



О. СКОНЕЧНАЯ

«Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба*

К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИЯХ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА
В ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА 1920-х—1930-х гг.

В 1934 году в рецензии на «Отчаяние» Георгий Адамович следующим образом связывает Набокова с традицией русской литературы: «О Сиrine мне довелось писать сравнительно недавно и, помнится, высказывать суждение, что его духовный предок — Гоголь. Но Гоголь огромное, сложнееe в русской литературе явление, и нитей от него исходит множество: есть, между прочим, среди них и нить “безумная” <... . Мне кажется, что Сирин продолжает именно “безумную”, холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Сологубом. От “Отчаяния” до “Мелкого беса” расстояние вовсе не велико — если только сделать поправку на разницу в эпохе, в среде и культуре... Мне именно потому “Отчаяние” и представляется вершиной сириных писаний, что в нем Сирин становится, наконец, самим собой, то есть человеком, полностью живущим в каком-то диком и страшном мире одинокого и замкнутого воображения, без выхода куда бы то ни было, без связи с чем бы то ни было»¹.

* Текст данной статьи был впервые прочитан в качестве доклада на конференции «Vladimir Nabokov-Sirine: Les Années Européennes» (Centre de recherches sur les littératures et les civilisations slaves de l' Université de Paris-Sorbonne, 28—30 ноября 1996) и напечатан в одноименном сборнике, вышедшем под редакцией Норы Букс (Cahiers de l'immigration russe. Paris, 1999. № 5. P. 133—143).

¹ Адамович Г. Современные записки. Кн. 55. Часть литературная // Последние новости. 1934. 24 мая.

Адамович невысоко оценивал знаменитый роман Сологуба: «тяжелая, механическая и поистине больная выдумка»². Идея родства прозвучала скорее приговором молодому писателю, которого критик обвинил в метафизической посредственности и слепоте, нежели попыткой объективно проследить истоки его художественного мира.

Вместе с тем проблема соотношения «Отчаяния» и «Мелкого беса», безусловно, имеет право на существование и может быть представлена в двух аспектах: в аспекте восприятия Набоковым сологубовской традиции и шире — традиции русского символизма — и в аспекте воспроизведения сологубовского романа в тексте «Отчаяния».

Известно, что Набоков отзывался о Сологубе как об «очень маленьком писателе, к которому Англия и Америка испытывают столь неизъяснимое пристрастие»³. Можем ли мы говорить о близости картины мира и поэтики писателей? Пожалуй, лишь на самом общем уровне — на уровне близости Набокову художественной системы символизма в целом⁴.

Представляется, что Набоков унаследовал от символизма модель двоемирия, тяготеющую к декадентскому, а не к соловьевскому типу. В основе ее лежит представление об индивидуальном творческом акте, преобразующем профанный мир в сакральную реальность, идея обожествления творческого «я»,

² Адамович Г. Федор Сологуб // Дни. 1927. 18 декабря. Цит. по: Адамович Г. С того берега. Критическая проза. М., С. 147.

³ Nabokov V. Cabbage Soup and Caviar // The New Republic. 1944. Т. 3. Р. 92.

⁴ Вопрос о восприятии В. Набоковым традиций русского символизма, поднятый Саймоном Карлинским вслед за Глебом Струве в соотношении с символистским житнетворчеством (Струве Г. Русская литература в изгнании. Paris, 1984. С. 284; Karlinsky S. Introduction // The Nabokov—Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1941—1971. N. Y., 1979. Р. 21), затрагивается во многих современных исследованиях. О значимости символистского двоемирия для построения набоковской «картины мира» см.: Johnson B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. Р. 2—3; Alexandrov V. E. Nabokov's therworld. Princeton, 1991. Р. 215; Medariu M. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 454—476; в соотношении с символистским житнетворчеством: Долинин А. «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 294—315. См. также: Скопечная О. Ю. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20—30 гг. Автореф. диссертации. М., 1994.

