developed cultural paradigm is replaced by the primitive one. The image of a future city is depicted in the novels: Town (Nabokov), Fedor-Kuzmichsk/Moscow (Tolstaya). Totalitarianism is in the centre of the narrative: writers examine cultural, moral aspects. The main conflict is person and society. The “quasi-carnival” is defined as a structural core of dystopia, life is ritualised. The Book as a bridge between generations is analysed. Alexander Pushkin is regarded as a symbol of cultural memory in the future world. There is a similarity of the finales: the end of the world opens an opportunity to start a new life in the renovation of everything.

Key words: *Twenty century literature, Vladimir Nabokov, Tatiana Tolstaya, dystopia, a future city*