



А. А. ДОЛИНИН

Набоков, Достоевский и Достоевщина

<...> Хорошо известно, что одной из главных мишеней для набоковской литературной злости был Достоевский. В многочисленных интервью 1960–1970-х годов, в письмах Э. Уилсону, в лекциях о русской литературе для американских студентов, даже в комментариях к «Евгению Онегину» Набоков не уставал повторять, все усиливая и усиливая резкость формулировок, что Достоевский — это третьесортный писатель, чья слава основана на недоразумении, посредственный сочинитель сентиментальных готических романов, «дешевый журналист и грубый комедиант»*. Если в тридцатые годы Набоков поместил в «Даре» развенчивающее жизнеописание Чернышевского, то его позднейший пародийный двойник Вадим Вадимович Н., герой «Посмотри на арлекинов», в свой «подарок отчизне» (или The DARE) вставляет уже книгу о Достоевском, в которой он уничтожает его «абсурдные» романы с их «чернобородыми убийцами, изображенными как некий негатив тривиального образа Иисуса Христа, и плаксивыми проститутками, взятыми напрокат из слезоточивых романчиков предшествующей эпохи»**. Выпады против Достоевского можно усмотреть и в «Лолите», где Гумберт Гумберт внезапно опознает в себе нелестное

* См., напр.: *Nabokov V. Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990, pp. 42, 148; *The Nabokov-Wilson Lettres. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940–1971*. Ed. by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1979, p. 172; *Nabokov V. Lectures on Russian Literature*. Ed. by Fredson Bowers. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981, pp. 97–135; *Pushkin A. Eugene Onegin / Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov*. Princeton, N. J.: Princeton University Press. 1990. Vol. 3, p.191.

** *Nabokov V. Look at the Harlequins!* New York, St. Louis, San Francisco, Toronto: McGraw-Hill, 1974, p.100.

для него фамильное сходство с героями «надрыва»: «Внезапно, господа присяжные, я почувал, что сквозь самую эту гримасу, искажавшую мне рот, усмешечка из Достоевского брезжит как далекая и ужасная заря»*. Сама фабула романа пародийно соотнесена с исповедью Ставрогина (и, шире, с тем, что Ю. Александрович в двадцатые годы назвал «Матрешкиной проблемой», которую молва приписывала и самому писателю), а структура повествования — с обращенным к читательскому суду «слову с оглядкой» «Записок из подполья».

Основные приемы пародирования Достоевского в «Лолите», безусловно, восходят к роману «Отчаяние»**, повествователь которого, как и Гумберт Гумберт, в неподходящий момент вдруг ощущает «карикатурное сходство с Раскольниковым» (3; 449) и, подобно герою «Лолиты», постоянно обращается к подразумеваемым слушателям-судьям. Для Германа, самовлюбленного героя «Отчаяния», неудачливого убийцы и безумца с хамскими претензиями на гениальность, Достоевский — «специалист по душевным лихорадкам и аберрациям человеческого достоинства» (3; 386), но поскольку все суждения и оценки повествователя в романе подвергаются последовательной дискредитации, то и унижительные отзывы о Достоевском могут быть отнесены на счет его слабоумия. Однако перерабатывая свой английский перевод «Отчаяния» в 1960-е годы, Набоков резко усилил его полемическую по отношению к Достоевскому направленность. В частности, он ввел в текст паронимастические прозвища Достоевского *Dusty and dusky* (букв.: пыльный и тусклый), игра с которыми пронизывает весь роман и уже не может быть сведена исключительно к ограниченному кругозору нарратора. Так, когда Герман Карлович говорит о себе: *my dusty, dusky soul* (букв.: «моя пыльная, тусклая душа») или когда ему внезапно чудится *a vortex of dust in the sky* (очевидная анаграмма фамилии Достоевского; букв.: «воронка пыли в небе»), эти отсылки к Достоевскому находятся вне его контроля и принадлежат, вместе с анаграммами имени самого Набокова/Сирина, к тайному коду истинного автора книги***. Неудивительно поэтому, что мысль о том, что

* Набоков В. Лолита / Вступ. статья и коммент. А. Долинина. М.: Худож. лит-ра, 1991. С. 86.

** Все романы Набокова цитируются по изданию: Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990, с указанием тома и страницы в скобках.

*** Как показано в работах Дж. Коннолли и ряда других исследователей, фамилия Набокова, а также его псевдоним Сирин закодированы в словосочетании «малиновой сиренью в набоковой вазе» (3; 351); другой пример того же рода находят во фразе «Свернув на боковую улицу» (3; 373). См.: Julian W. Connolly, *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 157. В тексте можно обнаружить еще несколько параграмм того же

«Отчаяние» представляет собой пародию на Достоевского, была впервые высказана в американистике*, а затем уже развита и обоснована в ряде работ славистов и компаративистов**.

В набоковских пародиях на Достоевского исследователи обычно усматривают отражение и продолжение его иконоборческих «резких суждений» 1950–1970-х годов, проецируя их как на американское, так и на русское творчество писателя. При таком подходе отношение Набокова к Достоевскому легко может быть представлено как ожесточенная борьба непокорного сына с авторитетным отцом в духе квазифрейдистской теории Г. Блума, как отчаянный многолетний бунт против нежелательного, но непреодолимого «влияния». «Брань по адресу Достоевского, придирки к “эстетике”, — постулирует, например, Л. Сараскина, в очередной раз прочитав «Отчаяние» как дуэль с великим предшественником, — были своего рода конспирацией; за позой неприятия скрывалась мучительная зависимость от мира “совершенно безумных персонажей”, от их автора»***.

