

УДК 82.09-3

DOI: 10.26456/vtfilol/2022.1.053

## ФЕНОМЕН ДВОЙНИЧЕСТВА В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЕ В. В. НАБОКОВА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИКИ МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

Л. Ю. Стрельникова, Н. Л. Федченко

Армавирский государственный педагогический университет, г. Армавир

В статье рассматривается феномен двойничества как один из ключевых принципов организации метатекста в раннем творчестве В. Набокова. Двойничество стало неперенным атрибутом неклассической эстетики модернизма и постмодернизма, раскрывающим отчуждение человека от реальности. Ценность приобретает эстетическая симуляция реального, и двойничество было призвано закрепить идею отсутствия человека как субъекта и объекта бытия. В результате анализа ранних произведений Набокова делается вывод о том, что двойничество раскрывает метапоэтическую природу творчества писателя, проявляющуюся в антагонизме искусства и реальности и выводящую на первый план творческий процесс, оторванный от жизни.

**Ключевые слова:** модернизм, постмодернизм, метапоэтика, двойничество, потусторонность, Набоков, принцип зеркальности, гиперреальность, симулякр.

Феномен двойственности уходит своими корнями в древний дуализм, который формирует представление о человеке как о психобиологическом существе, сочетающем рациональность (*Homo sapiens*) и бессознательный принцип (животность). На фоне упадка римской логики и аристотелевской позиции о превосходстве мимесиса в неклассической литературе XIX – начала XX веков писатели стремились не к описанию жизни и личности как человеческой составляющей искусства, что считалось естественной задачей искусства, а к платоновской традиции отображения отраженного прототипа таким, каким его видит художник. Личность в ее традиционном понимании как симбиоз внешнего и внутреннего отвергается модернистским искусством. Писатель, как правило, озабочен только изображением разрушительных процессов внутри человека, через его осознание своей двойственности. Действительно, как заметила О. Ю. Сурова, «двойственность природы человека со времен Ницше превращается в лазейку, через которую абсурд начинает проникать и вовнутрь человека, превращая его в такой же движущийся предмет, как надоедливые часы с кукушкой, стулья или автомобили» [19, с. 231].

© Стрельникова Л. Ю., Федченко Н. Л., 2022

Таким образом, двойственность личности выражается в слиянии бессознательного (животного) с сознательным (разумным) началом, что и стало предметом не только научного, но и эстетического исследования. Писатели разных эпох отображали крушение человеческой личности сквозь призму раздвоенности сознания, маркируя тем самым уже не столько эффект комических двойников-трикстеров, который был характерен для античной и средневековой эпохи, сколько стремление различать психотипы, направленные на раскрытие своего «я». Еще просветители, а затем романтики и вслед за ними психоаналитики (К. Юнг) ощутили конфликт между «интуицией и интеллектом», затемняя «суждение о себе» [20]. С психологической точки зрения категория двойничества отражает конфликт идеального (иррационального) и реального (рационального), скрытый внутри личности.

Литературный двойник возникает как проекция нарциссизма той части сознания, которая отвечает за творческое «Я» персонажа, что мы наблюдаем у романтиков (герои Новалиса, Гофмана). Или же двойничество выступает в виде индивидуализированных тайных страстей в литературе реализма (Бальзак, Достоевский) и модернизма (Вульф, Гессе, Набоков и др.). Мифология двойничества органично вписалась в эстетику неклассического искусства модернизма и постмодернизма на волне интереса к психоанализу, обратившемуся к глубинам человеческой психики.

В искусстве модернизма понятие двойственности утратило свое архаичное значение, переместившись в сферу бессознательного, демонстрируя раздробленность или удвоение сознания. Двойничество следует воспринимать как отражение подсознания или части сознания персонажа, в то время как двойник существует как самостоятельное действующее лицо по отношению к своему прототипу. Двойниками могут называться персонажи, имеющие определенное сходство: внешность, привычки, происхождение, что формально указывает на их «родство». Таким образом, двойничество маркирует уже раздробленное сознание личности, утратившей свою целостность. Выступая искаженным отображением реальности, двойничество выполняет функцию организации антагонистичных пространств, формируя, по определению Ю.Лотмана, как в игровом мире кукол, «антитезы живого/неживого, одухотворенного/механического, мнимой жизни/жизни подлинной» [13, с. 380].

