



А. ФИЛОНЕНКО

Метафизика сходства^{*}

Непрозрачность языка и мерцание текста

Язык Набокова редко бывает прозрачным. И если читатель, увлечвшись повествованием, забыл о феерии фигур и приемов, то его наверняка ждет удивление неожиданным самообнаружением языка, который, подчиняясь воле автора, вдруг обретает непрозрачность и привлекает внимание к выверенной и смыслообразующей игре самой текстуры произведения. Набоковский язык — всегда самостоятельный герой, не только не стремящийся к самоумалению во имя художественного образа, им вызванного, но и активно разыгрывающий напряженную драму с этим образом, то порождая в душе читателя ослепительную реальность, заставляющую усомниться в собственной, то растворяя ее как иллюзорное наваждение неожиданным изгибом длиной в несколько слов.

Первое впечатление от текста, приходящее раньше понимания, — ощущение его мерцания. Язык, отказавшийся от прозрачности, демонстрирует игру своих «оптических» свойств. Обратимся к роману «Отчаяние». Перед нами история не преступления, но произведения, составленного из преступных событий-знаков. Публика, не обнаружившая эстетической оси случившегося, расплела его ткань в бессмысленный клубок событийных нитей и приписала эту бессмысленность автору. Для прояснения этой оси Герман пишет, на этот раз буквально, текст-комментарий, или роман «Отчаяние», который — не просто прозрачный текст, делающий читателя свидетелем событий, но произведение-событие, напоминающее об этом оптической

* Впервые: Бабочка и зеркало: Сходство у Набокова. Харьков, 1999.
С. 27—51. В настоящем издании печатается с сокращениями.

игрой непрозрачности. Напряженность романа удерживается перекличкой события-произведения и произведения-события, связанных эпифанией двойничества. В текстуальном пространстве эта перекличка оборачивается мерцанием двух корреспондирующих дополнительных дискурсов. Один — повествование о событиях, непрозрачность которого обеспечивается демонстрацией того или иного стиля письма — «почерка», которых у Германа двадцать пять; на нем водяными знаками проплывает узор ситуативного авторского сознания. Второй дискурс представляет собой вырвавшийся на поверхность дискурс германовой рефлексии, но и он непрозрачен, поскольку за ним проплывает вторая событийная серия. И с первых страниц, читая о событиях в Берлине, Праге и Тарнице, мы реконструируем по россыпи деталей испанский событийный ряд. Текст живет дыханием игры повествовательного и рефлексивного дискурсов, представляющейся игрой негатива и позитива. Эти две «параллельные», вызванные к жизни событием Сходства, неожиданно для Германа смыкаются в десятой главе в событии Отчаяния, создавая открытую форму, способную вместить тайну исходного события. «Параллельные» пересекаются, и в тексте как эффект «неевклидовой метрики» проявляется метафизическое измерение.

Фигура обхода

Оптическая феерия вызывает невольное желание понять «микрофизику» этого фокусничества, и текст любезно представляет эту возможность, «разгоняясь» на наших глазах и обнажая механизм своего становления. «Если бы я не был совершенно уверен...»¹, — начало располагает к неспешному философствованию, безмятежность которого колеблется напоминаниями, что Герман так *хотел бы* начать, он *обратил бы* внимание или *сравнил бы...* Нет, философствования не будет, «философия — выдумка богачей. Долой» (333). Так мы впервые встречаемся с *фигурой обхода*.

Повествование еще не началось, но уже второй абзац подрывает естественную установку на его прозрачность. «Я, кажется, попросту не знаю, с чего начать. Смешон пожилой человек...» (333). У вас возник первый образ неумелого и стареющего автора, язык показался услужливо прозрачным? Он тут же разруш-

¹ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 333. Далее ссылки на роман «Отчаяние» даются в тексте по этому изданию, с указанием страницы в скобках. Курсив в цитатах — мой. — А. Ф.

шен метафорическим обходом, выводящим на сцену язык как героя: «Смешон пожилой человек, который бегом, с прыгающими щеками, с решительным топотом, догнал последний автобус, но боится вскочить на ходу, и виновато улыбаясь, еще труся по инерции, отстает. Неужто не смею вскочить? Он воет, он ускоряет ход, он сейчас уйдет за угол, непоправимо, — могу чий автобус моего рассказа» (333). Итак, читатель подготовлен этим обнажением темпоральности повествования к его символичности и настроен на чтение между строк. А напрасно! Ведь его ждет обнажение обнажения, возвращающее в рефлексивный дискурс: «Образ довольно громоздкий. Я все еще бегу» (333). В этом странном тексте даже метафоричность зыбка и второй смысл ничем не глубже поверхностного.

