

Михаил Вайскопф  
Еврейский университет в Иерусалиме  
michweisskopf@gmail.com

Michael Weisskopf  
Hebrew University of Jerusalem  
michweisskopf@gmail.com

НЕТКИ ЦЕЦИЛИИ Ц.  
О РОМАНЕ НАБОВОВА *ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ*  
THE NONNONS OF CECILIA C.  
ON NABOKOV'S NOVEL *INVITATION TO A BEHEADING*

В работе прослеживаются источники знаменитого романа, не включавшиеся ранее в набоквиану. В частности, в его основной коллизии отразились эстетические суждения Ю. Айхенвальда. Что касается сюжетных претекстов *Приглашения на казнь*, то в число важнейших из них входят *Мемуары* Генриха Гейне, а именно, описанная там история любви между самим мемуаристом и дочерью палача. С другой стороны, в религиозно-философском плане роман опирается на Веданту, которая дает ключ к его сокровенной символике. Речь идет о загадочных, искажающих реальность, «нетках» из рассказа Цецилии Ц. — матери героя. Набоков шифрует и фонетически обыгрывает в этих «нетках» гносеологическую мантру индуизма — «*neti neti*». В соответствии с *Упанишадами* в книге очерчена как потусторонняя предыстория Цницинната, так и обретенная им истина, открывающая путь к бессмертию.

*Ключевые слова:* Упанишады, Шопенгауэр, Айхенвальд, Гейне, Гофман, нетки, палачи.

The work traces some sources of the famous novel hitherto not included in Nabokoviana. It seems that Yurii Aikhenval'd aesthetic judgments were reflected in its main collision. One important pretext for some turns in the plot of *Invitation to a Beheading* must be Heinrich Heine *Memoirs*, namely, a love story described there between the memoirist as a young boy and the daughter of the town's executioner. Speaking of religious and philosophical conceptions, it seems likely that the novel relies on Vedanta, which may be the source of its innermost fire symbolism. The mysterious reality-distorting toys "netki" ("nonnons") described by the hero's mother Cecilia C. are in all probability connected to the concept of "neti neti" (not this, not this) — the double negation which is an epistemological mantra in Hinduism denying illusions of the lowly reality. In many passages of the novel Nabokov plays phonetic games around the words "to" (this), "ne to" (not this) and their derivatives. It is the *Upanishads* that one finally finds a glimpse of the true reality, "this" which is a spark of fire. Seen in this perspective, in *Invitation to a Beheading* both the hero's enigmatic origin and the nature of his revelation of immortality can be explained.

*Key words:* Upanishads, Schopenhauer, Aikhenval'd, Heine, Hoffmann, netki/nonnons, executioners.

В настоящей публикации я пытаюсь выявить еще не учтенные источники знаменитого (а на мой взгляд, лучшего) романа Набокова — *Приглашение на казнь* (1935–1936, отд. изд. 1938), приобщив к ним созвучный материал из *Отчаяния*, написанного несколько ранее (1934). Важную сюжетообразующую функцию получили там суждения Ю. И. Айхенвальда — его старшего друга и наставника (об их взаимоотношениях см. Бойд 2010: 236, 302, 319, 337–338). Напомню, что Герман, герой и повествователь *Отчаяния*, одержим идеей дублей, двойничества, копирования. Живописец Ардалион ему возражает: «... художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (Набоков 2000, 3: 421)<sup>1</sup>. На деле, однако, он просто повторяет вступление критика к его «Силуэтам русских писателей»: «Разница, а не сходство <...> — вот что отличает главное в искусстве» (Айхенвальд 1994: 17). Непониманием этой уникальности мотивировано будет само поражение Германа, убийцы и несостоявшегося творца.

В основе личности, продолжает автор *Силуэтов*, «лежит та душевная субстанция, которая все объясняет, сама *необъяснимая*, которая служит ключом ко всему, сама же роковым образом и *навсегда остается замкнутой* для нашего познания, являет собой *гносеологическую тайну*»<sup>2</sup> (Айхенвальд 1994: 21). Критик адаптирует здесь к собственной эстетике переведенного им Шопенгауэра с его учением об эмпирическом и умопостигаемом характере. У Набокова именно эта «гносеологическая тайна» навлекает ненависть на Цинцинната, повинного в глазах общества «в *гносеологической гнусности*»<sup>3</sup>, обозначенной, в свою очередь, лишь «обиняками вроде: *непроницаемость, непрозрачность, препона*» (4: 87).

