

Алла Злочевская

ДОСТОЕВСКИЙ И НАБОКОВ

Ф. М. Достоевский и В. Набоков — одна из парадоксальнейших параллелей в истории русской литературы. «Мое отношение к Достоевскому сложно и трудно определимо»¹, — так начал свою лекцию В. Набоков. Содержание лекции, однако, более чем определено: Достоевского Набоков не любит, ибо видит в нем образец художественного дурновкусия, банальности, тяги к дешевым эффектам. Ничего экстраординарного в таком «ниспровергательском» отношении к Достоевскому нет: его не любили и не любят многие. Удивляет абсолютная неоригинальность Набокова: о том, что произведения Достоевского стоят «ниже эстетической критики», писал еще Н. Добролюбов, роман «Братья Карамазовы» называл «прямо нехудожественным» Л. Толстой, упреки за «предательский» отказ, после ссылки, от революционных идеалов и насмешки над православными воззрениями писателя стары, как мир, а обвинения в том, что все его герои сумасшедшие и неврастеники, — кажется, еще древнее. Набоков повторил некий «джентельменский набор» неприятия, типичный для читателя, который «не любит» Достоевского. Что же здесь, казалось бы, «сложного и трудноопределимого»?

Феномен ненависти Набокова к Достоевскому интересно проанализирован в статье Л. И. Сараскиной «Набоков, который бранится...»². За многолетними усилиями Набокова «развенчать Достоевского» автор видит яростное стремление вырваться из «плена» его творческого влияния, который он «считал унижительным и оскорбительным для себя»³. Быть может, это и так. И все же попытки найти некие серьезные причины «нелюбви» одного гения к другому всегда отчасти гадательны. Почему Л. Толстой

¹ Набоков В. В. Федор Достоевский. (Из лекций о русской литературе). // Литературная газета. 1990, 5 октября.

² Сараскина Л. Набоков, который бранится... // Октябрь, 1993, № 1. С. 176—189.

³ Там же. С. 188.

так невзлюбил Шекспира, что не пожалел сил и времени на написание знаменитого разгромного трактата о нем? Наверное, его просто раздражало, что все восхищаются тем, что так не правилось ему. Боюсь, что в случае с Набоковым причина столь же банальна.

Мне хотелось бы сосредоточиться на другом аспекте проблемы: почему же Набоков, столь остро переживавший «оскорбительность своего сходства с Достоевским, продолжал оставаться в «плёну» его влияния? И каковы смысл и функции многочисленных аллюзий, парафраз, откровенных цитат и отнюдь не скрывааемых реминисценций из Достоевского, которыми буквально пронизаны тексты Набокова? А ведь «цитата, реминисценция, парафраза часто играют у Набокова роль ключа к пониманию текста, сигнала, отсылающего к его потаённым значениям»⁴.

Федор Достоевский — пророк века XX-го. В своем творчестве он предсказал нравственно-психологический лик человека грядущего столетия, самый тип его мироощущения: трагические «надрывы» философских исканий, падения и высшие прозрения. В этом смысле его литературная традиция всеобъемлюща. И парадокс заключается в том, что влияние Достоевского ощутимо, едва ли не в равной мере, как у его почитателей — Г. Гессе, Ж.-П. Сартра, Г. Маркеса, А. Камю и других, так и у тех, кто считал его «плохим» писателем и еще худшим стилистом — например, А. П. Чехова, М. Горького или С. Моэма.

Достоевский предвосхитил сам тип художественного мышления XX в. Автор «Братьев Карамазовых» всегда понимал, что занимает особое место в литературе XIX в. И в полемике с современной «реальной критикой» отстаивал свое понимание искусства. «Надо изображать действительность, как она есть», — говорят они, тогда как **такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало**, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального <...> Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (21; 75—76). Достоевский пришел к уникальной для своего времени, пророческой формуле новой фазы в развитии реализма — к формуле «фантастического реализма»: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет фантастическим и исключительным, то для меня иногда состав-

⁴ Долгини А. А. Цветная спираль Набокова // Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989. С. 457.

ляет самую сущность действительного» (29, I; 19). «Реалистом мистическим»⁵ назвал Достоевского Н. Бердяев.

Среди русских писателей XX в. (таких, как Ф. Сологуб, А. Белый, Л. Андреев, М. Булгаков) В. Набоков, бесспорно, один из самых талантливых последователей этой эстетической концепции. Для Набокова, как и для Достоевского, искусство есть творческое пересоздание реальности (а отнюдь не отображение ее), цель которого — проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей. «Я в самом деле считаю, — сказал Набоков в интервью А. Аппелю, — что в моем случае не написанная еще книга как бы существует в некоем идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне удастся рассмотреть, с максимальной точностью перенести на бумагу. Как сочинитель, самое большое счастье я испытываю тогда, когда чувствую или, вернее, ловлю себя на том, что не понимаю, не думая при этом ни о каком предсуществовании вещи, — как и откуда пришел ко мне тот или иной образ или сюжетный ход»⁶.

Так возникает «художественное двоемирие» (генетически связанное с романтическим «двоемирием») — модель, соединившая материальный и трансцендентный уровни бытия. Не случайно многие герои Набокова (Смуров, Цинциннат Ц., Себастьян Найт, Адам Круг), подобно Раскольникову или героям «Бобока» и «Сна смешного человека», живут на грани яви и сна, когда сны едва ли не более реальны, чем явь, а «жизнь действительная» прозрачна, абсурдна и фантастична. Первичен и истинен в этой системе — уровень идеальный, наименее действителен — материальный («такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало»), а удел писателя, — «угадывать и ... ошибаться» (13; 455), прощкая в сокровенный подтекст «жизни действительной». И если художнику посчастливится «угадать», то сотворенная им «вторая реальность» может оказаться более действительной, чем сама жизнь. «Мой идеализм — реальнее ихнего <реализма>» (28, 2; 329), — писал Достоевский.

В. Набоков создал свою версию «фантастического реализма», соответствующую его, по преимуществу «эстетизирующему» отношению к окружающему миру. Для него «вторая реальность» не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника—

⁵ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Н. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991, ч. I. С. 35.

⁶ Набоков В. В. Интервью Альфреду Аппелю // Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. С. 414.

автора романа или книги Бытия. И законы сотворения художественной реальности и жизни действительной одни. Все в этом мире, размышлял герой «Соглядатая», «зыбко, все от случая», а случай есть не что иное, как «очаровательный прием фантазии, управляющей жизнью»⁷. Так и в автобиографическом романе «Другие берега», воспроизводя кадр за кадром киноленту своей жизни и всматриваясь в нее слегка остранным взглядом мастера, Набоков отчетливо видит в этом прекрасном произведении искусства, которое есть его жизнь, и замысел Создателя, и свою роль любимого героя.

В. Набоков гораздо более остро, чем его предшественники — писатели XIX в., ощущал не материальность, а сотворенность нашего мира, и своей жизни в частности. Впрочем, это ощущение свойственно многим художникам XX в. — Г. Гессе, Ф. Кафке, Дж. Джойсу, Б. Пастернаку, М. Булгакову и другим. Но знакомо оно было и Достоевскому. «Жизнь — целое искусство, — писал он, — жить значит сделать художественное произведение из самого себя» (18; 13). Или, как говорил в «Подростке» старый князь Сокольский: «<...> жизнь есть тоже художественное произведение самого Творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» (13; 256).