Категория двойничества является неотъемлемой составляющей эстетической системы писателя русского зарубежья В. Набокова. Подобно своим современникам-модернистам, Набоков предстал перед читателями как писатель эпохи смены категорий поэтики, противопоставив реализму и традиционализму классики субъективность метапоэтики, обнажающей технологию авторского стиля и языка, доказывая всем своим

творчеством, что «литературное произведение защищено от плесени и ржавчины не его значением для общества, а силой искусства в нем, и только искусства» [14; 3, с. 576].

Свою литературную жизнь Набоков превращает в спектакль, художественное шоу, в котором писатель, подобно своему герою Себастьяну Найту, демонстративно выставлял свою двойственность и ощущал «себя исполнителем... роли на освещенной сцене» [14; 1, с. 191], сливаясь с актерской маской своих героев. Создавая своих двойников, Набоков отталкивается от свойственного модернистской эстетике принципа театрализации жизни, поняв, что в лицедействе той эпохи, о чем говорит в своем исследовании Н. Г. Коптелова, отражена «двусмысленность мира, открывающаяся этой расколотой душе» [9, с. 109]. Исходя из своей установки о том, что искусство не должно быть осквернено жизнью, Набоков использует прием двойничества, чтобы показать, насколько реально существующий человек проигрывает своему эстетическому двойнику. Из данной мысли следует, что двойник у Набокова – это всегда пародия на подлинник, а также показатель внутренней и внешней нестабильности человеческого существования.

Двойничество в произведениях Набокова следует рассматривать с эстетико-онтологической и аксиологической позиции, что позволяет понять это явление с нескольких сторон – как особенность восприятия действительности автором и его персонажем, а также учитывать духовно-нравственные ценности изображаемой эпохи. В онтологическом плане двойственность проявляется на уровне метапоэтики, «решая проблему искусства и жизни», выявляя борьбу противоположных начал – искусства и реальности, поэзии и прозы, «а в рамках системы персонажей – игра соотношением “жизненности” и “литературности”» [6, с.37].

Двойник для писателя – это еще и возможность вступить в диалогические отношения со своим героем и читателем, что отмечает М. Липовецкий в исследовании романа «Дар»: «Я вижу себя таким, каким – по моим представлениям – видят меня другие. Для того, чтобы оформить себя как целое, я должен делать это изнутри. Иными словами, я по отношению к Себе выступаю, как автор по отношению к персонажу» [11, с. 60]. Посредством диалогизации Набоков создает ироничный тип героя-наблюдателя, часто это маска автора, скрытая под личиной персонажа, в чем Набоков признается в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»: «... как я ни силюсь, я не могу выйти из роли: маска Себастьяна Найта пристала к лицу, сходства уже не смыть» [14; 1, с. 191]. В аксиологическом смысле двойничество лишает человека психологической устойчивости и самоидентификации. На отношение к окружающему миру влияет чувство неполноценности, которое часто побуждает персонажей Набокова исчезать, растворяться в какой-то иллюзорной потусторонности.

Но в то же время человек у Набокова, осознавая свою несовершенную природу, действует как активный субъект, самостоятельно устанавливающий для себя законы.

Лишенный логического и духовного центра, человек освобождается от иллюзий о своей антропоцентрической значимости и становится вневременным, но свободным, только эстетический опыт сохраняет ценность. Герой Набокова чаще всего одинок и ведет диалог с самим собой, отраженным в зеркале, что раскрывает его неполноценность и личностную деградацию: «... перед зыбким зеркалом все такой же бледный, с лоснистым лбом, чернобородый юноша, в одной рваной рубашке, и хлещет спирт, чокаясь со своим отражением» («Памяти Л. И. Шигаева») [15; 4, с. 346].

