

Марианн ГУРГ

НАБОКОВ, НАСЛЕДНИК ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО В ПОВЕСТИ «ОТЧАЯНИЕ»

В своих лекциях о литературе Набоков довольно презрительно отзывается о Достоевском. Тот, по его мнению, не является великим писателем, а скорее всего посредственным автором, чьи проблески оригинальности затеряны в море литературной пошлятины. Набоков «Запискам из подполья» посвящает несколько страниц, причем он указывает, что это произведение его интересует всего лишь с точки зрения стиля, ибо в нем лучше всего представлены темы и интонации, свойственные Достоевскому: «Записки из подполья» — «достоевщина в чистом виде».¹

Эта отрицательная оценка вероятно объясняется, помимо всего прочего, любовью к парадоксам, к вызову. Тем не менее, при изучении ряда произведений автора «Лолиты» становится ясно, что Достоевский оказал на него немало важное влияние как с точки зрения тематики («Lolita» и «Bend Sinister»), так и с точки зрения поэтики. Последнее очевидно в двух ранних «русских» повестях Набокова «Соглядатай» (1930) и «Отчаяние» (1930-31). Попытаемся раскрыть взаимосвязи, которые существуют между «Отчаянием» и некоторыми произведениями Достоевского, в том числе «Записками из подполья», чье влияние на литературу XX века общеизвестно: стоит упомянуть Камю, Гомбровича, Пиранделло, Эллисона.

Эта связь обнаруживается в ряде пародий, что не удивительно, если учесть, что Набоков, как и многие авторы 20-х годов, пишет с постоянной, специально подчеркнутой оглядкой на классическую и современную литературу, причем сам процесс литературного творчества становится главной темой его произведений. Постоянное использование литературной пародии сближает его с поэтикой Достоевского.

Само заглавие повести «Отчаяние» влечет ряд реминисценций из творчества Достоевского. С точки зрения семантики оно ассоциируется с названиями глав «Братьев Карамазовых», которые Набоков высмеивает в своих лекциях. Вспоминается слово «надрыв».

Герман, герой повести, он же якобы и автор ее («Отчаяние» — как бы рассказ, написанный Германом о своих же приключениях) комментирует эти заглавия, перечисляя разные варианты, которые приходят ему в голову:

«Меня поразило, что сверху не вставлено никакого заглавия — мне казалось, что я какос-то заглавие в свое время придумал — что-то начинавшееся на «Записки», но чьи Записки — не помнил — и вообще Записки ужасно банально и скучно. Как же назвать? «Двойник»? Но это уже имеется. «Зеркало»? «Портрет автора в зеркале»? Жеманно, приторно... «Сходство»? «Непризнанное сходство»? «Оправдание сходства»? — Суховато с уклоном в философию... Может быть: «Ответ критикам»? Или «Поэт и чернь»? Это не так плохо — надо подумать»².

Первый вариант напоминает «Записки сумасшедшего» и «Записки из подполья» (которые генетически связаны с произведением Гоголя).

Заглавие «Двойник» еще явственнее указывает на связь с Достоевским. Впрочем, тема раздвоения, тема двойника — центральная тема «Отчаяния». К тому же повесть «Отчаяние» является еще и пародией на «Преступление и наказание». В обоих произведениях убийство совершается на сугубо рациональной основе, во имя чуть ли не метафизической идеи. В повести Набокова речь идет о сходстве между Германом и бродягой Феликсом, встреченным им на окраине Праги. Но это сходство видит один Герман. Оно чисто субъективно. Герой как бы обретает право на исключительно субъективную интерпретацию мира. Как для героев Достоевского, для Германа мир существует в нем самом и только в нем. Вспоминаются слова человека из подполья:

«Дважды два четыре — ведь, это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги, руки в боки и плюется. Я согласен, что дважды два четыре — превосходная вещь; но если уже всё хвалить, то и дважды два пять — премилая иногда вещица» (5; 119).

Столкновение субъективности Германа с окружающими реалиями приводит к краху его предприятия и накануне ареста он вспомнит Раскольников:

«Несмотря на карикатурное сходство с Раскольниковым. Нет, не то. Оставить» (181).

