

ЛОЛИТА, ЛАРА, НОНИТА, ИЛИ ВЛАДИМИР НАБОКОВ
В ДВЕ МЕЖДУТЕКСТОВИ ПЕРСПЕКТИВИ

РЕНЕТА БОЖАНКОВА

... комбинирам миражи и огледала."

Вл. Набоков

В края на 50-те години, мислени днес като гранични между фазите на „високия” модернизъм и постмодернизма, особено гръмка световна слава придобиват двама писатели, свързани с Русия – Владимир Набоков и Борис Пастернак. Моралният скандал около „Лолита” и политическият ажиотаж по повод „Доктор Живаго” са само външни причини за широкия интерес към тези творби, представляващи всъщност възможностите за *наследяване* и *следване* на двата основни потока в руския модернизъм – символистично-акмеистичния и футуристично-авангардисткия, съответно приемани от тези романисти, поне в техния ранен период на избор на образци. В тези ориентации обаче вероятно е и едно от обясненията на противостоенето или поне хладността помежду им, намерила изява в няколко *междутекстови игри*, приложени от Набоков след 1958 година (Нобеловото удостояване на Пастернак).

Теоретическите класификации на типовете интертекстуални практики биха могли във всичките си разновидности да се илюстрират от късните Набокови романи-пастиши, което е обяснимо и с една от централните му метафори за „изкуството като „сгъване”, съчетание на части от плетеницата и „наслагване” на няколко реалности една върху друга”¹, включително и текстови. В тези романи по принципа на калейдоскопа се подреждат отломки от цялата европейска култура и история, чийто „притежател” по благоволение на съдбата е бил Набоков.

Тук ще бъде проследена само една от линиите на реализиране на интертекстуалността при него, свързана с творчеството на Б. Пастернак, интертекстуалност, при която явно липсва диалогичност (поне в Бахтиновия смисъл), но е видима писмената следа на едно съперничество – твърде малко междуличностно, твърде много междутекстово. Става дума за пародийна стихотворна творба, както и за редица разпръснати, пародийно интерпретирани цитати, преднамерено деформирани и включени, за да създават полемична острота, иронична дистанция или регистриращи разпознаването на „свое” в „чуждото”. На свой ред Умберто Еко създава травестия на романа „Лолита” със заглавие „Нонита”, пародирайки пародията, прилагайки към Набоков неговите собствени подходи в духа на постмодернис-

1. Долинин, А. *Загадка недописанного романа*. — Звезда, 1997, № 12, с. 218.

тичните стремежи за „консумиране“, абсорбиране, изчерпване на предходния културен опит.

Горчиво-мъдро-примиреното стихотворение на Пастернак „Нобелова награда“, написано през януари 1959 г. след принудителния отказ от нея, предизвиква Набоков да създаде пародиен текст, повтарящ в заглавието „Какое сделал я дурное дело“, основния Пастернаков въпрос:

что же сделал я за пакость, я убийца и злодей?
Я весь мир заставил плакать над красой земли моей.

Почти неоспорвано е символизирането на съдбата на Русия в перипетите от живота на героинята на романа Лара и така в стихотворението обратното заместване, обобщението, направено от Пастернак, позволява на Набоков да спомене и своята емблематична героиня – Лолита:

я заставляющий мечтать мир целый
о бедной девушке моей?²

Оказваме се пред два поетически текста, посветени на две *разочарования* – присъдената и неполучена награда (Пастернак) и никога недадената такава (Набоков) и на две *очарования* – Лара и Лолита.

Характерна е предпоставената в пародиращия текст употреба на глагол, обозначаващ не *плача* – автохарактеристика, възможно и неосъзната, на сантименталността на Пастернаковата творба, а *мечтата*, подхождаща неизмеримо повече на предпочитаната от Набоков роля на *вълшебник*:

О, знаю я, меня боятся люди
и жгут таких как я за волшебство.