В произведениях Набокова развернутая метафора «жизнь человеческая — литературное сочинение» встречается не однажды⁸ (см., например, рассказы «Занятой человек» и «Весна в Фиальте», а также роман «Приглашение на казнь»⁹). Переживая заново, творит на наших глазах трагедию своей любви к Лолите Гумберт Г. А в финале наступает разгадка-развязка и герой постигает страшную истину: он — палач-маньяк, лишивший ребенка детства и юности и принудивший его жить «в обособленном мире абсолютного зла»¹⁰. Гротесково-карикатурный вариант метафоры — в повести «Отчаяние». Полубезумный герой ее, явно по примеру Раскольников, задумал совершить убийство, не оставив никаких следов. «Идеальное преступление»¹¹, своего рода шедевр в стиле

⁷ Набоков В. В. Собр. соч. в 4-х томах. М., 1990, т. 2. С. 310—311. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

⁸ Впоследствии эта метафора ляжет в основу поэтики постмодернизма: «Мир как текст — эта формула эстетики ... размывает привычную грань между литературой и реальностью» (Липовецкий М. Закон крутизны // Вопросы литературы, 1991, № 11—12, С. 5).

⁹ Подробнее об этом см.: Долгинин А. А. Цветная спираль Набокова. С. 456—457.

¹⁰ Набоков В. В. Лолита. Краснодар, 1991. С. 273—274.

¹¹ Притча об «идеальном убийстве», очевидно, заимствовала творческое воображение Набокова. Он возвращается к ней в романе «Лолита». И вновь спорит с героем Достоевского.

Достоевского, но несравненно более совершенный. «Автора», однако, ожидал оглушительный провал: публика («чернь тупая») не только не оценила «дивного произведения» (Н.; 3; 457), но вообще не восприняла гениального замысла, а бездарные «литературные критики» (Н.; 3; 450) — полицейские, даже не заметили предложенной им оригинальной режиссерской инсценировки преступления и принялись тупо отыскивать «правду жизни». В финале звучит трагикомическая парафраза на тему пушкинского Сальери — другого злодея от искусства, который после совершенного преступления также был обречен на вечную муку сомнений в своей гениальности.

Каждый из персонажей В. Набокова в процессе самосотворения, подобно герою рассказа «Кроткая», чей внутренний монолог был записан неким «фантастическим стенографом», — действительно уясняет себе дело и собирает «мысли в точку» (24; 5) и приходит к постижению нравственной или духовной истины о себе.

Унаследовав от Достоевского метод «фантастического реализма», В. Набоков создал оригинальную его версию, соответствующую миросозерцанию художника XX в., своему индивидуальному творческому стилю. «Трудноопределимым» в отношении к Достоевскому, очевидно, и было то, что, вопреки субъективной «нелюбви» к автору «Идиота», Набоков бессознательно ощущал глубинную творческую зависимость от его гения.

Закономерно, что метод «фантастического реализма» оказался наиболее продуктивным при решении комплекса экзистенциальных проблем, предсказанных для искусства XX в. великим предшественником В. Набокова.

Одна из центральных в произведениях В. Набокова — тема смерти. Фантастические интуитивные прозрения, напряженная устремленность души человеческой проникнуть за грань земного бытия, вдруг пройти «в какую-то воздушную щель» (Н.; 4; 69) — и оказаться на свободе, очевидно, вечны и имеют давнюю традицию в русской литературе. Мистическое, а вместе с тем вполне реальное переживание «двоемирия», ненстремимое желание человека проникнуть в загадку инобытия гениально выражено В. А. Жуковским в стихотворениях «Невыразимое» и «Тайнственный посетитель», но в особенности — в тайнственных строках, родившихся у него в ту ночь, которую он провел у тела Пушкина:

Он лежал без движенья, как будто по тяжелой работе...

Что-то сбывалось над ним, и спросить мне хотелось:

что видишь?¹²

¹² Жуковский В. А. Избранные сочинения. М., 1982. С. 140—141.

Если у мягкого, гармоничного Жуковского это душевное состояние светло-тревожно, то для Ф. И. Тютчева оно мучительно:

О, вещая душа моя!
О сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!¹³

В. Набоков явно наследует эту традицию русского философского романтизма. Причем его художественная интерпретация «порогового» состояния души человеческой соединила обе — светлую и мучительную, линии русской поэзии. Стихотворение «О как ты рвешься в путь крылатый, безумная душа моя...»¹⁴ — очевидная вариация тютчевской мучительной темы, однако и здесь, и в романе «Приглашение на казнь» в особенности, она осложнена тем просветленным предчувствием освобождения, которое было свойственно В. А. Жуковскому, а порой и М. Ю. Лермонтову («Выхожу один я на дорогу...»).

Однако набоковские картины «порогового» или даже инобытийного состояния человеческого сознания («Соглядатай», «Катастрофа», «Ultima Thule», «Terra incognita» и другие) не бесплотномистичны, а конкретны, детализированны и плотски осязательны. И здесь автор «Соглядатай» гораздо ближе к Достоевскому, чем к романтикам.

Достоевский первый в русской реалистической литературе описал те высшие моменты духовного единения со Вселенной, когда человеку дано лицезреть «живой образ» истины (25; 118). Это и знаменитая сцена единения Алеши Карамазова со звездным небом — видимым воплощением Бога, и эпилептические прозрения Мышкина, и астральные видения героя «Сна смешного человека». «Реалистическая достоверность» этих картин легко объяснима: Достоевский сам пережил и «высшие мгновения» перед припадками эпилепсии, и минуты «на пороге» инобытия, когда стоял на эшафоте. Душевное состояние человека за «три минуты» перед казнью он описал в романе «Идиот»: «ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже *ничто*, кто-то или что-то, — так кто же? где же? ... Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он ... ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее

¹³ Тютчев Ф. И. Стихотворения. М., 1978. С. 223.

¹⁴ Набоков В. В. Стихотворения. Л., 1990. С. 66—67. См. также стихотворение «Смерть» (там же. С. 82—83).

сверкавшие; оторваться не мог от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними... Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны» (8; 52).

Удивительно, но этот персонаж — в психологическом смысле alter ego автора, испытывает острое **отвращение от прекрасного образа инобытия** («вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце ... ему казалось, что эти лучи его новая природа»). Достоевский — человек вполне и искренне верующий, что же могло отвращать его от бессмертия — высшего блага и конечной цели земной жизни христианина? Очевидно, есть некий сущностный закон бытия личности, который не позволяет ей счастливо и безболезненно соединиться с окружающим океаном вечности и раствориться в нем. И Достоевский, конечно, знал это: «закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172), — записал он однажды.