Тема убийства затронута в плане гротеска, когда Лидия, жена Германа, ищет по всему дому «ею же скрытого преступника». На самом деле, она разорвала на две части детективный роман и спрятала заключительные главы, чтобы не заглянуть в конец раньше времени. Мы здесь имеем дело с металепсисом, юмористически демонстрирующим, как у героя Набокова, вслед за человеком из подполья, размываются границы между жизнью и литературой. Жизнь становится литературой и литература отождествляется с жизнью. Впрочем, возникновение своего замысла — убийства бродяги — герой «Отчаяния» объясняет тем, что для него искусство и жизнь неразъединимы. На самом же деле, ему не удастся осуществить свою вели-

кую идею и литературная деятельность представляется в его случае лишь жалкой компенсацией:

«Да что Дойль, Достоевский, Леблан, Уоллес, что все великие романисты, писавшие о ловких преступниках, что все великие преступники, не читавшие ловких романистов! Все они невежды по сравнению со мной» (117).

И заканчивает эти размышления Герман мыслью, взятой у того же Достоевского:

«Настолько вымысел искусства правдивее жизненной правды» (118).

Чтобы подготовить свою наивную жену к предстоящим событиям, герой придумывает мелодраматическую историю о никогда не существовавшем брате. Она пестрит совпадениями, дешевой сентиментальностью, расхожими ситуациями и заканчивается вестью о «философском» предстоящем самоубийстве измышленного брата. Этот рассказ как бы позаимствован из арсенала ширпотребной литературы. В своем письме Герману художник Ардалион расценивает эти выдумки следующим образом:

«Я с большим сомнением отношусь к мрачной достоевщине, которую Вы изволили рассказать» (196).

Это действительно пародия на Достоевского, созданная путем нагромождения штампов и условных ситуаций: мрачные, неправдоподобные преступления и безумие, желание покончить с собой во имя самоочищения, стремление кому-то принести пользу своей смертью. Но здесь сохранилась лишь событийная структура произведений Достоевского. А в том же письме Ардалион пишет о себе в самом что ни на есть надрывном стиле «падших» героев Достоевского:

«И еще в одном должен признаться Вам. Я слабовольный, я пьяный, я ради искусства готовый продать свою честь, я Вам говорю: мне стыдно, что я от Вас принимал подачки, и этот стыд я готов обнародовать, кричать о нем на улице, только бы отделаться от него» (197).

Комментируя свою писательскую работу, Герман выражает нежелание описывать конкретные пейзажи, давать реалистические детали. Как раз в этом и упрекает Достоевского Набоков в своих статьях о литературе.

«Я бы долго мог описывать местные красоты — облака, например, которые проползают через дом из окна в окно — но описывать все это чрезвычайно скучно» (199).

И когда он старается дать точное определение своему стилю, оказывается, что его главные характеристики являются своего рода суммой некоторых главных приемов Достоевского, какими мы их видим в «Записках из подполья».

«Да и нельзя начертательно передать мое косноязычие, повторение слов, спотыкание, глупое положение придаточных предложений, заплутавших, потерявших матку, и все те лишние нечленораздельные звуки, которые дают словам подпорку или лазейку» (87).

Узнаем здесь нестройный, спотыкающийся, косноязычный слог «Записок из подполья». Этот слог, путем разрывов, повторений, варьирований

одного и того же стремится дать письменный эквивалент живой речи со всеми присущими ей нескладностями, со всем ее вещественным несовершенством, паузами, сменами интонаций. Этот слог — бесконечный самокомментарий, где говорящий восстает против самого себя, вводя в собственную речь чужие слова, высказывания, возражения, интонации, то соглашаясь с ними, то опровергая их.

В повести «Отчаяние» мы еще находим ряд кардинальных ситуаций и лейтмотивов Достоевского, чуть смещенные, зачастую путем ироничного авторского комментария их. Иной раз они настолько узнаваемы, что не нуждаются ни в каком комментарии. Например псевдометафизический разговор между Германом и Феликсом за стаканом пива в деревенской гостинице напоминает знаменитую встречу Ивана и Алеши Карамазовых.