Третий абзац начинается успокоительно размежено: «По койный отец мой был ревельский немец, по образованию агроном, покойная мать...» (333). Так появляется повествовательный дискурс, формируя еще один образ автора и порождая привычное чувство прозрачной ясности. Он прерывается раздумчивым многоточием, и вдруг: «Маленькое отступление: насчет матери я соврал» (334). Еще одна фигура обхода, и после калейдоскопической перестройки образа покойной матери вместо «...покойная мать — чисто русская. Старинного княжеского рода. Да, в жаркие летние дни она, бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад...» (333), появляется совершенно иная особа: «...она была дочь мелкого мещанина, — простая, грубая женщина в грязной кацевайке» (334).

Зачем этот обман-обход? Все просто — это «образец одной из главных моих черт: легкой вдохновенной лживости». Оказывается, повествовательный дискурс хранит в себе знаки рефлексивного, и безмятежное чтение больше невозможно — вектор референции в любой точке повествования может резко изменить направление с событийности на рефлексивность. Вам кажется, что описывается мир романа, но нет, речь идет о психологическом портрете автора, который прорисовывается тоже не прямо, а с помощью той же фигуры обхода, разрушающей псевдообраз, индуцированный условностью выбранного стиля. Сколько стилей, сколько «почерков», столько и псевдообразов, каждый из которых вызывает к жизни свою фигуру обхода, отбивающую лишнее от бесформенной глыбы «образа автора» апофатическим «долой» и формирующую трепещущую в своей реальности авторскую фигуру. «Скульптура — искусство убиания лишнего», не правда ли?

Два дискурса уже родились и вются в руках еще не обуздавшего их Германа, предлагая свои услуги для рассказа то ли о достоинствах шоколада, то ли о барышнях, способных оценить эти достоинства. Но вот автор собирается в решимости начинания и делает это вновь отрицательной конструкцией: «Не понимаю, зачем я беру такой тон» (334). Начинание удаётся и читатель в пространстве двух абзацев может насладиться гармоническими переливами смешанного письма, сплетенного этими дискурсами. Вступает рефлективный дискурс: «У меня руки дрожат, мне хочется заорать или разбить что-нибудь, грохнуть чем-нибудь об пол... В таком настроении невозможно вести плавное повествование. У меня сердце чешется...» (334). На него накатывает повествовательный дискурс, контрапунктически продолжая ритм, и мы многое узнаем мимоходом о шоколаде, коммерческих делах Германа и обстоятельствах его прибытия в Прагу. Вновь набирающий силу рефлективный дискурс готовит еще один сюрприз и сообщает о рождении второго событийного ряда, описывая обстоятельства написания романа: «...успело зайти солнце, опалая по пути палевые облака над городом, похожей на Фудзияму...» (334), и мы уже далеко от Берлина. Мы в Испании. С этих пор событийный ряд удвоен, и нужно следить за тем, где мы находимся и какой из Германов с нами, ведь рефлективный ряд постигла та же участь удвоения.

Итак, Герман собран для рассказа о главном, форма напряжена, средства осмотрены, и прежде чем дать волю повествовательному дискурсу, нам предлагают осмотреться в душевном пространстве автора: «...я просидел в каком-то тягостном изнеможении, то прислушиваясь к шуму и уханию ветра, то рисуя носы на полях, то впадая в полудремоту, — и вдруг содрогаясь... и снова росло ощущение внутреннего зуда, нестерпимой щекотки, — и такое безволие, такая пустота» (334). Да, читатель, такое описание способно вызывать лишь один опыт, и пушкинские тени взвились над этими строчками, и язык уже магически вырвал из небытия, не назвав, опыт творческих терзаний... Но это лишь подготовка — к апофеозу фигуры обхода, способной создать лоно не-названного опыта: «Нет, это не муки творчества, это — совсем другое» (334). Что это за «другое»? Какой опыт заставил плести повествование для своего облачения? Парадокс в том, что сам Герман впервые не играет фигурой обхода, он грамотно использует апофатическую технику, чтобы вызвать и понять этот опыт. Ведь он сам не знает, как назвать свое произведение, и пишет его, быть может, с единственной целью — назвать, дать имя той

