

УДК 82.09

DOI: 10.26456/vtfilol/2023.3.056

## **В.В. НАБОКОВ И Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ ТВОРЧЕСКИХ МИРОВ**

**Л. Ю. Стрельникова**

Армавирский государственный педагогический университет, г. Армавир

В статье рассматриваются концептуальные направления в исследовании противостояния и пересечения творческих миров Набокова и Достоевского в аспекте соотношения с классической традицией. Установлено, что творческая позиция Набокова ориентирована на западный модернизм, а затем и на постмодернизм, вступая тем самым в антагонистические отношения с русской литературой. В ходе анализа творчества Набокова установлены аллюзии на темы и образы Достоевского, которые пронизывают все творчество писателя. Исследование показало продуктивность подходов к творчеству Набокова и Достоевского, сформированных с точки зрения духовно-ценностного и литературоведческого анализа, что подчеркивает противопоставление классики экспериментированию с инновационными формами творчества.

**Ключевые слова:** *Набоков, Достоевский, модернизм, реализм, христианская духовность, имагинация, богема, эстетизм, интертекстуальные коды, полифонический роман.*

Существующие в настоящее время подходы культурологического характера позволяют нам увидеть в истории русской культуры сложное взаимодействие двух, казалось бы, антагонистических творческих систем, основанных на логике взаимного влияния – отталкивания. Модернизм имеет тенденцию преобразовывать свой взгляд в прошлое, не отказываясь полностью от созданного ранее, давая собственную интерпретацию классической традиции. С его таинственностью и неопределенностью модернизм часто вызывал непонимание и недоумение как в литературной, так и в общественной среде. В неклассической эстетике модернизма сформировалось специфическое отношение к классике, часто совсем не идиллическое. Так, авангардисты в своем стремлении создавать новые формы искусства пошли по пути отказа от традиций, сочетая претенциозность и бессмысленность в своей парадигме через отрицание всего человеческого или погружение индивида в мир его бессознательных инстинктов. Динамика модернизма отражала сложную множественность противоречий взаимодействия традиции и эксперимента, характерных для критической эпохи социально-политических изменений в обществе. Модернисты Серебряного века любили играть с

© Стрельникова Л. Ю., 2023

классикой русской литературы, формируя декадентский низменный художественный вкус, полагая в то же время, что они воспитывают новую эстетическую личность.

К числу писателей-новаторов начала XX века следует отнести Набокова (Сирина), чье творчество отражает болезненный переход к европейскому модернизму, а затем и постмодернизму. Литературоведческий и культурно-исторический подход позволяет нам рассмотреть причины столь сложного и противоречивого отношения Набокова к традициям русской литературы и увидеть мотивы, побудившие писателя выстроить собственную художественную систему, основанную на ироническом переосмыслении классики. Считая себя последователем русской классической традиции, Набоков в то же время стоял в авангарде модернизма и был достаточно избирателен в оценке творчества русских писателей XIX века, не гнушаясь резкой критики или неприятия классического наследия, что наглядно прослеживается в его отношении к Достоевскому. В духе парадоксальной антилогичности Набоков идет «от противного», провоцируя читателя на сравнение своего творчества с художественным миром Достоевского.

Критические интерпретации наследия Достоевского возникли в ходе острой полемики начала XX века между последователями материализма, классического реализма, а также защитниками романтического идеализма и зарождающегося модернизма. Многие писатели и философы начала XX века были вдохновлены духовными пророчествами Достоевского. Художественный и духовный мир Достоевского слились в единое целое в понимании многих представителей русской творческой интеллигенции начала XX века (В. Розанов, Н. Бердяев, Д. Мережковский, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов, Л. Андреев, Л. Шестов и др.).

Можно определенно утверждать, что при всех различиях и противоречиях подходов к творческому наследию Достоевского, обозначенные им традиции христианского подхода к искусству не только не утратили своего значения, но и приобрели особую актуальность в период духовного брожения и социальных катаклизмов и потрясений. Основы русской духовной культуры, заложенные Достоевским, были по-разному восприняты на рубеже XIX–XX вв., что позволяет говорить о переосмыслении наследия русского писателя модернистами, расширении интереса к его личности и творчеству в целом. Ощущение Набоковым постоянного присутствия Достоевского в его творчестве сопровождалось непрерывной полемикой и соперничеством с русским писателем XIX века в разработке новых эстетических идей о художественном процессе эпохи перехода от реализма к модернизму. В данном исследовании выделяются некоторые направления, отражающие противоречия во взглядах на задачи творчества Набокова и Достоевского.