Тази роля без съмнение е възприета от символистите (както впрочем и псевдонима му до 1940 г. Сирин), за които поетът е посредник между реалното и иреалното – драматург, маг, а поезията е „вълшебство“ (К. Балмонт). Наред с това Набоков знаменателно озаглавява новелата – предтекст на „Лолита“, „Вълшебникът“³, а в статиите си заявява, че читателят трябва да „сияе от изумителните образи, създадени от съчинителя, мага, чародея, художника“⁴ и че „ако си отиде чародейт и останат само разказвачът и учителят, ще се окажем в неинтересна компания.“⁵

Във финала на Пастернаковото стихотворение се разпознава Пушкин, както в патосния тон, така и в точни лексически съвпадения – „верю я, придет пора, / силу подлости и злобы одолеет дух добра“. Последните стихове на Набоков също регистрират причастност към „началото на всички начала“ в руската литература, но с полемично обръщане към друга негова хипостаза, към друг негов текст. „Тень русской ветки будет колебаться/ на мраморе моей руки“ – е израз на съкровена надежда за, макар и посмъртно, признание на Набоков в родината му, като синекдохата (мраморната ръка – разпознаваем детайл от реален Пушкинов паметник) пряко въвежда

2. Основания за провеждането на такава аналогия при Набоков (Русия – Лара – Лолита) дава и почти пълното съвпадение между сюжетните решения на травмиращите ранни преживявания на Лолита и Лара – прелъстяване от съпруг (при Пастернак – любовник) на майката, както и в подбора на детайлите и дори лексиката, описващи поведението на героините и на Хумберт, и на Комаровски.

3. Набоков, В. *Вълшебникът*. – Факел, 1996, № 1.

4. Набоков, В. *Писатели, цензура и читатели в России*. – Набоков, В. Лекции по русской литературе. М., 1996, с. 26.

5. Набоков, В. *Две лекции по литературе. Франц Кафка. ПРЕВРАЩЕНИЕ*. – Иностранная литература, 1977, № 11, с. 215.

образността и внушенията на стихотворението на Пушкин „Паметник”. Впрочем и увереността в предопределената бъдеща слава и почит е почти еднаква при двамата поети⁶.

Не по-малко неприемливи за Набоков, от рождение в сянката на Шекспир и английската култура, трябва да са били Пастернаковите позовавания (и преводи) на Шекспир, извеждането на стихотворението „Хамлет” в първа позиция в последната глава на романа и реализирането в нея на цяла поредица тъждества: лирически „аз” – Хамлет – Исус – Живаго – Пастернак.

Стихотворението на Набоков – откровение, маскирано като пародия (дали не обратното?), отразява неговото отношение към Пастернак и романа му с тон, значително отличаващ се от този в писмата и интервютата, в които той възразява главно срещу интерпретацията на християнската символика и обреченост в „Доктор Живаго” („И как на вас, дълбоко вярващ православен човек, не ви се повдига от църковно-сладникавия дух?”⁷ – възкликва Набоков в писмо до Глеб Струве от 14 юли 1959 г., засягащо и романа). Следвайки съвета на Н. Гумильов от манифестната статия „Наследството на символизма и акмеизма”, той не посяга към „елмазните висини” на „прекрасната дама Теология”, докато Пастернак се занимава основно с тях и в прозаичната, и в стихотворната част на романа си, опитвайки се да реализира мечтаното си приобщаване към руската култура и православие.

Металитературността, както и сходствата в наративните похвати сродяват романите на двамата и вероятно също са повод за пародийното стихотворение. Още в края на 30-те години в „Дар” Набоков използва вставки на текстове, „подарени” на героя-пистел Годунов-Чердинцев (стихотворения, „Жизнеописание на Чернишевски”); в романа „Бледият огън” („Pale Fire”, 1962) поемата на героя Джон Шейд е следвана от прозаична част – двойно по-обемни коментари. Самият роман „Доктор Живаго” може да бъде четен като коментар към стихотворния цикъл в края му и в рамките на *полу-* и *съвсем не-* сериозна литературна игра да се градят хипотези за епизодите в живота на героя, инспирирали един или друг негов поетичен текст. В „Бледият огън” Набоков преобръща този модел, поставяйки в първа позиция поемата, а тълкувателната прозаична част е един мним метатекст, какъвто ще бъде използван и в залезния му, най-сложен роман „Ада, или страст. Семейна хроника” („Ada, or Ardor: A Family Chronicle”, 1969), определяя в епилога от повествователя така: „деветдесет и седем процента *мнима* и три процента *правдоподобна* „Семейна хроника на Ада или адска страст”⁸. Отново признати, макар и от персонаж, „миражи” и „огледала” – този път в съотношение 97 към 3, отново мултиплициране на неистинности, противостоящо на каквато и да е литературна форма на подражание на реалността.

