

Martyna Sienkiewicz

Warszawa

**Достоевский в *Отчаянии*
Владимира Набокова**

Ключевые слова: Достоевский, Набоков, *Отчаяние*, влияние, связь

Все исследователи творчества Владимира Набокова (1899–1977) замечают в его произведениях разнообразные связи, интертекстуальность, усвоение приемов и использование мотивов взятых прямо из творчества Достоевского. Некоторые, учитывая громко выраженное отрицательное отношение Набокова к классику, принимают их как пародию, попытки “развенчать” Достоевского, а другие наоборот, говорят, что влияние слишком сильное и не всегда контролируемое Набоковым.

Одним из произведений, в котором находятся многочисленные прямые и скрытые аллюзии к творчеству Достоевского, является роман *Отчаяние*.

Роман *Отчаяние* Набокова впервые появился в 1934 году на страницах эмигрантского журнала „Современные записки”, а как самостоятельная книга в 1936 году в берлинском издательстве Петрополис. История создания произведения довольно интересна и непосредственно связана с методами исследования, принятыми в этой статье.

В своей работе *Метафизический прием. Владимир Набоков – эстетика с выходом в высшую реальность (Chwył metafizyczny: Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości)* Энгелькинг пишет, что замысел интриги появился, скорее всего, по поводу газетной записки, напечатанной в журнале „Руль”, в которой появилось упоминание о двух преступлениях [Engelking 2011, 173]. Какой-то человек убил бродягу и рядом с сожженным телом оставил свои документы. Преступник

надеялся на деньги со страховки, которые должна получить его жена, а потом встретиться с ним за границей. Полиция разобралась в деле, убийца был арестован и приговорен к смертной казни. Второй случай во многом похож на первый: владелец мебельного магазина убил одного из своих сотрудников, сжег тело, рядом с которым оставил свои наручные часы.

Свою работу над романом автор начал 31 июля 1932 года в Берлине, где жил в течение многих лет своей эмигрантской жизни. Начальное, рабочее название романа это *Записки мистификатора*, которое отсылает непосредственно к *Запискам из подполья* Достоевского или *Запискам сумасшедшего* Гоголя (так как в содержании находим многие интертекстуальные связи между этими произведениями). Кроме того, первая редакция *Отчаяния* имела эпиграф из Достоевского.

Первая версия книги была закончена 10 сентября, а в октябре и ноябре два фрагмента произведения появились в парижской русскоязычной газете „Последние новости”. В середине ноября была готова редакторская версия.

В мае 1934 года агент Набокова заинтересовал книгой одно из английских издательств. Автор, недовольный предыдущим переводом одного из его произведений, решил самостоятельно перевести *Отчаяние* на английский язык. Работу над переводом он закончил в конце декабря 1935 года и хотя в апреле 1937 года она была уже доступна английскому читателю, она не пользовалась почти никаким интересом. Только после большого успеха его другого романа (вторая половина XX века) – *Лолиты* – книга дождалась заслуженного внимания, очередной редакции и публикации.

Новейшая версия перевода была выпущена нью-йоркским издательством „Чарлз Патнемз санз” в 1966 году [Люксембург 2001, 763]. Русская и английская версии отличаются друг от друга на многих уровнях. В романе появились не только новые фрагменты, например, описания снов или необычного „отклонения” главного героя (которые не останутся без необходимого внимания и комментария в дальнейшей части работы), более выразительные игры слов и приемов, но также ужесточение отношения к Достоевскому.

В этой статье для анализа данного произведения используются обе версии: русская и английская, а точнее перевод новейшего издания с английского на польский язык.

Однажды, в Праге, Герман Карлович встречает бродягу о имени Феликс, человека чрезвычайно похожего на него. С тех пор ге-

роя не отпускает странное чувство, воспоминание о прошлой встрече, о сверхъестественном сходстве и растущее в силу желание как-нибудь использовать его. Герман хочет реализовать свои художественные способности и талант, и решает совершить идеальное преступление. Он убивает своего двойника, надеясь получить страховку и начать новую жизнь под именем своей жертвы. Как ни странно, оказывается, что нет никакого сходства между персонажами, а точнее, его не замечает никто, кроме Германа. Чувствуя себя непонятым художником, он решает защитить свою теорию и пишет произведение, в котором со всеми подробностями описывает все свои действия. Он уверен в своей правоте, гениальности. Однако оказывается, что совершая преступление, он допустил кошмарную ошибку, из-за которой полиция сможет найти и арестовать его – герой забыл на месте преступления палку, на которой были выжжены имя и фамилия жертвы. Весь замысел рухнул, преступление оказалось далеко не идеальным, а сам Герман, понимая свое поражение, погружается в отчаяние.

Во-первых, стоит вспомнить, что Набоков написал в своих *Лекциях по русской литературе* о героях Достоевского. Он даже подготовил список душевных заболеваний и болевших ими героев. Последняя болезнь в его выводе – это психопатия. По его мнению, у всех *достоевских персонажей* замечаются примеры поведения, свидетельствующие о распаде личности [Набоков 1999, 183]. Набоков замечает также, что они не меняются за все содержание произведения и, обобщая, не одобряет так построенных героев.

Единственное, что сразу бросается в глаза в героях Набокова, это факт, что большинство из них – психопаты, а мягче говоря, люди с довольно неуравновешенной психикой. Речь идет не только о Германе, главном герое *Отчаяния*. За всю свою творческую жизнь писатель создал целую армию сумасшедших персонажей (Сальвадор Вальс из *Изобретения Вальса*, Чарльз Кинбот из *Белого огня*, и др.).

Энгелькинг утверждает, что легче всего показать ограниченность нашего восприятия при помощи героя с неуравновешенной психикой, потому что такой персонаж видит мир совершенно по-другому, чем обычный читатель и добавляет, что Набоков несколько раз пользуется таким приемом. Затем он перечисляет многие доказательства помешательства героя [Набоков 1999, 175–179].

