



## Д. ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

### Фавориты отчаяния

(«ОТЧАЯНИЕ» ВЛАДИМИРА НАБОКОВА:  
ПРЕОДОЛЕНИЕ МОДЕРНИЗМА)

Федор Годунов-Чердынцев, персонаж набоковского «Дара» и, по всей видимости, его со-обладатель, на берегу пруда, в «похабно-спортивной наготе», в неметчине, пикируется афоризмами и парадоксами со своими подобиями, эманациями и двойниками. Один из них — выдуманный поэт Кончеев в черном костюме и крахмальном воротничке типа «собачья радость» (читатель еще не ведает, что Федор принял за Кончеева молодого немецкого филистера — обман зрения! пародийная аберрация, которыми пестрят страницы «Дара»). Почти мимоходом, под глянцем трюизмов, Годунов-Чердынцев замечает: «...что у природы двоилось в глазах, когда она создавала нас (о, эта проклятая парность, от которой некуда деваться; лошадь-корова, кошка-собака, крыса-мышь, блоха-клоп), что симметричность в строении живых тел есть следствие мирового вращения (достаточно долго пущенный волчок начнет, быть может, жить, расти, размножаться), а что в порыве к асимметрии, неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца...»<sup>1</sup>.

Едва ль нужны более веские доказательства отвращения, испытываемого Набоковым к институту тождеств и двойничеств, навязанному миметической традицией. Позднее эта ненависть, окрещенная «трансгрессией», станет лейтмотивом философской критики, сначала французской, а затем американской.

В шестидесятые годы модернистский дискурс об истинности сменился постмодернистским дискурсом о различии. Текст

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 308. Далее ссылки на это издание — в тексте, с указанием тома и страницы.

(мир), понимаемый как идентификация и симметрия между «Я» и Другим, уступил место тексту, манифестируемому как различие между «Я» и бесконечно Иным, тексту, подчиненному асимметрии, афазии и амнезии. В середине шестидесятых Мишель Фуко провозгласил смерть субъекта в европейской метафизике, а немного позже Жан-Франсуа Лиотар переплавил субъективность в бесконечность желания, а Жиль Делез и Феликс Гваттари в «Капитализме и шизофрении» превратили субъект в текстуальную машину желания. Субъект у Набокова (подобно субъекту у постструктураллистов) мыслит себя только в различии между конечным «Я» и бесконечной текстуальностью, то есть машиной письма, работающей на подпитку и подкормку самой себя. Задолго до опубликования и написания работ Фуко и Лиотара в набоковских текстах тридцатых годов бесшумно и не слишком трагедийно разыгралась смерть субъекта и произошла подмена субъективности бесконечностью текстуальных практик. Я проиллюстрирую эту метаморфозу на примере децентрации авторской позиции и смешения функций автора и героев в романе Сирина «Отчаяние».

Различные виды альянсов и мезальянсов автора и персонажей уже классифицированы многими интерпретационными стратегиями, поэтому я ограничусь кратким обзором. В европейском романтизме автор, как правило, самоидентифицировался с центральным персонажем, наделяя его расхожими романтическими ярлыками: космическим пессимизмом, мировой скорбью, разочарованием в действительности, внутренней антиномичностью. В своей тяге к универсальному, возвышенному и идеальному Герой/Автор противопоставлял себя остальным персонажам, их материальной или инфернальной практике. Герой/Автор предстает единственной «органической» формой, противопоставленной мертвой автоматической природе персонажей, то есть рациональной рефлексивной форме.

В реализме автор вненаходит и внеположен миру своих персонажей и всегда дислоцируется извне произведения. Даже если в уста какого-либо персонажа вкладываются слова, близкие авторской позиции (Левин или Каратаев у Толстого), то все равно они остраняются из-за бесконечной дистанции между диктором-автором и его транслятором-героем. Более сложные случаи авторского участия в реалистическом тексте рассмотрены Борисом Успенским в «Поэтике композиции» на примере «Войны и мира» и названы, чтобы избежать терминологической путаницы, «точками зрения текста» (в имманентном анализе заведомо трансцендентный автор в расчет не принимается).