Манипулируя разными формами двойничества, Набоков, по замечанию Агранович и Саморуковой, словно «автор-демиург ищет себя, но находит свое “я” лишь в моделях “артикуляции”, сливаясь с языковым пространством массовой литературы (детектив, мелодрама бульварного типа)» [1, с. 119]. Набоков переводит психологическое содержание двойничества в эстетическое, снимая с себя всякую моральную ответственность за результат воздействия произведения на читателя: «Художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [15; 3, с. 441].

Но с аксиологической точки зрения двойничество несет в себе функцию саморазрушения героя, существующего за границами реальности и не способного адекватно оценивать не только окружающий его мир, но и самого себя. Созданные Набоковым двойники вписываются в сформулированную Ницше концепцию человека, которого необходимо устранить из жизни: «Человек есть нечто, что должно превзойти» [16, с. 6].

В постмодернистской интерпретации двойничество также воспринимается как негативный прототип личности, ее болезненное и психически неадекватное состояние. В дегуманизированной постмодернистской литературе, лишенной духовных принципов, человек начинает восприниматься не как индивид, существующий самостоятельно в историческом процессе, а как персонаж, отчужденный от жизни, фрагментарная личность, доведенная до абсурда. Исследователь Н. Лихина так характеризует двойничество в постмодернизме: «В таком герое доведены до крайности все полярные категории, уничтожена бинарность, все сведено к явлениям медиативного ряда, а в итоге духовная аннигиляция и нравственный коллапс» [12, с. 8].

Уже в ранних произведениях Набокова мы можем наблюдать деградационные свойства личности, превосходство эстетического двойника над реальным человеком. Как правило, категория двойничества в произведениях Набокова проявляется через искаженное зеркальное отражение

героя, существующего в расколотом мире, где смещены пространственные ориентиры – другая реальность, обращенная в прошлое, выступает как идеал по отношению к настоящему времени. Сознание набоковских героев неустойчиво, раздваивается между двумя мирами, усиливая стремление вырваться за пределы ненавистного земного существования в своего рода кэрролловское зазеркалье идеального мира, «где все не с той стороны» [10, с. 212], но в то же время герой получает возможность видеть обратную сторону явлений, жить наоборот, вопреки общепринятым представлениям. Попав в некий выдуманный иллюзорный мир, набоковские герои-двойники перестают видеть действительность такой, какова она есть, превращаясь, подобно кэрролловской Алисе, в невидимок для обыденной реальности, что позволяло раздвинуть границы их существования.

Раздвоенность персонажей-двойников Набокова находится внутри них, поэтому они равны и качественно, и количественно. Исключением можно назвать только Германа из «Отчаяния», поскольку его двойственность проявляется лишь внешне, да и то оказывается «мнимой», обманом. Но двойники у Набокова – это не просто персонажи с раздвоенным сознанием, они лишаются своего личностного и духовного наполнения, перенося свое «я» в эстетическую плоскость, создавая в своем воображении иные миры, часто называемые в критике «потусторонностью» (Александров) или «зазеркальем» (Злочевская). Следует согласиться со А. Злочевской, что в своем раздвоении набоковские персонажи оказываются «не в мистической реальности, а в мире собственного воображения, освобожденного от пут и ограничений законов материального мира и его рациональной логики» [5]. С точки зрения структурного подхода, характеризующего как модернизм, так и постмодернизм, двойничество выявляет наличие двух уровней в произведении – явного, видимого читателю, и скрытого, образующего удвоение смыслов и побуждающее домысливать, досочинять вместе с автором. Художественный мир Набокова полностью зависит от индивидуальной воли автора, его воображения, что придает произведениям дополнительную субъективность, порождая множество неоднозначных смыслов.

Все формы двойничества у Набокова, как на уровне движения сюжета, структуры произведения, так и на уровне персонажей, выявляют отторжение действительности, уродливо отраженной в кривом зеркале подсознания. Отсюда пародийный характер двойничества в произведениях Набокова. Эмигрантский писатель С. Осокин отмечал, что Набоков создавал в своих романах «пародийные схемы», в которых «отчетливо выступают затронутые Сириным темы – раздвоения личности, противопоставление индивидуума коллективу, призрачность реальной человеческой жизни...» [17, с. 140].