тайне, которую, как ему кажется вначале, не постигли профаны, но превзошедшую в процессе письма его понимание и ставшую Страшной Тайной. Имя ей — Отчаяние. Негативный слепок Тайны Сходства. Весь роман — попытка сплести лоно и явить это неназванное другое. И в этой точке вектор референции впервые приостанавливает свои метания между указаниями на событийность и указаниями на рефлексивность, он преодолевает и понятийную природу языка, освободившись от общности псевдообразов, индуцированных властью стиля. Он замирает в неестественном положении и делает явным метафизическое измерение, памятуя о котором мы слышим рассказ о Событии и становимся свидетелями Тайны Сходства.

Роман, не успев начаться, предложил коллекцию решений труднейшей задачи, составляющей нерв позднейшей постмодернистской практики: суметь рассказать о неповторимом, уникальном событии, не похоронив этим рассказом уникальности через заражение ее неизбежной типологизацией, являющейся неустранимым следом понятийной природы языка. Давно известно, что нет людей более скучных, чем влюбленные. Способные говорить лишь об уникальной любви, они, произнося первые слова, попадают под генерализующую власть языка и воспроизводят тысячелетние фабулы любовных рассказов. Набоковская метафизика, начинающаяся с констатации о том, что подлинностью чревата лишь уникальность детали, предопределила и писательскую технику, позволившую ему явить в художественном слове то, что естественно блокируется генерализующей функцией языка, — уникальность метафизического опыта, который всегда событиен, поскольку не существует без участия усилия нашего сознания и потому не обобщаем. Попытки изобразить «изнанку бытия», проявляющуюся в мире знаками судьбы, грозят обернуться на листе бумаги грубыми фабульными конструкциями, смертельно пронзающими ткань повествования. Набоков принял этот вызов и преодолел генерализацию блестящей игрой с фигурой обхода от решительных «долой» и шутовских обманов до чистой апофатической техники создания лона для опыта, который открывается читателю, оставаясь неназванным.

Структура текста: взгляд сверху

Так проступает текстуальный каркас «Отчаяния», ясный ясностью чертежа: сплетенность двух параллельных дискурсов, разрывающих друг друга, рожденных в первой главе мета-

физическим событием сходства и неожиданно пересекающихся в дневниковом письме, предельно сблизившем событийность и рефлексивность, чтобы, замкнув форму, дать место событию отчаяния. Отсюда и мерцание текста, вызванное не просто игрой разнородных дискурсов, но и связанной с ней сменой направления референции, организующей две серии образов — событийную и рефлексивную, осложняемые тем, что отдельные фрагменты того или иного дискурса редко бывают прозрачными. Для Германа это является утерей «благодатного духа непосредственности», для Набокова — еще одним приемом, позволяющим на текстуре одного дискурса проявить знаки другого и задать дополнительный вектор референции, противоположный основному. В тех же точках текста, где речь идет о метафизических событиях Сходства и Отчаяния, референция замирает между событийностью и рефлексивностью в противоречивом, тревожащем состоянии, создавая метафизическое измерение, окончательно формирующее текстуальное лоно, способное вместить метафизический опыт. Настало время присмотреться к этому опыту, имя которому в отклоненной Германом перспективе философствования — «Оправдание сходства».

Эпифания сходства

Речь пойдет о двойничестве. И чтобы взять верный тон, прислушаемся к Набокову. В интервью, данном А. Аппелю, он предупреждает: «Феликс в “Отчаянии” — двойник мнимый», а на предложение прояснить тему двойничества отвечает: «В моих романах нет “настоящих” двойников», «Вся эта тема двойничества страшная скука», и, наконец, «для меня как писателя эти темные вопросы не представляют никакого интереса. В философии я придерживаюсь абсолютного монизма»². Набокову не интересна романтическая традиция удвоения личности. Его монизм является радикальным персонализмом, и здесь важна констатация А. М. Пятигорского, подчеркивавшего, «что для Набокова личность была проблемой, и очень трудной»³. Итак, никакой личностной идентичности Германа и Феликса не существует, реально лишь событие сходства, ворвавшееся в жизнь первого нечаянно.

² Набоков В. В. Интервью, данное Альфреду Аппелю // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 178—180.

³ Пятигорский А. М. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Пятигорский А. М. Избранные работы. М., 1996. С. 239.

