УДК [811.111(73):821.111(73)-31Набоков В. В.](045)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6–8Набоков В. А. +2Рус-5

И. В. Труфанова
доктор филологических наук, доцент,
Московский институт открытого образования (г. Москва, Россия),
e-mail: illokucia1@rambler.ru

О нескольких мультиязычных каламбурах в романе В. В. Набокова «Отчаяние»

В романе В. В. Набокова «Отчаяние» находим отсылки к солярным мифам об Икаре, Фаэтоне, Беллерофонте, Сизифе. Мифы не пересказываются в романе, а преподносятся через посредство мультиязычных каламбуров. В. В. Набоков обращается к ним в поисках ответа на вопрос о сущности искусства и утверждает, что оно призвано пробудить духовно спящего человека. Автор приходит к выводу, что химера олицетворяет у В. В. Набокова художественное творчество, понимание смысла которого было основной темой произведений писателя. Художник стремится к недостижимому совершенству и достигает его. Писатель раздвигает для читателей границы дозволенного и вновь, подобно Сизифу, катит в гору камень-солнце нового художественного произведения, чтобы пробудить духовно спящего человека, чтобы обрести самого себя.

Ключевые слова: анаграмма, мультиязычный каламбур, лабиринт, В. В. Набоков, «Отчаяние».

I. V. Trufanova
Doctor of Philology, associate professor,
Moscow Institute of Open Education (Moscow, Russia),
e-mail: illokucia1@rambler.ru

Some Multilingual Puns in V. V. Nabokov's Novel *Despair*

V. V. Nabokov's novel *Despair* includes some references to solar myths about Icarus, Phaethon, Bellerophon, and Sisyphus. The myths are not retold in the novel; they are referred to through multilingual puns. V. V. Nabokov addresses them to answer the question about the nature of art and asserts that its purpose is to awaken spiritually dormant people. The author concludes that according to V. V. Nabokov, chimera personifies artistic creativity, the understanding of which was the main theme in the writer's works. The artist strives for unattainable perfection and achieves it. The writer expands the boundaries beyond the limits for his readers and once again, like Sisyphus rolls uphill a stone-sun of a new work of art to awaken the sleeping spirit of man to find himself.

Keywords: anagram, multilingual pun, labyrinth, V. V. Nabokov, *Despair*.

Мы уже писали о мультиязычных каламбурах в романе В. В. Набокова «Отчаяние» [15; 16; 18], однако некоторые из них не стали объектом лингвистического исследования в наших предыдущих публикациях. Понятие мультиязычных каламбуров применительно к языку произведений В. В. Набокова введено в лингвистический обиход А. М. Люксембургом, Г. Ф. Рахимкуловой [10]. Мультиязычный каламбур предполагает языковую игру, основанную на языковых единицах нескольких (не менее двух) этнических языков, при которой слово одного языка становится внутренней формой слов другого и каждое из них приобретает в романе мотивацию, несущую с собой дополнительные пласты содержания. Объектом нашего исследования являются анаграмматические [14] мультиязычные каламбуры.

Ардалиона, отъезжающего в Рим, приводит на перрон художник Керн, приветствуя Германа фразой: «Имел счастье с Вами встречаться в притонах Каира» [11, с. 479]. Эта, на первый взгляд, непонятная фраза отсылает читателей к мифу о зерне [15; 16], у египтян известному как миф об Озирисе, у древних греков как миф о Коре, или Персефоне [20]. Сет бросил ящик с телом убитого им Озириса в Нил в том месте, где стоит сейчас Каир. С именем Каир анаграмматически связаны Ир, Икар, Ка Ир, аир. Ка в древнеегипетском языке обозначало двойник [2]. Ир называли реку, протекающую в раю, сам рай так и называли у древних славян. Ка Ир – двойник райской реки, в таком случае Герман – изгнанник из рая, В. В. Ерофеев считает, что во всех произведениях В. В. Набокова имеет место

тоска персонажей по райскому саду, из которого они изгнаны [5]. В греческой мифологии Ир – один из персонажей «Одиссеи», попрошайка, вступивший в драку с Одиссеем, когда тот под видом нищего вернулся в родной дом, в переносном смысле – бедняк [1]. Ка Ир – двойник бедняка, именно такую маску придумывает для себя Герман. Аир – название болотного растения. Древний человек осознал бессмертие человеческого рода, проведя аналогию между собой и растением: умирание растений осенью и их возрождение весной привело человека к созданию мифов о Коре (Персефоне) и Озирисе, в которых воплотилось обретённое знание. Аир болотный, он же гавиар, игир, ир, ирный корень, касатик, касатник, косатик, лепёха, лепёшник, пищалка, татарник, татарский сабельник, татарское зелье, явр, в Китае кладут пучками листьев около кровати ежегодно в пятый день пятого месяца, помещают ветки аира по сторонам дверей и окон, чтобы он отгонял всякое зло, могущее войти в дом.