придания миру вымысла статуса высшего бытия⁵. При этом в творчестве Набокова сложным образом сочетаются «позитивная», «оптимистическая» и «негативная», «пессимистическая», интранзитивная (в терминологии И. Смирнова⁶) версии этой модели. Характерные для последней мотивы метафизического обмана, гносеологического плена — лабиринта культурных штампов, в который заключено земное «я» художника, находят отражение в творчестве Набокова 20-х—30-х годов (что и абсолютизируется Адамовичем), но эти мотивы сосуществуют с темой прорыва в высшую реальность.

Ни одна из версий двоемирия (ни версия земного плена, ни версия свободы — возможности постижения инобытия) не становится окончательной в произведениях Набокова. Они находятся в состоянии вечного взаимоперехода: плен оборачивается свободой, свобода — пленом⁷.

Пронизывающая творчество Набокова метафизическая ирония создает особую подвижность картины мира, подвижность, которая, с нашей точки зрения, является одним из наиболее глобальных принципов его художественной системы. Этот принцип скорее роднит набоковскую прозу с лирическими драмами А. Блока и, особенно, с «Петербургом» Андрея Белого⁸,

⁵ Автор данной работы ориентируется на описание моделей символистского двоемирия, предложенное З. Г. Минц в статье «Об эволюции русского символизма» // Блоковский сборник 7. Учен. зап. ТГУ. Вып. 735. Тарту, 1986. С. 7—24.

⁶ Смирнов И. П. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней // Новое литературное обозрение. М., 1994. С. 136 и др.

⁷ Иная точка зрения высказывается М. Медарич. По мнению исследовательницы, у Набокова представлена именно и только «позитивная» программа символизма. Наиболее законченное воплощение панкогерентной «картины мира» в «Творимой легенде» сближает сологубовский роман с набоковской прозой (Владимир Набоков и роман XX столетия. С. 472). Мне, напротив, представляется, что набоковские романы 20-х—30-х годов менее соотносимы с теми текстами, в которых реализуются законченные, абсолютные символистские модели.

⁸ О значимости «Петербурга» и творчества А. Белого в целом для формирования законов набоковской прозы: Johnson . B. Belyj and Nabokov: A Comparative view // Russian Literature. 1981. Vol. 9. № 4. P. 379—402; Alexandrov V. E. Nabokov's therworld. P. 218—224; Nabokov and Belyj // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir Alexandrov. New York; London, 1995. О восприятии Набоковым поэтики А. Белого см. также: Buhks N. Sur la structure du roman de V. Nabokov «Roi, ame, Valet» // Revue des йtudes slaves. Paris, 1987. Т. 59. Fasc. 4. P. 799—810; Medariu M.

нежели с относительно статичным миром Ф. Сологуба. «Мелкий бес» еще лишен той сложной игры противоречивыми трактовками метафизических тем, противоположными смыслами, оксюморонами, которая существует, скажем, в «Петербурге» и столь характерна для творчества Набокова.

Вместе с тем роман Сологуба явился одним из первых символистских романов, в котором были заложены такие общие законы символизма, как неомифологическое видение культуры, изображение культурных традиций, поэтика двойников и отражений. Эти законы символизма были восприняты и развиты Набоковым и с особой яркостью проявились в «Отчаянии».

Одновременно «Мелкий бес» сам становится одной из тем «Отчаяния», одной из тех культурных традиций, которые изображаются Набоковым.

Как известно, маску художника в этом романе надевает посредственный маленький деспот — антигерой в ценностной иерархии Набокова. Наличие двойника — живого отражения — является для Германа подтверждением его сверхчеловеческой природы. Он — образец, и Феликс — его идеальная копия. Герман считает, что, убив Феликса, он как бы окончательно завладеет им, растворит его в себе, утвердит его как образ собственной фантазии. Однако убийство — плод творческой беспомощности Германа, отсутствия воображения, невосприимчивости к прекрасной дробности мира. Он не справляется с живой жизнью, и ему необходимо остановить ее, чтобы она застыла в его «совершенном» произведении: «Надобно что-то такое коренным образом изменить в нашей пестрой, неуловимой, запутанной жизни»⁹.

По интерпретации «Отчаяния», предложенной С. Давыдовым, Герман — лжедемиург, претендующий на роль творца. Претензии его несостоятельны — единственным творцом романного мира остается автор¹⁰.