Рассмотрим феномен двойничества на примере ранних произведений писателя периода европейской эмиграции. К числу наиболее явных набоковских двойников можно отнести Смурова из «Соглядатая» (1930). Смуров уничтожает самого себя и переходит за грань реальности, только бы избавиться от ненавистной действительности. Замена подлинника на свой потусторонний, симулятивный прототип приводит к исчезновению Смурова, поскольку он сливается со своим двойником: «отражение со мною слилось») [15; 2, с. 342] – это результат творческого преобразования, он не имеет реального содержания, но именно его двойственность выполняет функцию эстетического преобразования: «Я был по отношению к себе посторонним» [Там же, с. 310]. Будучи тождественным самому себе двойником, Смуров становится соглядатаем и живет в двух мирах – реальном и потустороннем, причем его «я» в дальнейшем раздробляется еще больше: «Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным» [Там же, с. 322], он исчез, словно реликтовый вид бабочки: «Где тип, где подлинник, где первообраз?» [Там же, с. 322]. В эстетическом сознании распад личности понимается как необходимый результат творчества, копии Смурова в итоге совпадают с оригиналом, вытесняя его человеческий содержание, сохраняясь как иллюзия из потустороннего мира. В данном случае наблюдается уже постмодернистская раздробленность персонажа, не предполагающая существования единого целого, поскольку герой переходит в состояние симуляции подлинника.

Быть личностью для Смурова означает уподобиться реальности, что не входит в планы героя, напротив, он хочет скорее избавиться от жизненного наполнения, чтобы не испытывать страданий от жестокостей мира: «Мир, как ни старайся, не может меня оскорбить, я не уязвим» [Там же, с. 345]. Потусторонность как симуляция реальности оказывается достижимой для Смурова, поскольку он теряет человеческий образ и перемещается в воображаемый мир в качестве своего же двойника. Смурова, как и других набоковских двойников, нельзя причислить к безумцам, поскольку двойничество становится необходимым компонентом эстетики писателя, символом творческого бессмертия. Двойник, или даже раздробленный на несколько масок персонаж дает возможность Смурову существовать за пределами реальной жизни, ощутить ее таинственную «ветвистость»: «в каждом былом мгновении чувствуется распутие, – было так, а могло быть иначе, – и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого», говоря о том, что не существует ничего подлинного [Там же, с. 310]. Персонификация подсознательного двойника Смурова позволяет ему функционировать в качестве самостоятельного персонажа произведения.

Симптоматика двойничества как творческого состояния в полной мере реализуется и в романе «Отчаяние» (1930), от двуплановой структуры текста до двойственности персонажей. «Двойниковая модель, – по замечанию С. Агранович и И. Саморуковой, – организует здесь как фабулу, так и всю систему сюжета» [1, с. 118]. В поисках своего двойника герой романа Герман действует творчески, он ищет скорее мертвую маску, «художественное его совершенство» [15; 3, с. 341], а не живую личность. Внутреннее раздвоение позволяет Герману скрыть свое истинное лицо, примерять на себя разные маски, играть разные роли – от торговца шоколадом до творческого убийцы. Его подпольный двойник – негативный вариант творческой личности, отразившийся в искривленном зеркале мира абсурда: «...ненормальное зеркало ... сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо...» [Там же, с. 387]. Перед Германом стоит выбор – стать обычным убийцей или примкнуть к бессмертным гениям преступления. Вообразив Феликса своим двойником, Герман совершает роковую ошибку, следуя своим фантазиям и не разглядев лицо бродяги. Оказывается, что Феликс – мнимый двойник, и «ничего общего между нами нет», – скажет Герман [Там же, с. 451], понимая, что реальность превзошла его фантазию. Создавая свой литературный миф о двойнике, Набоков следует стратегии отождествления своего персонажа со своим мнимым дублером, заставляя его проживать вместо себя страшные моменты жизни, подводящие к смерти Феликса как жертву творческого воображения Германа и одновременно банального охотника за страховыми деньгами.