По словам Айхенвальда, безотносительно к «среде» писателя и любым внешним влияниям, «как много бы ни вычитывали мы чужого из его личности, мы все равно *в конце концов натолкнемся на него самого, на его самочинность, на его aseitas*, — *то неразложимое и последнее ядро*, в котором — вся суть, которое не может быть выведено ниоткуда» (Айхенвальд 1994: 20–21). В «Приглашении» процесс высвобождения духовного ядра из-под чуждых напластований завершается для Цинцинната тождественным итогом: «Я снимаю с себя оболочку за оболочкой и наконец... не знаю, как описать, — но вот что я знаю: *я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!...*» (4: 98). Вскоре мы вернемся к этой онтологической сущности, но уже на другом материале.

Что касается темы казни у Набокова, то многие ее источники или аналоги найдены и подытожены в превосходной статье А. А. Доли-

<sup>1</sup> Все дальнейшие ссылки на собр. соч. Набокова даются в самом тексте с указанием тома и страницы, но без повторения его имени и даты публикации.

<sup>2</sup> Во всех цитатах курсив мой: *МВ*. Пояснения или уточнения внутри цитат взяты в квадратные скобки, графические выделения оригинала переданы разрядкой.

<sup>3</sup> В английской редакции — более откровенное «*гностической*»; вообще же на английском вместо «гносеологии» использовался термин *epistemology*.

нина «“Искусство палача”: Заметки к теме смертной казни у Набокова» (Долинин 2019: 303–320). Тем не менее от комментатора ускользнули другие чрезвычайно значимые претексты романа.

Начнем с Генриха Гейне, который в России всегда был одним из самых почитаемых западных поэтов. В юности Набоков даже переводил его стихи, несмотря на свое слабое знакомство с немецким языком (Бойд 2010: 175). Но позднее в Германии, уже после 1933 года, он, очевидно, увлекся его прозой — точнее, *Мемуарами* (публиковавшимися лишь в их уцелевшей краткой версии). Вероятно, само обращение к ним стимулировала теперь ненависть нацистов к Гейне: тотальный бойкот, помпезное сбрасывание его статуи в Рейн и прочие поношения. В данном же случае интересу способствовала, судя по всему, нетривиально поданная в *Мемуарах* тема палачей и казней, предельно актуализированная политическим террором.

У Сирина она наметилась уже в *Отчаянии*, где к упомянутому влиянию Айхенвальда отчетливо примешалось воздействие Гейне. Готовясь к своей неминуемой казни за убийство, Герман строит скептические гипотезы об имитациях и оригиналах в загробном мире. Если в раю умершего «встречают дорогие покойники», размышляет герой, то «никакая душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженые демоны» (3: 458–459). Его опасения, однако, упредил Гейне, заметивший в *Мемуарах*, что как на небе, так и в делах любви, «не знаешь, с кем ты тут или там встретился — с чертом ли, который замаскировался ангелом, или с ангелом, который замаскировался чертом» (Гейне 1904: 534).

Прочитированную сентенцию мемуарист присоединяет к рассказу о своей дюссельдорфской юношеской любви к шестнадцатилетней Зефхен (Йозефе) — дочери, племяннице и внучке палачей. Как раз эта история и отозвалась в «Приглашении на казнь».

Росшая в одиночестве Зефхен отличалась столь же «величайшею строптивостью и дикостью» (Гейне 1904: 520), что и набоковская двенадцатилетняя Эммочка, — «дикое, беспокойное дитя» (4: 70). Эммочка тоже дочь палача, вернее, его главного подручного — Родрига Ивановича, директора тюрьмы; он же, при других бутафорских оказиях, сердобольный мужик Родион, ее простонародный «тятка» (4: 90). Впрочем, «роковым мужиком» Цинциннат заочно называл и самого ката.

Немаловажен и специфический колорит Зефхен: «Волосы у нее были рыжие, совсем кроваво-красные, и спадали длинными прядями на плечи, так что она могла завязывать их ниже подбородка. Но это придавало ей такой вид, как будто ей перерезали шею, и из этого места красными струями вытекает кровь» (Гейне 1904: 528). Напомню заодно о том «*фаршике*», который у осужденного на декапитацию Цинцинната попросит связать для себя Родион (4: 133). В его портрете нагнетается тот же фамильно-палаческий цвет: «тятка» Эммочки декорирован «*курчаво-красной*», «*жарко-рыжей бородицей*», «*рыжей грудью*», а для вящей аллегорической нагляд-

ности он «разевает *ярко-красный рот*», — и весь этот однотонный ряд попытожен будет *ярко-красным* эшафотом (4: 59, 83, 116, 124, 142, 172).