Подобные экстрополяции поздних высказываний на ранние тексты, полное отождествление американского писателя V. Nabokov'a с русским прозаиком В. Сириным таит в себе большую опасность, ибо литературные отношения не есть нечто раз и навсегда данное; они имеют свою динамику, свою историю и могут видоизменяться в зависимости от целого ряда обстоятельств. В отношении Набокова к Достоевскому тоже имеется своя динамика, которая, как не трудно заметить, противо-

рода, основанных на словах «сирень», «сиреневый» и «бок», «боковой». Кроме того, заметим, что несуществующее название средства от головной боли «салипирин», которое Лида предлагает мужу (З; 400), содержит, если дважды использовать «с», роспись автора: «Писал Сирин» (или констатацию: «Лида. Сирин»). Подобным же образом Набоков обыгрывает ключевые слова «палка», «автор» и «сон», многочисленные отзвуки и анаграммы которых остаются незамеченными повествователем.

* *Pifer E.* Nabokov and Novel. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980, pp. 102–104.

** *Davydov S.* Dostoevsky and Nabokov: The Morality of Structure in Crime and Punishment and Despair // *Dostoevsky Studies*. Vol. 3, 1982, pp. 157–170; *Julian W.* 1) Connolly, The Function of Literary Allusion in Nabokov's Despair // *Slavic and East European Journal*. Vol. 26, No. 3, 1982, p. 310; 2) Connolly, Dostoevsky and Vladimir Nabokov: The Case of Despair // *Dostoevski and the Human Condition after a Century* / Ed. by Alexej Ugrinsky, Frank Lambasa and Valija Ozolins. New York, 1986., pp. 155–162; *Foster J. B. Jr.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993, pp. 91–109.

*** *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин / Антология. СПб.: РХГИ, 1997. С. 568.

речит схеме литературного «эдипова комплекса»: именно в первый, русский период творчества, когда, по логике вещей, «озабоченность влиянием» должна носить особенно острый характер, Набоков не проявляет к Достоевскому большого интереса, спокойно относя его к числу безусловно крупных, но лично ему чуждых классиков, и, наоборот, всеми силами пытается принизить значение Достоевского в период американский, когда переход на английский язык, казалось бы, полностью избавлял его от родительского гнета.

Как представляется, нападки Набокова на Достоевского в 1950–1960-е годы были вызваны главным образом двумя факторами. Во-первых, это была реакция на американскую интеллектуальную моду, которая в те годы канонизировала упрощенный вариант экзистенциализма и ввела Достоевского в пантеон предтеч этой ненавистной Набокову философии. С легкой руки Сартра и Камю, преклонявшихся перед Достоевским, он получает статус «отца экзистенциализма»*; его боготворят как величайшего гения мировой литературы, «пророка нашей судьбы»; с ним отождествляют и к нему сводят всю русскую литературную традицию, не исключая и самого Набокова**. Увлечение американских интеллектуалов Достоевским отразилось в сатирическом зеркале «Пнина»: самая глупая аспирантка Уэйнделлского колледжа Бетти Блисс пишет доклад на тему «Достоевский и Gestalt Psychology», Достоевским интересуются профессора кафедры изящных искусств, а художник Олег Комаров, одновременно славянофил и советофил, пририсовывает Достоевского, вместе с Вагнером и Конфуцием, на фреску, изображающую бессмертных учителей человечества. Декретированное модной «общей идеей» преклонение перед Достоевским должно было подействовать на Набокова как мощный раздражитель и побудить его начать кампанию по ниспровержению ложного кумира.

Во-вторых, пересмотр отношения Набокова к Достоевскому в американском контексте был, безусловно, связан с тем стилизованным образом, который он для этого контекста создавал, и с той ролью последнего патриция мировой литературы и верховного арбитра художественного вкуса, которую он для себя выбрал. После сенсационного успеха «Лолиты» Набоков не устает подчеркивать, что он, как и всякий истинный художник, находится вне каких-либо национальных корней, традиций и влияний. «Я всегда считал, <...> что национальность любого

* Ср. издательское замечание Набокова в предисловии к английскому переводу «Отчаяния»: «А вот французский я знаю, и любопытно будет посмотреть, назовет ли кто-нибудь моего Германа отцом экзистенциализма» (В. В. Набоков: pro et contra. С. 60–61).

** В своей рецензии на «Отчаяние» Сартр назвал Достоевского духовным родителем Набокова (см.: В. В. Набоков: pro et contra. С. 269–271).