Икар (машина Германа) в древнегреческой мифологии – сын *Дедала* и рабыни Навкраты, известный своей необычной смертью. Чтобы спастись с острова *Крит* от раздражённого *Миноса*, мастер Дедал сделал для себя и сына крылья и советовал сыну не подниматься при полёте слишком высоко. Икар не послушался и приблизился слишком близко к Солнцу, лучи которого растопили воск, и Икар упал и утонул недалеко от острова *Самос* в море, которое и получило в этой части название Икарийского моря. Согласно греческому мифу, у Икара были крылья из перьев, прикрепленных воском к деревянной раме. Действия с Феликсом – Икар Германа. Феликс подписывается псевдонимом Воробей (ср.: перья). Слово *восковой* упоминается в «Отчаянии» два раза, и оба раза в связи с Феликсом.

Пишущая машинка открыта. Тишина. На страничке моей записной книжки – адрес. Малограмотный почерк. Сквозь него я вижу наклонённый ***восковой лоб*** (жирный шрифт – И. Т.), *грязное ухо, из петлицы висит головой вниз фиалка, с чёрным ногтем палец нажимает на мой серебряный карандаш* [11, с. 430].

Я вылез из автомобиля и со стуком сильнее всякого выстрела захлопнул за собой дверцу. И вдруг я заметил, что из-за спутанных прутьев куста, росшего в канаве, глядит на меня усатенький, ***восковой****, довольно весёлый – Поставив одну ногу на подножку автомобиля и, как разгневанный тенор, хлеща себя по руке снятой перчаткой, я неподвижным взглядом уставился на Феликса. Неуверенно ухмыляясь, он вышел из канавы* [11, с. 496].

Взлетевший и разбившийся потом о землю русский Икар – персонаж картины художника И. Глазунова, тема которой навеяна произведениями Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. У Ф. М. Достоевского многократно изображаются ситуации искушения желанием полететь с горы, с колокольни [19, с. 16]. В. В. Набоков дважды пересказывает этот прецедентный текст в «Отчаянии». Первый раз он появляется при описании встречи Германа с двойником. «Я глядел, – и всё во мне как-то срывалось, летало с каких-то десятых этажей» [11, с. 400]. «Летало с десятых этажей» – отсылка к комбинаторным приращениям смысла к фразам *лететь с горы, лететь с колокольни, с крыши, на санках, в яму* у Ф. М. Достоевского, обозначающим делать что-либо как перед пропастью, могущее погубить делателя [19, с. 16]. Второй раз прецедентный текст *лететь с горы* появляется при описании отправки Феликсу последнего письма.

Затем отправившись к себе в контору, я настукал письмо Феликсу с подробными указаниями, куда и когда явиться, приложил двадцать марок и вышел опять. Мне всегда трудно разжать пальцы, держащие письмо над щелью, – это вроде того, как прыгнуть в холодную воду или в воздух с парашютом, – и теперь мне было особенно трудно выпустить письмо, – я, помнится, переглотнул, зарябило под ложечкой, – и, всё ещё держа письмо в руке, я пошёл по улице, остановился у следующего ящика, и повторилась та же история [11, с. 472].

Хотя легенду об Икаре трактовали поразному, в ней всегда видели символику возвышенных человеческих устремлений: Икар сожжён любовью к прекрасному. Для французского поэта XIX в. Детуша Икар ассоциировался с «духом славы»: *Стремился он к небу, но море стало могилой. Есть ли лучшая участь? Есть ли дороже гробница?* А. Жид в «Тезее» называет Икара «символом человеческой неудовлетворенности» и считает его образом правдоискателя, погибающего от той самой правды, которую он ищет [6].