Вот Герман сбивает картуз с лица человека, лежащего в неестественной позе, и: «Я усомнился в действительности происходящего, в здравости моего рассудка, мне сделалось почти дурно — честное слово, — я сел рядом, — дрожали ноги. Будь на моем месте другой, увидь он, что увидел я, его бы может быть прежде всего охватил гомерический смех. Меня же ошеломила таинственность увиденного <... Я смотрел на чудо. Чудо вызывало во мне ужас своим совершенством, беспрчинностью и бесцельностью» (336). Мы еще не знаем, что так поразило Германа, но то, как оно поразило, указывает на откровенную, эпифаническую структуру события. Достаточно сравнить этот фрагмент, например, с описанием откровенного акта у С. Л. Франка: «В составе нашей жизни встречаются содержания или моменты, которые сознаются не как наши собственные порождения, а как нечто, вступающее, иногда бурно вторгающееся в наши глубины извне, из какой-то иной, чем мы сами, сферы бытия»⁴. В германовском описании все точно: беспрчинность и бесцельность указывают на некаузальность и нетелеологичность происходящего здесь-и-сейчас события, его радикальную сингулярность, совершенство, отзывающееся ужасом, напоминает феноменологическую констатацию Р. Отто о том, что всякая эпификация проявляется прежде всего как *mysterium tremendum* — ужасная тайна. Для усиления подлинности описания Герман продолжает, набрасывая свой портрет до встречи: «Я был совершенно пуст, как прозрачный сосуд, ожидающий неизвестного, но неизбежного содержания», «если что и звучало в просторной моей пустоте, то лишь невнятное ощущение какой-то силы, влекущей меня» (336). Скептики могут не волноваться, таких «современных» добродетелей, как трезвость и ирония, Герман не лишен, и о своем состоянии он спешит сообщить: «Но успокойтесь, я совершенно здоров, тело мое чисто как снаружи, так и внутри, поступь легка, я не пью, курю в меру, не развратаю» (337). Итак, эпификация, и не стоит говорить долго о том, что откровенная структура свойственна не только религиозному опыту, составляя суть, например, еще и эстетического опыта. Об эпифаничности литературы как модернистском принципе недавно напомнил М. К. Мамардашвили, говоря о Джойсе: «Он называл эпификациями явления, которые сами по себе являются говорящими. И считал, что задача художника искать эпификации. Не просто искать явления — наблюдать, собирать, помечать их, а быть настроенным на то, чтобы увидеть такое редкое, такое приви-

⁴ Франк С. Л. Реальность и человек. Париж, 1956. С. 137.

легированное явление, которое эпифанично»⁵. Феноменология Набокова точна и в описании первых движений души, стремящейся справиться с чудом: «Я смотрел на чудо, и чудо вызывало во мне некий ужас своим совершенством, беспричинностью, бесцельностью, но быть может уже тогда, в ту минуту, рассудок мой начал пытать совершенство, добиваться причины, разгадывать цель» (337). Эпифания, ворвавшись в жизнь Германа как тяжелый, нездешний дар, начинает вплетаться в судьбу, вызывая к ответу, будь то усилие понимания, благодарения или проклятия, и выбор ответа становится выбором судьбы, которая теперь прямо связана с постижением тайны, тайны сходства. В качестве такого ответа Герман конструирует свое произведение, способное приблизить к постижению *mysterium tremendum*.

Сходство как пошлость

Герман, следуя порыву пытать, добиваться и разгадывать чудо, стремится вначале описать его, и первая обнаруженная им неожиданность — неописуемость и невмещаемость чуда в языке. Казалось бы, речь идет лишь о тождестве: «...у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигло крайней своей очевидности, — а смерть — это покой лица, художественное его совершенство: жизнь только портила мне двойника...» (341). Но и самое сильное испытание, испытание пробуждением, выдержано. Феликс «сильно потянул носом, зыбь жизни побежала по лицу, чудо слегка замутилось, но не ушло» (337). Итак, перед нами тайна сходства, которое больше сходства смерти и несходства жизни. И эта тайна обрачивается невозможностью описания, поскольку оно способно схватить сходство смерти, перечислив тождественные атрибуты. Герман пытается представить описание с грубой наглядностью живописи: вот носы, губы, скулы... «Но это — паспортный, ничего не говорящий перечень черт, и в общем ерундовая условность. Кто-то когда-то мне сказал, что я похож на Амундсена <... Но не все помнят амундсеново лицо, я сам сейчас плохо помню. Нет, ничего не могу объяснить» (342). Тайна сходства не только ужасна сама по себе, но ужасна и своей невыразительностью. Даже Феликсу не удается ее продемонстрировать — зеркало не срабатывает, описание не полно, полнота равенства невыразима. А что Феликс? «Он в нашем

⁵ Мамардашвили М. К. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 130.