заслуживающего внимания писателя имеет лишь второстепенное значение, — заявляет он, например, в одном из интервью. — <...> Искусство писателя — вот его истинный паспорт»*. По его представлениям, русская литературная традиция к тому времени прекратила свое живое существование и представляет лишь музейный интерес. Поэтому объектами его литературной злости теперь становятся не русские предшественники и современники, а «дутые величины» мирового масштаба, не отвечающие его вкусовым критериям. В набоковский черный список, охватывающий все эпохи и страны, заносятся и Вергилий («с его бледными педерастами»), и Сервантес, и многие литературные кумиры двадцатого века: Лорка, Томас Манн, Д. Г. Лоренс, Фолкнер, Томас Вулф, Камю или Сартр.

Достоевский входит в этот ряд не как старший и сильнейший соперник, чье доминирующее присутствие в русской литературе (говоря словами Ахматовой о Блоке, а Блока о Льве Толстом) мешает Набокову писать, а как одна из вопиющих селекционных ошибок мировой культуры, незаслуженно повысившей соотечественника в литературном чине.

В двадцатые и тридцатые годы позиция Набокова была принципиально иной. Тогда он мыслил себя русским писателем, участником общего эмигрантского дела, миссия которого заключается в том, чтобы сохранить и продолжить, наперекор деструктивному «провинциализму» словесности советской, главные традиции русской литературы в условиях свободы, — чтобы, как выражается Федор Годунов-Чердынцев в набросках ко второй части «Дара», донести дары, полученные от отцов, до будущих поколений. Еще в 1926 году, в докладе «Несколько слов об убожестве советской беллетристики и попытках установить причины онога», где Набоков обвинял советских писателей в том, что они забыли времена «изумительного детства» русской литературы, «когда она была так хороша, так тонка, так жизнерадостна, так отзывчива на каждую мелочь», он предсказывал: «Юность ее — еще впереди, — и литература с таким детством не может не иметь блистательной, упоительной юности. И может быть, как знать, — вовсе не из той среды, откуда выходят Гладков и Сейфуллина, — выйдут те, которые продолжают дело первых пестунов русской музыки. Мне иногда мнится, что эти грядущие писатели будут созданы из чудес изгнания и чудес возвращения»**.

* *Nabokov V. Strong Opinions*, p. 63.

** Я цитирую этот доклад по рукописи, находящейся в Набоковском архиве Нью-Йоркской публичной библиотеки (Box 1, file 1), и, пользуясь случаем, благодарю Д. В. Набокова за предоставленную мне возможность ознакомиться с архивами отца.

Четырнадцать лет спустя, подводя итоги оборванному войной двадцатилетнему развитию русской литературы в изгнании, Набоков снова говорил о ее связях с «наследием отцов»: «Термин “эмигрантский писатель” отзывается слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем. У сочинителя русского любовь к отчизне, даже когда он ее по-настоящему не покидал, всегда бывала ностальгической. Не только Кишенев или Кавказ, но и Невский проспект казались далеким изгнанием. В течение двадцати последних лет развиваясь за границей, под беспристрастным европейским небом, наша литература шла столбовой дорогой, между тем как, лишенная прав вдохновения и печали, словесность, представленная в самой России, растила подсолнухи на задворках духа. “Эмигрантская” книга относится к “советской”, как явление столичное к явлению провинциальному. Лежачего не бьют, посему грешно критиковать литературу, на фоне которой олеография, бесстыдный исторический лубок, почитается шедевром. По другим, особым, причинам, мне неловко распространяться и о столичной нашей словесности. Но вот что можно сказать: чистотой своих замыслов, взыскательностью к себе, аскетической, жилистой силой, она, несмотря на немногочисленность первоклассных талантов (впрочем, в какие-такие времена бывало их много?), достойна своего прошлого. Бедность быта, трудности тиснения, неотзывчивость читателя, дикое невежество средне-эмигрантской толпы — все это возмещалось невероятной возможностью, никогда еще Россией неиспытанной, быть свободным от какой бы то ни было — государственной или общественной, — цензуры»*.

Очевидно, что свою писательскую задачу (и, шире, задачу всей эмигрантской литературы) Набоков видел в том, чтобы «продолжить дело первых пестунов русской музыки» и «быть достойным прошлого» отечественной литературы, — то есть не в субверсии, а в обновлении, коррекции, преодолении инерции. Его позиция по отношению к русской литературной традиции была близка к тому, что его старший товарищ и единомышленник Владислав Ходасевич в статье «Литература в изгнании» назвал литературным консерватизмом. «Внутренняя жизнь литературы, — писал Ходасевич, — протекает в виде периодических вспышек, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть

* Набоков В. Определения. Цит. по машинописной копии, хранящейся в Набоковском архиве Библиотеки Конгресса в Вашингтоне (Box 8, file 7). Мне не удалось установить, для какого издания эта статья, датированная июнем 1940 г., предназначалась и была ли она где-либо опубликована.

не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушали бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель огня, а не его угаситель»*. Ниспровергая ложные авторитеты, высмеивая омертвевшие штампы, вскрывая унылую пошлость всех общих мест, изобретая необычные для русской литературы темы, способы изображения, повествовательные приемы и структурные принципы, Набоков тем не менее следил за тем, чтобы его «маленькие взрывы» не повредили само здание культуры, в котором он устроил свой дом. Пушкин, Гоголь, Тютчев, Толстой, Чехов, Блок, даже не слишком любимый им Достоевский были для него не истуканы, а живые собеседники, старшие родственники, от которых он вел свою литературную генеалогию.