Формулируя в романе «Пнин» суть экзистенциальной двойственности, на которую обречена человеческая душа в продолжение своей земной жизни, Набоков явно учитывал откровения Достоевского: «Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни — отъединенность? Не облекай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует лишь пока он отделен от своего окружения. Череп — это шлем космического скитальца. Оставайся внутри, иначе погибнешь. Смерть — это разоблачение, смерть — это соединение. Слиться с пейзажем — дело, быть может, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго»¹⁵.

Таков и мистико-философский смысл предсмертных страданий героя романа «Приглашение на казнь»¹⁶. Это напряженная, полная мучительных коллизий и перипетий борьба между человеческой плотью, которая, нагнетая иллюзию страха смерти, стремится поработить сознание личности, — и духовным ее началом, предчувствующим свое освобождение в тот миг, когда «смерть грянет тугим засовом // и в вечность выпустит тебя»¹⁷. Так возникает экзистенциальная оппозиция «свобода» — «несвобода», которая и формирует внутренний конфликт сознания героя. Человек

¹⁵ Набоков В. В. Bend Sinister. Романы. СПб., 1993. С. 169. Далее романы «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Пнин», «Bend Sinister», а также «Предисловие к третьему американскому изданию романа «Bend Sinister» цитируются по этому сборнику с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁶ Более подробный анализ реминисценций из Достоевского в этом романе см.: Злочевская А. В. Традиции Ф. М. Достоевского в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» // Филологические науки, 1995, № 2. С. 3—12.

¹⁷ Набоков В. В. Стихотворения. С. 67.

яростно цепляется за «тупое «тут», хотя ясно предчувствует, что эта «темная тюрьма, в которой заключен неумолимо воюющий ужас, держит ... и теснит» его (Н.; 4; 53), а прекрасное, манящее «там» — «там», где «все поражает чарующей очевидностью, простотой совершенного блага» и где «сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик» (Н.; 4; 53), — сулит освобождение духовной сущности. В этом несвобода сознания Цинцинната Ц. И лишь пережив, говоря словами одного из героев Достоевского, острейшую «боль страха смерти» (10; 94), сознание осмелилось разбить вдребезги свою темницу, воскреснув к истинной жизни. Как только герой спросил себя: «Зачем я тут?» (Н.; 4; 129) — бутафория материального мира рухнула, а духовная личность, сбросив свое физическое тело-тюрьму, направилась «в ту сторону, где ... стояли существа, подобные» ей (Н., 4, 130). Смерть здесь — освобождение духа, а бессмертие — самоочевидная истина, восхитительная в своей бездоказательности: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» (Н.; 4; 5).

Если в «Приглашении на казнь» бессмертие — аксиома, то в романе «Bend Sinister» — тайна, требующая интуитивного постижения. Герой романа, с первой и до последней его страницы, живет «на пороге» смерти — смерть жены, ежеминутная угроза погибнуть самому, уход из жизни всех друзей и, наконец, трагическая гибель маленького сына, — в напряженном, страстном желании разгадать ее загадку. И в конце концов Адам Круг «во внезапной лунной вспышке помешательства осознает, что он в надежных руках: ничто земное не имеет реального смысла, бояться нечего, и смерть — это всего лишь вопрос стиля, простой литературный прием, разрешение музыкальной темы» (Н.; Предисловие ... С. 493). Итак, смерть — вопрос стиля, время — «вопрос ритма» (Н.; Bend Sinister. С. 485), а жизнь человеческая — отпечаток, «который мы оставляем в тонкой ткани пространства» (там же).

Подобные афоризмы воспринимаются многими набоковедами как явное свидетельство атеизма и агностицизма Набокова, краха гуманистической традиции в его творчестве или даже разрушения смысловой структуры произведений¹⁸. В самом деле, неужели великие экзистенциальные проблемы, от века давившие ум человеческий «непосильными вопросами», — не более как проблемы художественного мастерства? Но что есть «стиль» и «мастерство» для Владимира Набокова? — вот вопрос вопросов.

¹⁸ См., например: Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991; Кузнецов П. Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // Новый мир, 1992, № 2. С. 243—250; Линецкий В. За что же все-таки казнили Цинцинната Ц.? // Октябрь, 1993, № 12. С. 175—179.

Адам Круг в финале романа вернулся «в лоно его создателя» (Н.; Предисловие... С. 493) — таинственного «аморфного божества», которое «режиссировало» провидческие сновидения героя, ниспослало ему спасительное безумие и, наконец, даровало бессмертие — в награду за то, что он оказался способным уловить свою связь с Творцом. В частности, через ту мистическую «лужицу» («обрамляющий» символический образ, возникший на первой странице романа и завершивший его на последней), «которую Круг как-то сумел воспринять сквозь наслоения собственной жизни» (Н.; Bend Sinister. С. 485) и которая есть не что иное, как «прореха в его мире, ведущая в мир иной, полный нежности, красок и красоты» (Н.; Bend Sinister. С. 489). Эта «лужа» — символическая модель бытия: «Она лежит в тени, но вмещает образчик далекого света с деревьями и четою домов» (Н.; Bend Sinister. С. 303), а формой похожа «на клетку, готовую разделиться» (Н.; Bend Sinister. С. 489). И тогда проясняется набоковское понимание тайны жизни и смерти: «Смерть — это ... безжалостное разъятие» (Н.; Предисловие... С. 492), но в то же время — и начало новой жизни.

Структурная модель набоковского романа — прежде всего тип отношений между автором и героем, между их мирами, таинственно, но вполне определенно указывает на существование еще одного структурного уровня — уровня бытия Бога. Ведь если герой Набокова обрел бессмертие, перейдя за невидимую грань («стена исчезла, как резко выдернутый слайд» — Н.; Bend Sinister. С. 485) и воссоединился со своим создателем, то в Ком обретает бессмертие человек? Ответ очевиден: в лоне своего Творца. Роман Набокова трехмерен: уровень бытия героя (художественная реальность) так соотносится с миром «жизни действительной», где обитает автор, как уровень автора — с предощущаемым трансцендентным бытием Бога. К решению экзистенциальных проблем Набоков приходит через свою практику художника-творца: постигая законы «стиля» и «мастерства», писатель проникает в тайну сотворения Божественного мироздания. В этом специфика теологического мышления Набокова-художника. Но на настоящие русские «вопросы о том: есть ли Бог и есть ли бессмертие» (14; 213)? — Набоков, хотя и по-своему, но мог бы ответить вместе с Алешей Карамазовым: «Есть ... И Бог, и бессмертие ... В Боге и бессмертие» (14; 123).

Над великими тайнами бытия Достоевский размышляет в известной записи от 16 апреля 1864 г. («Маша лежит на столе. Увижу ли с Машей?» — 20; 172—175). В ту ночь, у гроба жены и «на пороге» вечности, покров, очевидно, был приподнят ему. «Человек стремится на земле к идеалу ... *противуположному* его на-

туре» (20; 175). Этот идеал «есть рай Христов» (20; 172): «уничтожить ... я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и я и все (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтож<ен-н>ые друг для друга, в то же время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо» (20; 172).

Однако «возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек» (20; 172). «Рай Христов» — как идеал осуществленный, возможен лишь в будущем, причем в ином, неземном измерении, ибо «человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» (20; 173).