Используя принцип зеркальности как искаженного отображения реальности, Набоков дает понять, что первообраз не имеет значения для Олакреза, отражающего иную, подсознательную (иначе говоря, эстетическую) сущность Германа, недостижимую реальному взгляду: «... я и вправду присутствую только в качестве отражения, а тело мое – далеко» [Там же, с. 371]. Выступая своего рода «неким минусом» бродяги Феликса, в искаженном зеркальном отражении, Герман путем несложных вычислений приходит к выводу, что «минус на минус дает плюс» [Там же, с. 3403], выдавая в итоге продукт творчества. Набоковский герой существует «в этом неверном мире отражений» [Там же, с. 444], устраняя сам принцип реальности, не вписывающийся в эстетическую парадигму неклассического искусства. Создавая образ Германа, Набоков ориентировался на целую систему двойников – аллюзий на персонажей А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Ф. К. Сологуба. Герман – пародийный двойник-аллюзия, не обладающий мистической или бесовской символикой, присущей, например, пушкинскому Герману, Голядкину Достоевского, или сологубовскому Передонову. Создав в своем воображении похожего на него двойника, Герман в то же время не может терпеть равенства с

ним: «Я видел в нем своего двойника, то есть существо, физически равное мне, – именно это полное равенство так мучительно меня волновало» [Там же, с. 340]. Герман считает себя выше своего маргинального прототипа-двойника бродяги Феликса, поскольку тот ему нужен лишь для воплощения преступного замысла о мошенническом получении страховых денег. Воображаемый двойник Германа разоблачается, столкнувшись с прямолинейной действительностью: «жизнь только портила мне двойника» [Там же, с. 341].

В искривленном зеркале инобытия, созданном его воображением, герой не увидел своего нарциссического отображения, так как Феликс оказался частью той прямой реальности, от которой стремится уйти Герман, не совпадая с задуманной художником игрой и оставаясь «сомнительным подражателем» [Там же, с. 340]. В ситуации игровой двуплановости образ Германа искажается в кривом зеркале, тем более, что зеркало оказалось «с кривизной, с безуменкой» [Там же, с. 387], поэтому творческий замысел Германа оказался фикцией. Реальность и духовная составляющая образа ступает в противоречие с художником и разрушает его эстетические замыслы, опошленные слишком приземленными желаниями Германа: «Я люблю деньги... Деньги, милые деньги» [Там же, с. 439]. Состояние отчаяния порождает несоответствие творческих замыслов Германа со способом их осуществления.

Фактор двойничества приобретает у Набокова эстетико-психологическое значение, что можно видеть на примере главного персонажа романа «Защита Лужина» (1930). Жизнь человека, как считал Набоков, схожа с шахматной игрой, как это звучит у Кэрролла: «Это же самая громаднейшая партия в мире!» [10, 238]. Психологическая проблема Лужина заключается в его творческом эскапизме, в силу чего, подобно романтическим героям, он не может, как охарактеризует это состояние А.Карельский, «найти ”адекватного сознания”, естественной и благотворной связи с реальным миром» [7, с. 55]. Творческая раздвоенность привела Лужина к тому, что он утрачивает психологическую адекватность и теряет способность общаться с теми, кто не умеет играть в шахматы. Не случайно доктор сравнивает увлеченность шахматной игрой с сумасшествием: «страстный шахматист так же нелеп, как сумасшедший, изобретающий перпетуум мобиле или считающий камушки на пустынном берегу океана» [15; 2, с. 94]. Но в то же время искусственно созданный Лужиным искусственный же мир шахмат не стал спасением для его второго «Я»: «Ужас, страдание, уныние – вот что порождает эта изнурительная игра [Там же, с. 94].

Личностное содержание Лужина вторично для писателя, он рассматривает его лишь как функцию шахматной игры, составляющей мир



героя. Двойник Лужина – игрок-шахматист, вступает в непримиримые противоречия с реальным Лужиным. Подлинный Лужин, «действительно устал» [Там же, с. 51], но его двойник Лужин-игрок, «представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником» [Там же, с. 72]. Лужин не в состоянии определить свое место в этих противоположных мирах, в которых, «как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива» [Там же, с. 78], дающая лишь иллюзию реальности. В своем исследовании творчества Набокова В. Александров отмечает, что на фоне противостояния реальностей «постоянно возникают оппозиции материи и духа, воспроизводимые по аналогии в других парах: жизнь шахмат – повседневная жизнь, безумие – норма, реальность – ирреальность, пробуждение – сон» [2, с. 89].