Стоит начать с самой идеи преступления как произведения искусства. Такой замысел уже сам по себе является доказательством, что Герман не до конца здравомыслящий человек. С другой стороны, герой рассказывает об этом с такой уверенностью, что, несмотря на бес-

смысленность и банальность задуманных им действий, читатель готов поверить ему на слово.

Все-таки, если сразу внимательно наблюдать за словами и действиями, замечаются некие „странности” Германа. Он постоянно придумывает новые сценарии и радуется, когда, по его мнению, ему удастся обмануть своего молчаливого собеседника.

Ти-ри-бом. И еще раз – бом! Нет, я не сошел с ума, это я просто издаю маленькие радостные звуки. Так радуешься, надув кого-нибудь. А я только что здорово кого-то надул. Кого? Посмотрись, читатель, в зеркало, благо ты зеркала так любишь [Набоков 2013, 116–117].

Приемы непосредственного обращения к читателю также довольно необычны. Иногда Герман имеет претензии к вымышленному слушателю: „Трудно говорить, если меня все время перебивают” [Набоков 2013, 114].

Однако все это мелочи по сравнению с отношением героя к зеркалам – он не может их терпеть. Такое поведение считается настоящей патологией, свидетельствующей о его сумасшествии. Ему неприятно даже произносить и писать слово *зеркало*:

Вот, не люблю этого слова. Страшная штука. [...] И не иметь зеркала в комнате – тоже мое право. А в крайнем случае (чего я, действительно, боюсь?) [...]. Мне нечего бояться. Пустая суеверность. Вот я напишу опять это слово. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало [Набоков 2013, 113–114].

Этот фрагмент иллюстрирует внутреннюю (сумасшедшую) борьбу героя. С одной стороны, он не может терпеть этого слова, а с другой, понимая, что это не до конца нормально, пытается убедить самого себя и читателя, что с ним все в порядке, что ему не страшны зеркала. Герман подтверждает теорию своей патологической боязни, заступая слово *зеркало* другими, нерусскими словами (*speculum*, *Spiegel*).

Душевнобольные не признаются в своем сумасшествии. Герман также отрицает его, и всевозможные напоминания о его психическом состоянии сильно волнуют и раздражают героя. Когда он рассказывает о своем вдохновении, художественном „Я” и о жизни с этим связанной, говорит также, что „профану, пускай умному профану” это может показаться началом „невинного помешательства” [Набоков 2013, 99], а затем утверждает, что он совершенно здоров и читателю нечем волноваться. Также после преступления, когда появилось предположение,

что Герман – душевнобольной, он раздраженно это отрицает. Кроме того, герой не понимает, почему один из его знакомых (Орловиус) подтвердил эту теорию, добавляя, что Герман сам себе слал письма (так и было).

Герой не до конца контролирует творческий процесс создания книги:

У меня руки дрожат, мне хочется заорать или разбить что-нибудь, грохнуть чем-нибудь об пол... В таком настроении невозможно вести плавное повествование. У меня сердце чешется, – ужасное ощущение. Надо успокоиться, надо взять себя в руки. Так нельзя. Спокойствие [Набоков 2013, 95].

Затем он добавляет, что был вынужден вставить новое перо, потому, что старое расщепилось и согнулось. „Нет, это не мука творчества, это – совсем другое” [Набоков 2013, 96]. Это было несдержанное безумие, которым герой не всегда в силах овладеть.

Кроме того, нельзя считать нормальным овладение героем двадцатью пятью почерками. Герман точно описывает некоторые из них, называя их любимыми. Он информирует читателя, что свое произведение начал писать лучшим почерком, и описывает „крупный, четкий, твердый и совершенно безличный, словно пишет им абстрактная, в схематической манжете, рука, изображаемая в учебниках физики и на указательных столбах” [Набоков 2013, 174], но потом „сбился” и написал книгу всеми двадцатью пятью почерками.

Герой не в состоянии управлять не только творческим процессом, но также самим собой. Он – человек быстро расстраивающийся, которого легко вывести из себя. Когда Герман узнает, что его идеальное преступление оказывается полным поражением, он ведет себя далеко не нормально, впадает в настоящее отчаяние, которого сам не понимает. Затем, когда он немного успокоился, пытается решить, что с ним произошло. Герой чувствует себя непонятым и обвиняет общество в отрицании его превосходного замысла, по-прежнему ощущая себя гением искусства.

Очередная патология – это своеобразная слепота Германа на неверность, вероломство его жены – Лиды. Трудно разобраться и решить окончательно: он действительно ничего не замечает, или его больная голова отрицает этот факт. О романе Лиды с ее родственником, художником Ардалионом, свидетельствуют многие мелочи, описываемые героем. Тем не менее, даже когда находит жену (которая, кстати, должна быть в кино) в квартире Ардалиона полураздетой, а самого любовника только в “заплатанном, испачканном краской малярском ба-

лахоне” [Набоков 2013, 201] и кальсонах, Герман продолжает ничего не понимать.

Вдобавок, сумасшествие героя удостоверяют многочисленные литературные аллюзии, как например, Герман из *Пиковой дамы* Пушкина, о помешательстве которого узнаем в эпилоге произведения, или попытки озаглавить свое произведение: „«Записки...», – но чьи записки – не помнил” [Набоков 2013, 303]. Может быть *Записки сумасшедшего*, которые непосредственно отсылают читателя к Гоголю.

Энгелькинг замечает, что в новейшей, английской версии книги появились новые упоминания о помешательстве:

1. [...] po obu stronach z glinianych ścian sterczały korzenie drzew i kłaki gnijącego mchu – jak pęknięte sprężyny ze zniszczonych mebli, w domu, w którym straszliwą śmiercią umarł *obląkany* [Nabokov 2003, 14–15].
2. Było mi gorąco. Wiatr zdechł w *domu wariatów* [Nabokov 2003, 83].