Не лишённая обаяния Эмочка раскрашена Набоковым совсем иначе, однако типологическая близость к предшественнице проглядывает в самих ее повадках. Если каждое движение Зефхен, по высокопарному замечанию мемуариста, «выражало собой музыку ее души» (Гейне 1904: 527), то Эмочка наделена неумемной тягой к хореографии. После ее отъезда Родион жалуется Цинциннату: «Скучно, ой скучно будет нам без дочки, ведь как летала, да песни играла...» (4: 152). Артистические пристрастия не чужды, впрочем, и самому «тягке», который изначально стилизует себя под оперного певца и даже «поет хором», а со смертником танцует «тур вальса» (4: 48, 59). Подруга юного Гейне тоже была певуньей и «знала много старых народных песен», придавших, как он вспоминает, его поэтическим дебютам «мрачный и суровый колорит, такой же, какой лег на эпизод, в то время бросивший кровавые тени на мою молодую жизнь и на мои мысли» (Гейне 1904: 528).

Таких эпизодов, собственно, была два, но они как бы срослись воедино. Одна из песен Зефхен, любовно-палаческая, заканчивалась куплетом о предстоящем обезглавливании девушки, готовой, однако, лобзать меч своего губителя. Однажды, повествует Гейне, его так потрясло это пение, что «мы оба с рыданием *бросились друг другу в объятия, не говорили ни слова почти час*, и слезы до того застилали нам глаза, что мы смотрели друг на друга, как бы сквозь завесу» (Гейне 1904: 528–529). У Набокова с этой сценой аукаются шутовские псевдопризнания м-сье Пьера перед его приспешниками: «... Иногда, в тихом молчании, мы сидели рядом, почти *обнявшись*, сумерничая, каждый думая свою думу, и *оба сливались, как две реки*, лишь только мы открывали уста» (4: 155). Спародированный в его фразе зачин *Мцыри* — «Там, где сливаясь шумят Обнявшись, Будто две сестры, Струи Арагвы и Куры...», — только травестийная дань писателя родной русской романтике<sup>4</sup>, очередной из ее многочисленных маркеров, орнаментирующий здесь слои более насущных традиций. И если у мемуариста говорилось о нежных объятиях плачущей дочери палача, то у Набокова — о самом палаче, якобы растроганном мнимой отзывчивостью жертвы: «Не знаю, как вам, но *мне хочется плакать. И это — хорошее чувство. Плачьте*, не удерживайте этих здоровых слез» (4: 111).

Гейне вспоминает, как в другой раз Зефхен извлекла из кладовой огромный дедовский меч, «которым была обезглавлена уже сотня горемык» и которым она перед ним принялась махать очень сильно, напевая при этом с плутовски угрожающим видом:

---

<sup>4</sup> К сюжету Гейне, возможно, был адаптирован и шарж на архаично-сентиментальную отечественную народность, разыгранный Родионом, — слезоточивым, как влюбленные в *Мемуарах*: «Очень жалко стало мне их <...> А сам реву, — вот истинное слово — реву...» (4: 66).

Хочешь ли ты меч обнаженный лобзать,  
Меч, ниспосланный Богом самим?

Тут он бросился целовать подругу, не выпускавшую, однако, из рук орудия казни (Гейне 1904: 533–534). Впору напомнить пародийно-сексуальные — вернее, гомосексуальные — обертоны в изображении Пьера и его подручных. Сперва директор тюрьмы игриво назвал ката будущим «суженым» смертника (4: 51), а последнего, в свою очередь, сравнил затем с «красной девицей» Родион (4: 91). И здесь, и ниже («красный день!»; «красная магия!») примечательна двусмысленность шаблонного цветового эпитета. Мотив «суженого» замыкают эротические излияния самого палача, которые под занавес тот доведет до прямой аналогии между казнью и браком (4: 154–155).

В своей уютной камере, куда Пьер загнал безответного Цинцинната, он сопоставляет приговоренного с «краснеющей невестой», объясняется в «крепкой любви» к нему — и не прерывая лирики, достает топор из футляра в углу. При этом он настойчиво приписывает жертве встречные чувства: «Я тоже возбужден, я тоже не владею собой, вы должны это понять...» (4: 146–147). Итак, палаческому мечу ожесточенно флиртующей Зефхен, принесенному ею из кладовой, соответствует извлеченный из футляра топор сексуально взбудораженного Пьера<sup>5</sup>.

Как бы то ни было, обращение к Гейне, несмотря на его злободневно-политический подтекст, сигнализирует о том, что, наряду с русской, немецкая романтика, по-прежнему сохраняла для Сирина немалую значимость — которая в других ситуациях шла вразрез даже с его германофобией. Быть может, именно в немецко-романтическом наследии мы найдем и один из импульсов к трансцендентальной проблематике *Приглашения*.

