

4. Русское богатство, 1880, февраль. С. 75.
5. Лесков Н.С. На краю света. Собр. соч.: В 11 т. М., 1956. Т. 1. С. 338.
6. Лесков Н.С. Там же. С. 345.
7. Бергсон А. Смех. М., 1992. С. 11.
8. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 35.
9. Бабаев Э. Похождения Ватажкова, или «Смех и горе» // В мире Лескова. М., 1983. С. 97.

И.И. Середенко

ДОСТОЕВСКИЙ В ПРОСТРАНСТВЕ РОМАНА В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»

Томский государственный педагогический университет

Негативное отношение В. Набокова к Достоевскому хорошо известно. Однако переключки отдельных тем и образов двух писателей настолько явны, что не могли остаться незамеченными [1]. Подталкивают к сопоставлениям и прямые высказывания набоковских персонажей в адрес русского классика. Речь, конечно, идет не о влиянии, а о том, что В.В. Виноградов определил как «один из принципов литературной борьбы, литературной реформации»: «прием сюжетного построения, состоящий в стилистическом транспонировании известных литературных конструкций (часто даже из отвергаемой художественной школы)»; вследствие чего возникала «своеобразная двуплановость сюжетной семантики, когда в новых приемах композиции как бы просвечивали силуэты старых форм, причудливо измененные. Художественная действительность, возникавшая в словесной ткани произведения, будто накладывалась на отвергаемый литературный мир, который явственно сквозил в новом сюжетном построении» [2]. Наблюдение Виноградова основано на особенностях писательской манеры Достоевского, но вполне может быть переадресовано Набокову. Особенно интересен в этом плане роман «Отчаяние», посвященный проблемам творчества. Рассказчик – «автор» романа Герман Карлович – подсказывает «профану-читателю», которому «везде видится сходство» [3, т. 3, с. 337], по крайней мере три текста Достоевского, с которыми он вступает в творческое соревнование: «Двойник», «Записки из подполья», «Преступление и наказание». Одна из этих подсказок – выбор названия («... в свое время придумал, что-то, начинавшееся на «Записки...», – но чьи записки – не помнил» [3, т. 3, с. 456], предполагалось и заглавие «Двойник»). Игровое перебирание названий, как и окончательный выбор – «Отчаяние», не только выявляют форму (записки), тему (двойничество) произведения и состояние (оценку) творца (отчаяние), но и провоцируют на выявление литературных аналогий, которыми пронизан текст. «Тень» Достоевского присутствует в романе не толь-

ко в виде прямых намеков, типа «застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского» [3, т. 3, с. 386], «карикатурное сходство с Раскольниковым» [3, т. 3, с. 449], в полемической дискредитации психологического состояния героя романа Достоевского («Кровь и слюни»): «О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [3, т. 3, с. 440–441], но и в подтексте произведения, в «памяти» его автора. Так, неоднократное упоминание мурмолки снега на желтом столбе (мистификация читателя с забеганием вперед, до появления реального столба в момент подготовки убийства двойника) соотносимо с мистификацией подпольного парадоксалиста Достоевского «по поводу мокрого снега». Скрытая полемика с «Записками из подполья» Достоевского угадывается и в высказываниях Германа Карловича о том, что он «по природе своей не уныл и не зол» [3, т. 3, с. 395]; ср.: «Я злой человек. Непривлекательный я человек» [4].

Игровая полемика с Достоевским просматривается в контаминации двух сюжетов Достоевского: «Двойника» и «бескорыстного убийства» («Преступление и наказание»), в переключке описания встреч с двойником в двух произведениях (в «Двойнике»: «Волосы встали на голове его дыбом, и он присел без чувств на месте от ужаса... Господин Голядкин совершенно узнал своего ночного приятеля. Ночной приятель его был не кто иной, как он сам...» [4, 1, 143]; в «Отчаянии»: «Я усомнился в действительности происходящего, в здравости моего рассудка, мне сделалось почти дурно... я сел рядом, – дрожали ноги... ошеломила таинственность увиденного... Я смотрел на чудо. Чудо вызывало в мне некий ужас своим совершенством...»; [3, т. 3, с. 336]. Однако там, где у Достоевского акцентируется трагизм переживания («Господин Голядкин хотел закричать, но не мог, – протестовать каким-нибудь образом, но сил не хватило»; [4, 1, 143], у Набокова доминирует театральность, сопровождаемая самоиронией: «Оркестр, играй туш! Или лучше: дробь

барабана, как при задыхающемся акробатическом трюке!» [3, т. 3, с. 336]. Эта блистательная самоирония снижает драматизм описания; мелодраматизм сцены узнавания двойника у Достоевского обретает в интерпретации Германа Карловича черты пародии и самопародирования.