В модернизме автор самоидентифицируется с целостным и аутентичным «телом» своего текста через медиатора-рассказчика или нарратора (маленький Марсель у Пруста). Нарратор запускает время (бергсонианскую «чистую длительность») вспять и развертывает нарратив как модель заново творимого прошлого, причем не только индивидуального, но и прошлого героев. Так Марсель имеет приоритетные права на овладение памятью Франсуазы, Альбертины, Сен-Лу и сотворение их «никогда не имевшего места» прошлого. При этом Нарратор/Автор способен по очереди идентифицироваться с остальными персонажами, всегда оставаясь в семантическом центре повествования (занимая центрированную авторскую позицию).

В а(пост)модернистском тексте (Константин Вагинов, Набоков, Саша Соколов, etc.) разбалансировка сюжетного кода и иррелевантность структуры (амиметизм) возникает в результате одновременного присутствия/отсутствия нескольких авторов (постмодернистского автора я полагаю децентризованным и прозрачным)<sup>2</sup>. Каждый из них тянет лямку в свою сторону: один регулирует текст как систему тождеств и оппозиций, другие опутывают его сетью различий и иррегулярностей (цитат, центонов, недомолвок, избыточных элементов). Самоидентификация автора со своим текстом невозможна, поскольку господство дополнительного автора гарантирует и узаконивает прирост смысла (*supplement*) и разрушение конструкции.

В романе «Отчаяние» Герман, владелец небольшой шоколадной фабрики, во время командировки в Прагу встречает бродягу Феликса и обнаруживает свое сходство с ним. Движимый постромантической идеей «совершенного преступления», убийства как искусства (а косвенно — ради получения страховки), он решает инсценировать свое убийство, на самом деле застрелив двойника. Что он и проделывает на запущенном лесном участке, предварительно побив Феликса и переодев его в свой костюм, то есть якобы превратив его в благовоспитанного и приличного Германа. Но никто, кроме Германа, не замечает их сходства, а поскольку Герман забывает на месте преступления принадлежавшую убитому трость с вырезанным на ней именем, то полиция легко распутывает не слишком затейливый криминально-миметический клубок.

Жизнестроитель Герман стремится превратить жизнь в совершенное миметическое произведение, построенное по принципу сходств и симметрий. Он пытается отождествиться с Другим,

---

<sup>2</sup> Голынко-Вольфсон Д. Прозрачные нетки Владимира Набокова // Русский текст. 1997. № 5. С. 78—96.

убивая его, — только уничтожение Другого как символической цензуры даст возможность раздробленному «Я» Германа снова сделаться единым и неделимым. Герман подгоняет мир под кодекс зеркальной симметрии, и убийство Феликса, как шедевр миметизма, в свою очередь, отражено и удвоено повестью Германа об этом убийстве, тоже построенной по принципу сходств и двойничества. На поверхностном уровне роман Сирина «Отчаяние» представляет из себя повесть Германа о совершенном им миметическом трюке (убийстве), поэтому Сергей Даудов замечает: «В “Отчаянии” двухголосное диалогическое отношение авторского текста к тексту героя выявить трудно из-за отсутствия авторского слова»<sup>3</sup>.

Герман в собственной повести отображает и кодирует совершенное им убийство двойника, тем самым создавая зеркальную композицию: «Как фабула этой повести (само убийство), так и ее сюжет (вторичная модель убийства, то есть сама повесть о нем) подчиняется руководящему принципу сходства. Центральной идее двойничества, на которой основана повесть, соответствует в сюжетном плане симметрическая композиция текста»<sup>4</sup>.

Герман пишет свою зеркально-симметричную повесть в десяти главах (одиннадцатую добавляет иной автор), как будто не замечая, что в своем вторичном, вербальном моделировании убийства он воплощает апофеоз модернизма. В послесловии к английскому изданию «*espair*» Набоков заметил, что не удивится, если Германа причислят к экзистенциалистам. Действительно, экзистенциализм — философское фортиссимо европейского модернизма, а сам Герман — автор модернистского текста, demiurge модернистского проекта.