При таком подходе главными объектами набоковской литературной злости становятся те, кто препятствуют свободному, целесообразному развитию и обновлению традиции, — авангард с его программой тотального разрушения, всевозможные сторонники ангажированного, «полезного» искусства от Чернышевского до Зинаиды Гиппиус и советских инженеров коммунистических душ, теоретики и практики «человеческого документа», убежденные, по кокетливому слову Георгия Иванова, что любая «старуха бесконечно важнее Рембрандта». Борьба с Достоевским в этом контексте едва ли могла показаться Набокову актуальной задачей, тем более что авторитет Достоевского в эмигрантской литературе был и без того сильно подорван.

На восприятие Достоевского эмигрантскими писателями и критиками, безусловно, воздействовал тот факт, что его влияние было явственно ощутимо в советской прозе двадцатых годов — например, в романе Л. Леонова «Вор», в книгах Эренбурга, где, как заметил Тынянов, Достоевский «не до конца сжеван»**, в «Голом годе» Пильняка, в «Мемуарах веснушчатого человека» Соболя — парафразе «Записок из подполья» на советском материале, в «Мещанине Адамейко» М. Козакова — такой же парафразе «Преступления и наказания» и т. п. Обсуждая «причины ничтожества советской

* Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 469.

** Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 154.

литературы» в докладе 1926 года, Набоков нашел следы «опошленного Достоевского» и идеи широкой «славянской души» в его духе у Гладкова, Сейфуллиной, Пильняка, Леонова и Зощенко. На этом фоне дополнительный вес приобрело негативное отношение к Достоевскому со стороны нескольких весьма авторитетных писателей-эмигрантов старшего поколения и прежде всего Бунина, который, по воспоминаниям Д. Бахраха, даже за несколько лет до смерти мечтал: «Вот, ежели буду жив и Бог даст сил, постараюсь еще свалить Достоевского с пьедестала»*. Не менее резко отзывались о Достоевском и Ф. Степун, говоривший, что он пишет так, будто у его героев экзема на языке**, и М. Алданов, включивший в роман «Начало конца» язвительнейшее рассуждение о нелепом сюжетопостроении «Преступления и наказания» и о героях романа — «благородном убийце» и «ангелоподобной проститутке»***.

Против «Преступления и наказания» прямо направлена одна из основных сюжетных линий «Начала конца», связанная с убийством, которое совершает молодой француз Альвер. Это антипод Раскольникова, злобный и самовлюбленный дегенерат отталкивающей наружности, не способный ни на какие муки совести. Прочитав роман Достоевского, он находит его лживой, сентиментальной чепухой и идет на преступление отчасти для того, чтобы опровергнуть образ страдающего и раскаивающегося убийцы. Полемический прием, когда Раскольникову противопоставляется «реальный», «неблагородный» убийца, который сам, с полным знанием дела, критикует «Преступление и наказание», восходит, конечно же, к «петербургскому» рассказу Бунина «Петлистые уши», где Достоевского изобличает мрачный выродок Соколов, доказывающий свою правоту хладнокровным и безнаказанным убийством отнюдь не добродетельной проститутки с непристойным прозвищем Королек. Оригинальную модификацию этого приема мы находим в рассказе И. Лукаша «Полок», герой которого — это сам Достоевский, выслушивающий критику «Преступления и наказания» как «несправедливой книги» от знакомого пространщика в общественной бане (очевидный отголосок знаменитого образа вечности, терзающего Свидригайлова). Отправляя Достоевского в баню, Лукаш — как в прямом, так и в переносном смысле разоблачает его,

* Бахрах Д. По памяти, по записям // Бахрах Д. Литературные портреты. Париж, 1980. С. 10. Многочисленные высказывания Бунина о Достоевском приводятся в дневниках его жены и Г. Кузнецовой, а также у ряда мемуаристов, включая В. Катаева.

** Кузнецова Г. Грасский дневник. Вашингтон, 1967. С. 215.

*** См.: Алданов М. Начало конца. М., 1995. С. 231–232.

реализуя известное эвфемистическое ругательство; в финальной сцене рассказа у Достоевского случается эпилептический припадок прямо в парной, которая изображена как жуткий ад, где он подвергается заслуженному наказанию*.

Тенденция к разоблачению или, во всяком случае, некоторой переоценке Достоевского заметна и в эмигрантской критике. Так П. Бицилли, отдавая ему должное как «великому религиозному мыслителю и пророку», замечает, что он все же отталкивает «не дающим передышки насилием над материалом, его утрированием» и часто «заражает нас чувствами ненависти и ужаса»**. В 1932 году видный философ Григорий Ландау (которому Набоков, кстати сказать, многим обязан) публикует свои «Тезисы против Достоевского», где обвиняет писателя в одностороннем подходе к человеку, в антикультурном максимализме и в пренебрежении идеей творческого деяния, строительства, преобразования мира как героической попытки освободиться от зла. Согласно Ландау, мир Достоевского не дает выхода «от подпольной диалектики зла <...> к творческому свету и воздуху» и потому искажает «человеческую жизнь и человеческий дух в их подлинности, в их полноте, в их многогранности»***. Постепенно неприятие Достоевского достигает таких масштабов, что Г. Адамович вынужден констатировать: «В наших здешних литературных «кругах» — у старших и младших, но главным образом у старших, существует упорная оппозиция Достоевскому, оппозиция эстетическая, курьезная, прорывающаяся все чаще»****. И хотя сам критик, руководствуясь «партийными» соображениями, возражал ниспровергателям Достоевского из враждебного ему «эстетического» лагеря и связал общее охлаждение к нему с «духовным содержанием эпохи»*****, его устные высказывания, по сути дела, не расходились с тем, что говорили о Достоевском Алданов или Бунин. Как свидетельствует Ю. Терапиано в своих мемуарах, Адамович любил бросить с эстрады: «В сущности, Достоевский в русской и даже мировой литературе — только эпизод» или рассуждать о том, что он способен потрясти нас только в юности^{6*}.