В древнегреческой мифологии есть ещё один персонаж, погибший от своего стремления к солнцу, – Фаэтон. Нарастание роли солярных мифов происходит в обществах, имеющих развитый аппарат власти и достаточно продвинутую технологию (обработку металлов, использование колёсных повозок, запряжённых коня-

ми). Это имя в «Отчаянии» не упоминается и не анаграммируется, но одиннадцать раз упоминаются кони или повозки. В колесницу Гелиоса, которой не смог управлять Фаэтон, впряжены белые кони. Герман перед первой встречей с Феликсом дважды видит белую лошадь, вначале её вываживает солдат у подножия горы, на которой встреча произойдёт, затем он видит её крохотной со склона горы [11, с. 399]. Кроме того, в это же примерно время он обращает внимание на телегу, едущую навстречу грузовику [11, с. 399]. День первого знакомства ветреный: *продувной, голубой, в яблоках* [11, с. 399]; *вздрагивающий от ветра, как вздрагивает лошадиная кожа* [11, с. 402]. В яблоках бывают кони, а не дни. Отправив Феликсу письмо с приглашением встретиться, Герман смотрит, как лист, падающий на воду, встречается со своим отражением, своим двойником; его жена Лида при этом обращает внимание на верховых [11, с. 434]. Свидание с Феликсом назначено на пять вечера первого октября в Тарнице, *у бронзового всадника* [11, с. 432]. Эта встреча произошла через пять месяцев после первого знакомства в Праге. Феликс опоздал на встречу, он пришёл в начале шестого. На следующее утро у Германа остановились часы, он обнаружил это примерно в пять, в половине шестого утра. Рассказывая Феликсу выдуманную историю о своём детстве, Герман сообщает, что вырос в саду роз, и замечает, что *розам дают такие же звонкие названия, как скаковым лошадям* [11, с. 446]. Не только в связи с Германом и Феликсом появляются в «Отчаянии» упоминания о лошадях, один раз такое упоминание связано с Ардалионом: Лида загадывает шараду, отгадкой которой должно стать его имя, но при этом путает орду (множество людей) с арбой, на что Ардалион делает ей замечание [11, с. 460]. Герман долго не решается получить письмо, пришедшее от Феликса, даже на почте он медлит, делает вид, что ему нужно что-то написать на бланке, пока его *не отбросила ударом каракулевого крупа к окошку номер девять нетерпеливая толстая женщина* [11, с. 468]. В день преступления, девятого марта, Герман едет какое-то время за ломовым, везущим на телеге что-то длинное [11, с. 494]. Нагруженная лошадь символизирует человека, несущего ношу своей духовной составляющей [13]. На дороге от Кёнигсдорфа до участка Ардалиона, на протяжении этих десяти километров, Герману навстречу попалась только таратайка, запряжённая гнедой лошадью [11, с. 496]. У греков белые кони несут солнечную колесницу Феба, символизируя как жизнь, плодородие, так и смерть, а также бег времени, быстроту мысли, свет, мудрость [13]. Как может солярный символ быть связанным с культом смерти? Солнце совершает круговорот через дневную и ночную сторону мира, так и конь должен пронести своего всадника через смерть к новому перерождению, к новой жизни. Во многих обрядах лошадь служила символом непрерывности жизни [13]. Фаэтон – сын бога солнца Гелиоса, в поздней античности Аполлона, или Феба, и Климены, в переводе с греческого – виноградной лозы – символа Озириса. Эпаф насмехается над ним, выражая сомнение, что Фаэтон – сын бога солнца. Фаэтон отправляется к отцу, тот клянётся рекой Стиксом (анаграммой её название связано с именем Феликс – И. Т.), протекающей в Аиде, что готов дать сыну любые доказательства его происхождения. Фаэтон попросил у отца разрешения проехаться на его колеснице по небу: тогда весь мир увидит, какое высокое положение он занимает. Фаэтон не справился с управлением колесницей, отчего на Земле начались пожары и болезни, Зевс, спасая мир от гибели, пустил в Фаэтона стрелу. Миф об Эпафе является отголоском древнеегипетских сказаний, Эпаф соответствует быку Апису, олицетворяющему бога Озириса. Смысл мифа о Фаэтоне видят в стремлении последнего вернуть человеку внутреннее потерянное им солнце, просветить его внутреннюю тьму, пробудить духовно спящего человека, вернуть человеку его былое величие.