И наконец, самое яркое доказательство его сумасшествия – его двойник, который в действительности оказывается ничуть не похожим на него. Придуманное сходство является эффектом маниакального синдрома, потребности заполнить пустоту, достичь равновесия с самим собой. Никто, кроме Германа, не замечает сходства между ним и Феликсом. Иногда даже сам герой сомневается в нем:

1. На мгновение мне подумалось, что все прежнее было обманом, галлюцинацией, что никакой он не двойник мой [...] [Набоков 2013, 166].
2. [...] навсегда покинуть, навсегда забыть моего двойника, да может быть он и вовсе не похож на меня [...] [Набоков 2013, 194].

Получается, что писатель, который называет себя диктатором по отношению к своим героям, многократно делает их жалкими, душевнобольными, точно такими, какими считает персонажей Достоевского, которых так сильно, даже жестоко отрицает и не одобряет. А затем создает точь-в-точь такого же героя – Германа Карловича.

Достоевский часто пользовался приемом, широко распространенным в драме (известным также из прозы эпохи Просвещения), характеризующимся *снабжением* героев значимыми фамилиями и/или именами.

Набоков в своих *Лекциях...* утверждал, что классик прошел мимо призвания, сосредоточиваясь на романах вместо пьес. Затем, он сам использует типично драматический прием во многих своих произведениях.

Итак, имя и фамилия героя *Отчаяния* тесно связаны с его характером и произведением вообще. Герман – Herrmann – *Herr Mann* (нем. Господин Человек). По мнению М. Сыкора (чешского исследователя творчества Набокова), это имя и его значимость отлично указывает на чрезвычайное мужское тщеславие и самовлюбленность. Герман считает себя безупречным человеком, отличным мужем, он доволен своим внешним видом. Кроме того, в произведении находится несколько прямых отсылок к самому известному самовлюбленному персонажу в литературе и культуре – Нарциссу.

1. Z protekcyjnalnym uśmiechem wyciągnął do mnie rękę, nawet nie udając, że zamierza usiąść. Uścisnąłem ją jedynie dla osobliwego wrażenia, jakiego mógłby doznać Narcyz pomagający swemu odbiciu wyjść ze strugi i w ten sposób robiący dudka z Nemezis [Nabokov 2003, 23].
2. [...] жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса, так входит ученик в отсутствие художника и непрошенной игрой лишних красок искажает мастером написанный портрет [Набоков 2013, 107].

Так герой описывает последние секунды своей первой встречи с Феликсом и говорит о жизни, как о средстве, портящем его двойника, который, по его мнению, был идеален только вне движения, как например, во время сна, а лучше всего, как неподвижный труп – тогда их сходство должно достичь художественной полноты и гармонии.

Нарциссическая личность Германа обнаруживается также в отношении к жене – Лидии. По мнению героя, она „глупая, но симпатичная” [Набоков 2013, 198–199]. Кроме того, он сам задает вопрос, за что именно он ее любит и сразу находит ответ, что сутью этого чувства является ее любовь к нему [Набоков 2013, 118]. Герману кажется, что все кружится вокруг него – безупречного, идеального человека и мужа. Он утверждает читателя, что наряднее его не одевается никто [Набоков 2013, 118]. Произведение, которое пишет, должно быть доказательством его гения, изобретательности, остроумия и таланта. Почти на каждой странице он стремится произвести сильные впечатления на читателя своим разнообразным стилем, эрудицией, чувством юмора, изысканностью художественных приемов, и т.п.

Самовлюбленность героя проявляется также в его рассказе, очередной лжи, о младшем брате:

Он учился в Германии, когда началась война, был призван, сражался против России. Помню его тихим, унылым мальчиком. Меня родители били,

а его баловали, но он был с ними неласков, зато ко мне относился с невероятным, более чем братским, обожанием, всюду следовал за мной, заглядывал в глаза, любил все, что меня касалось, любил нюхать и мять мой платок, надевать еще теплую мою сорочку, чистить зубы моей щеткой. Нет, – не извращенность, а посильное выражение неизъяснимого нашего единства: мы были так похожи друг на друга, что даже близкие родственники путали нас, и с годами это сходство становилось все безупречнее [Набоков 2013, 234].

Этот фрагмент лучше других демонстрирует его нарциссическую личность, в которой пробиваются даже гомосексуальные предпосылки.

Кроме имени, так же значимой является фамилия Германа – Карлович. Набокову удалось заключить в ней два противоположных значения. В старонемецком языке слово *karl* (*carl*) обозначало „супруг, муж, любимый”, а также „герой, человек”. Кроме того, имя императора Карла Великого является этимологическим источником определения, обозначающего владыку, короля. Однако фамилия Карлович может ассоциироваться с „карликом (устар. карл)”, а в разговорной речи с „недочеловеком”, человеком незначительным, ничтожным в каком-либо отношении [*Большой толковый словарь русского языка* 2009, 335]. Все это прекрасно соединяется с самим героем. С одной стороны – его самовлюбленность, самоуверенность и тщеславие, а с другой – настоящий, объективный взгляд на его поведение и поступки, в плане которых он оказывается незначительным, маленьким, а даже ничтожным человеком [Engelking 2011, 182].

Значимым именем считается также имя жертвы Германа, Феликса. Герой-рассказчик сам обращает внимание, что латинское *felix* означает „счастливый” [Набоков 2013, 105]. Это также посредственно относится к убитому. Перед появлением Германа он вел жизнь бродяги, но это был его выбор, ему нравилось такое состояние, он был счастлив.