* См.: Лукаш И. Сны Петра. Трилогия в рассказах. Белград, 1931. С. 147–156.

** Бицилли П. Чехов // Числа. Кн. 1. Париж, 1930. С. 167.

*** См.: Ландау. Тезисы против Достоевского // Числа. Кн. 6. Париж, 1932. С. 145–163.

**** Адамович Г. Сумерки Достоевского // Последние новости. 1936, 17 сентября.

***** Подробнее об этой статье Адамовича и о реакции на нее Набокова см. в моей работе: Плата за проезд. Беглые заметки о генезисе некоторых литературных оценок Набокова // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 5–15.

^{6*} Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974) // Терапиано Ю. Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 166.

По сравнению с резкими суждениями многих современников, набоковская оппозиция Достоевскому в 1920–1930-е годы носит весьма мягкий и сдержанный характер. Обычно он дает понять, что Достоевский принадлежит к числу писателей, чье видение мира ему чуждо, но при этом не оспаривает законность его места в литературном каноне. Любовь или нелюбовь к Достоевскому для него в это время — дело личного вкуса, а никак не абсолютный вкусовой критерий. Характерно, что два героя «Дара», наделенные безусловным талантом и безукоризненным литературным вкусом, поэт Кончеев и прозаик Годунов-Чердынцев, в отношении к Достоевскому расходятся: если Кончеев «горячо любит автора “Двойника” и “Бесов”», то Годунов-Чердынцев «склонен его третировать» (3; 306) и дерзко сравнивает с комнатой, в которой днем горит лампа (3; 283). Напомним также, что в «Защите Лужина» Достоевского считает вредным тот самый психоаналитик, который отлучает героя от шахмат и тем самым подавляет в нем творческое начало, — лучшее свидетельство того, что для Набокова в ранние годы Достоевский отнюдь не «третьесортный фельетонист».

В отличие от Бунина или Алданова, Набоков готов даже признать за Достоевским истинный изобразительный дар, который, по его определению, подразумевает «благодать чувственного познания». Меньше чем за год до начала работы над «Отчаянием» он выступил в Берлине с большим докладом о «Братьях Карамазовых» под показательным названием «Достоевский без достоевщины», в котором призвал взглянуть на Достоевского не как на мыслителя и пророка, а как на художника слова. Это совершенно необходимо, говорит Набоков, потому что «над именем Достоевского вырос за последние полвека такой курган схоластических комментариев — что Достоевский художник, Достоевский писатель — задавлен, зарыт. Люди, часто имеющие лишь косвенное отношение к литературе, пишут, без конца пишут о Достоевском с жадностью, с упоением. Иные находят в нем политическ<ие> откровенья, иные остроумно доказывают, что сам Достоевский состоит из всех трех братьев плюс Смердяков, и отсюда делают вывод, что он — сам Федор Достоевский — жаждал в юности убить собственного отца. Имеются даже и такие бездельники — правда, больше среди иностранцев — которые умудряются “объяснить” его при помощи модной пошлятины Фрейда, этого идола дюжинных умов. В газетах эмиграции находишь статьи “Достоевский и христиан<ство>”, “Достоевск<ий> пророк русской революции”, “Дост<оевский> великий человеколюбец” — в газетах совет<ских> — статьи о Достоевском как о выразителе конфликта столь характерного для всего века, в котором социальный сдвиг, смена дворянско-уса-

дебной культуры культурой буржуазно-городской преобразовалась в сознании писателя в столкновение космического порядка, из которого не находит выхода предреволюционная мелкобуржуазная интеллигенция»*.

Всем этим концепциям творчества Достоевского Набоков противопоставляет собственное, чисто эстетическое, антиконцептуальное прочтение «Братьев Карамазовых», в которых он особо отмечает мастерское построение повествования: хитроумную игру с читателем, которого автор «неустанно науськивает», поддразнивает, стараясь «всеми возможными мерами разжечь его любопытство»; остроумные приемы утаивания и раскрытия информации для поддержания читательского интереса, искусное развитие фабулы, когда писатель «искусно, логично, чуть холодновато <...> опутывает своего героя», разнообразные обманы и подвохи. «Эта гипертрофия писательского чутья по отношению к читателю, — ведь читатель является зараз и добычей, которую автор заманивает в западню, и самим охотником, перед которым автор петлит», объясняется, по мысли Набокова, «отчасти традициями русской литературы (и Пушкин в “Евгении Онегине”, и Гоголь в “Мертвых душах”, — часто обращались к читателю то с извинением, то с просьбой, то с шуткой), отчасти традицией западного криминального романа».