Над повальным оккультизмом Набоков часто подсмеивался, но контуры тайноведения различимы, например, в его «Занятом человеке» 1931 г., где тревога героя по поводу случайных опасностей, подстерегающих умершего при переходе в загробную жизнь [Набоков 2000, 3: 558], внушена, по-видимому, тибетской *Книгой мертвых* — *Бардо Тхёдол*, в 1927 г. переведенной на английский язык и ставшей сенсацией. «Почти дословную цитату» из нее О. А. Дмитриенко обнаружила в *Даре* (Дмитриенко 2014: 157) — несмотря на акцентированную отчужденность описанных там энтмологических странствий от буддийских травелогов («все врут в Тибете»).

Тактика декларативного отречения от расхожих верований, как известно, вообще очень характерна для Набокова, но она мало что говорит о его подлинных интересах, куда входила и восточная мистика. В *Приглаше-*

<sup>5</sup> Не забыта и музыкальная аура гейневского текста. Когда Цинциннат впервые увидел Пьера, он успел заметить и этот его «большой продолговатый футляр, вроде как для *тромбона*» (4: 78); а в только что описанной сцене эротического ажиотажа, овладевшего палачом, снова могло показаться, что в футляре хранится «*музыкальный инструмент*» (4: 146). Вполне допустимо, что этот ход навеяла автору официальная меломания национал-социализма.

нии на казнь само ее присутствие маркировано, помимо прочего, аллюзией на гофмановский «Золотой горшок», прочитанный Набоковым, очевидно, в классическом переводе Вл. Соловьева. Полудружественный библиотекарь зачем-то приносит Цинциннату восточные, написанные «по-арабски, что ли», томики — «мелкий, густой, узористый набор, с какими-то точками и живчиками внутри серпчатых букв» (4: 121). Образчиком для них послужили, безусловно, те загадочные арабские манускрипты, которые гофмановский Ансельм копировал для своего мистического покровителя — тайного архивариуса Линдхорста: «странно сплетавшиеся знаки», «множество точек, черточек, штрихов и закорючек» (Гофман 1991: 234). Незадолго до казни Цинциннат вернет книги библиотекарю: «Я, увы, еще не успел изучить восточные языки <...> Ничего, душа наверстает» (4: 158).

С подачи Дж. Мойнихена С. С. Давыдов в 1982 году продемонстрировал гностическую символику *Приглашения*, а через много лет доработал эту трактовку (Давыдов 2004: 71–126). С тайным гнозисом соотнес он и упомянутые письма, озадачившие Цинциннату<sup>6</sup>. Я должен уточнить все же, что здесь нет никакого противоречия с указанным мной гофмановским претекстом, если принять во внимание мощную гностическую составную как всего немецкого, так и производного от него русского романтизма (Вайскопф 2012: 72–83 и др.), из которого, собственно говоря, и возник писатель Сирия (Вайскопф 2018: 30).

Гностическую доминанту Давыдова внушительно дополнил и подправил, однако, В. Е. Александров в новаторской монографии *Набоков и потусторонность*. По-английски она вышла в 1991-м, а ее первый русский перевод 1999 года автор снабдил предисловием, где заявил: «Даже самое пространное обозрение набоковианы последних лет не побудило бы меня внести сколь-нибудь существенные коррективы в развиваемые мною идеи», особенно с учетом того, что «многие почитатели набоковского гения все еще скептически относятся к метафизическому истолкованию ”потусторонности”». Ту же мысль, сохранившую и сегодня печальную актуальность, он повторил в недавнем русском переиздании своего труда (Александров 2017: 5–6). Суть его возражений Давыдову заключается в том, что помимо гностических, в романе «большую роль играют и неоплатонические верования Набокова», — настолько большую, что без них *Приглашения* просто не понять: ведь ненавистная гностикам материя здесь «лишь несовершенная копия духовной реальности» (Александров 2017: 110, 130). Вместе с тем, напоминает он, Набокова всегда отличал потрясающий «дар воспроизведения чувственных деталей» (Александров 2017: 129), обусловленный его любовью к природе — а очень часто и к вещному миру.

На мой взгляд, в лице Сирина, при всей его изумительной самобытности, мы встречаемся с извечной двойственностью романтической школы

<sup>6</sup> О гностических представлениях в *Приглашении* см. также (Ханзен-Лёве 2016: 173–173).

(включая ее модернистскую фазу первой трети XX века). Действительно, романтизм по необходимости сочетает в себе полярные — дуалистические и пантеистические — тенденции, и он просто немыслим без базовых противоречий такого или смежного рода. Попыткой компромисса между ними стало то, что Флоровский, говоря еще о теософии александровского времени, впитанной ранними русскими романтиками, назвал «платонизирующим гностицизмом».