Общим, сближающим мифы об Икаре и Фаэтоне является страстное стремление их главных персонажей к прекрасному, какой является в том числе художественная литература, живопись, составляющие занятия Германа и Ардалиона. Герман, отправляя Ардалиона в Италию, произносит фразы: *солнце – друг художников, Вам следовало бы пожить среди другой природы, в лучах солнца* [11, с. 474]. Имитируя свои похороны, Герман выбирает сожжение [11, с. 486]. Девятого марта он вспоминает спор, в котором участвовал несколько лет назад: *можно ли видеть во сне солнце* [11, с. 495].

Сестра Фаэтона – Астрида (Астерия), их совокупное имя (имя детей Гелиоса) – Гелиады – заключает в себе начало имени Герман и имя его жены Лиды. Дочерью Гелиоса является Пасифая, родившая Минотавра, другое его имя Астериос (астры – самые нелюбимые цветы Германа; астра в переводе с греческого означает «звезда», она выросла из пылинки, упавшей со звезды; этот цветок считался подарком человеку

от богов, его оберег, амулет, частица его далекой звезды; символизируемая им грусть, это грусть по утраченному раю, по невозможности подняться в небо), для которого отец Икара Дедал построил лабиринт по образцу египетского лабиринта, посвящённого Озирису. Жену Германа зовут Лида. Слово лабиринт из лидийского языка, в котором оно обозначало ритуальный топор с двумя лезвиями. Имена Лида и Дедал связаны анаграммой. Когда *Тесей* убил Минотавра и бежал, Минос запер Дедала и Икара в лабиринте. По другой версии, когда Тесей убил Минотавра, он вернул Дедала на родину. Третий лабиринт находился на острове Самос, рядом с которым утонул Икар, он построен архитектором Теодором в VI в. и назывался Герайоне (геранос); так же назывался журавлиный танец, или танец лабиринта; этот танец должны были танцевать приносимые в жертву Минотавру один раз в девять лет семь юношей и семь девушек [8]. В «Отчаянии» с именем танца анаграммой связано имя жаворонка, которого слышит Герман в день первой встречи с Феликсом. Впервые попытка проследить взаимосвязь между движением солнца и дорожкой в лабиринте была предпринята Г. Виртом: лабиринт он рассматривал в качестве метафорического изображения пути, который солнце проходит в течение дня и в течение года [по: 8]. Писатель М. Брион утверждает, что лабиринт – это «аллегорическое изображение жизни человека и трудностей, которые должна преодолеть душа в этом мире и в мире ином перед тем, как достичь благословенного состояния бессмертия» [по : 8]. М. Эртон, который предложил свою модель критского лабиринта, пишет: «Жизнь каждого человека – лабиринт, в центре которого находится смерть, и, может быть, даже после смерти, прежде чем окончательно перестать существовать, человек проходит последний лабиринт» [по: 8]. В свете такого понимания мифологическое избавление Тесея из лабиринта символизировало его второе рождение, избавление от смерти. Г. Керн полагает, что слово «лабиринт» первоначально обозначало танец, движения в котором подчинялись строгой графической схеме; затем танцевальное поле, сделанное Дедалом для Ариадны, дочери Пасифаи и Миноса (сцена, на которой имелись указатели, куда должны двигаться танцующие); затем сооружение, символизирующее фигуры ориентации, заключающие в себе указания на путь к цели, представляющие собой воплощение некоего мировоззрения; наконец, наиболее позднее значение, лабиринт-путаница, в котором дорожка является выражением недостатка ориентации. Причина развития у слова лабиринт новых значений, по Г. Керну, в том, что смысл танца лабиринта к тому времени был забыт [8]. Танец предполагал движение танцующих вначале в одну сторону, а затем в противоположную. Так солнце движется по небу, так весна сменяет зиму, в представлении древних греков. По Г. Керну, лабиринт является, прежде всего, воплощением (при этом совершенным) обряда инициации. Форма лабиринта – это внутреннее пространство, отделённое от остального мира. Это пространство окружено внешней стеной, в которой имеется лишь одно небольшое отверстие для входа. Внутреннее пространство кажется попавшему в лабиринт, на первый взгляд, ошеломляюще сложным. Чтобы понять форму лабиринта, а также чтобы решиться войти внутрь, требуется определённая степень зрелости. Если говорить о самой дорожке, то идущему человеку необходимо обладать хорошей физической координацией, а также социальной адаптивностью (что требуется и в хороводе). Когда вход остается позади, внутреннее пространство заполнено максимально возможным количеством поворотов. Несколько раз человек приближается к цели только затем, чтобы дорожка вновь отвела его в противоположную сторону, и это вызывает большое психологическое напряжение. А поскольку на пути к центру идущий лишён возможности выбора, тот, кто в состоянии вынести это психологическое напряжение, непременно достигнет цели. В этом – символическое отображение необходимости следовать законам природы, отрицающее роль субъективного, произвольного подхода. Достигнув центра, человек остаётся в полном одиночестве, наедине с самим собой, с божественным принципом, с Минотавром или же с чем-то другим, чем может быть наполнено содержание понятия «центр». В любом случае центр – это такое место, где человеку даётся возможность обнаружить нечто настолько важное и значительное, что это открытие требует кардинальной смены направления движения. Чтобы выйти из лабиринта, человек должен повернуться и возвращаться назад по своим же следам. Поворот на 180 градусов означает не что иное, как наибольшее возможное отступление от собственного прошлого. Не следует рассматривать возвращение как обычное отрицание, отмену уже совершённого похода к центру. Между этими двумя дорогами лежит ключевой, основополагающий опыт. И поэтому поворот в