Трансформирован и сюжет «Двойника». Раздвоение Голядкина – следствие его недовольства собой и собственной жизнью. Сочиняя самого себя – активного, решительного человека, – Голядкин придумывает для себя и «другую» жизнь. Однако претензии неосуществимы, психологическая невозможность полного замещения своей личности чужой порождает автономного двойника, вытесняющего самого Голядкина-старшего из жизни. В данном случае несущественно, является ли Голядкин-младший полным двойником Голядкина-старшего, важно, что он таковым воспринимается самим героем.

В «Отчаянии» наблюдается травестирование ситуации «Двойника». Герман Карлович, подобно Голядкину, сочиняет свою личность и свою судьбу, начиная с матери по образцу шоколадной обертки и вплоть до себя – землевладельца, ловкого преступника, талантливого писателя, соперничающего с Дойлем, Достоевским, Игреком Иксевичем и т.д. Однако ситуация с двойником в набоковском романе зеркальна по отношению к ситуации в повести Достоевского: Герман Карлович из другого по отношению к нему человека создает двойника (переодевая его в свои одежды, подправляя его внешность), присваивает его имя, биографию, замещает его в жизни (убивая под своим именем, имитируя вытеснение себя двойником). Катастрофическое для психики героя Достоевского раздвоение на «я» и «другое я» (двойник) у набоковского героя обретает черты игры с тщательно выверенной мизансценой переодевания (преображения оригинала в копию), что переводит разговор в другую плоскость. Более того, сама проблема двойничества обретает в набоковской интерпретации новый смысл: становится предметом дискуссии двух художников – Германа Карловича и Ардалиона. Для первого видеть скрытое от других сходство – признак особой художнической «приметливости» [3, т. 3, с. 374], гениальности [3, т. 3, с. 407]. Для второго – «всякое лицо – уникам», «художник видит именно разницу. Сходство видит профан» [3, т. 3, с. 356–357]. По существу, разрабатывая общую тему двойничества, Достоевский и Набоков решают разные проблемы: первый – психологическую, второй – эстетическую, вовлекая читателя в ситуацию выбора между полярными суждениями, в ситуацию игры: Герман Карлович то иронизирует над поисками сходства [3, т. 3, с. 337], то сам инициирует сюжет, основанный на допустимости тождества между разными людьми.

Убийство в «Отчаянии» также переводится из нравственно-психологического в эстетическое поле. Задумывая «идеальное» убийство как творческий

акт, Герман Карлович надеется прежде всего на свои «литературные силы»: «я был художник бескорыстный» [3, т. 3, с. 452, 441]. Полемизируя с Достоевским, роману которого он дает уничижительное название «Кровь и слюни», Герман Карлович тем не менее частично воспроизводит его фабулу (по крайней мере, последовательность событий до убийства). Так, первая его встреча с Феликсом аналогична «пробе» Раскольникова, после которой тот видит известный сон и в результате отказывается от «проклятой мечты» [4, 6, 50]. Сжимая события первой части «Преступления и наказания» до простой схемы, Герман Карлович воспроизводит ее в своем произведении: после пробы-беседы с Феликсом рассказывает об «отвратительном сне» и «новой, занимательнейшей мысли», овладевшей им: «воспользоваться советом судьбы, и вот сейчас, сию минуту, уйти из этой комнаты», отказавшись от замысла [3, т. 3, с. 392]. Перекликаются даже состояния героев и лексика, их передающая: Раскольников «сбросил с себя это страшное бремя» и «душе его стало вдруг легко и мирно» [4, 6, 50]; Герман почувствовал себя «подетски свежим»: «душа моя была как бы промыта» [3, т. 3, с. 392]. Герман «повторяет» Раскольникова: отказавшись от «мерзкой мечты», поспешно покидает Феликса. Следует отметить, что следующая за этой сценой развернутая рефлексия Германа Карловича о Боге «рифмуется» с мыслью о Боге Раскольникова, хотя имеет противоположный смысл: герой Достоевского вызывает к промыслу божьему, набоковский герой утверждает свою полную суверенность. Думается, парафразирование Достоевского преследует двоякую цель: дистанцироваться не только от «несвободного» и «небескорыстного», с точки зрения Германа, преступления Раскольникова, но и от его мучительной рефлексии. Однако выделенная «структурная парафраза» (Р.Г. Назиров), впрочем, не единственная в романе, подготавливает читателя к сопоставлению психологического состояния героев после свершения задуманного убийства. У Германа, отвергающего раскаяние, «руки дрожат» и «сердце чешется», им овладевает «цинизм гибели» (пережитый и Раскольниковым) [4, 6, 74], вследствие чего он замечает: «хорошо, по крайней мере, что заравили так скоро» [3, т. 3, с. 462]. Последнее видение Германа («Стоят и смотрят. Их сотни, тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат») [3, т. 3, с. 463] – прямая реминисценция из «Преступления и наказания»: «...все люди, голова с головой, все смотрят, – но все притаились и ждут, молчат...» [(4, 6, 213)]. Подобные переключки, думается, свидетельствуют о более глубокой связи Набокова с Достоевским, чем простое неприятие.