Очередной и самой очевидной связью между творчеством Достоевского и *Отчаянием* Набокова является мотив и проблема преступления, а также образ убийцы. Прототипом Германа многие исследователи считают Родиона Романовича Раскольников. Главный герой *Отчаяния* должен стать улучшенной версией Раскольникова. В своих лекциях Набоков пишет: „Достоевский скорее бы преуспел, сделав Раскольникова крепким, уравновешенным, серьезным юношей, сбитым с толку слишком буквально понятыми материалистическими идеями” [Набоков 1999, 187]. Точно таким является Герман. Он предстает перед читателем как берлинский предприниматель, который руководит

(или является другим важным лицом) шоколадной компанией. У него красивая жена, он сам также доволен собой, у них есть собственная квартира, машина, они живут в достатке и ни на что не жалуются.

Во-первых, стоит обратить внимание на все сходства между двумя героями, их мировоззрением и миром, их окружающим. Как ни странно, их намного больше, чем различий. Некоторые исследователи все эти аллюзии и аналогии рассматривают как пародию *Преступления и наказания*. Другие выдвигают противоположную теорию о нежеланном влиянии, которое не всегда находится под контролем Набокова.

В центре обоих произведений находится преступник и его преступление. Мотивировки героев также похожи. Оба героя решили убить по двум причинам: материальной и идейной.

Раскольников, опираясь на Ницше, создает свою концепцию, для проверки которой он решается убить старую процентщицу. Преступление становится своеобразным чудовищным экспериментом, в котором он проверяет не только идею, но также себя. Герой был уверен в своей внутренней силе, он хотел стать Наполеоном, нарушать границы без ущерба для своей морали и психического здоровья. Раскольников потерпел поражение, и его концепция оказалась только выдумкой, а само преступление – жалким и ненужным.

Герман также чувствует себя сверхчеловеком, гением искусства и чрезвычайно ловким и остроумным мужчиной. Увидев Феликса, он решает, что жизнь портит его двойника, а совершенное сходство возможно только тогда, когда бродяга совсем не двигается. Таким образом, в нем рождается идея убийства. Он мечтает, чтобы его преступление вызвало уважение и признание в глазах других (так как лучшие произведения искусства становятся шедеврами и недостижимыми образцами):

[...] я, гениальный новичок, еще не вкусивший славы, столь же самолюбивый, сколь взыскательный к себе, мучительно жаждал, чтобы скорее это мое произведение, законченное и подписанное девятого марта в глухом лесу, было оценено людьми [...] [Набоков 2013, 279].

Герману (как и Раскольникову) не удастся достичь своей цели. Никто не замечает сходства между ним и Феликсом, а вместо признания гениальности, люди считают его сумасшедшим.

Герой *Преступления и наказания* теорию о праве сильной личности представляет в своей работе, которую читает другим, надеясь если не на одобрение, то хотя бы на понимание. Параллельно Герман пишет „повесть”, чтобы доказать другим, а прежде всего самому се-

бе, гениальность его преступления. Оба героя пытаются убедить других в своей правоте, одновременно объясняя мотивировку совершенных ими преступлений.

Раскольников не выдерживает психически, а уже изначально нестойкая идея Германа терпит полное поражение, когда герой во время чтения своего произведения понимает, что допустил большую ошибку, которая доведет до него полицейских.

Набоков стремился создать в оппозиции к „Раскольникову-неврастенику” уравновешенного героя со стойкой психикой, которого не мучают угрызения совести. О душевнобольных персонажах из произведений Достоевского в своих лекциях он пишет с нескрываемой злобой, а даже презрением.

Герман, который сначала кажется таким „идеальным” равнодушным преступником, оказывается слабым сумасшедшим, которого так же как Раскольникова мучает совесть.

Ненависть к зеркалам является доказательством не только помешательства Германа, но также проявлением угрызений совести. Он ненавидит их, потому что он не в силах увидеть свое отражение, которое напоминает о совершенном преступлении. Вместо себя, он видит лицо Феликса, утверждаемого им двойника. Кроме того, о его совести свидетельствуют моменты, в которых он был готов отступить от своей идеи и избавить двойника от смерти. Совесть и страх приказали ему все бросить и вести нормальную, „чистую” жизнь [Набоков 2013, 194].

Другими мотивировками героев является желание улучшить свое материальное состояние. Они решили убить другого человека не только „ради идеи”, но также ради денег.

Материальное положение Раскольникова было намного хуже, чем Германа, но это никак не уменьшает его вины. В XIX-вечном Петербурге много студентов не жило в достатке, но далеко не все убивали людей, чтобы улучшить свое положение. Защитники Раскольникова говорят о его сочувствии к другим людям, о желании спасти сестру от брака со Свидригайловым. Герой решает убить злую, никому не нужную процентщицу и взять у нее кое-какие вещи. Тем не менее, Раскольников не воспользовался украденной добычей и спрятал ее, даже не заглядывая в кошелек, из-за чего его преступление становится карикатурным.

Герой *Отчаяния* неоднократно подчеркивает, что его главным мотивом являются художественные потребности, желание достичь идеала, совершить преступление, которое будет рассматриваться как ше-

девр искусства. Однако сквозь всю книгу проскальзывают и другие поводы.

По словам Германа узнаем, что его компания может скоро обанкротиться. Герой постоянно утверждает, что это не деньги, которые он собирается получить из страховки, являются мотивом его действий:

[...] мои дела пошли тем летом неважно, все мне как-то опостылело, скверный мой шоколад меня разорял. Но честное слово, господа, честное слово, – не корысть, не только корысть, не только желание дела свои поправить... [Набоков 2013, 134].

Герой пытается сбить читателя с толку и пишет, что он представляет себе, как это ни странно, что так мало внимания посвящает, казалось, главному мотиву убийства, а именно корысти. Затем его „охватывает сомнение” действительно ли руководила им необходимость получить деньги и переходит к выводу о совершенстве характера его преступления (рассматриваемого как произведение искусства) и тому, что он – художник бескорыстный. Все это не что иное, как ловкая игра с читателем, которая должна перенаправить его внимание на „высший” уровень.