сходстве усматривал участие моей воли» или «видел во мне сомнительного подражателя» (340). Тайна ускользает, галерея близнецовых, кинодвойников, Амундсена (всего, что в прошлом походило на нее) оказывается недотягивающе неполной, и описание тайны вводит тему двух сходств: сходства тривиального, атрибутивного, описываемого перечислением совпадений, и сходства откровенного, не сводимого к атрибутивному и взывающему к апофатическому усилию. Откровенное сходство всегда возникает на фоне сходства атрибутивного, появляющегося в романе как тема пошлости. Для Германа ее носителем является Ардалион. Разговор с ним на берегу озера во время написания германова портрета неожиданно вводит в само средоточие проблемы различия этих сходств, задавая напряженность и противоречивость попыток выражения откровенного сходства, как преступления-произведения, так и произведения-комментария. Обратимся к этому разговору.

«У вас трудное лицо» — так начинает Ардалион, итожа первые попытки рисования и пробуждая в Германе желание прояснить эту трудность: «Такие лица, значит, встречаются редко, — вы это хотите сказать?». Ардалион категоричен: «Всякое лицо — уникум» (356). И Герман, иронизируя над неспособностью ухватить на листке сходство, парирует: «Но позвольте, при чем тут уникум?» (356), и предлагает коллекцию различных типов лиц: зоологический, тип знаменитых людей (тут, кстати, и Амундсен), иконообразный и мадоннообразный, бытовой, профессиональный... Герман — незаурядный типолог, типолог играющий и с легкостью умножающий типологию. Но Ардалион великолепно обрывает классификационные фантазии: «Вы еще скажите, что все японцы между собой схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан. Вот Лида вскрикивает в кинематографе: мотри, как похожа на нашу горничную Катю!» (357). Итак, еще одна оппозиция: профан — художник. Разумеется, приоритеты расставлены: Герман — профан, Ардалион... пошляк или художник? Его ответ действительно глубок, и эта глубина зияла не перед одним Ардалионом. Вот, например, Паскаль, помянутый как-то Германом всуе: «Чем умнее человек, тем больше своеобычности видит он в каждом, с кем общается. Для человека заурядного все люди на одно лицо»⁶. Все исключительно верно, но не по адресу: Герман явно не относится к слепцам, не чувствительным к уникальности различия. Человек, у которого при воспоминании о далкой

⁶ Паскаль Б. Мысли. СПб., 1995. С. 10.

встрече с Феликсом всплывает «млеющий на солнце у забора дырявый сапожок», по праву является *набоковским героем*, с безупречно поставленными зрением и памятью (фотографической). И разговор о двойничестве, на который он хотел вывести безнадежным «Но согласитесь, что иногда важно именно сходство» (357), предполагал как раз сходство не-профаническое, Ардалиону неведомое. И оставаясь неведомым, оно мстит ему. Портрет Германазывающее не соответствовал оригиналу, который констатирует: «Вообще сходства не было никакого» (366), а Лиде, которая должна быть падка на сходства, чуть раньше бросает: «Мало похоже» (363). Другие полотна-уникумы способны были удивить именно неразличимым однобразием почерка: «натюрморт Ардалиона», встречаемый в табачной лавке Тарницы, оказывается работой племянницы хозяйки и убийственно свидетельствует о реальной власти повторяемого штампа, сходящего за модерн в живописи. Ардалион прав — игнорирование различий есть пошлость. Но это лишь одно из ее проявлений, другим становится *повторяемая* неспособность художника схватить тривиальное сходство, и апологетика различий в своей неполноте отзыается новым штампом — *повторением*. Пошлость есть *повторение*, и не очень важно, что при этом повторяется — сходство или несходство. Герман знает это, и потому печать пошлости для него неустранимо присутствует в Ардалионе, несмотря на его апологетику различий. В женской модуляции она очевидна в Лиде, которая при выборе нарядов «любила, чтобы все “повторялось”, — если кушак черный, то уже непременно какой-нибудь черный кантик или черный бантик на шее» (347). Та же печать характеризует и народный юмор Феликса, который «любит пошлые прибаутки» (376), обезличивающие жизнь и сводящие к общим местам. «Все есть пословица», — вот метафизика Феликса, но на стороне Германа неожиданно может оказаться пословица о пошлости: «Остряки день ото дня пошлеют»⁷, напомнив о неповторимой ситуативности неложной народной мудрости. Пошлость есть попытка повторить неповторимое, заканчивающаяся повторением всего, что можно повторить, и оставляющая за скобками подлинность, не замечающую общих мест и потому неведомую самой пошлости. Атрибутивное сходство, схватывающее лишь такого рода общности, чревато пошлостью, уход от которой — всегда уход в неповторимость детали, которая «здесь-и-сейчас». И ясно, что к заявлению