И в „Ада”, роман, изплетен от трудно изброими автоцитати, реминисценции, травестирани сюжети, иронизирани литературни репутации и дори толкова редки за Набоков политически алюзии, Пастернак не е забравен. Името на романа му претърпява многозначителни преображения:

„Любовните похождения на доктор Мертваго”, мистически роман

6. Изкусително е да се спомене, че изборът на авторитет (и на активно превеждан руски писател) в лицето на Пушкин за Набоков е осъзнато предопределение — рождението им години са разделени точно от столетие — 1799 и 1899. Още по-съдбовно съвпадение за семейството на Набоков и за него самия е рождената дата, обща този път с Шекспир — 23 април, която Набоков с различна знаковост въвежда и в романите си.

7. *Письма Набокова*. — Литературная газета, 02.05.1990, № 18, с. 7.

8. *Набоков, В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи*. Киев-Кишинев. 1995, с. 537.

от някакъв пастор” (с. 61);

„Романтично настроените прислужници, чиито четива се състоят от „Гвен-де-Вер” и „Клара Мертваго” (с. 384);

„във витрина на книжарница сред романите с меки корици е „Вечният Мертваго” (с. 349).

Явно дискредитиращите Пастернаковия текст заглавия-негативи едва ли са само израз на неприязън към романа и автора му. По-скоро става дума за показно снижаване на високите послания в заглавието и името на героя или дори за игра заради самата игра – трансформацията сама се натрапва, словесното салто е находчиво, защо да не послужи, след като дори с името и с героите на Лев Толстой, пред когото Набоков благоговее, в „Ада” се допуска заиграване в реплика на едни от героите:

„. . . молята леля Кити, която след развода с този ужасен разпътник, писателя Льовка Толстой, се ожени за банкера Боленка.” (с. 230)

Самият подход на Набоков към антропонимите и топонимите заслужава внимание – те са *транс-езични кръсто-словици*, механизмът на чието създаване може дори да бъде обект на описание, както е в „Индекса” на „Бледият огън”:

*граф Комаровски (sic!) – Маровски, Макаровски, Скоморовски
Джейкъб Градус, по прякор „Джек Дегри, де Грей, д’Аргус, Виноградус Ленинградус и т. н.”⁹*

Друг подход е решаването на ребуса да се предостави на надеждните коментатори (защото вътретекстовите – Джон Рей в „Лолита”, Кинбот в „Бледият огън” и Вивиан Даркблум в „Ада” не винаги са), и на читателите, както е например в „Покана за екзекуция”: Родион (тъмничарят) Роман (адвокатът) и Родриг (директорът на затвора) – трима в едно, три маски на един от „трупата” неизбежно се асоциират с героя на Достоевски Родион Романович Расколников.¹⁰

Известно е, че Пастернак не по-малко от Набоков обича значещите имена, но подхожда към тях с тежест и сериозност и им придава символен смисъл, зареден с много патос, което не изненадва, като се има предвид резервираността му към шегите и смеха. Дори каламбуриите на собствената му фамилия (растението пащърнак) са обременени от дълбокомислени внушения.