«Что-то уже слишком литературен этот наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бугафорских кабаках имени Достоевского, еще немного и появится «сударь», даже в квадрате: «сударь-с», — знакомый взволнованный говорок: «и уже непременно, непременно...», а там и весь мистический гарнир нашего отечественного Пинкертонна» (85).

Ясна ирония Набокова.

Напомним еще о пустой, голой комнате, которая мучит Германа во сне и не может не навести на мысль об аде Свидригайлова. Таким же образом, эмблематичная мышеловка, которая украшает его комнату накануне ареста, вызывает ассоциации с мышью «Записок».

Все эти ссылки носят явный пародийный характер, поскольку их общеизвестность, при реконтекстуализации, порождает эффект гиперболы.

Есть в «Отчаянии» и другие литературные пародии, в том числе пародия на сентиментализм. Когда Герман рассказывает Феликсу об идиллическом, вымышленном детстве, в саду, среди роз и старой черешни, посаженной дедом (которого, скорее всего никогда не существовало на свете), тем самым он ориентируется на предполагаемые умилительные вкусы странника.

Далее пародируется Тургенев, внутри пародии на О. Уайльда, что и даст Набокову возможность одновременно высмеивать слащавый романтизм и излюбленные символистами ситуации.

В третьей главе, путем показа разных литературных проб (даются несколько вариантов возможного зачина главы, но все они входят в окончательный текст, который читатель держит в руках), ставится вопрос о том, как писать, что и придаст тексту металитературный резонанс. Процесс литературного творчества становится предметом литературной рефлексии и комментарий к книге становится самой книгой. Примерами такого подхода изобилует литература XX века. В своем последнем «русском» романе «Дар» Набоков дал блистательный образец этого перемещения центра тяжести.

В этих разных пародиях субъект сам себя вводит в ситуации им же сниженные, обесцененные, которые он изображает в пародийном ракурсе. Это как раз и сближает «Отчаяние» с «Записками из подполья».

Человек из подполья болезненно сознает тот факт, что ему не удаются

романтические литературные ситуации. по модели которых он стремится строить свою жизнь. Неизменно получится крах, выходит все наоборот. Герман же страдает от своей неизменной тенденции к ненавистной ему Достоевщине, от своих тщетных поисков свойственного ему одному стиля (в Бога он не может поверить, потому что «сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка ... в ней звучат, мешаясь и стараясь друг друга перекричать, неисчислимы голоса...» — 97). Его мучит ложность ложных рассказов, которые он сам сочиняет.

Как мы уже заметили, эти антиномии получают разрешение в смешении литературы и жизни. Тут допускается великое множество иной раз противоречивых вариантов (мать, например, является одновременно и грубой бабой из народа, и представительницей старинного княжеского рода). Жизнь и ее изображение соединяются в одни временные рамы, когда преступник, в конце книги, рассказывает в настоящем времени о происходящем аресте (прием этот уже был использован у Гюго в «Последнем дне приговоренного к казни»). Здесь провозглашается автономность литературы, которую герой «Отчаяния», как и «Записок из подполья», наделяет очистительной, целительной функцией:

«Мой труд, можно изнуря меня, давал мне отраду. Это мучительное средство, жестокое, средневековое наказание, но оно действует» (184).

«Стало быть, это уж не литература, а исправительное наказание» (5; 178).

Все это приводит к мысли о превосходстве книги над жизнью, опосредованного, вербализованного отражения — над непосредственностью бытия.

«Ведь мы до того дошли, что настоящую «живую жизнь» чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше» (5; 178).

«Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться» (5; 178-179).

Живая жизнь не может стать предметом искусства, а жизнь-искусство обречена на крах. Отсюда отчаяние:

«Я стоял над прахом дивного своего произведения и мерзкий голос вопил в ухо, что меня непризнавшая чернь, может быть, и права» (194).

Вся повесть построена на конфликте между повествователем (неудачным творцом) и чернью, т.е. остальными, чужими. Этот чужой, уничтожающий, ограничивающий взгляд отрицает его самосознание, превращает его в застывшее, окаменелое отражение чужого сознания. Тем и объясняется, как и в «Записках из подполья», повествование от первого лица с постоянным обращением к мнимым собеседникам, речевая структура, ориентированная на устную речь (отсюда изобилие вопросов, восклицания, повторов):

«Все это не так просто как вы, сволочи, думаете. Да, я буду ругаться, никто не может мне запретить ругаться. И не иметь зеркала в комнате — тоже мое право» (23).