Художественно неприемлемыми для Набокова оказываются лишь те эпизоды романа, где на первый план выходит резонер Алеша, — «этот мистический Иванушка-дурачок — несчастная любовь автора», — у которого есть «странное свойство своим присутствием и разговором неожиданно превращать других героев романа в механические говорливые куклы». Достоевский, утверждает Набоков, перестает быть художником слова, как только Алеша становится красноречивым: «Этот говорок, этот надрыв какого-то бледного вымученного восторга, как по другому поводу выражается сам автор, — на мой вкус нестерпим, — и как мертвое от живого отличается от речи Дмитрия и даже Ивана». Просчетом он считает и введение в роман побочных сюжетов: «В этом виде вредят цельности книги нравоучительная повесть о Зосиме, небольшой и не очень удачный фарс мадам Хохлаковой, — и сочный, но тоже не без странных промахов и сладковатостей, рассказ о школьниках, о смерти Илюши».

Напротив, центральные сцены романа, в которых действует Дмитрий, представляются Набокову весьма замечательными: «Вообще, когда автор водится с Дмитрием, перо его оживляется необыкновенно, — Дмитрий словно озарен вспышками магния, — живет и все

* Набоковский архив Нью-Йоркской публичной библиотеки (Вох 1).

окружающее его». Особенно отмечает он сцену в ночном саду, «искусно дышащую кровью», освещенную в окне фигуру Федора Павловича Карамазова — «крючковатое его сластолюбие, этот нарядный халат, это голландское белье <...> и это яркое бутафорское растение среди сада, сада смутного, неопределенного, как театральная ремарка». «Меня лично, — признается Набоков, — всегда волшебным образом поражал этот куст калины, как-то резко и театрально озаренный косым светом из окна; поражало и то, что Дмитрий отметил эти красные и должно быть от света глянцевые ягоды, — словно предсказания ему о красной крови, которая сейчас прольется». Явно по вкусу Набокову пришлись и «трагикомическая оргия в Мокром», и портрет Грушеньки, и допрос Мити, который вдруг обращает внимание на большие перстни следователя, украшенные яркими уральскими камнями, и разговор братьев в беседке, «стариннейшей, зеленой, но почерневшей, среди кустов смородины и бузины, калины и сирени». Как и Годунов-Чердынцев в «Даре», он указывает на живописную деталь: «кружок от вчерашней, должно быть, расплескавшейся рюмки с коньяком», отпечатавшийся на зеленом столе. Подобные подробности делают честь зоркости художника, заключает Набоков, называя Достоевского «зорким писателем» — одна из наивысших похвал по набоковской шкале эстетических ценностей.

Имея в виду центральную тему «Отчаяния», нельзя не отметить, из всех персонажей романа наибольший интерес у Набокова вызывает убийца Смердяков: «образ недалекого, тупого человека, — вкладывающего в убийство весь свой запас жалкой хитрости и небольшого ума — грустный преступник, глупый преступник, как большинство убийц; выродец, невольно мстящий миру за свое собственное несовершенство, за лакейство свое, за скопческое лицо, за скудоумие, за унижительное прозвание. Как хорошо, что он в очках, и почитывает толстый желтый том Исаака Сирина, когда Иван к нему приходит перед судом. Как хорошо, что на окошках, на каждом из них по горшку герани, что платок у него с синими ниточками и засморканный».

Завершает же доклад следующая сжатая характеристика романа в целом: «Подмигивающий Смердяков, обольстительная Грушенька “с горячими губами и глазами”, старик Карамазов с улыбающимся носом; Дмитрий, — окровавленный простак, — все они почти как живые стоят в своих освещенных нишах. Тут же искусно сделанные макеты: спальня с пунцовыми ширмочками, садовая беседка, изба, постоянный двор. Яркий мир, освещенный косым светом, сомнительный мир, где попадаются старомодные франты, барыни, поднимающие “прелестно гангитированную руку”, или сам чёрт, “шишковатый джентельмен” с дешевым опалом на пальце; опасный мир, где с не очень широкого

большака фантазии уводят тусклые тропы в рассудочность. И все же необычайный и любопытнейший мир».

Некоторые замечания из доклада (о названиях глав, об игре с читательскими ожиданиями, о построении сюжета, об Алеше) Набоков впоследствии использовал в своей университетской лекции о «Братьях Карамазовых», но эти автоцитаты лишь подчеркивают принципиальное различие двух текстов и показывают, как сильно изменяется набоковская оценка романа в зависимости от контекста, аудитории и общей установки. Если в докладе Набоков подвергает критике философские, религиозные, психологические и социологические интерпретации Достоевского, стремясь очистить созданный им «необычайный и любопытнейший мир» от наслоений «достоевщины», то в лекции акцент переносится на просчеты и ошибки самого писателя; если в докладе «Братья Карамазовы» представлены как выдающееся (хотя и неровное) художественное достижение с сочными характерами и мастерскими описаниями, то в лекции это просто «типичный детективный роман» с некоторыми непростительными промахами в построении фабулы. Похоже, профессор Набоков хочет, чтобы его американские студенты читали «Карамазовых» примерно так, как в «Отчаянии» читает Достоевского Герман, именующий его «нашим отечественным Пинкертоном» с мистическим гарниром (3; 386) и ставящий его в один ряд с такими сочинителями детективов, как Конан Дойл, Леблан и Уоллес (3; 406).