В романа „Ада” има още едно значимо цитиране на Пастернаково заглавие – на ранната му стихосбирка „Сестра моя – жизнь”, която според А. Жолковски е „едва ли не най-емблематичната формула на пастернаковския мит”¹¹ и може да бъде свързана с „ендогамните” мотиви в живота и творчеството му. Точно братско-сестринският брак е сюжетен център в Набоковия роман, Ада е сестрата-живот и „сестрата на живота” за Ван

9. Nabokov, V. *Pale Fire*. L.—N. Y. 1981, p. 241.

10. Tammi, Pekka. *Invitation to a Decoding. Dostoevskij as Subtext in Nabokov's „Priglasenie na kazn”*. — Scando-Slavica, t. 32, 1986.

Налага се да добавим, че и в „Доктор Живаго” срещаме репродуциране на героя на Достоевски. Братът на Лара, Родион, неизбежно се асоциира с Расколников, но в една преобърнатата сюжетна схема новият „безценен Родя” иска и приема жертвената помощ на сестра си, като при това деградира до третостепенен герой. За Набоков самото напомняне на Достоевски вече е повод за неприязън, но в такъв контекст то по-скоро напомня съмишленичество между двамата съвременници, при това на фона на общото им Толстоепоклонничество.

11. Жолковский, А. *Книга книг Пастернака*. — Звезда, 1997, № 12, с. 194.

Вин. Съвпадението на мотива от началото на творчеството на Пастернак и края на Набоков сключва един кръг, подчертава тяхната общност в толкова различни аспекти – жизненото изгнаничество на автора на „Лолита” – емигрантът „Феникс”, и на автора на „Доктор Живаго” – вечно стремящият се към приобщаване евреин, европейско-културната им памет, та даже съзвучието на имената на героините, спечелили им световна слава – Долорес (Лолита) и Лариса (Лара)¹².

В едно писмо от 1958 г. Набоков заявява:

„... *Подозирам, че фразата „Господин Набоков е вторият Пастернак” е грешка на докладчика. Може би ще е по-правилно да се каже, както вече бе направено от някои, че Пастернак е най-добрият съветски поет, а Набоков е най-добрият руски прозаик, и с паралелите дотук.*”¹³

Ще направя само още една малка крачка против неговата воля, за да подчертая, че намерените от двамата писатели и от техните герои изходи могат да се опишат чрез две свойства на едно природно творение (без да се влага в тях никаква човешка оценка) – пеперудата с нейните метаморфози (Набоков) и мимикрия (Пастернак). Биографични факти и литературни митове и за двете са натрупани в изобилие. Ето само два примера:

метаморфозата (Набоков – разказът „Рождество”): „... *през здравата коприна на паикула бе проникнала топлина, то (съществува, превръщащо се в огромна пеперуда – б.м., Р. Б.) така дълго бе очаквало това, така напрегнато бе събирало сили и ето сега, след като се бе изтръгнало, бавно и дивно растеше. Бавно се разгъваха намачканите ивички, кадифените реснички, укрепваха, изпълнени с въздух, ветрилообразните жилки. То стана крилато незабелязано.*...”¹⁴

мимикрията (Пастернак – „Доктор Живаго”): „*Като цветна картинка, която се отваря и затваря, прехвърча откъм слънчевата страна пръскана пеперуда. |. . .| Тя кацна върху петнистата кора на бора, която най-добре подхождаше на шарките ѝ, и се сля изцяло с дървото. Неусетно се сля с него, както Юрий Андреевич изчезна за чуждото око, скрит от бликащата по него мрежа от слънчеви лъчи и сенки. |. . .| Мислеше си за творението, тварите, творчеството и притворството.*”¹⁵

За да видим Владимир Набоков в друга междутекстова перспектива, към „нежните имена” в заглавието се налага да прибавим и още едно – това на Алиса с нейното огледало. Между романа на Набоков „Лолита” и малкият разказ на У. Еко „Нонита” като че е поставено преобръщащо огледало, аналогично с това на близката и на Набоков¹⁶, и на Еко „Алиса в огледалния свят”, от двете страни на което са разположени две виртуални реалности, а не една истинска и една въображаема, както предполагат оптическите закони, анализирани и от Еко в „Семиотика и философия на езика”.

12. Какво друго би могъл да бъде този аргумент, освен пример за „свърхинтерпретация”.