Опровеждение присутствующей — отсутствующей чужой речи связано с темой зеркала. Эта тема занимает центральное место в «Отчаянии»

(вспомним, что одним из возможных названий книги было «Зеркало»). Тема зеркала тесно соприкасается с темой взгляда, чужого взгляда. Когда в полубреду Герману мерещится лицо его двойника, то оно без глаз:

«...лужу, а в луже мое исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо — и я вдруг замечал, что глаз на нем нет» (50).

Зеркала ему ненавистны:

«Зеркало. Вот не люблю этого слова. Страшная штука... Между тем, упоминание о нем неприятно взволновало меня, прервало течение моего рассказа. (Представьте себе, что следует: история зеркал.) А есть и кривые зеркала, зеркала-чудовища... получается человек-бык, человек-жаба, под давлением неисчислимых зеркальных атмосфер — а не то тянешься, как тесто, и рвешься пополам — уйдем, уйдем» (22).

Таким зеркалом является портрет Германа, написанный Ардалионом. В этом портрете Ардалион дает свою интерпретацию личности героя. Тот, естественно, ни за что не хочет себя узнать.

«Не знаю, почему он придавал моим щекам этот фруктовый оттенок — они бледны как смерть. Вообще сходства не было никакого. Чего стоила например эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. Все это — на фасонистом фоне с намесками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы» (55).

Это свое мнение Ардалион подтвердит в письме — речевом портрете, где он обзывает Германа «большим, страшным кабаном с гнилыми клыками» (197).

Человек из подполья бежит прочь от чужого взгляда, боится его:

«В должности, в канцелярии, я даже старался не глядеть ни на кого, и я очень хорошо замечал, что сослуживцы мои не только считали меня чудачком но — все казалось мне и это — будто бы смотрели на меня с каким-то омерзением» (5; 124).

Зеркала могут быть кривыми, они могут быть и слепыми. После скандала в ресторане бывшие товарищи человека из подполья не обращают на него ни малейшего внимания.

Герой же, вопреки очевидному, спешит заявить, что это он их игнорирует, хотя из всего его поведения явствует, что он страстно желает возбудить их интерес к себе.

«Но враги мои вели себя так, как будто меня и не было в комнате. Раз, один только раз, они обернулись ко мне, именно когда Зверьков заговорил о Шекспире, а я вдруг презрительно захохотал. Я так выделанно и гадко фыркнул, что они все разом прервали разговор и молча наблюдали минуты две серьезно, не смеясь, как я хожу по стенке, от стола до печки, и как я **не обращаю на них никакого внимания**» (5; 147).

Последнее предложение подчеркнуто автором. Это своего рода диалогизация, когда герой перенимает чужое отражение себя (в данном случае безразличие) и трактует его по своему, меняя тем самым его смысл. Точно такое же случается с Германом.

Его жена играет в карты с Ардалионом, и они даже не замечают присутствия мужа, которого тем самым лишают самостоятельного существования:

«Так они продолжали долго, говоря то о картах, то обо мне, как будто меня не было в комнате, как будто я был тенью или бессмысленным существом — и эта их шуточная привычка, оставлявшая меня прежде равнодушным, теперь казалась мне полной значения, точно я вправду присутствую только в качестве отражения, а тело мое далеко» (63).

Поэтому единственные зеркала, которые принимает Герман — субъективные зеркала, им самим порожденные и из которых на него смотрит предмет его желаний. Когда он возвращается к себе в гостиницу после встречи с Феликсом, его собственное лицо в зеркале представляется ему лицом Феликса:

«Когда я наконец вернулся к себе в номер, то там, в ртутных тенях, обрамленный курчавой бронзой, ждал меня Феликс. С серьезным и бледным лицом он подошел ко мне вплотную. Был он теперь чисто выбрит, гладко зачесанные назад волосы, бледно-серый костюм, сиреневый галстук. Я вынул платок, он вынул платок тоже. Персемирис, переговоры...» (17).