На самом деле во многих моментах его повествования замечаются другие, „нехудожественные” мотивы. После его „великолепного” решения отступить от своего замысла, его мысли сразу направляются к повседневной жизни:

Мне приходило в голову, что следует бросить шоколад и заняться другим, – например, изданием дорогих роскошных книг, посвященных всестороннему освещению эроса – в литературе, в искусстве, в медицине... [Набоков 2013, 199].

Что заставило его вернуться к идее? Действительно это случилось из-за душевной боли, которую чувствовал герой, а может его материальное состояние стало настолько плохим, что он был вынужден убить своего двойника? В книге он несколько раз вспоминает о том, что денег становится все меньше и меньше. Итак, у обоих героев – Германа и Раскольниковца – двойственная мотивировка, но это далеко не все сходства между ними. Сергей Давыдов в своей статье замечает, что оба преступления были тщательно подготовлены героями [Davydov 1982, 157–170].

Кроме того, само преступление как Раскольниковца, так и Германа, происходит вне их мысленных процессов, как будто автоматически:

1. Он (Раскольников) вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом [Достоевский 1981, 97].
2. Он повернулся, и я (Герман) выстрелил ему в спину [Набоков 2013, 271].

Сергей Давыдов определяет эти действия, как „почти пассивные”, как продукт механизма, в движение который приводят их идеи [Davydov 1982, 160] о праве сильного и возможности совершить идеальное преступление.

Кроме сходства между Германом и Раскольниковым, в содержании *Отчаяния* можно найти многочисленные другие отсылки и аллюзии к *Преступлению и наказанию* Достоевского.

Когда Герман гуляет по Дрездену, где договорился встретиться с Феликсом, впервые после их знакомства в Праге, пространство города постоянно отсылает читателя в Петербург:

1. Наконец в глубине бульвара встал на дыбы бронзовый конь, опираясь на хвост, как дятел, и, если б герцог на нем энергичнее протягивал руку, то при тусклом вечернем свете памятник мог бы сойти за петербургского всадника [Набоков 2013, 161].
2. [...] приземистый, бледно-голубой домишко, двойник которого я видел на Охте¹, лавку старьевщика, где висели костюмы знакомых мне покойников [...] [Набоков 2013, 163].

Герой видит также „старуху”, которая сразу напоминает читателю о жертве Раскольникова. Сверх того, Герман часто употребляет фамилию Достоевского или Раскольникова, но эти прямые аллюзии намечены насмешливым оттенком и комментарий к ним находится в дальнейшей части статьи.

Тем не менее, существуют не только аналогии, но и различия между Германом и Раскольниковым, пользуясь которыми Набоков намеревается показать разницу мышления и художественных концепций между ним и Достоевским.

Раскольникова спасло (в душевном плане) раскаяние – чувство, которого не испытывает Герман. Он ни одной минуты не жалеет о том, что сделал, не думает, как может изменить свою жизнь, как поступить правильно, а вместо того погружается в отчаяние. Набоков в отличие

¹ Исторический район Санкт-Петербурга на правом берегу Невы.

от Достоевского отказывается от патетики и риторики, у него нет никаких морализаторских сцен с Евангелием. Герман это пример вполне эгоистического человека, который ради каприза, фантазии убивает бедного бродягу. Набоков отрицает выдвинутую Достоевским идею, что погрузив руку в грязь позора и унижения, можно найти естественную жемчужину; что даже убийцу можно обратить на истинный путь, который заключается в вере и Христе. Герман ясно определяет свое положение: „О каком-либо раскаянии не может быть никакой речи, – художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают” [Набоков 2013, 278].

Набоков-диктатор заставил Германа пройти через все муки, испытываемые *душевнобольной семьей* персонажей Достоевского. Однако он не вмещивает в эти терзания Бога, что совпадает с его мнением о том, что Достоевский (по выражению Бунина) любил „совать Христа где надо и не надо”.

Тем не менее, тема Бога не совсем отсутствует в *Отчаянии*. В плане отношения к Богу герои обоих романов отличаются друг от друга.

Раскольников своей статьей и преступлением хотел доказать, что является сверхчеловеком и находится вне закона, а даже может сам создавать его и свергнуть теорию о существовании Бога. Однако идея, которая терпит крах, это его собственная концепция о праве сильного, и Раскольников, осознавая свое ничтожество, меняет направление мышления и медленно возвращается к Богу.

Высокомерный Герман полностью отвергает существование Творца:

Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всеумудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки, – да притом – и это, может быть, самое несуразное – ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики, – и никогда – заметьте, никогда! – не показывая своего лица, а разве только исподтишка, обиняками, по-воровски – какие уж тут откровения! – высказывая спорные истины из-за спины нежного истерика. Все это божественное является, полагаю я, великой мистификацией, в которой, разумеется, уж отнюдь неповинны попы: они сами – ее жертвы [Набоков 2013, 196].

Затем он утверждает, что сказка о Боге – не его сказка, и он не может и не хочет стать верующим. Герман считает себя гениальным художником, настоящим творцом. Его замысел идеального преступления так же, как идея Раскольникова, терпит поражение. Однако в от-

личие от героя *Преступления и наказания*, он не обращается к Богу и, уже близкий отчаянию, по-прежнему утверждает о его несуществовании: „Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю” [Набоков 2013, 312].