Ирония здесь, однако, заключается в том, что герой-рассказчик «Отчаяния» в изображении Набокова — не только скверный наблюдатель, преступник и хроникер из разряда «глухих слепцов с заткнутыми ноздрями» (3; 283), игнорирующий важные подробности и потому совершающий одну глупую ошибку за другой, но и крайне невнимательный читатель. Так, издеваясь над Достоевским, он цитирует: «Дым, туман, струна дрожит в тумане». Это не стихок, это из романа Достоевского «Кровь и слюни». Пardon, «Шульд унд Зуне». О каком-либо раскаянии не может быть и речи, — художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» (3; 441).

Фраза в кавычках — это, действительно, цитата (правда, не вполне точная) из шестой части «Преступления и наказания», где ее произносит Порфирий Петрович в решающем разговоре с Раскольниковым. Герман видит в ней мелодраматическое выражение сочувствия к раскаявшемуся убийце и свысока корит за нее автора романа, считая себя значительно более тонким и искусственным художником. Чего упоенный собственной эрудицией герой не замечает, так это двойного дна приведенной цитаты, ибо Порфирий Петрович у Достоевского, в свою очередь, перефразирует отчаянный вопль безумца Поприщина из заключитель-

ной части «Записок сумасшедшего» Гоголя: «Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами, струна звенит в тумане»*. «Читая Достоевского только на поверхностном уровне, Герман игнорирует художественную глубину текста и тем самым невольно выдает себя, обнаруживая свое родство не с великими художниками, как ему хотелось бы думать, и даже не с Раскольниковым, а с жалким гоголевским безумцем <...>. Точно так же он нечаянно обнаруживает сходство со Смердяковым — по определению Набокова, которое вполне приложимо к Герману, глупым преступником, вырожденком, невольно мстящим миру за свое собственное несовершенство, — когда, говоря о своем превращении в музыканта, вдруг упоминает лакеев, которые в России играли на гитарах летними вечерами» (3; 133), что прямо отсылает к соответствующей главе «Карамазовых» под названием «Смердяков с гитарой». <...>

В контексте «Отчаяния» дерзкий ропот Германа против Достоевского — это такое же эстетическое святотатство, как и его самоотожествление с Пушкиным, и потому роман едва ли можно считать пародией на «Преступление и наказание», «Двойник» или «Записки из подполья», хотя все эти произведения, безусловно, входят в число его важных подтекстов. Как заметил Ю. Тынянов, пародийные произведения обыкновенно бывают направлены на явления современной литературы или на современное отношение к старым явлениям**, и пародийный пласт «Отчаяния» полностью подтверждает это наблюдение. Стилистические, тематические и идеологические предпочтения героя романа прежде всего выдают в нем писателя ультрасовременного — писателя модернистского. Сама жанровая природа создаваемого им, текст, который он выдает за исповедальную, откровенную повесть, за «правдивую» историю своего преступления и своего отчаяния, заставляет вспомнить о столь ненавистных Набокову «человеческих документах», которые, по мнению Адамовича, должны были прийти на смену исчерпавшей себя «литературе вымысла»***, его подчеркнутый

* Игра Набокова с гоголевским «двойным дном» цитаты была отмечена в двух работах: *Carroll W. C. The Cartesian Nightmare of Despair // Nabokov's Fifth Austin, 1982, p. 88; Tammi P. Seventeen Remarks on Poligenetichnost' in Nabokov's Prose // Studia Slavica Finlandensia. Helsinki, 1990. Vol. 7, pp. 208–209.*

** Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 294.

*** В связи с названием романа любопытно, что, критикуя в статье о Ходасевиче литературу «душевных излиятий», Набоков определяет ее как «общий путь», который «личное отчаяние невольно ищет <...> для своего облегчения» (см.: *Набоков В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии / Сост. и примеч. А. А. Долинина, Р. Д. Тименчика. М., 1989. С. 400).*

эkleктизм или, выражаясь языком повествователя, умение писать двадцатью пятью почерками (З; 380) пародирует стилистическую разноголосицу, характерную для советской прозы двадцатых годов; в прокоммунистических симпатиях Германа и в его футурологических грезах можно усмотреть пародию на «попутчиков» и «большевизанов», в его металитературных отступлениях — пародию на формалистов и их последователей; наконец, в его идее убийства как искусства — пародию на жизнетворческие концепции западноевропейских и русских декадентов.