Утратив равновесие между двумя антагонистичными реальностями, Лужин не в состоянии нести бремя собственной двойственности, он пытается выйти за границы двух миров, прежде избавившись от предметов, привязывающих его к жизни: «Он вынул портсигар с тройкой на крышке, подарок тещи, затем пустую красную коробочку из-под папирос, две отдельных папиросы, слегка подшибленных; бумажник и золотые часы – подарок тестя – были вынуты особенно бережно. Кроме всего этого, оказалась еще крупная персиковая косточка» [Там же, с. 149]. В набоковской онтологии человеческая жизнь ничтожна, ценность имеет то, что поднимает творческую личность над суетой обыденной действительности и делает свободной. Свободу от жизни Лужину давали шахматы, предопределив его дальнейшую судьбу. Но раздвоенное сознание Лужина становится помехой его самоидентификации. Внутренний, творческий шахматный двойник Лужина подчиняет себе подлинного Лужина, вынужденного жить и обыденной жизнью, что приводит к исчезновению последнего, как это озвучено в конце романа: «Но никакого Александра Ивановича не было» [Там же, с. 151].

Следует отметить, что двойник у Набоков – это, как правило, пародия на подлинник и демонстрирует игру в симуляцию реального. К числу таких симулятивных двойников-розыгрышей писателя следует отнести Цинциннату из романа «Приглашение на казнь» (1938). Это один из самых театральных романов Набокова, пародийная матрица религиозной мистерии, вписанная в эстетику модернистского театра, видевшего перед собой задачу превратить жизнь в непрерывное театральное представление. По словам П. Бицилли, «книгу эту скорее всего можно было бы назвать опытом построения больного сознания» [3, с. 145], но с эстетической точки зрения раздробленность Цинцинната выявляет его вторую, творческую сущность, вытесняя все, что могло бы привязать его к реальности.

Своим двойничеством Цинциннат встает в оппозицию официальным законам, культуре тем, что пытается преодолеть земную плоть и обыденность существования. Но в то же время его материальная оболочка давит на него, мешая перейти в эстетическое, а значит, бестелесное и бездуховное состояние. По замечанию С.Давыдова, «по мере развития романа Цинциннат как будто растворяется в пневматической сущности своего внутреннего двойника. Чем больше оживает дух героя, тем меньше проявления его физического я» [4]. Однако дух Цинцинната реализуется не в его «внутреннем человеке», а через язык, желаний красиво писать, как будто это должно помочь ему разобраться в своих противоречивых взаимоотношениях с миром: «... но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» [15; 4, с. 52].

Его псевдопоэтическая речь представляет собой абсурдную игру слов, но Цинциннат не способен реализовать свою самость в поэтическом слове, поскольку несовершенен как *Homo creator* и может закрепиться в вечности только в качестве пассивного эстетического субъекта, сотворенного автором. Он ведет диалог с самим собой, но парадокс состоит в том, что переведенный в состояние абсурда язык в неклассической литературе как модернизма, так и постмодернизма, по замечанию Л.Н. Скаковской, «теряет свою диалогичность, а сама информация при все своей видимой бессмысленности, наоборот, приобретает характер целостности, неразорванности; это сообщение без начала и конца» [18, с. 77]. Цинциннат не способен реализовать свою самость в поэтическом слове, поскольку несовершенен как *Homo creator* и может закрепиться в вечности только в качестве пассивного эстетического субъекта, сотворенного автором.