Представляется, что, рисуя своего антигероя, Набоков воспроизводит мифологему мелкого беса, созданную Ф. Сологубом

Р. 89, 92; *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Литературное обозрение. 1994. № 7—8. С. 38—44.

⁹ *Набоков В.* Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1990. Т. 4. С. 341. В дальнейшем страницы приводятся в тексте по данному изданию.

¹⁰ *avdyov S.* «Texty-Matreljki» Vladimira Nabokova. Mьnchen, 1982. С. 52—97. Ср. также близкую данной интерпретацию отношения автора и героя «Отчаяния»: *Troubetskoy V.* L'ombre et la difference: Le double en Europe. Paris, 1996.

и вошедшую в символистскую культуру. Герман — кривое, искажающее зеркало, самодовольный «мелкий демон» (словосочетание, присутствующее в монологе самого Германа) — мелкий бес, коверкающий слова, чувства, мысли его создателя. В символистском мироощущении бес — «вечная середина», посредственность, бездарная пародия на творца. Дьявол, по выражению Мережковского, «обезьяна Бога»¹¹.

Обратимся теперь непосредственно к реминисценции сологубовского романа в тексте «Отчаяния»¹². Присутствие его завуалировано. Одна из подсказок спрятана в конце повествования Германа: «тяжелые творческие сны миновали» (453). Здесь прочитывается название другого, гораздо менее известного сочинения Сологуба «Тяжелые сны» (герой его, кстати, тоже совершает преступление по идеологическим соображениям).

В поисках литературных аллюзий следует, как всегда, обратить внимание на имена. Имя главного героя, разумеется, отсылает нас к «Пиковой даме». Но в целях конспирации Герман «шифром взял» имя Ардалиона, брата жены. У Сологуба же Ардальон Борисыч, прежде чем жениться на Варваре, выдает себя за ее брата. Совершенно неожиданно в шестой главе набоковского романа выскакивает фамилия Перебродов. Герой, которому она принадлежит, навсегда остается за сценой, а произнесение его фамилии становится значимым ходом одного из литературных сюжетов «Отчаяния».

Так, сологубовский Ардальон Передонов «распадается» в «Отчаянии» на несколько персонажей, что является характерным приемом набоковской поэтики реминисценций. В то же время разные имена-маски сфокусированы на главном герое.

Внутренняя форма имени «Ардалион» акцентируется в романе Набокова неоднократно. Герман видит «львиное лицо» Ардалиона, Лида пытается сочинить шараду: «Мое первое —

¹¹ Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909. С. 6.

¹² Впервые на данную реминисценцию указывает М. Медарич: d Masenjke do Lolite: Pri povjedacki svijet Vladimira Nabokova. Zagreb, Croatia, 1989. P. 148; А. Долинин называет Передонова в качестве одного из литературных прототипов Германа (наряду с Поприциным, Голядкиным, Дудкиным, героем «Мысли» Л. Андреева, и проч.): Caning of Modernist Profaners: Parody in despair. Суснос, 1995. Vol. 12. № 2. P. 53. См. также об аллюзиях на «Мелкий бес» в «Отчаянии»: Сконежная О. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20-х—30-х гг. С. 20—21.

большая и неприятная группа людей, мое второе... мое второе — зверь по-французски...» (396).

Очень вероятно, что в львином имени содержится аллюзия на Леонарда — демона из западноевропейской низшей мифологии, воплощающего дьявола в роли устроителя и главы шабаша¹³.

Имя вводит бесовскую тему и связывает набоковского героя с Передоновым. Эта тема находит воплощение во множестве сходных мотивов «Мелкого беса» и «Отчаяния». В «Мелком бесе» постоянно присутствует мотив оборотничества. Передонов опасается кота, подозревает Володина в том, что тот баран, Сашу Пыльникова — в том, что по ночам «переворачивается в девчонку». Сам же он все время называется свиньей. Свиньи — одно из характерных воплощений дьявола. В «Отчаянии», где перед Германом тоже повсюду возникают звериные лики, герой является в образе кабана: «Вы очень похожи на большого страшного кабана с гнилыми клыками, напрасно не нарядили такого в свой костюм» (459).