Как и Набоков, Достоевский сознает, что «на земле жизнь развивающаяся», то есть состоящая из мучений, боли и разочарований, а в прекрасном, чарующем «там» — «бытие, полное синтетически, вечно наслаждающееся и наполненное» (20; 173—174). Но Достоевский понимал и другое: если и «есть будущая, райская жизнь» на какой-нибудь фантастической «планете, ... в лоне всеобщего синтеза, то есть Бога» (20; 173), то человеку, с его земной, развивающейся и «переходной» природой, нет места в ней. Нравственное несовершенство личности препятствует. «Жизнь бесконечная» (20; 175) — страстно взыскуемый, но недостижимый для земного человека идеал.

Для Достоевского мысль о недостижимости идеала «райской жизни» на земле — момент принципиальный. Так писатель отвечал на один из главных аргументов атеистов: «Отчего же христианство не царит на земле, если оно истинно; отчего же человек до сих пор страдает, а не делается братом друг другу» (20; 173). «Это идеал будущей, окончательной жизни человека, а на земле человек в состоянии переходном» (20; 173), — возражал Достоевский. Если вообразить себе этот идеал осуществленным на земле, то это означало бы конец самой жизни: «не падо будет развиваться, то есть достигать, бороться, прозревать при всех падениях своих идеал и вечно стремиться к нему, — стало быть, не падо будет жить» (20; 172).

Свое художественное воплощение мистико-философские прозрения писателя нашли в фантастическом рассказе «Сон смешного человека». Герой, которому в этом мире все стало «всё равно» и он решил покончить с собой, в подтверждение того, что ему окончательно «всё равно», — обидел ребенка. Но именно этот скверный

поступок спас героя от самоубийства: он ощутил острый, мучительный стыд за себя и жалость к девочке и ясно почувствовал, что ему вовсе не безразлична жизнь. Тогда действие переносится на некую фантастическую планету; это путешествие должно дать ответ на вопрос, возникший в сознании героя еще на земле: «мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был бы там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очнувшись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, — было бы мне *всё равно* или нет?» (25; 108). Существует ли единая для всех измерений, вселенская нравственная Истина, или же есть лишь относительная, ограниченная законами земной жизни человеческая мораль? Впервые этот вопрос прозвучал у Достоевского в романе «Бесы» (10; 187).

О грехе, совершенном «смешным человеком» на Земле, никто не знал на прекрасной планете. Но грех был в нем, и он заразил обитателей планеты, как атом «трихины», попавший в здоровый организм. Грех пребывает с человеком везде, ибо он совершен в душе его (а случилось ли это на Земле, или на Луне — безразлично), и распространяет свое губительное воздействие на внешний мир, разрушая в нем ту гармонию Царствия Божия, которая уже разрушена внутри человека. Нравственный итог первой фазы сюжета можно сформулировать словами Евангелия: «Быв же спрошен фарисеями, когда придет Царствие Божие, отвечал им: не придет Царствие Божие приметным образом; и не скажут: «вот, оно здесь», или: «вот, там». Ибо вот, Царствие Божие внутри нас есть» (Лк., 17, 20—21).

Но не абсурдна ли тогда вторая сюжетная фаза (возвращение на Землю), ибо откуда в героя, разрушившем «золотой век» человечества, столь твердая убежденность в своем моральном праве на проповедь того «живого образа» истины, который он сам уничтожил? Однако мысль Достоевского всегда сложнее «эвклидовой логики»: «золотой век» в **прошлом** — нравственный абсурд¹⁹, ибо это лишило бы человечество цели развития, а следовательно, убило бы самую жизнь. Вот против этой-то «ахинени» бессознательно и бунтует «смешной человек»: он разрушил «золотой век», чтобы

¹⁹ Отсюда и то «странное чувство какой-то великой, святой ревности» (25; 111), которое ощутил герой Достоевского к этой счастливой, но не его Земле.

превратить его в идеал **будущий** и дать людям цель и смысл жизни. Жизнь остановившуюся, хотя и прекрасную, он превратил в «живую жизнь». В этом оправдание морального права «смешного человека» на проповедь.

«Рай Христов» — та «звездочка» (25; 106), которая светит людям в их земной жизни и спасает от нравственной гибели, но осуществление этого идеала в настоящем, то есть на Земле, невозможно: он прекрасен как высший ориентир и перспектива развития. В сознании реальности и в то же время недостижимости этого идеала — великое счастье и великая мука человечества: «Я иду проповедовать ... Истину, ибо я видел Ее, видел своими глазами, видел всю Ее славу! ... пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), — ну, а я все-таки буду проповедовать, — восклицает «смешной человек». — А между тем так это просто: в один бы день, в один бы час — всё бы сразу устроилось! Главное — люби других как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь как устроиться» (25; 118—119).

Каков же этический результат фантастического эксперимента Достоевского? Он парадоксален, как и сюжет рассказа. Нравственный идеал един для всей Вселенной (ибо он «внутри нас есть»), но осуществление его невысказано на Земле и несовместимо с самой природой человека. Цель и смысл земной жизни человека — стремление к идеалу, но никогда не достижение его. Ибо «остановись, мгновенье, ты прекрасно!» — есть не что иное, как формула смерти. А закон жизни есть «искание Бога» — «сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая» (10; 198).

В мире Достоевского «высшие мгновения» единения с космосом, со Вселенной никогда не самоценны, но имеют смысл как духовно-нравственные ориентиры для человека в его земной жизни. Именно поэтому сюжет «Сна смешного человека» строится по принципу «возвратного хода»: Земля — фантастическая планета — Земля.

Будущая жизнь вечная внеположна человеческому разуму, но вера в бессмертие необходима человеку в его земной жизни. И те герои Достоевского — Иван Карамазов или Самоубийца из «Приговора» («Дневник писателя» за 1876 г. — 23; 146—148), — которые, всецело доверяя лишь своему «эвклидову уму», отказались от «входного билета» в Царствие Божие, не смогли жить и на земле (один сходит с ума, другой кончает собой). Но столь же печален конец и тех, кто жаждал осуществления Идеала на земле — Царства добра и справедливости (Крафт из романа «Подросток») или вечной счастливой жизни (Кириллов в «Бесах»).

В своих трансцендентных исканиях и прозрениях В. Набоков вполне оригинален и видимо независим от Достоевского. Однако глубинная связь при внимательном анализе ясна отчетливо.

Как писателя XX в., автора «Приглашения на казнь» в гораздо большей мере, чем Достоевского, влечет исследование «чудовищной загадки» смерти. Иероглиф вечности начертан на «тонкой пленке реальности», и разгадка великой тайны дразнит своей очевидностью. В состоянии «лунного помешательства» (как Адам Круг) или болезни (как профессор Пнин, который в моменты сердечных приступов воспринимал своего рода «наплывы» видений из инобытия) человек даже может вплотную подойти к невидимой грани и заглянуть «туда». У Достоевского на эту тему размышлял Свидригайлов: «Привидения — это ... клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку ... их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и чем больше болен, тем и соприкосновения с другим миром больше, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» (6; 221).