У Набокова подобная двойственность распространялась, в духе времени, на механические игрушки, как и на кукол, что особенно заметно было, конечно, уже в *Короле, даме, валете*. Тот враждебно-гностический показ опредмеченных персонажей, что решительно возобладает затем в *Приглашении*, ставит вопрос и о его литературно-исторических предпосылках. Здесь нам поможет ценное наблюдение О. Сконечной, которая в своих комментариях к роману продемонстрировала, что сама связь темы предстоящей казни с фальшивым, злобным царством игры и кукол у Набокова восходит, среди прочего, к знаменитому «Рассказу о семи повешенных» Леонида Андреева: «И с первого дня тюрьмы люди и жизнь превратились для него в непостижимо ужасный мир призраков и механических кукол...» (4: 615).

Логично предположить, что за этой трактовкой стоит именно гофмановская традиция, которая бурно пробудилась как раз в начале XX столетия — и вскоре, под влиянием ошеломительных индустриально-информационных новаций, эволюционировала в пресловутую роботехнику, чреватую «бунтом машин» и пр. В своем ярком докладе на Набоковских чтениях 2015 года «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова» В. Полищук убедительно показала, что враждебные куклы, стерегущие Цинциннату, отчасти восходят к гофмановским автоматам (Полищук 2022: 185–196). Мне остается добавить, что и те, в свою очередь, суть изделия гностического демона-демиурга, ставшего на земле механиком или оптиком (Вайскопф 2012: 158–159).

Многоуровневый философски-эстетический разбор *Приглашения*, проведенный Александровым в третьей главе его книги (Александров 2017: 105–131), сам по себе приглашает нас к расширенным поискам метафизического субстрата романа. Они привели меня к тому выводу, что религиозно-философский строй *Приглашения на казнь* энергично стимулирован был древнеиндийской мыслью, вобравшей в себя и дуалистический и мистический пласты, — как, в той или иной степени, все мировые религии. Я не берусь затрагивать бездонный вопрос, насколько и гностицизм, и платонизм подпитывались индийской мыслью, — но вот для их набоковской рецепции Веданта оказалась весьма релевантной.

К толчее деформированных, искаженных подобию, заполняющих роман, прибавляются пресловутые «нетки», о которых вспоминает Цецилия Ц., навещая сына перед казнью. Это «абсолютно нелепые предметы»,

обретавшие свою истинную форму<sup>7</sup> только в особом, кривом зеркале: «нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ» (4: 128–129). По моему мнению, «нет на нет» и само слово *нетки* кодируют знаменитую индуистскую формулу «*neti neti*»: «не то, не то», или «не то, не это» — обозначение негации из Упанишад, отвергающих положительные определения непостижимого светозарного Атмана (в принципе тождественного всему мировому Брахману)<sup>8</sup>.

Уже с первых страниц своего главного труда — *Мир как воля и представление* — Веданту превозносил чтимый Набоковым Шопенгауэр, истовый приверженец индийской мудрости (усвоенной им в латинском переводе); в том же трактате появился и придуманный им термин «покрывало Майи». Агностицизм Шопенгауэра — изначально замешанный, естественно, на Канте — историки философии увязывают и с понятием *neti neti* (*kein Das, kein Das*) (Marzécki 2002: 150). Страстным панегиристом мыслителя сделался, в свою очередь, Пауль Дейссен (Deussen), великий немецкий индолог и переводчик *Упанишад*, хорошо известный также в России — где в 1905 г. вышла по-русски его книга *Веданта и Платон*. На родине Набокова влечение к индуизму, насаждавшееся, в частности, Е. Блаватской, совпало с теософским бумом, начавшимся около 1908 года и захватившим (сперва в явной, потом в конспиративной форме) всю первую треть столетия.

К началу XX века самым маститым переводчиком Шопенгауэра на русский стал Айхенвальд. Возможно, именно при этом посредстве у его молодого друга пробудился интерес к *Упанишадам*, хотя, по существу дела, прямой необходимости в таком содействии не возникало. Мистические настроения эмигранты в изобилии привезли с собой в «русский Берлин» — центр и рассадник теософской эклектики. Вообще же в Европе индийская мистика, наряду с тибетской, давно была у всех на слуху — да и сама Индия оставалась обетованной землей романтизма. Популярной, в частности, благодаря йоге, была и мантра «*neti neti*», — а сегодняшний читатель найдет ее в несусветных количествах на просторах интернета.

Упанишады цитируются здесь в довольно позднем (1960-е гг.), зато великолепном русском переводе профессора Александра Яковлевича Сыркина, которому я бесконечно благодарен за его щедрые советы и пояснения. И только я, разумеется, несу ответственность за любые возможные ошибки или неточности в толковании текста.

<sup>7</sup> Согласно остроумному предположению В. Полищук, высказанному ею в докладе 2015 года, прообразами набоковских неток могли послужить «анаморфные игрушки или картинки, известные еще со времен Возрождения» и использовавшиеся как для развлечения, так и для передачи запрещенной информации. Я сомневаюсь, однако, что Набоков имел о них представление. Пользуюсь случаем, чтобы поблагодарить автора за то, что она любезно ознакомила меня с текстом своего содержательного и увлекательного выступления.