Тем не менее, слово Бог часто появляется в книге, а особенно важен один момент, когда Герман надеется, что его двойник уже не похож на него, что сходство между ними исчезло:

...А может быть (продолжал я думать, соскакивая с мысли на мысль) он изменился и больше не похож на меня, и я понапрасну сюда приехал. „Дай Бог”, – сказал я с силой, – и сам не понял, почему я это сказал, – ведь сейчас весь смысл моей жизни заключался в том, что у меня есть живое отражение, – почему же я упомянул имя небытного Бога, почему вспыхнула во мне дурацкая надежда, что мое отражение исковеркано? [Набоков 2013, 159–160].

Он сам не понимает этого прилива гуманности. На одно мгновение исчезает эгоистический Герман-нарцисс и появляется хороший, но потерянный человек, который верит в Бога.

Исследователи произведений Набокова задаются вопросом, почему автор создал сумасшедшего убийцу, психика которого не выдерживает груза, неотрывно связанного с совершением преступления. А затем в своих лекциях он упрекает Достоевского в нестойкости психики Раскольников. У Германа замечается маниакальный синдром, с которым связано мания величия, переоценка собственной личности и др. Итак, парадоксально Набоков следует и усваивает приемы классика, а потом резко отвергает их, оценивая как бессмысленные и необдуманные.

Очередным мотивом типичным для Достоевского, присутствие которого наблюдается в *Отчаянии*, является двойничество. Стоит напомнить, что в своих лекциях Набоков признает *Двойника* Достоевского лучшим произведением из всех, написанных классиком.

Главным концептом преступления и его мотивировки является утверждаемое Германом сходство между ним и Феликсом. Исследованию этого явления посвящена статья Светланы Саенко, которая сосредоточивается на причине появления двойника [Саенко 2006, 273–278].

Существуют разные мнения по этому поводу. Возникновение этого явления можно рассматривать как обман видения (А. Долинин), как историю сумасшествия героя (А. Люксембург) или как попытку преодолеть раздвоенность, которая обнаружилась еще до встречи с Феликсом, путем уничтожения утверждаемого двойника (С. Саенко). Са-

мым сложным и одновременно самым интересным является последний вариант, вполне совпадающий с общими традициями творчества Набокова.

Сюжетный центр *Отчаяния* – встреча Германа с Феликсом, а тема двойничества наблюдается в тексте как множество разнообразных аллюзий, модификаций и замечается на разных уровнях произведения.

Во-первых, на тематическом, повествовательном уровне [Саенко 2006, 273], который рассматривается, как описанная героем-рассказчиком вся история (от идеи до воплощения ее в жизнь) идеального, даже гениального преступления. Читатель ознакомлен со всеми деталями, узнает о мотивации героя, подготовке, самом убийстве и планах на будущее.

Во-вторых, на уровне, непосредственно связанном с повседневной жизнью Германа, которая лишилась смысла намного раньше, еще до встречи с Феликсом. Герой утверждает, что у него есть все, что ему нужно: красивая жена, работа, квартира, машина, но, несмотря на все удобства, он решает переступить грань допустимого и убить другого человека. Встреча с двойником оказалась для него последней каплей, которая переполнила чашу. После этого знакомства в нем произошли большие изменения, которые дополнили дело и окончательно разрушили „целостность и стабильность его внутреннего „Я” [Саенко 2006, 274]. Он чувствует себя потерянным:

Никак не удастся мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе, – такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое мое разорвано на клочки [Набоков 2013, 111].

Предпосылки двойственности героя появились уже раньше. Со всеми подробностями он описывает случаи своего *отклонения*, которое выступает во время его телесного соития с Лидией:

Myszę tu o pewnym dobrze znanym rodzaju „rozdwojenia osobowości”. Jeśli o mnie chodzi, zaczęło się to – w ograniczonym zakresie – na parę miesięcy przed wyjazdem do Pragi. Leżę na przykład w łóżku z Lidią, kończąc krótką serię pieszczot wstępnych [...]. [...] ale jednocześnie w niepojęty i cudowny sposób stałem nagi na środku pokoju, położywszy rękę na oparciu krzesła [...]. Wrażenie pozostawania w dwu miejscach naraz bardzo mnie rozogniło [...] [Nabokov 2003, 37–38].

Герман продолжает описывать это явление и читатель узнает, что чем больше дистанция между ним, а его вторым „Я”, тем сильнее становится удовлетворение героя. Однако герою никогда полностью не

получилось отделиться от своего другого „Я”. Необычное отклонение прекращается, когда герой более или менее осознает, что все это было его выдумкой.

По мнению С. Саенко, стремление Германа к двойственности начинает постепенно одолевать его и ведет к созданию выдуманного двойника, благодаря которому герой сможет совершенствовать самого себя. Когда увидел Феликса, он сказал: „я нашел то, чего бессознательно искал” [Набоков 2013, 99]. Сознание героя становится настолько раздвоенным и расщепленным, что доводит его до безумия и убийства Феликса.

Причиной постоянного поиска и стремления героя к двойственности является внутренняя опустошенность, душевный распад, пустота, об ощущении которой он часто вспоминает во время повествования.

1. [...] и снова росло ощущение внутреннего зуда, нестерпимой щеколки, – и такое безволие, такая пустота [Набоков 2013, 95–96].
2. [...] а если что и звучало в просторной моей пустоте, то лишь невнятное ощущение какой-то силы, влекущей меня [Набоков 2013, 99].
3. [...] но вдруг полегчало, сопротивления нет, пустота... [Набоков 2013, 121].

Его внутренняя пустота пробивается также сквозь сон героя, в котором он видит пустую белую комнату, вид которой наполняет его ужасом.

Герой свою встречу с Феликсом-двойником рассматривает как случайную и чудесную. Чувства, которое он испытывает, увидев так сильно похожего на него человека, пресыщены восторгом и настоящим изумлением. Герман тщательно изучил Феликса, сходство лица двойника с собственным, и наконец определил настоящий случай как *полное равенство*. Герман идентифицировался с Феликсом, он хотел родиться заново, смотря на него, он видел себя:

Из темноты навстречу мне, выставив челюсть и глядя мне прямо в глаза, шел Феликс. Дойдя до меня, он растворялся, и передо мной была длинная пустая дорога: издали появлялась фигура, шел человек, стуча тростью по стволам придорожных деревьев, приближался, [...] и лицо его становилось все яснее, и это было мое лицо [Набоков 2013, 143].