Искусство модернизма — явление крайне сложное и многоплановое, поэтому я перечислю только самые общие индикаторы модернизма, скрупулезно скопированные Германом в его эксперименте. Модернистский текст — зона господства идентификации и отражение не внешней, а внутренней реальности; он создается по проекции авторского подсознания как его прототип или, по словам Бориса Гройса, «как спонтанная и бессознательная манифестация жизни самой по себе; новое появляется в мире как результат или как эффект неотрефлектированного, чисто подсознательно мотивированного действия. Источником такого действия могут считаться природа, или

<sup>3</sup> *avydov S. «Teksty-matreëki» Vladimira Nabokova. München, 1982. C. 53.*

<sup>4</sup> Там же. С. 55.

желание, или фрейдовское либидо, или силы самого языка, или давление самой формы»<sup>5</sup>.

Модернистский проект, будучи самым радикальным и новаторским инструментом преобразования внутренней реальности, подразумевает ее раздробленной, но не беспредельной, то есть замкнутой. Такая замкнутость или аутентичность модернистского сознания, распространяется и на текст, продиктована уже наличием цензуры, Сверх-Я, ограничивающей бессознательное и не дающей ему трансформироваться бесконечно.

Джонатан Каллер в книге «*n econstruction*» подверг критике категорию истинности, обязательную для модернистской эстетики. В модернистской утопии тождества автор и текст оказываются референтны, то есть они замкнуты в ауре истинности и идентифицируются друг с другом посредством символического Другого. При этом происходит самоидентификация автора с одним из центральных персонажей (Пруст — маленький Марсель, Джойс — Леопольд Блум/Стивен Дедал), а через него и с самим текстом, являющимся проекцией «трагических забав» авторского подсознания.

Борис Гройс предлагает считать модернистский проект утопическим, ведь это последняя великая попытка создать искусство, основанное на комплексе оригинальности, симметрии и мимесиса (правда, предметом изображения в модернизме становится не внешний мир, а авторское подсознание). В а-модернистских и а-топичных романах Набокова модернизм язвительно пародируется, жестоко высмеивается и достается в удел брутальным мерзавцам вроде Германа или Гумберта.

Модернист «самой высокой и чистой марки», Герман выступает в амплуа садиста, замыслившего радикально перекроить мир по инструкции своего подсознания. Он ставит над миром свой садистический эксперимент, убивая свое символическое «Я» (Феликса) и тем самым лишая мир трансцендентности. Герман — чудовищное порождение авангарда, а авангард, по определению Игоря Смирнова «...садистичен в том смысле, что он не находит внутри себя ничего, что не было бы культурой, что не зависело бы от отправляющего свою волю человека»<sup>6</sup>. Авантурный художник, расчетливый и патетический садист, «ставит себе задачей лишить окружающий его мир трансцендентности»<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1994. С. 152.

<sup>6</sup> Смирнов И. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 206.

<sup>7</sup> Там же. С. 213.

Авангардист Герман центрирует мир в своей персоне и замыкает его на своих подсознательных комплексах, иллюзиях и фобиях: «Авангард — абсолютизация субъективного начала. Авангард нередко оценивал в качестве единственно позитивной реальности субъекта, оторванного от окружения»<sup>8</sup>.

Воображаемый мир Германа (повесть «Отчаяние») аутентичен; он расчерчен по клеточкам его подсознания, подгоняющего все явления под одну жесткую мерку тождеств и идентификаций: «Я почему-то подумал, что Феликс прийти не может по той простой причине, что я сам выдумал его, что создан он моей фантазией, жадной до отражений...» (III, 374).

Модернистский космик и клоун, Герман — предтеча Гумберта, и к нему вполне можно отнести едкие слова, сказанные Долининым о «ненадежном рассказчике» (*unreliable narrator*) «Лолиты»: «Оно (воображение Г. Г.) ориентировано на стереотипы идентификации, на поиск грубых аналогов, нетождественность целого...»<sup>9</sup>.

Герман самоидентифицирует себя с Феликсом, а через него и с остальными марионетками выдуманного им кукольного театра отражений. Он все время балансирует как бы на пороге «двойного бытия», представляя себя и Германом, и Феликсом. Только убив двойника, Герман обретает иллюзорное равновесие и мнимое спокойствие отчаяния. Трагедия, доводящая его до «отчаяния», — в том, что он смотрит на мир сквозь розовые очки сходства (они в конце концов окрашиваются кровью Феликса), видит только тождества и симметрию, а различий упорно не замечает. Он настаивает на своем сходстве с нищим бродягой, он принимает картину с двумя розами и трубкой за картину кисти Ардалиона с двумя большими персиками и стеклянной пепельницей.