⁷ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 347.

внешнего тождества тайна сходства не сводится, она укрывается в сходстве неповторимом, задевшем Германа, который ушел, отталкиваясь от пошлости, в одиночество неповторимого несходства.

Одиночество и Встреча

Герман, безусловно, наделен высшим достоинством из тех, которым отмечены набоковские герои, — восприимчивостью к детали, частности, уникальному изгибу судьбы. Более того, как отмечал В. Ф. Ходасевич, он не просто соглядатай, но «художник подлинный, строгий к себе»⁸. Он бесконечно одинок, но это одиночество есть радикальное следствие чувствительности к различиям. Отказавшись от неподлинности пошлости, он обрел над ней власть ведения, но одиночество не стало полнотой. «Боялся я, в этом неверном мире отражений, не выдержать, не дожить до какой-то необыкновенной ликующей, все разрешающей минуты, до которой следовало дожить непременно, минуты творческого тождества, гордости, избавления, блаженства». Реальность творческого свершения, делающая действительной подлинность одинокого видения — вот та чаемая полнота, способная примирить Германа. Ни о какой иной реальности, кроме подлинности одиночества и неподлинности пошлости, и речи быть не может. Апофеозом его опыта, реализуемого такой оппозицией, становятся четыре доказательства небытия Божия, открывающие шестую главу.

Во-первых, Герман не принимает «игру в человечки», которую Бог ведет, «...ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики, — и никогда — заметьте, никогда! — не показывая своего лица, а разве только исподтишка, обиняками, по-воровски — какие уж тут откровения! — высказывая спорные истины из-за спины нежного истерика» (393). Онтологическая власть общих мест для Германа невыносима.

Второй аргумент — от невыносимости человеческих общих мест, с ним связанных: «...сказка о нем — не моя, чужая, всеобщая сказка, — она пропитана неблаговонными испарениями миллионов других людских душ, повергшихся в мире и лопнувших...» (394).

⁸ Ходасевич В. Ф. О Сирине // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 462.

Третий — от признания единственной известной ему подлинности — сознательной автономности существования: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, — положения раба божьего...» (394).

И наконец, неподлинность бессмертия для него тождественна неподлинности встреч: «...никогда, никогда, никогда душа на том свете не будет уверена, что ласковые, родные души, окружившие ее, не ряженые демоны...» (394).

Все верно, бытие Божье не может быть пошлым, но что делать с чудом сходства? Оно не было необходимым, ворвалось в жизнь случайным событием, одним словом, всем уникальностям неповторимость, но при этом — Сходство! Сходство, в котором тождество не существенно — это с-ходство, грубее с-лучка, иначе случайная *Встреча*. «Вот и встретились два...» Вернее, одиночество встретило реальность, прорвавшую кокон нереальности привязанности и одиночества и давшую шанс полноты. Именно шанс, поскольку это не просто подарок, но Дар, взывающий к со-бытию, или творчеству. Герман решается принять вызов, и его решимость странным образом открывает ему целый мир встреч — от листа, спешащего в падении навстречу своему отражению в воде, до встреч ассоциаций, образующих работу памяти, воображения и сновидческих фантазий, упраздняющих время. Тайна сходства оказывается тайной подлинности, лежащей вне пошлости и одиночества. И Герман, почувствовав это, выходит на встречу? Нет. Плетя сети вымыщленных мотивов, он убеждает Феликса простой и понятной логикой: «...чудо — это наша встреча. Нет такой вещи, Феликс, которую нельзя бы *эксплуатировать*» (383). Так выражение чуда становится его использованием, испытание начинает обретать черты искушения, вызов претворяется в соблазн. Так начинается путь, в конце которого эпифания Отчаяния.