Двойник заполняет его внутреннюю пустоту, дает возможность начать новую жизнь. Прошлое и все, что было раньше, потеряло значение, важны стали только двойник-Феликс и встреча с ним, которые

назначили очередную цель – повторно обрести себя, восстановить себя через другого [Саенко 2006, 276].

Герман считает себя художником и претендует на общепризнанность и гениальность. Он хочет доказать, что ему как творцу помогло вдохновение и он способен достичь величины и создать превосходное произведение искусства. Тем не менее, утверждаемое Германом сходство оказалось несуществующим, а двойник – ложным.

Кроме того, двойственность была близка Герману уже с самого детства. Он рассказывает, что всегда лгал и ему это нравилось. Герой балансировал между правдой и ложью и часто создавал новые сценарии, как будто возможные версии его биографии.

По мнению Бойда, роман Набокова можно рассматривать как мечту о преодолении собственной смерти и пределов внутреннего „Я” [Бойд 2010, online]. Большая психика Германа приводит его к выводу, что убийство двойника будет продлением собственной жизни, разрушением пределов, возможностью воссоздать свое „Я”. Герман ищет возможности заполнить свою внутреннюю пустоту, хочет стать целостным, настоящим человеком, но выбирает неверный путь.

Набоков посмотрел на проблему двойничества с совсем другой стороны, чем его предшественники. В его произведении замечается противоположный характер этого явления – это герой преследует двойника, а не наоборот [Саенко 2006, 278].

В произведении появляется еще один двойник, в этот раз настоящий, а не как эффект проекции, стремлений героя. Этим двойником является не кто иной, как Ардалион, родственник жены Германа.

Ардалион представлен рассказчиком как вечно пьяный художник, творчества которого почти никто не ценит. Сам Герман как будто даже презирает его и в повествовании чувствуется ярко субъективная оценка, не позволяющая узнать настоящее лицо этого персонажа. Кроме того, Герман, Лида и Ардалион это типичный треугольник, в котором двое мужчин ухаживает за одной женщиной. Герман замечает все доказательства измены, но не складывает их в никакие выводы, продолжая быть слепцом. Такое поведение можно рассматривать как случай отрицания действительности, а убийство двойника, как способ избавиться от любовника жены.

Ардалион это не только соперник Германа в борьбе за Лиду, но также как конкурент в художественном плане. Герман считает, что величайшее произведение искусства должно сосредотачиваться на сходстве, Ардалион не согласен с этим мнением и утверждает, что „[...] художник видит именно разницу. Сходство видит профан” [Набо-

ков 2013, 133]. Кроме того, Герман мечтает о своеобразной утопии:

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 [Набоков 2013, 257].

Ардалион это карикатурное и парадоксально стоящее морально выше отражение Германа, это его двойник, у которого развитые чувства, испытываемые каждым нормальным человеком и которых не испытывает душевнобольной убийца.

В произведении много других отсылок к двойничеству. Герману все кажется похожими друг на друга, везде видит двойников, ими могут быть официанты, прохожие, все, кто находится вокруг него.

Набоков широко использовал мотив двойника в *Отчаянии*. Кроме того, он отсылает читателя также к другому произведению о двойнике – к *Носу* Гоголя (Герман несколько раз рисует носы на бумаге), что подчеркивает значение этого явления.

Кроме *Преступления и наказания* и *Двойника*, *Отчаяние* ассоциируется еще с одним произведением Достоевского – с *Записками из подполья*. Способ повествования в *Отчаянии* до невозможности напоминает тот, который присутствует в повести Достоевского. А. Долинин в своей работе замечает, что герой постоянно обращается к читательскому суду, „слову с оглядкой”, которое напоминает стиль *Записок из подполья* [Долинин 2001, online]. Несмотря на то, что Герман подчеркивает, что у него есть все, что ему нужно, в эмоциональном плане он точно так же опустошен и такой же неудачник, как герой *Записок*...

Однако это не все сходства между творчеством Достоевского и Набокова. В *Отчаянии* большое внимание посвящается снам Германа. В произведениях Достоевского сновидения играли всегда большую роль, помогали понять, что происходит во внутреннем мире, в психике героя. Как ни странно, Набоков делает то же самое, хотя потом, в своих лекциях явно отрицает все фрейдистские идеи, которые проявляются в виде некоторых литературных приемов.

Подытоживая, стоит добавить, что некоторые исследователи рассматривают *Отчаяние* как пародию на произведения Достоевского (особенно на *Преступление и наказание*) и так называемую достоевщину [Dolinin 1995, online]. В новейшем издании Набоков играет с фамилией Достоевского и названием его произведения. Итак, создает такие словосочетания как *Dusty-and-Dusky* (сумеречный, темный и пыльный). Кроме того, Герман намеренно искажает заглавие рома-

на Достоевского, называя его „Кровь и Слюни” [Набоков 2013, 278], а также замечает сходство между ним и героем *Преступления и наказания*: „Несмотря на карикатурное сходство с Раскольниковым...” [Набоков 2013, 291]. Затем Ардалион в письме, написанном Герману, в историю, которую герой рассказал жене Лиде, не верит и называет „мрачной достоевщиной”.

В рецензии *Отчаяния* Жан-Поль Сартр (о котором, кстати, сам Набоков говорит как о „ничтожном баловне западной буржуазии”) называет писателя „писателем-поскребышем”, духовным родителем которого является Достоевский [Жан-Поль Сартр 1997, online]. Итак, в романе *Отчаяние* Набокова нельзя не заметить, постоянного присутствия *духа Достоевского* и отсылок к его произведениям. Неважно, как рассматривать это: как пародию, как нежеланное или неосознанное влияние, – оно существует и обнаруживается не только исследователями, но также обычными читателями.