Еще один текст Достоевского находится в поле зрения героя Набокова. Это, как уже отмечалось, «Записки из подполья». Так, определяя свое состояние «за этот год», Герман подчеркивает «необыкновенную ясность и стройность того логического зод-

чества, которому предавался его сильно развитый, но вполне нормальный разум» [3, т. 3, с. 337]. Открыто – это полемика с утверждением «одного умного латыша», что он (Герман) «кончит в сумасшедшем доме», скрыто – с подпольным парадоксалистом Достоевского, утверждавшим, что «слишком сознать – это болезнь, настоящая, полная болезнь» [(4, 5, 101]. Герман Карлович, как и подпольный, – это прежде всего гипертрофированное сознание. Парадоксалист все о себе знает, предупреждает любые возможные суждения, моделирует их и тут же оспаривает. Подобно ему выстраивает свой диалог с будущим читателем и с окружающими герой Набокова, утверждая свое превосходство над ними (суждения о жене, об Ардалионе, Орловиусе, «великих романистах» и «черни», не понимающей «волшебные произведения искусства»). Одиночество Германа, как и одиночество подпольного, – эгоистическое противопоставление себя всем («Я-то один, а они-то все»), рождающее жажду воплотиться в другом (у Германа – в Феликсе, у подпольного – в Лизе). Интересно, что технология воплощения-обольщения «другого» в обоих произведениях идентична. Подпольный сначала моделирует устрашающее будущее, ожидающее Лизу: «Еще через год – в третий дом, все ниже и ниже... кроме того, объявится какая болезнь... Вот и помрешь» [4, 5, 154]. Затем уравнивает себя с нею: «я... может быть, тоже такой же несчастный...» [4,

5, 155], наконец, предлагает высокую модель отношений: «А будь ты в другом месте... так я, может быть... просто влюбился б в тебя...» [4, 5, 161]. В заключение опять снижает «картинку», предрекая смерть от чахотки и безобразные похороны [4, 5, 161]. Аналогично строит сцену обольщения Феликса Герман: сначала натиск с элементами устрашения: «здорово осадил и привел в нужное мне настроение» [3, т. 3, с. 377]. Затем пробует модель уравнивания: «мне хотелось... внушить ему образ человека, во многом сходного с ним» [3, т. 3, с. 384]. Следующий этап – «высокие» отношения: Герман – актер, а Феликс его дублер; вследствие отказа последнего – «сниженная» модель: «незаконная» деловая операция [3, т. 3, с. 390–391].

«Литературность» разговора, впрочем, отмечается и самим рассказчиком, что заставляет предположить сознательную установку на припоминание, на игру с читателем в «угадывание» известного ему текста.

Приведенные примеры не исчерпывают всего разнообразия парафраз, реминисценций и пародийных цитат из Достоевского, встречающихся в романе «Отчаяние», но и их ограниченность не мешает, с нашей точки зрения, увидеть, что, несмотря на чуждость поэтики Достоевского Набокову, русский классик XIX в. активно присутствует в сознании классика века XX.

Литература

1. См., напр.: Сараскина Л. Набоков, который бранится... // Октябрь. 1993. №1. С.176–189.
2. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. М., 1976. С.104.
3. Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.
4. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т.5. С.99. Далее цитир. это изд. с указ. тома и страниц в тексте.

А.В. Чепкасов

ОСОБЕННОСТИ «СУБЪЕКТИВНОЙ КРИТИКИ» Д.С.МЕРЕЖКОВСКОГО (МИФ О ЛЕРМОНТОВЕ – ПОЭТЕ СВЕРХЧЕЛОВЕЧЕСТВА)

Кемеровский государственный университет

Характерное для русских символистов стремление познать мир в категориях эстетических посредством искусства, а не науки давало возможность приносить элементы художественного мышления в философию, публицистику, литературную критику. Русский символизм сделал попытку организовать все формы познания как мифопоэтические в противовес аналитическому, логическому постижению мира. Так, элементы мифопоэтического познания мира проникают в философские системы (В. Соловьев),

литературно-эстетические концепции. Философские, литературно-критические произведения уподобляются мифоподобному тексту, строятся в соответствии с архаическими схемами мифологического мышления, превращая ситуации и характеры в символы-образы или символы-типы.

Для символистов характерно особое понимание целей и задач литературной критики и литературоведения: «Символистская критика в своем господствующем русле стремилась превратиться в особый