<sup>8</sup> В английском переводе Дмитрия Набокова, согласованном с автором, «нетки» заменены на “nonnons”, но, как и в акустике исходного «*neti-neti*», здесь удержано двойное отрицание: non-non: (Nabokov 1989: 135).



Формула «нет-нет» в *Приглашении на казнь* нагнетается исподволь: «Но все это — не то»; «И все это — не так, не совсем так»; «Не так, не так...». Фатальным «не то» окажется и стук, принимаемый было узником за некую весть о спасении: сначала «ток, ток, ток» на встрече с Эммочкой (4: 89–90), потом, в камере, «тэк, тэк, тэк» и опять «ток-ток-ток» (4: 100–102). Стаккато аллитерированных надежд и разочарований, перекаты «то» и «не то», стянутые воедино, обыгрывают акустику «неток»: там «все проникнуто той забавностью...»; «Там сияет то зеркало...», — но и здесь, на земле, герой уже «знал то, что знать невозможно», и у него все «еще болит то место памяти...»; ср.: «то есть первый раз...»; «Хорошо же запомнился тот день! Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы...» (4: 100, 102, 104).

Описанное Цецилией Ц. «дикое» зеркало времен ее детства, выправлявшее нетки, соотнесено с тем самым «сияющим зеркалом, от которого иной раз, — по мысли Цинцинната, — сюда перескочит зайчик...» (4: 102). Ключевой для романа мотив отсвета подсказан именно ведами, где таился ответ на тоскливое «все это — не то» Цинцинната<sup>9</sup>. В *Катха упанишаде* говорится: «“Это — То”, — так полагают о невыразимом, высшем блаженстве: / Как могу я распознать То? — Светит ли оно [само] или отсвечивает? / <...> Весь этот [мир] отсвечивает его светом»; «Как в зеркале, так [виден он и] в Атмане; как во сне, так — и в мире предков» (*Упанишады* 2003: 559–560).

Сравнивая свое подлинное бытие с сокровенным огнем, Цинциннат, ожидающий смерти, поправлял себя: «Нет, тайна еще не раскрыта, — даже это — только огниво, — и я не заикнулся еще о зарождении огня, о нем самом. Моя жизнь» (4: 74). В *Каушитаки упанишаде* сказано: «Подобно тому как нож скрыт в ножнах или огонь — в пристанище огня, так и этот познающий Атман проник в этого телесного Атмана вплоть до волос, вплоть до ногтей» (Указ. соч.: 524). В *Катха упанишаде* всемогущий бог огня «скрыт в кусках дерева... подобно плоду, хорошо укрытому [во чреве] беременных» (Там же: 660); а в *Шветашватара упанишаде* «не виден облик огня, скрытого [в своем] источнике» (Там же: 565). Под «пристанищем», «кусками», «источником» подразумевается одно и то же — куски дерева, из которых трением добывали огонь: это и есть *огниво* набоковского героя.

На предсмертном свидании Цецилия Ц. говорит ему об отце всего лишь несколько слов: «Он тоже, как вы, Цинциннат...». Даже не увидев его тогда, во время соития в ночной темноте, она, по ее словам, безошибочно знает это — знанием «человека, который сжигается живьем» (4: 127). В Веदानте сам Атман «подобен пылающему огню» (*Майтри упанишада*: 611); и с добыванием жертвенного огня отождествлено *соитие* вместе с оплодотворением (*Брихадараньяка*): «На этом огне боги совершают подношение

<sup>9</sup> С точки зрения Александрова, мастерски организованные писателем повторы звука «т» в размышлениях Цинцинната знаменуют собой дихотомию «тупого “тут”» и заветного «там», символизируемого «Тамариными садами», но обращенного к потустороннему, в том числе эстетическому совершенству (Александров 2017: 117).

семени. Из этого подношения возникает зародыш» (*Чхандогья*). В *Айтарея упанишаде* сказано: «Поистине, этот [Атман] сначала становится зародышем в человеке» (*Упанишады* 2003: 153, 157, 330, 503). Соответственно, набоковский сюжет возвращается к самому зачатию героя как тайному «зарождению огня». И у обоих — *Цинцинната* и *Цецилии Ц.* — слово *отец* фонетически зашифровано в самих именах.

Потом она рассказывает сыну о «нетках» — и тогда на мгновение «было так, словно проступило нечто настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением)». Ведийский победный рефрен, знаменующий постижение Атмана (= потусторонний Брахман), гласит: «Поистине это — То» (Там же: 558 и др.). В прощальном взгляде Цецилии «Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать <...> Она сама по себе, эта точка, выражала такую бурю истины, что душа Цинцинната не могла не выграться» (4: 128–129).