В его внутренней двойственности формируется изначальное отчуждение, разделенность внешнего и внутреннего, он сам – проекция собственного воображаемого «Я», искусственный образ самого себя, что делает его симулякром, не имеющем подлинника в реальности. Существовая в разных реальностях, он видит себя как бы со стороны, словно в зеркальном отражении: есть просто Цинциннат, а также «Другой», «добавочный» Цинциннат. Один «маленький, узкий..., тихо плакал» [Там же, с. 36]. Другой «не простой..., тот, который жив среди вас. Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, - не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, – но главное: дар сочетать все это в одной точке» [Там же, с. 29]. Герой стремится «выскользнуть из бессмысленной жизни» в гиперпространство Тамариных садов: «Цинциннат, приложив ладонь к щеке, в неподвижном, невыразимо-смутном и, пожалуй, даже блаженном отчаянии, глядел на блеск и туман Тамариных Садов, на сизые, тающие холмы за ними, – ах, долго не мог оторваться...» [Там же, с. 24].

Отвергая действительность, Цинциннат в то же время боится утратить свою физическую сущность и обрести себя, доказывая всем, что он существует: «Я есмь! – как перстень с перлом в кровавом жиру акулы» [Там же, с. 50]. В этой декартовской формуле содержится свидетельство его принадлежности к реальному миру, которого Цинциннат страшится и одновременно не может без него существовать: «... главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его. Но и во сне все равно, все равно – настоящая его жизнь слишком сквозила» [Там же, с. 68]. Не в состоянии стать личностью в силу своей двойственности, Цинциннат обречен блуждать между двумя мирами – реальным и иллюзорным, сон и явь у него меняются местами: «... я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дупление, то есть что они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии, – больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания» [Там же, с. 52]. Верно заметил Дж. Коннолли, что у Набокова двойничество становится критерием обезличивания человека, восприятия его на иллюзии или призрака: «это раздвоение внутренних побуждений доведено в Цинциннате до того, что повествователь говорит о существовании связанного с ним “двойника”, объявляя, что двойник этот – “призрак, сопровождающий каждого из нас...”» [8, с. 355].

Обитая в непознаваемой разумом гиперреальности, Цинциннат утрачивает чувство жизни, подменяя свою подлинность на симулятивное существование в созданных его воображением иллюзиях. Финалом его жизни становится театрализованное представление смертной казни: «Представление назначено на послезавтра... Талоны циркового абонента действительны...» [15; 4, с. 102]. В постмодернистском направлении Набоков заявляет о смерти субъекта, показывая, что человек исчезает из истории, культуры, оставляя вместо себя распадающийся на части персонаж магического театра абсурда: «один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счёта...» [Там же, с. 125]. Ощущение Цинциннатом своей двойственности ведет к осознанию самого себя как Другого по отношению к внешнему миру, наполняясь эстетическим содержанием, дающим ощущение бессмертия. Подлинный Цинциннат оказывается фикцией, подменяясь своей копией-призраком, самоустраняясь от мира и следуя в некую искусственную реальность, «где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [Там же, с. 129]. Сущность набоковского двойничества здесь заключается в том, что разорвав все связи с действительностью,

Цинциннат становится отображением несуществующего мира, превращаясь в эстетический знак, не воспринимающий жизнь как истину, ценностную саму по себе.

Таким образом, двойственность в творчестве писателей неклассического искусства является одним из основных принципов метапоэтики, констатирующей, с одной стороны, противопоставление искусства и реальности, с другой – отсутствие барьера между разумом и безумием, выражая бессознательное начало через язык, голос Другого как структурный элемент раздвоенного образа, в котором проявляется творческий принцип героя. Путь Набокова к мировой гармонии лежит через отделение творческой личности от повседневного мира, что и является ее целью.

По мнению Набокова, есть только один герой – он сам и тексты его произведений, в то время как окончательного слияния автора и персонажа не происходит. Писатель стоит перед зеркалом искусства, которое отражает его воображение, но не окружающий мир. В набоковском «Олакрезе» все, что встает на пути художника, искажается, поэтому он легко теряет связь с реальностью, заменяя живых людей их эстетическими аналогами. Двойничество выступает фактором сокрытия Набоковым истинного лица человека, фиксируя в восприятии читателя художественное отношение к действительности, с которым легко справиться с помощью художественных фантазий.