Но вот великое откровение, переданное в телепатическом сне умирающим Себастьяном Найтом своему сводному брату, так страстно желавшему «разрешить ... чудовищную загадку» (Н.; Подлинная жизнь ... С. 146), — неотвратимо меркнет в его сознании по мере пробуждения: «я понимал, что бессмысленная фраза, которая пела в моей голове, когда я проснулся, на деле была корявым переложением поразительного откровения» (там же). Замечательно, что и «смешной человек» у Достоевского сразу по пробуждении «потерял» слова. Но остался сияющий «живой образ» истины, который уже не померкнет в его душе. В мире Набокова, как и у Достоевского, тайна вечности невыразима и если и постижима, то не умом, а на уровне духовной интуиции, некоего образного прозрения (ср. трансцендентная «гимнастика» Цинцинната Ц.). Более того, знание этой тайны, ее разумное понимание, если бы и было возможно, то ничего бы не дало человеку, но убило бы самую жизнь («Ultima Thule»).

И тогда Набоков, подобно Достоевскому, переводит вопросы о смерти и вечном бытии сознания в плоскость проблем нравственной жизни человека. «Мой странный сон, вера в некую важную истину, которой он поделился бы со мной перед смертью, — представлялись мне сейчас неясными, отвлеченными, словно бы потонувшими в теплом токе любви к человеку, спящему за этой притворенной дверью» (Н.; Подлинная жизнь ... С. 155). Сопри-

косновенне с вечностью приоткрывает перед личностью тайный духовный смысл жизни — в этом великое значение экзистенциальных устремлений души человеческой.

В. Набоков создал оригинальную модель «фантастического реализма», в которой и проявляет себя специфическая направленность его экзистенциальных интересов: если в художественном мире Достоевского Идеал существует как мистико-философский подтекст жизни действительной, то в произведениях Набокова грань между инобытием и земной реальностью — «тонкая пленка плоти» — почти прозрачна. Для Набокова, в этом его отличие от писателей-экзистенциалистов, смерть не имеет самостоятельной сущности. Это лишь момент, мучительный и болезненный, перехода в чарующее «там», где освобожденное от плоти духовное «я», преодолев земную отъединенность, направится к «существам, подобным ему». Быть может, тогда и произойдет счастливое соединение каждого со всеми «в лоне всеобщего синтеза», о котором мечтал Достоевский?

Развернутая метафора «зеркало бытия» — ключевая в модели художественного двоемирия Набокова. Это и волшебное «поворачиваемое зеркало» (Н.; 4; 69), которое отбрасывало иногда из своего прекрасного «там» чудесных «зайчиков» в унылое существование Цинциннату Ц., и фантастическая «лужица», в которой отражен образчик земного бытия Адама Круга и сквозь которую он прозрел своего Бога, и множество «зеркальных» отражений в сознании других людей, в которых еще долгое время будут жить Смуров («Соглядатай») и Себастьян Найт, и, наконец, зеркала, вызывающие панический страх у Германа («Отчаяние»).

Замечательно, что различные модели взаимоотношений героя с вечностью, а соответственно, и вариации «зеркальной» темы организованы у Набокова в некую иерархическую систему — соотносительно с уровнем духовно-правственного развития личности.

Тайное знание о «двоемирии» и самое бессмертие даровано Творцом лишь «избранным» любимым героям — Цинциннату Ц., Себастьяну Найту, Пнину, Адаму Кругу. Тем, кто еще при жизни предчувствовал, что «там» — истинная правственность, любовь, нежность и красота, а «тут» — лишь убогие их эрзацы (Марфинька, Нина Речная) и обывательская мораль, грубая, пошлая, жесткая. Эти «непрозрачные» существа, подобно Цинциннату Ц., лишь посетили сей жестокий мир, мучились и страдали от изначальной несовместимости с ним, но не позволили уничтожить в себе заветную «точку» — залог истинного бытия в вечности, и вернулись в свои «горняя обители».

Однако далеко не каждый герой Набокова несет в себе эту «точку» правственной целостности и интеллектуальной самобытно-

сти — внутреннее ядро личности, способное противостоять разрушающим воздействиям материального мира...

Проблема целостности и «разбросанности» личности — одна из центральных в творчестве Достоевского²⁰. Автор «Записок из подполья» гордился тем, что он первый «вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону» (16; 329). Сам подпольный парадоксалист аттестовал себя как **антигероя** (5; 178). Термин для искусства XIX в. новый. Какой смысл вкладывал в него писатель?

Художественный мир Достоевского, реализующий его основную творческую задачу — «найти человека в человеке», устремлен к тому, чтобы, исчерпав «все глубины души человеческой», осмыслив хаос неосознанного и подсознательного, отбросив наносное и ложное, определить Словом то, что является истинным ядром личности человека — «образ и подобие Божие». Поэтому все бытие героев Достоевского пронизано единственным и острейшим желанием — обрести в себе человека и дать идеологическое определение сущности своей личности.

Отличительная черта «разбросанного человека», противопоставляющая его герою, — отсутствие стремления найти истину о себе и об окружающем мире. Здесь высшая, можно сказать, философская первопричина «разбросанности». Закономерно, что «разбросанность» — стихия, которая противостоит доминантной устремленности творчества писателя, в его мире несовместима с законами «живой жизни»: единственно возможная форма ее существования — оксюморонная «мертвенная живучесть» и эстетическая «безобразность»²¹.

В то время как герои Достоевского в своих напряженных поисках истины могут ошибаться, порой трагически и даже преступно заблуждаться (как например, Раскольников, Подросток, Дмитрий и Иван Карамазовы), но сами их заблуждения имеют положительный смысл и ценность, — бытие «разбросанного человека» («подпольный человек», Свидригайлов, Ставрогин, Версиков, Федор Карамазов, мертвецы из рассказа «Бобок» и многие другие) изначально бессмысленно.

Высшим осуждением Ставрогину, а в его лице — «разбросанному человеку», звучат в романе «Бесы» грозные слова из Апока-

²⁰ Об этом см.: Злочевская А. В. Специфика выражения субъективно-авторского начала в романах Ф. М. Достоевского. Автореферат канд. дисс. МГУ, 1982. С. 17—23; она же: Образ антигероя в повестях и рассказах Ф. М. Достоевского // Филологические науки, 1983, № 2. С. 22—29.

²¹ О специфическом значении понятия «безобразия» в художественном мире Достоевского — «безобразия» как отсутствие внутреннего и внешнего «образа», «лица» см.: Jackson R.-L. *Dostojevsky's Quest for Form*. Yale. 1966.

липсиса: «И Ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия: знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч: Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3. 14—16).

Антигерой — существо, лишенное внутреннего стержня, сам обрекает себя на этическое и эстетическое небытие, ибо и не стремится обрести в себе человека. Смерть — его «нормальное» состояние. Варианты здесь многообразны: самоубийство, распад сознания, редко — насильственная смерть (Федор Карамазов), чаще — долгие годы жизни в состоянии смерти («подпольный человек», Вельчанинов и Трусоцкий, Версилов и др.).