Необычная связь между Набоковым и Достоевским проявляется практически в каждом произведении писателя-эмигранта. Набоков хотел считать себя писателем абсолютным, независимым от других. Ощущаемая им связь между его творчеством и наследием Достоевского казалась ему невыносимой. Чем более он чувствовал это нежеланное влияние, тем более в нем разгоралась нужда *развенчать* Достоевского. Его попытки всегда заканчивались обратным: чем больше энергии он вкладывал, чтобы разорвать эту связь, тем крепче и очевиднее она становилась.

Отношение автора *Отчаяния* к классику можно определить как *любовь-ненависть* (святую ненависть) и *притяжение-отталкивание* (следование-отталкивание) [Сараскина 1997, 542–570]. Ненависть и любовь, хотя это чувства крайне разные, они, тем не менее, довольно близки. Нежеланное влияние творчества Достоевского на Набокова стало причиной его явной неприязни к классику.

Отчаяние, как и другие произведения Набокова, – это попытка разорвать связь с Достоевским, а даже доказать, что ее никогда не было. В последствии все его усилия еще крепче связали двух писателей.

Герой *Отчаяния* Герман является очередной калькой Родиона Раскольникова, а весь роман касается проблем, затронутых в *Преступлении и наказании* Достоевского (преступление, совесть, превосходства одних людей над другими (сверхчеловек)). Кроме того, одним из главных мотивов романа является двойничество, подполье и сумасшествие, которые считаются одними из главных проблем творчества знаменитого классика.

К. О'Коннор, в своей статье приводит русскую поговорку, которая отлично помещает в себе всю сложность отношения Набокова к Достоевскому: у кого что болит, тот о том и говорит [О'Сонног 1989, 64–77]. Ни один другой писатель не нашел столь критического, но постоянного внимания, сколько получил его Достоевский от Набокова. Итак, самый большой ненавистник в своих многочисленных попытках *развенчать* классика становится величайшим из его поклонников, так как актом абсолютной преданности и уважения считается составление и сравнение своих творческих достижений с другими.

Литература

- Бойд Б., 2010, *Отчаяние*, [в:] *Владимир Набоков: русские годы*, [online], <http://www.flibusta.net/b/218544/read/>, [24.08.2014].
- Долинин А., 2001, *Набоков, Достоевский и достоевщина*, [в:] *Старое литературное обозрение*, Москва, № 1, [online], <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html/>, [24.08.2014].
- Достоевский Ф., 1981, *Преступление и наказание*, Москва.
- Жан-Поль Сартр, *Владимир Набоков “Отчаяние”*, [online], http://www.telenir.net/literaturovedenie/vladimir_nabokov_pro_et_contra/p7.php#metkadoc2, [24.08.2014].
- Латынина А., 1981, *Идея Родиона Раскольникова*, [в:] Ф. Достоевский, *Преступление и наказание*, Москва.
- Люксембург А., 2001, *Кошмары Германа Карловича: неизвестный русскому читателю эпизод романа Владимира Набокова “Отчаяние”*, [в:] В.В. Набоков: *Pro et contra*, Санкт-Петербург, Т. 2, 761–765.
- Набоков В., 1999, *Лекции по русской литературе*, Москва.
- Набоков В., 2013, *Отчаяние*, [в:] *Соглядатый. Отчаяние*, Санкт-Петербург.
- Саенко С., 2006, *Мотивация двойничества в романе В.В. Набокова “Отчаяние”*, [в:] *Докса* (сборник научных работ), Одесса, с. 273–278.
- Сараскина Л., 1997, *Набоков, который бранится*, [в:] В.В. Набоков: *Pro et contra*, Санкт-Петербург, Т. 1, с. 542–570.
- Ушаков Д., 2009, *Большой толковый словарь русского языка*, под ред. Д.Н. Ушакова, Москва.
- Davydov S., 1982, *Dostoevsky and Nabokov: The morality of structure in “Crime and punishment” and “Despair”*, [в:] *Dostoevsky studies*, Toronto, volume 3, 157–170.
- Dolinin A., 1995, *The caning of modernist profaners: Parody in Despair*, [online], <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/doli1.htm/>, [24.08.2014].

- Engelking L., 2011, *Chwył metafizyczny: Vladimir Nabokov – estetyka z sankcją wyższej rzeczywistości*, Łódź.
- Nabokov V., 2003, *Rozpacz*, Warszawa.
- O'Connor K. T., 1989, *Rereading Lolita, Reconsidering Nabokov's relationship with Dostoevsky*, [в:] *Slavic and East European Journal*, vol. 33., № 1, с. 64–77.

DOSTOEVSKY IN NABOKOV'S *DESPAIR*

SUMMARY

This work is an attempt to prove the unwanted connection between Nabokov and Dostoevsky, using Nabokov's novel *Despair* as an example. Author also tried to show, how strong was Dostoevsky's influence on Nabokov's writing. The protagonist of the novel is regarded as a distorted image of Raskolnikov, as well as the combination of everything, that Nabokov denied in Dostoevsky's heroes: madness, the inability to commit a perfect crime. Moreover, Nabokov was interested in all typical "Dostoevsky's topics": crime, punishment, psyche and motivations for a murderer, ambiguity, underground and again, madness. The author compare not only similarities of both writers, but also differences. In the end of the work it is shown, that the biggest hater in his numerous attempts to "debunk" Dostoevsky, becomes the greatest of his fans. As far as an act of absolute devotion and respect is to compare someone's works with others.

Martyna Sienkiewicz e-mail: sienkiewiczmartyna@gmail.com