Вспоминается известное нам айхенвальдовское «неразложимое и последнее ядро» личности, ранее уже найденное в себе Цинциннатом: «... Я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!..» Однако в данном случае гораздо более масштабную роль сыграла, опять-таки, Веданта — точнее, ее учение о высшем, первичном Атмане: «Он оглянулся вокруг и не увидел никого, кроме себя. И прежде всего он произнес: “Я есмь”» (*Брихадараньяка упанишада*); «Я есмь тот пуруша, который [находится там]» (*Иша упанишада*) (*Упанишады* 2003: 76).

В летучем, точечном отсвете инобытия, пусть даже омраченном «ужасом, жалостью», смертник прочел весть о своем бессмертии. «Это знак освобождения, высшее таинство», сказано в *Майтри упанишаде* о постижении, благодаря йоге, в самом себе «сияющего» Атмана — того, что «меньше малого» (Там же: 597). Таковы же неисследимо крохотные размеры этого светозарного первоначала — «меньше малого» — и в прочих *Упанишадах* (Там же: 308, 553, 611, 623 и др.). «Бурю истины», взволновавшую Цинцинната, предвосхищал этот «всеобщий Атман» — острие пламени <...> *сияющее, подобное мельчайшей частице*» (Там же: 645).

Перед уходом Цецилия Ц. сделала «невероятный маленький жест, а именно — расставляя руки с протянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер — длину, скажем *младенца...*» (4: 129). Чтобы разобрататься в ее намеке, необходимо снова заглянуть в те ведийские тексты, где говорилось о священном огне, «подобном плоду, хорошо укрытому [во чреве] беременных»; «Пуруша, величиной с большой палец, находится в середине тела», — «подобный пламени»; и далее: «Карлика, сидящего внутри, почитают все боги. / Когда этот плотский, сидящий в теле [Атман] распадается, / Освобождается от плоти, что же остается здесь? Поистине, это — То»; «Лишь познав его, идет [человек] за пределы смерти» (*Упанишады* 2003:

557–558, 568–569), — ср. гностический рефрен Цинцинната: «*Я кое-что знаю. Я кое-что знаю*» (4: 99, 102).

Негатив этого мотива чудесного рождения мы встретим в последних строках романа — в картине охваченного смятением брэнного, фальшивого мира, который, распаясь и съезживаясь, возвращается в свое исконное небытие — и процесс его гибели замыкается женщиной в таком же черном одеянии, что у матери Цинцинната (Александров даже заподозрил ее тождество с Цецилией: Александров 2017: 130): «Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку» (4: 187).

Венчающее книгу ликование личности в ином, истинном мире встречается и в Веданте, когда субъективное начало отождествляется в ней с антропоморфным *пурушей* (что характерно для философии «санкхья»): Атман «поднимается из этого тела и, достигнув высшего света, *принимает свой образ*. Он — высший пуруша, он движется там, смеясь, играя <...> не вспоминая об этом придатке — теле» (*Упанишады* 2003: 371, 461; ср.: 580). Но в целом в индуистско-буддийской метафизике решительно преобладает, как известно, идеал безличного слияния с абсолютным — конечно же, столь же чуждый онтологическому персонализму Набокова, как и шопенгауэровская мечта об уходе в блаженное ничто.

На фоне исчезающего псевдобытия финальное освобождение героя (= «снятие засова» в ведийской терминологии) сперва означено тем же одиночеством, которое дано в *Брихадараньяка упанишаде*: «Он оглянулся вокруг и не увидел никого, кроме себя». Но Цинциннат среди этой безлюдной пустоты направляется в царство свободных и счастливых, пока еще невидимых ему душ — «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айхенвальд Юлий. *Силуэты русских писателей*. Москва: Республика, 1994.
- Александров Виктор. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. Санкт-Петербург: Алетей, 2017.
- Бойд Брайан. *Владимир Набоков: Русские годы. Биография*. Пер. Г. Лапиной. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010.
- Вайскопф Михаил. «Продление романтизма: интертекстуальные микросюжеты в предвоенной прозе Набокова». *Филологический класс* 54/4 (2018): 29–33.
- Вайскопф Михаил. *Влюбленный демиург: метафизика и эротика русского романтизма*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.
- Гейне Генрих. *Полное собрание сочинений*. Изд. второе. Т. 4. Санкт-Петербург: Изд. А. Ф. Маркса, 1904.
- Гофман Эрнст Теодор Амадей. «Золотой горшок». Пер. Вл. Соловьева. Гофман Эрнст Теодор Амадей. *Собрание сочинений*. В 6 т. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1991: 190–262.
- Давыдов Сергей. «Тексты — матрешки» *Владимира Набокова*. Санкт-Петербург. [Второе изд.]: Кирцидели, 2004.
- Дмитриенко Ольга. *Сквозь витражное окно: Поэтика русскоязычной прозы Набокова*. Санкт-Петербург: Росток, 2014.