С бесовской темой связан мотив вранья и клеветы: дьявол — клеветник, лжец.

Передонов с удовольствием сочиняет гадости про своих учеников, чтобы родители их высекли, доносит на сослуживцев, знакомых, на карточных королей и дам. Герман признается, что в детстве увлекался придумыванием историй, «ужасно и непоправимо, и совершенно зря порочивших честь знакомых». Тут же возникает и совершенно сологубовский мотив телесных наказаний: «за такую соловьиную ложь я получал от матери в левое ухо, а от отца бычьей кишкой по задку» (359).

Замечательна переключка мотивов перевирания классики. Эти мотивы особенно интересны нам своей автопародийностью, которая присуща им в обоих романах, но более очевидна, конечно, в «Отчаянии». Искажение классического текста, исходящее как из уст злобного Передонова, так и из-под «вдохновенного» пера Германа, доводит до гротеска набоковского-сологубовскую игру с традицией. «На иных уроках Передонов потешал гимназистов нелепыми толкованиями. Читали раз пушкинские стихи: “Встает заря во мгле холодной, / На нивах шум работ умолк, / С своей волчихою голодной / Выходит на дорогу волк”. — Постойте, — сказал Передонов, — это надо хорошенько понять. Тут аллегория скрывается. Волки попарно ходят: волк с волчихою голодной. Волк сытый, а она голодная. Жена всегда после мужа должна есть. Жена во всем должна подчиняться

¹³ Мифологический словарь. М., 1991. С. 314.

мужу»¹⁴. «В школе, — признается Герман, — мне ставили за русское сочинение неизменный кол, оттого что я по-своему пересказывал действия наших классических героев: так, в моей передаче “Выстрела” Сильвио наповал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним — фабулу, которую я, впрочем, знал отлично» (359—360).

Опошление и принижение мира, ложь, клевета, обман, искажение Творения, Искусства, поругание Красоты — все это черты, определяющие мифологему «мелкого беса».

Онтологическая общность героев выявляется и в развитии ключевого для Сологуба и Набокова мотива слепоты. «Даже и в спокойном своем состоянии Передонов, как и все грубые люди, не мог точно оценить мелких явлений: он или не замечал их, или преувеличивал их значение»¹⁵. Это невнимание к подробностям, незнание оттенков, деталей, мельчайших переходных состояний, необходимое, с точки зрения Набокова, для покорения и приручения художником реальности, это порочное, грубое стремление к обобщению, к делению на «типы», к точным копиям и абсолютным двойникам и губит его героя. «Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу», — говорит Герману его антипод-Ардалион, парадоксально наделенный именем Передонова. Художник видит различное в тождественном, сходное в различном, замечает и схватывает движение в неподвижности — так творится иная жизнь, так покоряется время и пространство. Не случайно в набоковский роман попадает передоновская палка, и кукиш на ее набалдашнике превращается в глазок. Палка становится главной уликой. Не замеченная подслеповатым и самодовольным Германом, она-то и дразнит героя впоследствии, она-то и показывает ему тот самый мрачный шиш, который Передонов подсовывает Володину: «— Ардаша, отчего же тут пальчики калачиком свернуты? Что же это обозначает? — Передонов сердито взял у него из рук тросточку, приблизил ее набалдашником, с кукишем из черного дерева, к носу Володина и сказал: — Шиш тебе с маслом»¹⁶.

Набоков виртуозно использует связь символической передоновской трости с мотивом ложного зеркала, мнимого сходства. «Зачем тут грязное зеркало, Павлушка? — спросил Передонов и ткнул палкою по направлению к пруду. Володин осклабился и ответил:

¹⁴ Сологуб Ф. Мелкий бес. М., 1988. С. 248.

¹⁵ Там же. С. 120.

¹⁶ Там же. С. 211—212.

— Это не зеркало, Ардаша, это пруд. А так как ветерка теперь нет, то в нем деревья и отражаются, вот оно и показывает *будто зеркало*»¹⁷ (курсив мой. — О. С.).