Сходство и двойничество

«Феликс — двойник мнимый». Эта мнимость не связана с разнообразием незамеченных несовпадающих деталей. У Германа по наследству от Набокова отличное зрение, и стоило Феликсу пошевелиться, как эти «опечатки» были замечены, несмотря на нежелание расставаться с чудом: улыбка, ногти — черно-синие, квадратные, избыток слюны. Все это лишь подчеркивало силу таинственного сходства над разнообразящей силой жизни. Но не сводится эта мнимость двойничества и к указан-

ной уже персоналистичности набоковской метафизики. Герман замечает, но не придает значение тому, что Феликс — не совсем двойник, поскольку двойник зеркальный, или левша. Вот первая встреча: «Я медленно поднял правую руку, но его штойца не поднялась, а я почти ожидал этого. Я прищурил левый глаз, но оба его глаза остались открытыми. Я показал ему язык. Он пробормотал опять: “В чем дело, в чем дело?”» (339). Или встреча в Тарнице: «...я левой рукой пожал его правую руку...». Не правда ли, любопытный способ здороваться? И, наконец, зеркальность следов чернил на столе почтамта, повторяющих чьи-то строчки, напоминает Герману зеркало и подталкивает к ключевой интуиции: «...минус на минус дает плюс. Мне пришло в голову, что Феликс некий минус я, — изумительной важности мысль, которую я напрасно, напрасно до конца не продумал» (403). Действительно, двойничество двулико. Тот человек, которого мы видим в зеркале и считаем собой, — двойник зеркальный, он не тождествен, а дополнителен нашему облику. Как правило, разницы этой мы не замечаем, но так ли уж похожи были бы мы, окажись рядом? Привычка отождествления себя с зеркальным двойником и обреченность на незнание оригинала оказались бы полными, если б не еще один вид двойничества — фотографический, лишенный зеркального обмана и порожденный вторым оптическим прибором, любимым Набоковым, — *камерой-обскурой*. «Бесило меня и то, что печатали мою паспортную фотографию, на которой я действительно похож на преступника <...>, а совершенно непохож на себя самого» (451), — так неожиданно встречает Герман своего фотографического двойника. Да и изображение Феликса еще раньше указывало на то же самое: «Странное дело, — Феликс на снимке был не так уж похож на меня, <...> — и тут я подумал: вот настоящая причина тому, что он мало чувствовал наше сходство; он видел себя таким, каким был на снимке или в зеркале, то есть как бы справа налево, не так, как в действительности» (438). Внимание! Герман, убив Феликса, не разделяет фото и зеркало. Он не учитывает двуликости двойничества, но эта двуликость — лишь знак более фундаментальной двойственности сходства, символами которой становятся зеркало и камера-обскура. Если фото представляет радикальное атрибутивное тождество, становясь идеальным воплощением пошлого повторения удвоения, то зеркало, создавая иллюзию удвоения, напоминает о сходстве более высоком — сходстве-дополнительности, сходстве-встрече. Но увы, эта разница остается Герману неведомой.

Эпифания Отчаяния

Способ, выбранный Германом для творческого выражения тайны сходства, экстравагантен — убийство двойника, отмеченное совершенством обмана высокого искусства. Эта экстравагантность искусствительна для критики, которая с легкостью может интерпретировать все происшедшее, повторив усилия Германа, — пытая совершенство, добиваясь причин, разгадывая цели. К ее услугам здравый смысл, марксизм, фрейдизм — три кита генерализующей пошлости. Набоков и сам не пропустил создать паутину ложных цитат и разыграть их. Слепота Германа? Да, он не видит любовной интрижки Лиды и Ардадиона, да и мало *кого* видит. Корысть? Конечно, и этот мотив не лишен основания. Всеми же обстоятельствами психопатологического свойства уже воспользовались фельетонисты в глубокомысленных рассуждениях психоаналитического характера, а марксистскую интерпретацию великолепно разыграл и сам Герман: «Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, — мир Геликов и Ферманов, — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» (429).