Дальше, путем чуть приметных грамматических сдвигов, Герман меняет предполагаемое восприятие Лидией самого себя. Получается образ странника, чье сходство с ним не подлежит, с его точки зрения, никакому сомнению. Эта навязчивая идея полного сходства с бродягой Феликсом является на самом деле очередным зеркалом, субъективным отражением, посредством которого Герман стремится уничтожить все остальные зеркала и который он хочет, силой воображения, наделить объективным статусом. Этим и объясняется его чрезмерная привязанность к им самим созданному двойнику. Но кроме него, никто этого не видит и с первого момента полиции ясно, что, хотя и убитый носит его одежду, но он совершенно другого вида. Это признание несомненного для него сходства Герман воспринимает, как кровную обиду безотносительно к возможным последствиям:

«В этом игнорировании самого ценного и важного для меня было нечто умышленное и чрезвычайно подлое...» (179).

Оттуда целый ряд ложных двойников: натюрморты, которые Герман ошибочно присуждает Ардалиону, памятник, в котором ему мерещится памятник Фалконста. Он гордо сообщает о том, что у него 25 разных видов почерков. На самом же деле, Орловиус очень легко узнает почерк Германа, когда тот ему показывает письма, якобы полученные им от шантажиста.

Герману важно сходство, а не разница. Чувство разницы возникает в связи с чужим взглядом и с самосознанием. Это стремление к уничтожению всяких разниц выражается в антиутопии мира, где все будут идентичны:

«...что коммунизм создаст прекрасный квадратный мир одинаковых злодеев, широкоплечих микроцефалов» (22).

«Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, мир Геликсов и Ферманов — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» (151).

Сравним с «Записками из подполья»:

«Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. «Я-то один, а они-то все», — думал я, и — задумывался» (5: 125).

Страсть к созданию Двойника, благодаря которому исчезло бы это сознание обособленности, заставляет Германа посылать письма самому себе. Конечно, он это отрицает и, может быть, даже забыл, настолько сильно в нем желание наделить объективной реальностью свои субъективные мысли и точки зрения.

Имеем мы здесь дело с процессом деконтекстуализации и реконтекстуализации чужой речи, чужих внешних примет, интонаций и т.д.:

«Он, по-видимому, прислушивался. Я прислушивался к тому, как он прислушивается. Он прислушивался к тому, как я прислушиваюсь к его прислушиванию» (94).

«Теперь, когда в полной неподвижности застыли черты, сходство было такое, что, право, я не знал, кто убит — я или он» (164).

Вся десятая глава является реконтекстуализацией некогда услышанных слов Феликса, из которых рассказчик пытается строить упорядоченную автобиографию с целью осуществить обмен личностей.

«И опять все сначала с новыми нелепыми подробностями. Так укрепившееся отражение предъявляло свои права. Не я искал убежища в чужой стране, не я обрастал бородой, а Феликс, убивший меня» (168).

Человек из подполья говорил:

«Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил» (5: 122).

И он мысленно меняется местами со своим слугой Аполлоном:

«Сомнения быть не могло, что он считал меня за самого последнего дурака на всем свете, и если «держал меня при себе», то единственно потому только, что от меня можно было получать каждый месяц жалованье» (5: 168).

При очевидном и вполне осознанном обыгрывании всех этих приемов, которые явно восходят к поэтике Достоевского, Набоков упорно и декларативно отказывается от какого-то ни было влияния автора «Братьев Карамазовых». То он снижает его посредством пародии, то его герой отрицательно расценивает свои собственные стилизации, то, наконец, он умело использует его приемы, но это проходит незаметным в отсутствии тех комментариев, к которым успел привыкнуть читатель. Эта переменчивость при постоянном обращении к поэтике Достоевского придает «Отчаянию» юмористическую окраску, легкость, условную невесомость и в набоковском *переводе* мотивы Достоевского становятся созвучными постмодернизму.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Vladimir Nabokov. Littératures II, p 173.

² В. Набоков. Отчаяние. М. Изд. «Ардис», 1978, с. 192. Далее при цитировании повести по этому изданию в скобках указывается страница.