Слепота рождает страшный, полный угроз мир и заключает героев внутри него. Действительность «заволакивается» «дымкою противных и злых иллюзий». Слепота высвобождает темную силу Рока, и вокруг героев тут же возникают двойники, соглядатаи, обманщики, разоблачители, доносчики. Мрачный бред Передонова обретает очертания Недотыкомки, неотвязной, наглой и вездесущей сологубовской героини. Она подсматривает, хихикает, прикинется вдруг «лентою, веткой, флагом, тучкою, собачкою...»¹⁸. Не она ли является в кошмарах Германа: «На простыне соседней постели лежала, свернувшись холодным белым пирожком, все та же гнусная лжесобачка...» (392)?

Мотив боязни чужих глаз и близкой ей боязни отражений также помогает восстановить в Германе контуры прототипа. Передонов подозревает в соглядатайстве карточные фигуры, Герман страшится ярких глаз Ардалиона и с суеверным ужасом избегает зеркал. На каждом шагу подстерегает опасность сглаза, разоблачающего отражения, пугающего пророчества в гротескно искривленном образе: «А есть и кривые зеркала, зеркала-чудовища <... кривое зеркало раздевает человека или начинает уплотнять его, — а не то тянешься как тесто, и рвешься пополам» (345). Тема боязни отражений связана со страхом отделения души, страхом смерти и, с другой стороны, дьявольским мотивом омоложения. Оба героя стремятся к вечной молодости, заклиная судьбу: «Проживу еще двести, триста лет», — твердит Передонов, но на самом деле, по словам автора, он уже мертвец, лицо его — «неподвижная маска ужаса», он «ходячий труп». Чтобы омолодиться, Передонов затягивается в корсет и румянится, и здесь мы протягиваем еще одну нить к набоковскому тексту: Герман на портрете Ардалиона выглядит «крашеной дохлятиной».

Близка Герману и глубинная, метафизическая сущность передоновского преступления. Убийство мнимого двойника есть попытка Передонова отстоять владычество над жизнью, утвердить бесовский обман, одолеть другого, его же темным сознанием порожденного, но уже неподвластного ему мрачного обманщика, колдуна, чародея — неумолимый Рок, принимающий в сологубовском романе образ Недотыкомки, пиковой дамы или

¹⁷ Там же. С. 222.

¹⁸ Там же. С. 233.

облекающихся земной плотью глупых, завистливых, коварных соседей.

«Околпачили тебя, Ардаша», — насмехается над Передоным будущая жертва. «Я тебя околпачу!» — свирепо зарычал Передонов¹⁹.

Воспроизводя в мотиве убийства лжедвойника мифологему мелкого беса, Набоков зеркально переворачивает детективную ситуацию сологубовского романа, и это создает особую, характерную для набоковских реминисценций игровую переключку текстов. Передонов боится, как бы не подменил его собою Володин, как бы не стал Павлушка Варвариним мужем и не получил вместо него обещанного княгиней инспекторского места. Набоков смещает расстановку сил на своем поле, меняет ходы, путает фигуры, заставляя Германа выступать в той роли, которую Передонов приписывает Володину. Герой-убийца в «Отчаянии» надевает маску передоновской жертвы, желая сойти за Феликса, подменить собою двойника, чтобы жениться на вдове и получить деньги за свою застрахованную жизнь.

Все сдвинуто, переставлено, перемешано, перетасовано — куда там мелкому фокуснику-кривляке с его пошлым зубоскальством над пушкинским «Выстрелом» и романом Достоевского («Кунст унд Зюне» — «Кровь и слюни») до виртуозной игры с литературными сюжетами, до высоких, бескорыстных обманов подлинного мастера! Ловко переворачивает Набоков и сологубовский мотив крапленой карты. «Запершись в комнате, он решил наметить себя, чтобы Володин не мог подменить его собою. На груди, животе, на локтях, еще на разных местах намазал он чернилами букву «П»». (Обратим внимание на оплошность героя: буква «П» может означать не только фамилию «Передонов», но и имя двойника — «Павел». Эта оплошность в «Отчаянии» становится роковой, ибо буква «П» на теле Передонова, так и не сыгравшая своей роли в сюжете «Мелкого беса», обращается здесь в предательские инициалы убитого, выжженные на палке, забытой Германом.) «Надо было бы наметить и Володина»²⁰, — думает Передонов. Герман же, напротив, опасается, нет ли у его двойника какого-нибудь отличительного знака — особой родинки, шрама — «крапа», разоблачающего подмену.