Все эти интерпретации возможны, но поверхностны в своей разыгранности. Дело не в их приговорах, развенчивающих в Германе честолюбивые писательские амбиции. Масштаб его творческой неудачи соизмерим лишь с масштабом эпифании сходства, а это масштаб истинного искусства. И разворачиваемая метафорика преступления как совершенного произведения не должна: «Гениальности его не признают, не дивятся ей, а сразу выискивают, чтобы такое раскритиковать <...>, — вот они горючат, но ошиблись они, а не автор — нет у них тех изумительных зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо». Русская критика сразу приняла эту метафорику и оценила. Для Ходасевича Герман, художник подлинный, «погибает от единой ошибки, от единственного промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы. В процессе творчества он допускал, что публика, человечество, может не понять и не оценить его создания, — и готов был гордо страдать от непризнания. До отчаяния его доводит то, что в провале оказывается виновен он сам, потому что он только талант, а не гений»⁹. Но неужели дело лишь в качестве дарования? Неужели

⁹ Там же. С. 462.

отчаяние неизбежно, необходимо? Не стоит ли за ним случайность и свобода ложного выражения тайны? Ведь Герман талантливо разыграл тривиальное сходство-повторение, в тайне Встречи он схватил лишь «Амундсена», и, не поднявшись до нее, не приняв ее, он ответил не-встречей, попытавшись втиснуть ее освобождающую подлинность в прокрустово ложе пошлости-одиночества. «Литература — это любовь к людям», — таков эпиграф, но любовь сильна, как смерть, потому что ее движение есть движение из одиночества к смерти, дарующее подлинную жизнь. Герман предпочел чужую смерть, и литература стала преступлением. Вместо удовлетворенности творением появляется горькое: «Чего я, собственно говоря, натворил?», и в этой горечи — вся двойственность творчества, способного наградить освобождающей подлинностью бытия или отчаянием «дурного сна лжебытия». Тайна Сходства вновь ворвалась в жизнь Германа, разбив его кружевные плетения одной, едва заметной деталью — палкой. Она не выступила в облике роковой необходимости, не потребовала рабства себе, но лишь напомнила о *mysterium tremendum* случайным жестом, озарившим Германа, который «улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово “Отчаяние” — лучшего заглавия не сыскать» (457).

«Отчаяние» и набоковский метароман

Современный критик В. Ерофеев, представляя мир Набокова, ввел точное и глубокое понятие метаромана, связывающее все его русскоязычное творчество: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что романы писателя группируются в метароман, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романых развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы»¹⁰. Описывая этот метароман, он представляет его как «поиски потерянного рая», которые определяются конструктивными темами детства, ностальгии, памяти, времени, пошлости и творчества. Все точно, но почему в анализе русского метаромана отсутствует «Отчаяние»? На неслучайность этого указывает и вызывающая

¹⁰ Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 136.

скучность, а вернее, отсутствие комментариев к нему в подготовленном В. Ерофеевым первом отечественном собрании сочинений. Выпадает ли «Отчаяние» из метаромана? Ведь в нем, действительно, нет ни детства, ни рая, тема памяти приглушена и вторична... Но все-таки нет, просто перспектива меняется, и предложенная реконструкция метаромана теряет свою полноту, и тогда становится ясным, что он не столь жестко задан поисками *потерянного рая*, а наоборот, сами поиски — лишь тема в метаромане обретения метафизической подлинности. «Отчаяние» вплетает в него еще одну важную нить — тему Встречи, часто отзывающуюся горечью не-встреч. Набоков не натуралист и не психолог, для него вымысел реальнее действительности, но и он, оставаясь в рамках психологии, не совсем реален. Память, воображение, время, творчество, сходство безусловно реальнее мира обыденной пошлости, но и они иллюзорны и своей неполнотой способны терзать душу неподлинностью текучести и удваиваемости до тех пор, пока не будут преображенены метафизическими дуновением тайны, в которой подлинность Одиночества и Встречи обретают полноту. Этую перспективу точно выразил М. К. Мамардашвили, заметив: «Набоков — первый русский писатель, который озадачился вопросом иллюзий и несуществований, “высоко” заболел им. Не социальные, нравственные и т. п. беды почувствовал, а рану в бытии»¹¹. Метароман Набокова невозможен без редкого дара метафизической трезвости и преображающей феноменологической решимости, для которой сентиментальность преступна на пути, лежащем в метафизическом измерении его произведений.

Я без тела разросся, без отзыва жив,
и со мной моя тайна всесильно.
Что мне тление книг, если даже разрыв
между мной и отчизною — частность.

B. Набоков. Слава



¹¹ Мамардашвили М. Философские наблюдения и заметки // Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996. С. 193—194.