13. **Набоков, В.** *Писмо до Дж. Вайденфелд.* — Факел, 1997, № 3-4, с. 109. В същото писмо Набоков безапелационно добавя за „Доктор Живаго”: „Жалка творба, нескопосана, мелодраматична, с изтъркани ситуации и банални характери.”

14. **Набоков, В.** *Собрание сочинений в 4-х томах.* М., 1990. Т. 1, с. 324.

15. **Пастернак, Б.** *Доктор Живаго.* С., 1989, с. 270.

16. Първият превод на Набоков е точно на книгата на Л. Карол, чието заглавие е трансформирано в „Аня в стране чудес”.

Впрочем асоциацията с Алиса има и още едно основание: превъплъщенията на Лолита и Нонита в интра- и интертекстуалното пространство са сходни с Алисините смалвявания и пораствания в „Страната на чудесата“.

„Нонита“¹⁷ на У. Еко е всъщност една травестирана „Лолита“, „Лолита наопаки“, ако си спомним класическите заглавия на творби, използващи тази антикласическа форма. В „Палимпсести“ на Ж. Жьонет *травестията* (травести) е интерпретирана като интертекстуална практика, при която един „висок“ текст се трансформира и имитира едновременно, като се използва стила на разговорния език. В исторически аспект полемичните цели са били първоначално чужди на травестията (през 18 век), поставяща си задачата да „актуализира“ (Жьонет)¹⁸, да приближи, а не да осмее хипотекста. Колкото е по-близо до новото време (след началото на 19 век) и колкото е по-малка дистанцията между творбите, толкова по-определено в травестията присъства и пародийното начало. П. Тороп в своята типология на „интекст-товете“ категорично въвежда травестията в разряда на *полемичните, явни и цялостни* включвания и съотнасяния между текстовете. Тя, повече от всички други интертекстуални практики, е „двутекст“ (Тороп), функционирането и описанието ѝ са невъзможни без осъзнаването и анализирането на тази двойственост¹⁹.

„Нонита“ на Еко носи всички белези на травестията – *тявно, цялостно и полемично* възпроизвежда на възможно най-много текстови нива образа (за постмодернизма принадлежащата на „високия“ модернизъм „Лолита“ е наистина класическа творба). Еко, както и Набоков, създава повествование в рамка. „Текстът, който следва, ни бе предаден от главния пазач на общинския затвор в едно селце в Пиемонт“²⁰ – така е въведен абзацът-предисловие, аналогичен и на началото на предисловието в „Лолита“, и на това в „Името на розата“, носещо ироничното или подвеждащото (според принципа за многоравнищната организация на постмодернистичния текст, ориентиран към разликите в подготвеността на читателите) заглавие „Естествено, става дума за ръкопис“. Името на автора на получените записки е представено като евентуален псевдоним на Владимир Набоков, с чието споменаване се изпълнява важното условие при травестията с назованата на хипотекста, но това име е не друго, а *Умберто Умберто*, и така се постига двоен ефект – иронично се повтаря името на учения и писателя Еко и се „итализира“ името на Набоковия герой Хумберт Хумберт, а освен всичко Еко си и отмъщава за репликата на Хумберт (също псевдоним) в „Лолита“, че си го е избрал, защото той „най-добре изразява необходимата гнусност“. Може да се смята, че става дума и за травестиране на любим похват на руско-американския писател – анаграмното включване на името му в редица собствени текстове (в „Лолита“ – „Вивиан Дамор-Блок“) при Еко е заменено с пряко изговаряне (Владимир Набоков – в „Нонита“ и Умберто от Болоня във филмовата версия на „Името на Розата“, екземпляр с чиито преписки намират в манастирската библиотека Адсон и Уилям от Баскервил. Ще припомним, че Еко е професор в Болоня).

17. У. Еко споменава Лолита и в пародийно-анахроничните си „Вътрешни рецензии“ (1972) в частта, посветена на Омировата „Одисея“: „В книгата има и една новоизлюпена „лолита“ – Навзикая.“ (Еко, У. *Вътрешни рецензии*. – Съвременник, 1997, № 4, с. 391.)