противоположную сторону – это не просто отрицание предшествующего опыта, это ещё и новое начало. Человек, выходящий из лабиринта, совсем не тот, кто входил в этот лабиринт, – это человек, переродившийся для нового этапа, нового уровня существования. Именно в центре лабиринта происходит смерть и новое рождение. Смерть и возрождение символизируют переход от одной формы существования к другой, непременно более высокой, и одним из наиболее важных обрядов, символизирующих этот переход, является обряд инициации [8, с. 20]. Инициации означают символическую смерть и новое рождение. Однако физическая смерть тоже может рассматриваться как изменение, трансформация прежнего состояния и переход к новой жизни [8, с. 21]. Следуя к центру по извилистой, петляющей дорожке, которая огибает центр несколько раз, человек тем самым получает возможность ознакомиться с этим центром со всех сторон. Более того, идущий способен проникнуть в центр лишь после того, как обойдёт всё внутреннее пространство лабиринта, что следует понимать не только в количественном смысле (т. е. для достижения цели требуется приложить максимум усилий), но и как символ того, что человек способен открыть самого себя, лишь вложив в эти усилия всю свою энергию, осознав лабиринт во всей его целостности. Лабиринт, соответственно, являет собой символическое изображение процесса поиска себя, становления индивидуальности. Лабиринт является символом взросления, созревания, в процессе которого человек, существовавший ранее в одном измерении, развивается, превращаясь в цельную, многогранную личность, сумевшую отыскать свой смыслообразующий центр [8, с. 32].

Минотавр ждал жертвы в середине лабиринта. Роман «Отчаяние» построен как лабиринт [о лабиринте как признаке игровой поэтики см.: 9], распадается на две части с противоположно направленными, точнее, зеркально отражающими друг друга действиями, событиями, середина приходится на пробуждение Германа после ночлега в гостинице с Феликсом, когда остановились его часы и почему-то стрелка его рассказа. Дорожка в лабиринте петляет, извивается, подобно раскачивающемуся маятнику часов [8]. Феликс – Минотавр Германа. Герман, создав роман, тоже переживает смерть и второе рождение. В символике лабиринта есть не только аспекты, сближающие его с символическими значениями коня, – перерождение, непрерывность жизни; но и аспекты, общие у него с символическими значениями аира, – значение оберега. В Риме, Византии, Франции, Англии, Индии графическое изображение лабиринта у входа в дом, в церкви, в городе должно было защитить находящихся в нём от злых сил [8, с. 19, 24]. Встречи с Феликсом, вторая и третья, происходят в пять часов вечера, тоже выполняя функцию оберега.

Лабиринт иногда трактовали как символ рождения, плодородия [8]. Герман в конце романа сообщает о себе: *Деревня, где я скучаю, лежит в люльке долины, среди высоких и тесных гор* [11, с. 525].