- Долинин Александр. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. Санкт-Петербург: Symposium. 2019.
- Полицук Вера. «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова». *Зборник Matice srpske za slavistiku* 101 (2022): 185–196.
- Упанишады*. Пер. с санскрита, предисл. и комм. А. Я. Сыркина. Москва: Восточная литература; РАН, 2003.
- Ханзен-Лёве Оге. *Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду*. Москва: Издательство РГГУ, 2016.
- Marzécki Jerzy. “Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers”. *Schopenhauer im Kontext*. Nr.75: Königshausen & Neumann, 2002: 143–151.
- Nabokov Vladimir. *Invitation to a Beheading*. NY: Random House, 1989.

## REFERENCES

- Ajhenval'd Julij. *Silueti russkih pisatelej*. Moskva: Respublika, 1994.
- Aleksandrov Viktor. *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika*. Per. s angl. N. A. Anastas'eva. Sankt-Peterburg: Aletejya, 2017.
- Bojd Brajan. *Vladimir Nabokov: Russkie gody. Biografiya*. Per. G. Lapinoy. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2010.
- Davydov Sergej. «Teksty — matreshki» *Vladimira Nabokova*. Sankt-Peterburg. [Vtoroe izd.]: Kircideli, 2004.
- Dmitrienko Ol'ga. *Skvoz' vitrazhnoe okno: Poetika russkoyazychnoj prozy Nabokova*. Sankt-Peterburg: Rostok, 2014.
- Dolinin Alesandr. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove*. Sankt-Peterburg: Symposium. 2019.
- Gejne Genrih. *Polnoe sobranie sochinenij*. Izd. vtoroe. T. 4. Sankt-Peterburg: Izd. A. F. Marksa, 1904.
- Gofman Ernst Teodor Amadej. «Zolotoj gorshok». Per. Vl. Solov'eva. Gofman Ernst Teodor Amadej. *Sobranie sochinenij*. V 6 t. T. 1. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1991: 190–262.
- Hanzen-Lyove Oge. *Intermedial'nost' v russkoj kul'ture: ot simvolizma k avangardu*. Moskva: Izdatel'stvo RGGU, 2016.
- Marzécki Jerzy. “Indische Anschauungen als Voraussetzung der Ethik Schopenhauers”. *Schopenhauer im Kontext*. Nr.75: Königshausen & Neumann, 2002: 143–151.
- Nabokov Vladimir. *Invitation to a Beheading*. NY: Random House, 1989.
- Polishchuk Vera. «Реквизит пуппенмейстера: предметный мир Владимира Набокова». *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 101 (2022): 185–196.
- Упанишады*. Пер. с санскрита, предисл. и комм. А. Я. Сыркина. Москва: Восточная литература; РАН, 2003.
- Vajskopf Mihail. «Prodlenie romantizma: intertekstual'nye mikrosyuzhety v predvoennoj proze Nabokova». *Filologicheskij klass* 54/4 (2018): 29–33.
- Vajskopf Mihail. *Vlyublennyj demiurg: metafizika i erotika russkogo romantizma*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

Михаил Вайскопф

„НЕТКИ“ ЦЕЦИЛИЈЕ Ц.  
О НАБОКОВЉЕВОМ РОМАНУ *ПОЗИВ НА ПОГУБЉЕЊЕ*

Резиме

У раду се дају извори чувеног романа, који раније нису били уврштени у истраживања о Набокову. Конкретно, у основи колизије овог дела нашла су одраза естетичка размишљања Ј. Ајхенвалда. Када је реч о сижејним предлошцима *Позива на погубљење*, међу

најважнијима су *Мемоари* Хајнриха Хајнеа, пре свега, прича о љубави између самог мемоаристе и целатове кћери. С друге стране, на религиозно-философском плану роман се ослања на Веданту која представља кључ за његову скривену симболику. Ради се о тајновитим „нетки“ које изобличавају реалност, из приче Цецилије Ц., јунакове мајке. Набоков у овом мотиву кодира и фонетски преосмишљава гносеолошку мантру хиндуизма — „neti neti“. У складу с Упанишадама у књизи су дате назнаке како оностране предисторије Цинцината, тако и истине коју он спознаје, и која му отвара пут ка бесмртности.

*Кључне речи:* Уџаницаде, Шопенхауер, Ајхенвалд, Хајне, Хофман, „нетки“, целати.