Внутренняя близость сологубовского и набоковского романов создается и за счет пространства литературных аллюзий.

¹⁹ Там же. С. 284.

²⁰ Там же. С. 213.

Гоголевская тема — одна из центральных тем «Мелкого беса» и «Отчаяния». Нам постоянно приходится сталкиваться с движением деталей из одного романа в другой, движением, исходящим из единого первичного источника — гоголевского текста. Проследим, например, развитие испанского мотива. В «Мелком бесе» Передонов намеревается постричься по-испански, чтобы этим сильнее отличаться от Володи. В «Отчаянии» «испанец» неожиданно всплывает в случайном разговоре: «Я спросил, когда тут последний раз арестовали кого-нибудь. Он подумал и ответил, что это было шесть лет тому назад — задержали испанца, который с кем-то повздорил не без мокрых последствий и скрылся в горах» (461). От Набокова через Сологуба нить мотива возвращает к гоголевским «Запискам сумасшедшего», к Поприщину, вообразившему себя испанским королем²¹.

Одно из важных свойств поэтики реминисценций Набокова — сокрытие одной аллюзии за другой — подчас настойчиво демонстрируемой читателю. В «Отчаянии» существует целый слой таких навязчивых, иногда провокационных, обманных аллюзий. К ним относится в первую очередь русская классика XIX века — Достоевский²², Пушкин, Гоголь. Эти имена находятся в поле сознания героя, он сам слышит голоса этих традиций: цитирует, намекает, передразнивает. Вместе с тем в «Отчаянии» существует множество тайных, неведомых герою реминисценций²³.

К этим тайным реминисценциям можно отнести и роман Сологуба. Герман помнит о Гоголе, он готов пошутить по поводу

²¹ О связи Германа с испанской темой «Записок сумасшедшего»: Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 46 (примеч. 27).

²² О пародировании Достоевского в «Отчаянии»: Pifer E. Nabokov and the Novel. Cambridge, 1980. P. 97—118; avydov S. ostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in «Crime and Punishment» and «espair» // ostoevsky Studies. 1982. Vol. 3. P. 157—170; Connolly J. W. The Function of Literary Allusion in Nabokov's despair // Slavic and East European Journal. 1982. Vol. 26. № 3. P. 302—313; ostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of «espair» // ostoevsky and the Human Condition after a Century. New Jork, 1986. P. 155—162; Nivat G. Nabokov and ostoevsky // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. P. 399—401; Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина. С. 38—46.

²³ Композиционный принцип утаивания одной аллюзии под другой рассматривается П. Тамми: Seventeen Remarks on Poligenetichnost' in Nabokov's Prose // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1990. Vol. 7. P. 208—209; А. Долининым и др.

спрятанных душ, но он не подозревает о разоблачительном сходстве с Передоновым. Но если за Гоголем («Мертвыми душами», «Записками сумасшедшего») прячется «Мелкий бес», то позади Достоевского таятся другие двойники Германа. Нам бы хотелось указать на одного из них.

Имеется в виду персонаж «Подземелий Ватикана», автор знаменитого «немотивированного действия» или «идеального преступления». На фоне пародийного воспроизведения «проклятых вопросов» Достоевского (гротескного богоборчества с характерными мотивами марионеток, игры в человечки, мотива возвращения «билетика» и т. д.) в «Отчаянии» проступают и конкретные очертания романа Андре Жида, романа, тесно связанного с традицией Достоевского, существующего внутри этой традиции, в известном смысле находящегося внутри этой традиции. Лавкадио, герой «Подземелий Ватикана», как и Герман, обменивается с жертвой предметами туалета (надевает ужасное канотье Флериссуара вместо своей элегантной шляпы, на которой остаются его, Лавкадио, инициалы). Подобно Герману, он надевает пиджак жертвы поверх собственного. Отметим здесь также трагикомическую сцену переодевания, предшествующую убийству в обоих романах, а также ту «нарциссическую» раму, в которую заключена тема преступления у Жида и Набокова.