Третий персонаж солярных мифов, погибший из-за стремления достичь невозможного, Беллерофонт, внук Сизифа (по Я. Э. Голосовкеру, Сизиф ежедневно не камень вкатывает на гору, а солнце на небо [3]), сын Посейдона, имя Беллерофонт означает, что в юности он нечаянно убил родного брата Беллера и вынужден поэтому покинуть родные места и совершать героические поступки, один из которых – убийство Химеры. По Я. Э. Голосовкеру, смысл Химеры не в том, что фантастический образ Химеры можно свести к сочетанию трех кусков: льва, козы и змеи (Ардалиона, Феликса, Лиды, памятника в Тарнице [17]), или к разновидности восточного дракона; не в том, что она огнедышащий вулкан, ибо из пасти её вылетает огонь и дым, и не в том, что она грозовая туча и вихрь, ибо шерсть её сверкает, как молния, и она сама крылата, как вихрь, и мохната, как туча. Смысл этого крылатого, трехтелого, огнедышащего, всеми цветами радуги переливающегося дракона – в его невероятности и нелепости, которая нас одновременно и ужасает и восхищает. Но когда в мифе огненное дыхание этого дракона угасло, краски померкли, крылья бессильно распластались по земле – Химера исчезает: перед нами лежит холодеющее чудовище – красоту сменило уродство, и мы вместо Химеры видим только нелепость. В этой смене химерического нелепым, безумной фантазии отвратительной глупостью – смысл второго плана мифа о Химере. Для Германа его волшебный замысел сменился глупой ошибкой. Поразив Химеру, Беллерофонт сам подпал под власть Химеры: им овладела химерическая мечта взлететь на Пегасе на Олимп. Попытка осуществить эту мечту кончается безумием. Сброшенный Пегасом с облаков на землю Беллерофонт теряет разум. Победитель Химеры сам становится жертвой Химеры – таков смысл третьего плана этого мифа [3, с. 15–16]. С точки зрения современной

психологии, химера олицетворяет «тёмную», подсознательную сторону человеческого существа. Если подсознательное убивают или грубо подавляют, даже герой может потерять человеческое лицо; следует опасаться химеры, однако не нужно тешить себя мыслью, что её можно когда-нибудь окончательно победить [12].

В «Искушении святого Антония» Г. Флобера Химера – символ фантазии, зеленоглазое существо, которое не очень удачно ведёт беседу со Сфинксом – символом реальности. Характер их беседы символизирует разрыв между реальностью и мечтой [12], между миром художественного произведения и отражённой в нём действительностью.

Гробницу деда Беллерофонта Сизифа показывали на Истме, у источника Пирены, из которого пил воду крылатый конь Пегас. Сизиф дважды обманул смерть. В первый раз он хитростью заковал и держал несколько лет в плену бога смерти Танатоса, по другой версии – Аида, в отсутствие которого люди перестали умирать, тогда бог войны Арес освободил Танатоса (Аида). Второй раз Сизиф запретил жене совершать над ним погребальные обряды после его смерти. Аид и Персефона, не дождавшись погребальных жертв, разрешили Сизифу вернуться на землю – наказать жену за нарушение священных обычаев и велеть ей устроить подобающие похороны и жертвоприношения. Сизиф не вернулся в царство Аида. Он остался в пышном дворце пировать и радоваться тому, что единственный из всех смертных сумел вернуться из мрачного царства теней. Прошло несколько лет до тех пор, пока отсутствие Сизифа в царстве мёртвых не было обнаружено. За хитрецом пришлось послать Гермеса. Считается, что в лице Сизифа в связи с его посмертным наказанием (вкатыванием камня в гору) греческий миф изобразил бессилие человека в его тщетных попытках путём хитрости и тонкости ума перейти границы познаваемого; наказание Сизифа есть наказание беспокойного ума, который, думая, что он вот-вот достиг предела своих стремлений, снова падает в бездну незнания. У А. Камю Сизиф – это человек, который поднялся над бессмысленностью своего существования, который обрёл в этой бессмысленности свой смысл и свою гордость: одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека, Сизифа следует представлять себе счастливым [7]. В аду есть ещё персонажи, занятые бесконечным и бесполезным, напрасным трудом, решающие невыполнимую задачу; это Данаиды (имя Лиды анаграммой связано с их именем), наполняющие водой дырявую бочку. Одну из Данаид зовут Пирена, как и возлюбленную Посейдона, именем которой назван источник с необыкновенно прозрачной водой, у которого показывали гробницу Сизифа, из которого пил воду крылатый конь Пегас; как и другую Пирену – дочь иберийского царя Бебрика, в доме которого останавливался Геракл, когда перегонял коров Гериона, и которую обесчестил, отчего несчастная девушка убежала в горы и была там растерзана дикими зверями; горы получили в память о ней название Пиренеи. У этих гор заканчивается действие в романе «Отчаяние», глядя на них, пишет Герман свой роман.