Набоков, очевидно, воспринял и унаследовал от Достоевского эту великую проблему духовно-нравственной жизни русского человека. Во всяком случае, художественная ткань произведений, в которых он воплотил свое понимание трагедии распада личности («Соглядатай», «Подлец», «Отчаяние» и другие), буквально пронизаны аллюзиями и парафразами из рассказов и повестей Достоевского («Двойник», «Записки из подполья», «Бобок», «Сон смешного человека» и другие).

Очевидна ориентация на Достоевского в повести «Соглядатай», где автор создал почти осязательную картину жизни сознания после физической смерти. «Выяснилось, что, после наступления смерти, человеческая мысль продолжает жить по инерции» (Н.; 2; 307), — это явная цитата из рассказа «Бобок» (21; 51). Реминисцентная ориентация на Достоевского задана уже фамилией героя — Смуров (так звали «умного мальчика» из романа «Братья Карамазовы»), а вводный эпизод, когда его побили палкой, реализовал, в усиленном варианте, одно из мазохистских видений «подпольного человека». Сюжетная модель «Соглядатай» — зеркальная антитеза рассказа «Бобок»: если «одно лицо» — бездарный литератор «на пороге» безумия — подслушивал разговоры мертвецов, то герой Набокова, покончив собой, остается в этом мире, чтобы со своей «пороговой» точки между жизнью и смертью «соглядатайствовать» за живыми.

Гораздо важнее, однако, проследить не эти внешние, во многом «игровые» аллюзии с Достоевским, а скрытую на уровне глубинного подтекста параллель «Соглядатай» с рассказом «Сон смешного человека». «Фантастическое» самоубийство, совершенное то ли во сне, то ли наяву, стало для Смурова, как и для «смешного человека», тем поворотным моментом, после которого свершается чудо и «разбросанный человек» освобождается от своих трагических комплексов. Это сходство, однако, призвано подчеркнуть различие.

Первые фазы фантастического эксперимента у Набокова и Достоевского очевидно параллельны: на пороге самоубийства Смуров обрел свободу, ощутив абсолютную «бессмысленность мира» (Н.; 2; 306), как и «смешной человек», которому стало «всё равно». Поначалу это весьма примитивный и даже пошловатый вариант свободы. «Смешной человек» обидел девочку, а Смуров: «Я почувствовал вдруг невероятную свободу ... Я взял двадцатимарковый билет и разорвал его на клочки. Я снял с руки часики, швырнул их на пол и швырял до тех пор, пока они не остановились. Я подумал, что могу, если захочу, выбежать сейчас на улицу, с непристойными словами обнять любую женщину, застрелить всякого, кто подвернется, расколошматить витрину ... Фантазия беззакония ограничена, — и я ничего не мог придумать далее» (Н.; 2; 306).

Но по мере того, как герой Набокова убеждает себя в том, что «ведь меня нет ... меня же нет» (Н.; 2; 344), — он вырабатывает уникальную по своей неосуществимости и в то же время единственно возможную для слабого, разбросанного человека позицию «свободы»: признать нереальность жизни действительной и остаться жить «на пороге» двоемирня, ни в коем случае не допуская, чтобы «жизнь, тяжелая и жаркая, полная знакомого страдания», вновь «навалилась на него, грубо опровергнув его призрачность» (Н.; 2; 342). Острое желание «самоустраниться» возникало еще у несчастного Голядкина — герой Набокова стремится возвысить его и даже обрести в «самоустранении» своеобразное бессмертие: «все те люди, которых я встретил, — не живые существа, а только случайные зеркала для Смурова ... все их бытие было для меня только экраном ... есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет. Но Смуров будет жить долго» (Н.; 2; 338, 339, 344).

Эта мысль получила свое развитие и логическое завершение в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Зеркальные отражения личности героя в сознании людей, знавших его, фокусируются в целостный его образ, — и на волшебном экране проявляется истинный лик героя, увиденный сквозь призму любовного, понимающего сознания автора. «Любая душа может стать твоей, если ты уловишь ее извивы и последуешь им» (Н.; Подлинная жизнь ... С. 157).

Смысл творчества — в том, чтобы «сознательно жить в любой облюбованной тобою душе — в любом количестве душ — и ни одна из них не сознает своего переменяемого бремени» (там же). Процесс эстетического «освоения» изнутри «другой» личности воссоздан в романе «Дар» (неудавшийся роман об отце и состоявшийся — о Чернышевском), а принцип субъективного повествования

лежит в основе многих произведений Набокова («Защита Лужина», «Соглядатай», «Отчаяние», «Лолита» и другие). Творец живет в каждом из своих созданий, но при этом предоставляя им видимую свободу и не показывая своего «лица», любовно и ненавязчиво управляет их жизнью.

Такая модель взаимоотношений между автором и героем была создана Достоевским уже в его первом романе «Бедные люди»: «Во всем, — писал он брату Михаилу, — они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал» (28, 1; 117).

Скрытый парадокс романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» заключается в том, что Набоков воссоздал в нем процесс постижения не столько другой души, сколько самого себя (как роковая дама Нина Речная разыгрывала перед героем-рассказчиком якобы свою подругу): «Я — Себастьян или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает» (Н.; Подлинная жизнь ... С. 157). Этот первый англоязычный роман Набокова автобиографичен и является не чем иным, как его прощанием с самим собой — русским писателем²².

Автобиографичен в своей основе и замысел следующего англоязычного романа Набокова — «Bend Sinister». В форме мрачной фантазмагии писатель сублимировал в нем возможный, но, к счастью, несбывшийся вариант собственной судьбы: он и его сын могли, подобно Кругу и маленькому Давиду, остаться в Германии, под кошмарной тенью «с вездесущим портретом фюрера» (Н.; 4; 299) — одного из штампованных копий Падука²³. Но они избежали сей страшной участи и уплыли на прекрасном белом парходе в другой роман, в другой мир, где благосклонная судьба позволила им обрести если не счастье, то, во всяком случае, покой и относительную волю (ср. «Другие берега»). А «бедолага» Круг вернулся в «лоно» своего создателя²⁴.

В мире Набокова воссоединения со своим создателем, очевидно, может быть удостоена личность, достигшая в своем интеллектуальном, нравственном и духовном развитии уровня своего творца, близкая и в определенном смысле равная ему. Такого бессмертия — бессмертия в творце не было даровано слабому Сму-

²² То, что из двух сводных братьев умер англичанин, а жить остался русский, — запутывающий игровой маневр Набокова (не случайно в финале романа больничная сестра именно умершего Себастьяна назвала «русским»).

²³ В Предисловии к роману «Bend Sinister» Набоков подчеркнул: «именно ради страниц, посвященных Давиду и его отцу, была написана эта книга, ради них и стоит ее прочитать» (Н.; Предисловие ... С. 489).

²⁴ Впрочем, парадоксы творчества непредсказуемы: Годунов-Чердынцев («Дар») не смог написать роман о близком ему по духу, обожаемом отце, а вот роман о Чернышевском состоялся, и эта чуждая и даже презираемая душа оказалась любовно обжитой изнутри.