«...Воротничок в конце концов пропустил запонку. Тогда Флериссуар взял с сиденья свой галстук, лежавший рядом со шляпой, пиджаком и манжетами, и, подойдя к окну, пытался, как Нарцисс над водой, отличить в стекле свое отражение от пейзажа...»²⁴ И дальше — перед падением в окно: «на почерневшем стекле отражения стали явственнее, Флериссуар нагнул, чтобы поправить галстук»²⁵. Флериссуар, подобно Нарциссу, падает в собственное отражение.

То же происходит и с Феликсом. «Посмотрим, как на тебе все это сидит», — говорит ему Герман перед тем как выстрелить. «...он упал не сразу, сперва dokonчил движение, еще относившееся к жизни, — а именно почти полный поворот, — хотел вероятно в шутку повертеться передо мной, как перед зеркалом...» И дальше — продолжение нарциссического мотива: «И пока я смотрел, в ровно звенящем лесу потемнело, — и, глядя на расплывшееся, все тише звеневшее лицо передо мной, мне казалось, что я гляжусь в недвижную воду» (437).

²⁴ Жид А. Подземелья Ватикана. Фальшивомонетки. Возвращение из СССР. М., 1990. С. 163.

²⁵ Там же. С. 164.

Отметим также пародийно звучащую в обоих романах гомосексуальную интонацию, связанную с темой «братьев», с одной стороны, и с темой респектабельного убийцы и жертвы-бродяги — с другой. Приведем, наконец, замечание Германа по поводу одного из возможных прочтений его произведения: «французам привидятся миражи Содомы» (429). Представляется, Набоков целился в Андре Жида²⁶.

Как мы помним, Г. Адамович судил Набокова с позиций религиозно-нравственных. При этом он отождествлял автора с героем и литературной маской последнего — Передоновым. Ж.-П. Сартр, судя Набокова с позиций нравственно-политических²⁷, отождествил его с другими масками Германа, в том числе с масками героев Андре Жида. «Этот пассаж <... достаточно ясно дает понять, что именно в первую очередь занимает и героя, и автора "Отчаяния". В результате получился курьезный труд — роман самокритики и самокритика романа. Здесь можно вспомнить "Фальшивомонетчиков"»²⁸. В известном приговоре, которым завершается рецензия Сартра, обратим внимание на словосочетание «*sujets gratuits*», «немотивированные сюжеты». Оно вновь соединяет героя и автора «Отчаяния» с персонажами Жида, развивающими теорию «*action gratuite*». «Оторванность от почвы у Набокова, как у Германа Карловича, абсолютна. Он не интересуется обществом — хотя бы для того, чтобы против него взбунтоваться, — потому что ни какому обществу не принадлежат. Именно это в конце концов приводит Карловича к его совершенному преступлению, а Набокова заставляет излагать по-английски сюжеты-пустышки»²⁹. (В оригинале «*des sujets gratuits*» — необоснованные, беспочвенные сюжеты.)

Можно сказать, таким образом, что оба обвинения, оба разоблачительных сравнения (как Адамовича, так и Сартра) были спровоцированы самим Набоковым. Критики, в известном смысле, оказались втянуты в мир послушных набоковских персонажей.

²⁶ Ср. соотнесение повествовательных моделей Набокова и А. Жида: *Couturier M. Nabokov. Lausanne, 1979. P. 49.*

²⁷ Подробный анализ «диалога» Сартра и Набокова см.: *Poulin I. La Nausee de Vladimir Nabokov et la Meprise de Jean-Paul Sartre // Cahiers de l'emigration russe / Ed. by Nora Buhks. Paris, 1993. P. 107—117; Johnson B. The Nabokov-Sartre Controversy // Nabokov's Studies. 1994. P. 69—82.*

²⁸ *Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 270.*

²⁹ Там же. С. 271.