Создавая пародийный образ Германа-писателя, Набоков, как ему всегда было свойственно, придает ему разнородные черты, отсылающие одновременно к нескольким адресатам; это — собирательный портрет основных школ и течений современной прозы, которым он имплицитно противопоставляет свою поэтику. Общим же знаменателем для них оказывается то, что художник Ардалион, единственный эстетически чуткий персонаж «Отчаяния», называет в письме к Герману «мрачной достоевщиной» или, иными словами, повторяющийся набор клишированных тем, ситуаций, характеров и изобразительных средств, утрирующих именно те стороны творчества Достоевского, которые Набоков считал художественно сомнительными. Как и в докладе о «Братьях Карамазовых», полемика направлена не столько против Достоевского, сколько против «современного отношения к нему» — против его интерпретаторов и эпигонов, повинных в «мрачной достоевщине». Среди конкретных образцов «достоевщины», пародийно отзывающихся в романе, — новеллы В. Брюсова, рассказ Л. Андреева «Мысль», где повествование ведется от лица самовлюбленного нищепанца, возомнившего себя сверхчеловеком и совершившего бессмысленное убийство, «Конь блед» Б. Савинкова, трактирные сцены в «Петербурге» А. Белого и его же «Записки чудака», антиэмигрантский рассказ А. Толстого «Рукопись, найденная под кроватью» и целый ряд произведений советских прозаиков 1920-х годов*.

Как представляется, основной моделью для пародий на современную «достоевщину» Набокову послужила повесть И. Эренбурга «Лето 1925 года», которая перекликается с «Отчаянием» во многих аспектах. Эренбург строит повествование от первого лица как «человеческий документ», как правдивый отчет о собственных злоключениях в Париже,

* Подробнее см. об этом в моей статье «Caning of Modernist Profaners: Parody in Despair» (Nabokov at the Crossroads of Modernism and Postmodernism / *Cynos*. Vol. 12. № 2. Nice, 1995, pp. 43–54), некоторые фрагменты которой я использовал в данной работе. Исправленный и существенно расширенный вариант статьи доступен в Интернете (Zembla: The Nabokov Butterfly Net, 1997. URL: <http://www.libraries.psu.edu/iasweb/nabokov/doli1.htm>).

постоянно играя на контрасте между рассказанным прошлым и непосредственным настоящим рассказывания; важную роль в повести играют мотивы двойничества и убийства (правда, несовершенного), причем рассказчик заявляет даже, что настало время, когда книги должны писать не писатели, а убийцы; текст изобилует достоевско-подобными беседами в ресторанах и барах, прямыми обращениями к читателю в духе «Записок из подполья» и всяческими «остраняющими» металитературными отступлениями, выдержанными в глумливом и самоуверенном тоне; наконец, автор-герой не скрывает своих симпатий к Советскому Союзу, куда он в конце концов и бежит из капиталистического ада.

По всей вероятности, именно к «Лету 1925 года» отсылает в романе Набокова каламбурическое стихотворение Германа, завершающееся паронимией «отчаяние/отчалила» («от лучей, от отчаяния отчего / отчего ты отчалила в ночь»), поскольку такую же игру Эренбург вводит в финал своей повести: «Не осуждайте же меня. Когда я говорю “отчаяние”, я не лгу, но невольно ассоциация не звуков — чувств подсказывает мне другое слово — “отчалить”. <...> Я и впрямь отчалил от прежней жизни»*.

По словам рассказчика повести, его писательская задача состоит в том, чтобы превратить самого себя в «трогательного героя, толкуя свежее, еще дышащее теплой испариной отчаяние как некоторый литературный материал»**, и, собственно говоря, ту же цель преследует и рассказчик Набокова. Однако если Эренбург в конечном счете не отделяет себя от своего трогательного «двойника», сливаясь с ним в фальшивом исповедальном экстазе, как то и положено по канону «достоевщины», то Набоков, напротив, превращает Германа в предмет авторской насмешки. Пронизывающие роман литературные аллюзии выявляют истинную генеалогию самозваного «гения», ведущего свое происхождение от самых знаменитых безумцев русской прозы — от своего тезки из «Пиковой дамы» и гоголевского Поприщина, от Голядкина из «Двойника» Достоевского, от Передонова из «Мелкого беса» Сологуба и Дудкина из «Петербурга» А. Белого — и тем самым дают уничижительное определение не только ему самому, но и таким его реальным прототипам среди современных писателей, как Эренбург, отдающим дань «достоевщине».

В финале «Отчаяния» Герман перечитывает свою рукопись и обнаруживает в ней фатальную ошибку, которая прямо разоблачает его как убийцу. Он забыл про оставленную на месте преступления палку с вы-

* Эренбург И. Лето 1925 года. М., 1926. С. 204.

** Там же. С. 7–8.

жженным на ней именем жертвы, которое он себе присвоил. «Ирония в том, — замечает Сергей Давыдов, — что повесть, которую Герман писал в доказательство своей гениальности как убийца и как писатель, превращается в доказательство его полного провала»*. Наказанный строгим автором, защищающим литературную традицию от профанов, Герман мог бы воскликнуть вместе с Поприциным, которого колотят палкой в сумасшедшем доме: «Чрезвычайно больно бьется проклятая палка!»** Очень больно бьет и палка набоковских пародий: в американском романе «Despair» по Достоевскому, в русском романе «Отчаяние» — по «достоевщине».



* Davydov S. «Teksty-matreshki» Vladimira Nabokova. München: Otto Sagner, 1982. С. 76.

** Фигуративное наказание Германа перекликается также с пушкинской «Эпиграммой» (1829). Ср.: «Отяжелев как от дурмана, / Серdito Феб его преврал / И тотчас взрослого болвана / Поставить в палки приказал».