рову. И если в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» воссоздана созидательная фаза эстетического со-творения образа героя, возможная в мире Набокова, очевидно, лишь по отношению к персонажу, типологически близкому автору, то в «Соглядатае» — разрушительная фаза процесса. Смуров устраняется из жизни, продолжая свое бытие в множестве зеркальных отражений, оставленных им в сознании других людей. Он словно отпускает эти отражения на волю — жить отдельно от себя. Слабый, «разбросанный человек» не только не в силах противостоять злу окружающего мира, но не обладает и достаточной духовной энергией и цельностью, чтобы обрести истинную жизнь в вечности.

В этом смысле художественный мир В. Набокова воспроизводит на уровне системы экзистенциальных ценностей жизни и смерти типологическую оппозицию герой — «разбросанный человек», сформировавшуюся в произведениях Ф. М. Достоевского.

Однако сравнение «Соглядатая» и «Сна смешного человека» позволяет увидеть и различие между писателями в нравственно-философском решении образа «разбросанного человека». Если у Достоевского в финале рассказа произошла смена «типологической маски» и «смешной человек» обрел внутреннюю цельность, возвратившись в реальный мир, чтобы проповедовать тот «живой образ» истины, который он видел в своих астральных прозрениях, — то прогноз Набокова несравненно более пессимистичен. Духовное «освобождение» Смурова, свершившееся в финале повести, явно мнимое: «И все же я счастлив. Да, я счастлив. Я клянусь, клянусь, что я счастлив ... И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай никто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, — моей фантазии, моей эрудиции, моего литературного дара ... Мир, как ни старайся, не может меня оскорбить, я не уязвим ... Я счастлив, я счастлив, как мне еще доказать, как мне крикнуть, что я счастлив, — так, чтобы вы все наконец поверили, жестокие, самодовольные ...» (Н.; 2; 345). В отличие от Достоевского, Набоков не допускает возможности преодоления «разбросанности» и внутреннего, нравственного и духовного, преображения антигероя. Удел существа, подобного Смурову, слабого и безвинного, — мнимо-реальное бытие «на пороге» двоемирия. Оно не дает свободы, но избавляет от страдания.

Более жесткий, чем в «Соглядатае», лишенный сострадания вариант решения образа и судьбы «разбросанного человека» — в повести «Отчаяние». Герман находится на низшей, в системе ценностей Набокова, ступени развития. Это самовлюбленный мещанин и амбициозный графоман, существо крайне примитивное, склонное к философским разглагольствованьям в марксистском духе (в «Истреблении тиранов» писатель назвал марксистскую

идеологию «шелухой от истины», вычитанной «у каких-то площадных софистов». — Н.; 4; 387). И распад такой личности свершается в сфере грубой, а не тонкой, как у Смурова, матери. «Гениальная» способность героя писать разными почерками (не скрыта ли здесь ироническая парафраза линии Мышкин — Дежушкин — Башмачкин? ²⁵) и литературными стилями — в соединении с клиническим сумасшествием дает комплекс графомана-маньяка ²⁶.

Набоковская повесть органично соединила три реминисцентные доминанты: решение темы безумия и двойничества в духе Гоголя («Нос», «Записки сумасшедшего»), мотива «идеального преступления» — в стиле Достоевского и, наконец, разбросанные по тексту аллюзии с Пушкиным ²⁷. Связующее звено всех трех реминисцентных линий — имя героя повести, безумца с раздваивающимся сознанием (ему всюду мерещатся «двойники») и убийцы ²⁸. Понятно, что оно — от Германна из «Пиковой дамы». Но в чем смысл этой аллюзии? Или же она совершенно случайна?

Чтобы распутать этот клубок реминисценций, следует вспомнить, что образ Раскольников возник в творческом воображении Достоевского в том числе и как вариация пушкинского Германна (отсюда — парафраза из «Пиковой дамы» в четвертом сне Раскольникова — см. 7; 382). Набоков, таким образом, возвращает читателя к первообразу своего героя — преступнику и безумцу Германну, от которого позднее, разделившись, «отпочковались» персонажи Гоголя и Достоевского.

То, что в повести «Отчаяние» мотивы сумасшествия и преступления вновь соединились, отнюдь не случайно. Здесь поставлен тот же (унаследованный еще от Пушкина) вопрос, что и в «Пре-

²⁵ Парадоксы эволюции образа переписчика в русской литературе — от полной духовной нищеты до гениальности, проследил в свое время М. Эпштейн (см. его статью «Князь Мышкин и Акакий Башмачкин (к образу переписчика)». // Эпштейн М. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 65—80).

²⁶ Удивительно, как мог В. Ходасевич, один из самых тонких и чутких критиков своего времени, не почувствовать набоковского сарказма и всерьез анализировать в своей статье трагедию Германа-художника. Достаточно напомнить одну, убийственную, в глазах Набокова-художника, деталь: герой не видит различий между предметами. Не видит даже собственной неповторимой индивидуальности. Первый встречный бродяга, на его взгляд, как две капли воды похож на него — только ногти подстричь да пиджак переменить.

²⁷ Ключевое значение имеет скрытая в подтексте произведения цитата из «Моцарта и Сальери». Герой «Отчаяния» не гений, конечно же, не потому, что допустил промах (оставил на месте преступления улику), а потому, что он убийца: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». Именно эта пушкинская нравственная аксиома — точка соединения темы преступления и творчества в повести Набокова.

²⁸ В решении темы безумия реминисцентные линии Гоголя и Достоевского тесно переплелись. И это логично: тему «Двойника» Достоевский, по мнению Набокова, унаследовал от Гоголя (Набоков В. В. Интервью Альфреду Аппелю. С. 428).

ступлении и наказании»: «болезнь ли порождает самое преступление или само преступление ... всегда сопровождается чем-то вроде болезни?» (6; 59). И Набоков отвечает на него, по существу, так же, как в свое время Достоевский: преступление есть нравственная болезнь, а потому психическое расстройство — неизменный его спутник. Подобно Раскольникову, Германн пытается спланировать во всех деталях и «идеально чисто» исполнить задуманное, но оставляет на месте преступления важнейшую улику (палку с именем убитого). У него наблюдается аберрация восприятия и памяти, а в сцене убийства, как и у Раскольникова, — распад сознания.

Помимо прочих целей (получение страховки, удовлетворение авторского самолюбия) преступление Германа преследовало цели экзистенциально-мистические. Убийство двойника (как оказалось, мнимого) было не чем иным, как попыткой героя бежать от самого себя. Отсюда — неожиданная в его устах, но упрямо повторяемая цитата из Пушкина: «а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно, усталый раб ... замыслил я побег ... давно завидная мечтается ...» (Н.; 3; 369). Побег куда? Очевидно, в своего двойника. «Гениальный» замысел Германа состоял в том, чтобы подбросить полицейским убитого Феликса в качестве своего трупа. Мелькает «пробный сюжет» о том, как Феликс убил Германа. Наконец, игривые мечтания о кинематографическом дублере, который бы заменял актера, когда тот вынужден «отлучиться» из художественной реальности фильма, — все это внушает читателю мысль об аллегорическом самоубийстве. Однако самоубийство предполагает переход в инобытие?