#### Список литературы

1. Агранович С.З., Саморукова И.В. Двойничество. Самара: Изд-во Самарского университета, 2001. 132 с.
2. Александров В.Е. Набоков и потусторонность. Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. 321 с.
3. Бицилли П.М. Рец. Приглашение на казнь. Париж: Дом книги, 1938 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. С. 144–146.
4. Давыдов С.С. Тексты-матрешки В. Набокова Москва: Кирцидели, 2004. 157 с.
5. Злочевская А.В. Парадоксы зазеркалья в романах Гессе, Набокова и Булгакова // Вопросы литературы. 2008. №. С. 201–221.
6. Зусева-Озкан В.Б. Историческая поэтика метаромана: монография. Москва: Intrada, 2014. 488 с.
7. Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. Москва: Советский писатель, 1990. 400 с.
8. Коннолли, Дж. «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения // В. Набоков: pro et contra. Санкт-Петербург: РХГИ, 1997. Т.1. С. 348–358.

9. Коптелова Н. Г. Образы и мотивы комедии дель арте в поэтическом осмыслении А. Блока (1900-е годы) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 4. С. 108–113.
10. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2013. 416 с.
11. Липовецкий М. Н. Русский модернизм. Очерки исторической поэтики / Уральский государственный педагогический университет. Екатеринбург, 1997. 317 с.
12. Лихина Н. Е. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм: учебное пособие / Калининградский государственный университет. Калининград, 1997. 59 с.
13. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Статьи по семиотике и топологии культуры: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. 472 с. С. 377–380.
14. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода. В 5 т. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1997.
15. Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. Москва: Правда, 1990.
16. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Минск: Харвест, 2007. 1037 с.
17. Осокин С. Рец. Приглашение на казнь. Париж: Дом книги, 1938 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии. Москва: Новое литературное обозрение, 2000. С. 140–141.
18. Скаковская Л. Н. Специфика реализации абсурда в современной отечественной литературе // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2021. № 1 (68). С. 74–79.
19. Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. Москва: Высшая школа, 2001. 335 с.
20. Юнг К. Психологические типы Спб.: Азбука, 2001 [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.ru/PSIHO/JUNG/psytypes.txt> (дата обращения: 28.02.2022).

**PHENOMENON OF DUALITY IN V. NABOKOV'S  
RUSSIAN-LANGUAGE PROSE IN THE CONTEXT  
OF THE POETICS OF MODERNISM AND POSTMODERNISM**

**L. Y. Strelnikova, N. L. Fedchenko**

Armavir State Pedagogical University, Armavir

The article examines the phenomenon of duality as one of the key principles of the organization of metatext in the early work of V. Nabokov. Duality has become an indispensable attribute of the non-classical aesthetics of modernism and postmodernism, revealing the alienation of a person from reality. The aesthetic simulation of the real becomes valuable, and the duality was intended to consolidate the idea of the absence of a person as a subject and object of being. As a result of the analysis of Nabokov's early works, it is concluded that duality reveals the metapoetic nature of the writer's creativity, manifesting itself in the antagonism of art and reality and bringing to the fore the creative process, divorced from life.

**Keywords:** *modernism, postmodernism, metapoetics, duality, otherworldliness, Nabokov, the principle of mirroring, hyperreality, simulacrum.*

*Об авторах:*

СТРЕЛЬНИКОВА Лариса Юрьевна - кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирского государственного педагогического университета (352900, г.Армавир, ул.Розы Люксембург, 159). e-mail: lorastrelnikova@yandex.ru)

ФЕДЧЕНКО Наталья Леонидовна - кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной филологии и журналистики Армавирского государственного педагогического университета (352900, г.Армавир, ул.Розы Люксембург, 159). e-mail: fed4enko.natali@yandex.ru).

*About the authors:*

STRELNIKOVA Larisa Yuryevna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Philology and Journalism, Armavir State Pedagogical University (352901, Armavir, Rosa Luxemburg street, 159, Russia) lorastrelnikova@yandex.ru

FEDCHENKO Natalia Leonidovna – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Philology and Journalism, Armavir State Pedagogical University (352901, Armavir, Rosa Luxemburg street, 159, Russia) e-mail: fed4enko.natali@yandex.ru.