Педантичный Герман брюзжит по поводу рваных чулков Лиды, чудом угодивших в его аккуратно сложенное белье; он помешан на симметричных орнаментах, и это помешательство определяет фабульную композицию повести. Герман построил ее по тонкому математическому расчету и законам симметрии. Давыдов отмечает, что «на оси, проходящей между пятой и шестой главами повести, как на поверхности зеркала, встречаются координаты симметрически распределенных мотивов. Вторая и девятая главы с зеркальной точностью укладываются

---

<sup>8</sup> Там же. С. 210.

<sup>9</sup> Долинин А. «Двойное время» у Набокова (От «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 283—323, 299.

по сторонам этой оси <... . Композиционно одиннадцатая глава принадлежит не повести, а роману»<sup>10</sup>.

Герман также подчиняет симметрии все узловые события, расположенные по оси времени. «Одержанность Германа симметрией в свою очередь продиктовала и хронологию фабульного времени. Все три встречи Германа со своим двойником распределены симметрично: 9 мая — 11 октября — 9 марта»<sup>11</sup>. Герман — модернистский автор, создающий совершенно аутентичный артефакт по принципу сходств и миметизма. Он верится как белка в колесе выдуманных тождеств, и созданный им солипсический мир — это замкнутый солипсический космос Нарцисса. Но Герман — субверсивный Нарцисс, Нарцисс авангардистский, поскольку он нацелен не на культтивацию, а на уничтожение своего отражения, на радикальное преобразование своего имманентного «Я».

Сколь же велико отчаяние Германа, когда все карты его бесподобной игры в двойничество смешивает второй, децентрированный автор, по антимиметическому принципу создающий текст как игру дифференций, различий. Кстати, модернистский жизнестроитель Герман дублирует романтического жизнестроителя Германна из «Пиковой дамы»: тот также проигрывает в поединке с фатумом из-за трагического неразличения двух карт, обусловленного мистическим и суеверным страхом везде видеть двойников мертвой графини.

Децентрированный автор разрушает все карточные домики симметрии, построенные Германом, и добавляет к повести одиннадцатую главу, сулящую Герману отчаяние и безумие из-за провала его модернистского эксперимента. Все сходства, примерещившиеся Герману, упразднены децентрированным автором, причем точка зрения последнего на этот раз совпадает с точками зрения всех остальных персонажей романа, в том числе и полиции, — нет никакого сходства между Германом и Феликсом. В децентрированном мире романа невозможно какое-либо сходство между двумя людьми или предметами — романский топос определяется только игрой различий. Наиболее резко и четко эту апорию выдвигает Ардалион в споре с Германом: «Вы еще скажите, что все японцы между собой схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (III, 357).

---

<sup>10</sup> avydov S. «Teksty-Matreëki» Vladimira Nabokova. С. 58.

<sup>11</sup> Там же. С. 59.

Сергей Давыдов видит в этом диалоге антиномию миметического и антимиметического принципа в искусстве. И далее: «Если писателя Германа можно назвать “зеркалопоклонником”, то художник Ардалион будет несомненно “зеркалоборцем”»<sup>12</sup>.

На анаграмматическом уровне зеркалопоклонничество и миметизм невозможны: так симметрия двух анаграмматических шарад, загаданных Германом и Лидой, разрушается из-за фонетической оплошности Лиды, не различающей «О» и «А». Кстати, в реплике Ардалиона именно Лида и есть профан, видящий только сходства: в кинофильме — свою горничную Катю, а в одежде — все повторяющееся. Шарада Германа звучит так: «Отгадай, мое первое значит “жарко” по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье — место, куда мы рано или поздно попадем. А целое — то, что меня разоряет» (III, 363). Разгадка: «шо» (жарко) — кол — ад.

Набоков уготовил Герману кромешный и беспросветный ад и подчеркнул это в предисловии к английскому изданию «Отчаяния»: «Герман и Гумберт сходны лишь в том смысле, в каком два дракона, нарисованные одним художником в разные периоды его жизни, напоминают друг друга. Оба они — негодяи и психопаты, но все же есть в Раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же ад никогда не помилует»<sup>13</sup>.