Но Германн — материалист. «Небытие Божие доказывается просто» (Н.; 3; 393), — убежден он. И если для Цинцинната Ц. материальный мир — «пародия», а истинная жизнь и настоящие люди — «там», то Германн как раз в «небытии» ожидал встретить лишь пародии на своих земных знакомых и родственников (Н.; 3; 394). Иными словами, что для одного реальность, то для другого — мираж. И наоборот. В этом смысле «Приглашение на казнь» и «Отчаяние» — своего рода полярности. Герой «Отчаяния» находится на столь низкой, грубо материальной, ступени развития, что не в состоянии даже в воображении своем предположить возможность бытия в ином, духовном измерении. И от «входного билета» туда заранее отказался («философские медитации» Германа (Н.; 3; 391—392, 394), в карикатурно-пародийном варианте, повторяют трагические раздумья Самоубийцы из «Приговора» — 23; 146—148).

Побег в «зазеркалье» невозможен для Германа еще и потому, что, как показал Набоков, ничто не может освободить человека

(даже если он лишен нравственного чувства и не способен ощутить свою вину) от ответственности за содеянное. Совершенный грех возвращает героя на «землю» — в ад материальной предопределенности, где он должен понести наказание за свое преступление.

Очевидно, личность именно с такими, как у Германа, нравственно-психическими данными склонна бежать от себя. Но бежать ей некуда, ибо бессмертия для нее не существует. Каждому дано будет по вере его. В противоположность Цинциннату Ц. и Адаму Кругу, которые в конце концов свершили свой счастливый побег в прекрасную вечность, в чарующее «там», — Герман остался запертым в номере провинциальной гостиницы. Как предрек Свидригайлов, «будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность» (6; 221). Убив другого человека, герой «Отчаяния» действительно убил себя (как Раскольников) и навеки остался в небытии (паспорт отобрали), так как выход в инобытие он закрыл для себя сам. Мистический страх, который испытывал Герман при виде своего отражения в зеркале, пророчески предсказывал, что побег от себя невозможен и инобытие вытолкнет его, навсегда заперев в тюрьме материального мира.

Отличие — вот удел атеиста, преступника, бездарного графомана, одним словом, антигероя. Таков нравственно-философский итог набоковской повести.

И тогда становится понятно, почему все аллюзии с автором «Преступления и наказания» (они здесь уже не скрытые или полужавные, а вполне откровенные: имена Раскольникова и его создателя то и дело возникают на страницах повести — Н.; 3; 386, 440, 449, 458) подчеркнуто саркастичны и даже карикатурны. «Если Набоков только пародировал Достоевского, то герой ... топчет его ногами»²⁹.

Агрессивно-презрительное отношение к Достоевскому включено Набоковым в кругозор антигероя, который «топает ногами» не на одного только творца «Преступления и наказания», но буквально на все: на Бога и на бессмертие, на женщину, с которой живет, и вообще на всех окружающих. Единственно, что ему мило, это марксистская классовая теория. Возникает вопрос: кто здесь кого отрицает — Герман — Достоевского, или ...? Не потому ли именно «Преступление и наказание» столь ненавистно герою, что это еще одно «зеркало», поставленное перед ним автором? И зеркало явно обличает.

²⁹ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. 1995. С. 285.

В мире Набокова возможность выхода в бессмертие находится в прямой и жесткой зависимости от уровня духовного развития героя. Нравственное состояние души человеческой в продолжение земной жизни определит ее судьбу в вечности. Как и для Достоевского, с его знаменитой формулой: «Нет добродетели, если нет бессмертия» (14; 65), — для Набокова проблемы экзистенциальные неразрывно связаны с этическими.

Однако в своих моральных требованиях, предъявляемых к личности, писатель крайне категоричен, и в его художественном мире верен был бы афоризм: «Нет бессмертия, если нет добродетели». И здесь — существенное отличие его от Достоевского, для которого постижение глубин души человеческой — процесс бесконечный, а потому невозможен и окончательный приговор. Лишь сам человек может вынести его себе, отказавшись от Истины и не желая тем самым и созидать в себе человека. Для Набокова личность — некая духовно-нравственная константа, изначально достойная или недостойная бессмертия.

Несмотря на субъективное неприятие Достоевского, Набоков развивался в русле его литературной традиции, унаследовав экзистенциально-философскую ориентацию его творчества, сам комплекс «вечных» вопросов, которые поставил перед человечеством его великий предшественник, а во многом и общее этическое направление их решения. Свою преемственную, хотя порой и парадоксальную связь с Достоевским Набоков подчеркнул весьма характерным для себя образом: художественная реальность Достоевского — мотивы, образы и сюжетные модели из его произведений — органично вошла в поэтический подтекст его собственных творений.

Очевиден, однако, и полемический характер этой зависимости. В чем его первопричина? Думается, — в различии экзистенциальных интересов: если Достоевского всегда мучила разгадка тайны Человека и глобальная проблема духовного возрождения и спасения человечества, то Набокова волновали проблемы бытия индивидуального сознания личности³⁰. Различие, которое может показаться не столь уж решающим. Однако именно оно, как мне представляется, лежит в глубинной первооснове парадоксов следования-отталкивания между двумя писателями.

В самом деле, ведь именно индивидуальное сознание — духовная интуиция, говорит человеку, что Бог есть и душа бессмертна. Этим счастливым знанием изначально обладают дети. Как сказано

³⁰ Boid B. Nabokov's *Ada: The Place of Consciousness*. Michigan: Ann Arbor, 1985.

в Евангелии: «истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18, 3). Лишь опыт материальной жизни — точнее, взгляд на физическую смерть **другого** — убеждает человека в том, что и он смертен. Но это косвенные доводы разума: своей смерти никто не пережил. Смерть — иллюзия материального мира.

Для Набокова бытие Божие и бессмертие — самоочевидная истина. Единение с Богом — это «тайна», но уже ставшая частью души³¹. Она не требует доказательств и усилий духа для своего постижения. Такое знание — дар Провидения, и его удостаиваются лишь единицы избранных. Оспаривать его справедливость недостойно. Религиозное чувство Набокова глубоко индивидуально (чуждо соборности) и беспроblemно — в этом его достоинство и недостаток.

Достоевский шел к Богу трудным путем веры — не догмы, но процесса непрерывного преодоления доводов разума, разрушающих изначально данное человеку знание о бытии Божиим. Такая вера неизбежно предполагает моменты и даже периоды великих сомнений. И требуются усилия для того, чтобы вернуться в изначальное гармоническое состояние. Как говорит Зосима: «доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно» (14; 52).

Чей путь предпочтительнее, разумеется, не нам решать. Путь Набокова — человека и художника, элитарен. Как и его этическая позиция: бессмертия достойны лишь избранные. Достоевский же искал пути в Царствие Божие для всех. Отсюда — общечеловеческая ценность его религиозно-экзистенциальных откровений.

В своих нравственно-философских исканиях В. Набоков самобытен, однако свои оригинальные узоры и орнаменты он рисовал по канве, намеченной для искусства XX в. его великим предшественником.

³¹ Радостное знание о бытии Божиим он высказал в стихах:

И я счастлив ...

Эта тайна та-та, та-та-та та-та,

а точнее сказать я не вправе. (Цит. по статье А. А. Долинина. С. 469).