18. Genette, G. *Palimpsestes*, Paris, 1982, p. 69.

19. Тороп, П. Х. *Проблема интекста*. – Ученые записки Тартуского университета, 1981, № 567, с. 38-39.

20. Еко, У. *Нонита*. – Съвременник, 1992, № 1, с. 38-41.

На сюжетно и персонажно равнище преобръщането е отнесено към възрастта на героите – „светлокожият вдовец” Хумберт е заменен от юношата в „присмехулна възраст” Умберто и съответно обект на патологичните им възжеления са невръстната, но не неопитна Лолита и немощната, но не искаща да забрави опита Нонита, името на която етимологически се извежда от *popagelario* (деветдесетгодишен). Едва ли става дума за случаен избор, тъй като Хумберт Хумберт посочва като предел за възрастта на „нимфолептите” именно деветдесет години. Травестиращият текст не пропуска да изобрети и митологично-поетично име за героинята и така *нимфетката* е заменена с *орисница*, неизбежно асоциирана с една от митологичните старици майри – Лахезис, „наречницата”. Откриваме и съответствие на нивото на „научното” обясняване на ненормалното влечение – при Набоков иронизирани на фройдиистките тълкувания на несполучливата детска близост на Хумберт с Анабела Ли(!), а при Еко намек за теорията на „родилния шок” (Умберто Умберто е убеден, че страстта му „води несъмнения си произход от момента, в който съм се родил и една стара, беззъба акушерка. . . ме изтръгнала от лепкавия плен на майчината утроба. . .”).

В съответствие с тези промени се пренарежда персонажната система (Лолита е дъщеря на съпругата на Хумберт, а Нонита съответно е баба на приятелка на героя; съперникът на Хумберт, прецъфтяващият драматург Куилти е заменен от безименен млад сладострастник, който на свой ред съблазнява и похищава Нонита), мотивировката за поведението на героите (Хумберт охладнява към Лолита поради нейното естествено порастване, а Умберто към Нонита поради неестественото ѝ, козметично подмладяване, като с този сюжетен ход Еко пародийно деградира патетичния за Набоков мотив на метаморфозата), пренареден е и „декорът” в разказа на Еко, което се оказва особено лесно, защото и Набоков го създава като такъв, след като пише в послеслова си: „изградих известно количество североамерикански декори”²¹. Вместо детските площадки се появяват манастири, вместо американските псевдозабележителности, посещавани от Хумберт и Лолита – италиански такива („Винарския празник в Канели, Празника на гъбите трюфели в Алба”).

Съпоставката би могла да продължи и ще се окаже, че дори и в най-незначителния детайл в „Нонита” се разпознава огледално обратният аналог в „Лолита”. Ефектът от всички тези преобръщания и преобличания е полемично тълкуване и пародийно снизяване на текста-образец. Особено явно е пародирането в два аспекта – стилов и идеен. Жонглирането с нравствени категории в предисловието и послесловите на „Лолита” („каквито и да ги дрънка милият Джон Рей, „Лолита” изобщо не е буксир, който мъкне подире си шлепа на морала” – с. 353) предизвиква Еко да иронизира „нашия непостоянен антиморалист” В. Набоков, а заедно с него и читателя, който „ще успее най-сетне да извлече поука от страниците: под привидната разпуснатост – един урок по най-висш морал”. Дидактичната нотка, която Набоков дискредитира още с пародията си на рецензия в предисловието на Джон Рей, е възприета от повествователя в „рамката” на „Нонита”, като неотменима и неподлежаща на обсъждане, откъдето е и неговият неутрален тон, предизвикващ допълнителен комичен ефект. В отделни моменти възниква подозрението, че „Нонита” е, от една страна, травестия на романа „Лолита”, а от друга – пародия на Набоковите критико-полемични после-

21. Набоков, В. *Лолита*. С., 1991, с. 353.

слова към него, на склонността му към самообясняване и демонстриране на авторското пълновластие над текста²², действително непредполагащо диалогичност в чуждотекстовите включвания.