Химера (в одном из значений – гора с вулканом) олицетворяет у В. В. Набокова художественное творчество, понимание смысла которого было основной темой произведений писателя. Художник стремится к недостижимому совершенству и достигает его, в отличие от персонажей солярных мифов. Достигнув совершенства, он раздвигает для человечества (читателей) границы дозволенного (к этому стремился Икар) и вновь, подобно Сизифу, катит в гору камень-солнце нового художественного произведения, чтобы пробудить духовно спящего человека, чтобы обрести самого себя.

Список литературы

1. Ашукин Н. С., Ашукина М. Г. Крылатые слова: Литературные цитаты. Образные выражения. М. : Худож. лит., 1987. 528 с.

2. Большаков А. О. Человек и его двойник: Изобразительность и мировоззрение в Египте эпохи Старого царства. СПб. : Наука, 2011. С. 103–108.

3. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М. : Главная ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1987. С. 15–16.

4. Голосовкер Я. Э. Сказания о титанах. М. : Нива России, 1993. 270 с.

5. Ерофеев В. В. В поисках потерянного рая (Русский метароман В. В. Набокова). URL : http://samlib.ru/v/viktorve/vpoiskaxraya.shtmt.

6. Икар // Современный словарь-справочник: Античный мир / сост. М. И. Умнов. – М. : Олимп ; АСТ, 2000. URL : http://www.antmir.ru/html/i/ikar.html.

7. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. URL : http://humanisties.edu.ru/db/msg/6628.

8. Керн Г. Лабиринты мира. СПб. : Азбука-классика, 2007. С. 7–33.

9. Люксембург А. М. Лабиринт как свойство набоковской игровой поэтики // REGLA. 1999. № 16 (22).

10. Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов н/Д : Изд-во ин-та массовых коммуникаций, 1996. 202 с.

11. Набоков В. В. Отчаяние // Собр. соч. русского периода : в 5 т. 1930–1934. Соглядатай. Подвиг. Камера обскура. Отчаяние. Рассказы. Стихотворения. Эссе. Рецензии. СПб. : Симпозиум, 2001. С. 394–527.

12. Непомнящий Н. Химера. URL : http://www.kosmopoisk.nm.ru/priroda15.html.

13. Символика лошади // Литературный журнал геосимволистов «Мой берег». URL : http://moy-bereg.ru/content/viem/230/71/.

14. Топоров В. И. К исследованию анаграмматических структур // Исследования по структуре текста. М. : Наука, 1987. С. 193–238.

15. Труфанова И. В. Как мы понимаем литературу в жанре нонсенса: на материале типа повествования в романе В. В. Набокова «Отчаяние»? // IV Междунар. Севастопольские Кирилло-Мефодиевские чтения : сб. науч. тр. : в 2 т. : Т. II. Севастополь : Гит пак, 2010. С. 544–567.

16. Труфанова И. В. Символика зелёного и красного цвета в романе В. В. Набокова «Отчаяние» // Язык и культура : материалы междунар. науч.-практ. конф. : в 2 ч. : Ч. 2. Борисоглебск : БГПИ, 2010. С. 199–208.

17. Труфанова И. В. Символика раковины и жемчужины в романе В. В. Набокова «Отчаяние» // Современные проблемы лингвистики и методики преподавания русского языка в вузе и школе : сб. науч. тр. / под ред. О. В. Загоровской. Вып 17. Воронеж : Научная книга, 2011. С. 138–152.

18. Труфанова И. В. Символика серого, чёрного и жёлтого цветов в романе В. В. Набокова «Отчаяние» // Образование. Книга. Чтение: текст и формирование читательской культуры в современной образовательной среде. М. : Русская книга, 2010. С. 137–146.

19. Труфанова И. В. Типология окказиональных фразеологизмов Ф. М. Достоевского : автореф. … дис. канд. … филол. наук. М., 1985. 21 с.

20. Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М. ; К. : Совершенство ; Port-Royal, 1997. 208 с.

Статья поступила в редакцию 4 ноября 2011 г.