Лида парирует шараду Германа своей: «Мое первое — большая и неприятная группа людей, мое второе... мое второе — зверь по-французски, — а мое целое — такой маляр» (III, 396). Разгадка: Арда — Лион (лев). Но зеркалоборец Ардалион замечает: «Во-первых, “орда” пишется через “о” <... . Изволили спутать с “арбой”», — и тем сводит на нет возможность миметического диалога между Германом и Лидой.

В отличие от близоруких глаз Германа, сверхзоркие глаза Ардалиона тонко улавливают все оттенки различий и даже предвидят будущее: во время празднования Нового года он предсказывает Герману, что в следующем году тот будет обезглавлен. Герман конструирует совершенное преступление (модернистский текст) под знаком художественного кода, который по фрейдовской традиции препрезентируется в роковой палке, забытой Германом в машине и превратившейся в труху его тщательно продуманное произведение. В finale романа, забившись в горной деревеньке, Герман медитирует: «указал палкой. Палка, — какие слова можно выжать из палки? Пал,

<sup>12</sup> Там же. С. 63.

<sup>13</sup> В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 61.

лак, кал, лампа» (III, 461). Но надо ли пояснить, какое слово можно выжать из этого символического орудия возмездия? Согласно Сергею Давыдову, палка «является неким каламбурным инструментом мифического возмездия»<sup>14</sup>. Подобно Цинциннату из «Приглашения на казнь», Герман «обезглавлен», повешен на первой букве своего имени, столь напоминающей виселицу, то есть символически кастрирован. На этот раз инструментом десимволизации стал не топор палача, а дубовая трость бродяги. Герман абсурдно ненавидит зеркала («Зеркала, слава Богу, здесь нет, как нет и Бога, которого славлю» — III, 461), особенно кривые зеркала, «зеркала-чудовища». Именно таким кривым зеркалом, морочащим Германа и доводящим его до отчаяния, является роман Набокова, включающий XI главу, где всей игрой дифференций и интертекстов заправляет децентрированный автор.

Давыдов уловил его присутствие в тексте: «он участвует в романе как своеобразный спектральный герой, полуопозоренный персонаж»<sup>15</sup>. Однако трудно согласиться с его предположением, что этого децентрированного автора можно условно назвать Сириным. Действительно, «Сирин — это автор в его литературной функции, автор как прием художественного текста»<sup>16</sup>, Сирин всецело принадлежит анаграмматическому уровню. Но Сирин — это только богатый обертонами псевдоним или авторская маска, а децентрированный автор — нечто большее. Он конституирует текст как различие между «Я» и Иным и обращает его в остроумную пародию на модернистского автора-демиурга Германа и на его жалкие, но и величественные попытки подчинить текстуальность своему подсознанию. Многие германовские тирады и инвективы обращены к этому децентрированному автору. Он вырисовывается из них русским писателем, известным автором психологических романов и одновременно читателем-автором «Отчаяния». «Вот я упомянул о тебе, мой первый читатель, о тебе, известный автор психологических романов, — я их просматривал, — они очень искусственны, но неплохо скроены. Что ты почувствуешь, читатель-автор, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть?» (III, 381)

Надменно полемизируя с децентрированным автором, Герман намекает, что предлагаемая читателю повесть «написана всеми двадцатью пятью почерками, вперемешку», что «писало <... повесть несколько человек» (III, 380—381).

<sup>14</sup> avydov S. «Teksty-Matreëki» Vladimira Nabokova. С. 79.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

Культура XX века перемолола в жерновах интерпретации и смерть Бога (Ницше), и смерть автора (Барт), и кризис Идеологии (Джейнисон), и смерть «человека» (Фуко), и даже упразднение апокалипсиса (Деррида). Пессимисту Герману, модернистской марионетке, в этом мартирологе заготовлена граfea «кризис модернизма», и ему осталась только апатия отчаяния. А децентрированный, постмодернистский автор с саркастическим пафосом фиксирует конвульсии Германа и на вопрос читателя и времени: «Кто ты?» отвечает: «Я — никто!», как некогда нахально ответил хитроумный Одиссей.