Двата основни стилови потока, виртуозно съвместени в „Лолита“, са възпроизведени и от Еко. Лиричният (с нотка на самоирония), зададен още с първия абзац на романа („Лолита, светлина на живота ми, огън за слабите ми. Мой грях, моя душа. Ло-ли-та: връхчето на езика прави три стъпки по небцето, на третата се блъсва в зъбите. Ло. Ли. Та.” – с. 29) е пародиран и също служи за начало на записките на юношата Умберто („Нонита. Цвете на моето възмъжаване, страдание на моите нощи. . . Три срички на отрицание, изпредено от нежност. Но. Ни. Та.”). Риторичният стилът, вариращ от изтъкана от манипулативни тези и констатации съдебна защита до гневна филипика, адресирани от Хумберт към съдебни заседатели и към пристрастни читатели, е превърнат от Еко в капризни в смяната на тона апели: „приятелю мой и читателю”, но и „лицемерни читателю”, но и „не търся оправдание от вас, които ме четете (на война – като на война!)”.

Като важен етап от последователното травестийно възпроизвеждане на „Лолита” можем да приемем и жанровия избор на Еко – късият разказ, който в скалата на прозаичните жанрове е ако не обратното, то поне полусно далечното на романа. Трябва да се признае обаче, че Еко всъщност прекъсва повествуването, позовавайки се на това, че свършва „невредимата част от ръкописа”, но този текст не би могъл да продължи. „Нонита” е кратка, защото ефектът на пародията бързо се изчерпва, пълните травестии в духа на „Енеидите наопаки” отдавна са изживели времето си, а може би е налице и осъзнаване на невъзможността за естетизация на грозното в неограничени текстови размери. Друга хипотеза е, че „Нонита” е цитат на текст, оплетен (но не и изплетен!) от цитати, сам пародия и травестия поне на творби на Едгар По и А. Пушкин, поради което представлява сложно съоръжение с проблематично равновесие. Еко е можел да го увенчае само с малкото „кубче” на мини-разказа, а не с „големия гипсов куб” на нов роман на „Големите Идеи”, ако отново цитираме Набоков. Дали и постмодернизмът не е точно такъв последен елемент, надстройка, под чиято тежест старото би се сринало, и след което ще е възможно да се пристъпи единствено към копаене на нови основи.

В огледалната зала на културата или, ако предпочетем метафората на Р. Барт – в нейната „ехо-камера”²³, Пастернаково-Набоковите отражения и отгласи се множат до безкрай и само един от тях, но ясно определил първообраза си, е малката творба на Умберто Еко „Нонита”. В нея намеренията на „емпиричния автор” са явни, те не биха могли да бъдат игнорирани, каквото мнение изразява Еко в ролята на учен, а не на писател в „Интерпретация и свръхинтерпретация”, нещо повече – нарочните цитирания и травестията са именно аргументът за значимостта на тези намерения. Може също да се каже, че така културата нарцистично се самосъзерцава в своята „огледална зала”, но това би бил друг тон и друга посока. Впрочем, „огледалната зала” е част и от Ековите белетристични и теоретически визии – в „Името на розата” и в статията „Интерпретация и история”, където той обобщава:

22. Вж. Паперно, И. Как сделан „Дар” Набокова. — Новое литературное обозрение, 1993, № 5.

23. Barthes, R. *Roland Barthes par Roland Barthes*. P., p. 78.

*„Вселената става една огромна огледална зала, където всеки отделен обект отразява и означава всички други обекти.“*²⁴

Остава да бъде добавена репликата на един от „цитатните“ поети от руския „Сребърен век“, периода, от който произхождат и Набоков, и Пастернак, – Георги Иванов, изпитал върху себе си наблюдаваните и в този текст ефекти на *огледалната зала*:

Едно във друго гледат се огледала,
взаимно изкривяват своите отражения.²⁵

24. *Интерпретация и свръхинтерпретация. Умберто Еко в дискусия с Ричард Рорти, Джонатан Калър и Кристин Брук-Роуз.* С., 1997, с. 32.

25. *Иванов, Г. Третият Рим.* С., 1994, с. 35.