Во-первых, необходимо выявить разницу в религиозно-идеологической позиции двух писателей. Набоков всегда отстаивал первостепенную важность эстетического взгляда на реальность. Эстетика, созданная Набоковым, была основана на желании отдалить литературу от жизни, доказывая, что человек существует «в неверном мире отражений» [13, т. 3, с. 444]. Писатель никогда и не скрывал своего пристрастия ко всему, что выходит за рамки реального: «Я всегда был подвержен чему-то вроде легких, но неизлечимых, галлюцинаций» [Там же, т. 4, с. 145]. Можно сказать, что Набоков по-модернистски эстетичен и по-декадентски деструктивен. Подлинное искусство, в представлении Набокова, характеризуется отсутствием «Больших идей»: «...посредственность кормится “идеями”» [16, т. 3, с. 593]. Набоков – писатель богемы, Достоевский – писатель идеи. Богемность Набокова, как и у многих представителей искусства начала XX века (к творческой богеме в разной степени можно отнести К. Бальмонта, В. Брюсова, Г. Иванова, А. Белого, С. Есенина, З.Н. Гиппиус, Д.С. Мережковского, Вяч. Иванова, В.Ф. Ходасевича, Сашу Черного, В. Маяковского и др.), состояла в стремлении к самовыражению и восприятию реальности с экстраординарной точки зрения «духовного аристократизма».

Эстетическое мировоззрение Набокова не вписывалось в общепринятые нормы, не зависело от мнения окружающих, а было ориентировано только на творческий процесс как таковой, без стремления к определенному результату: «Писательское искусство – вещь совершенно никчемная, если оно не предполагает умения видеть мир прежде всего как кладовую вымысла», – говорит Набоков в статье «О хороших читателях и хороших писателях» [15, с. 24]. Будучи богемной личностью, Набоков не боялся отличаться от других, он был готов оторваться от устоявшихся правил и стать открытым для нового опыта, что было характерно для модернистов в целом. Модернисты Серебряного века говорили о необходимости создания новых форм в искусстве в противовес грубому реализму, настаивая на свободе самореализации исключительной творческой личности: «Мы не можем довольствоваться грубоватой фотографической точностью экспериментальных снимков. Мы требуем и предчувствуем новые, еще не открытые миры впечатлительности», – утверждал Мережковский [18]. Писатели Серебряного века считали себя избранниками муз и часто не вписывались в социальную структуру общества. В жизни и творчестве художников-модернистов серьезность, пороки и добродетели легко уживались вместе. Эстетической программой модернистской богемы стали заветы В. Брюсова в стихотворении «Юному поэту»: «...никому не сочувствуй, / Сам же себя полюби беспредельно. <...> ...поклоняйся искусству» [6, с. 96]. Поклонение искусству Набоков превратил в абсолютную идею, описав творческое состояние как «восторг» и «вдохновение».

Но именно в эти переломные моменты исторической трансформации общества философы и писатели XX века обратились к Достоевскому, вглядываясь в его творчество как в зеркало, отражающее истинную духовность, а не искажающее мир «Олакрез». Н. Бердяев так определил духовную глубину творчества Достоевского: «Все идеи Достоевского связаны с судьбой человека, с судьбой мира, с судьбой Бога» [4, с. 146]. И это не абстрактные философские суждения, а живое отражение идей, исходящих из самой жизни. «По Достоевскому, – отмечал Н. Бердяев, – можно изучать наше своеобразное духовное строение» [Там же, с. 149]. Передавая внутренний трагизм жизни и духовные искания личности, «идеи играют огромную, центральную роль в творчестве Достоевского», – утверждал Н. Бердяев [Там же]. Нет сомнений, что Набоков вступает в полемику с Достоевским, отстаивая свою формулу творчества, основанную на индивидуальном эстетическом исследовании мира. Это было эстетико-онтологическое противостояние двух талантов и мировоззрений, раскрывшее специфику эволюции литературного развития разных эпох. Критикуя Достоевского с точки зрения недостатка в нем художественности, Набоков выражает свое отношение к литературе Больших Идей, представляя себя их противником и выступая проповедником эстетизма в искусстве: «Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением» [16, т. 2, с. 382]. Не принимал Набоков и сближения Достоевского с историей народа и христианским учением, не сумев понять его как философа христианской идеи и духовного художника, поэтому стремился доказать, что популярность русского писателя обманчива и не соответствует эстетическим критериям искусства.

Впервые образ Достоевского появляется в поэтическом сборнике Набокова «Гроздь» (1922). В стихотворении «Достоевский» Набоков иронизирует над пророчествами Достоевского и упрекает классика в неспособности воспринимать мир эстетически: «Подумал Бог: ужель возможно, / что все дарованное Мною / так страшно было бы и сложно?» [17, с. 129]. Апокрифическое стихотворение Набокова «Садом шел Христос с учениками...» (На годовщину смерти Достоевского), следует считать логическим продолжением неприятия позиции Достоевского и пародией на глубочайшие основы его христианского сознания. Библейский мотив используется Набоковым как эстетический прием эпатажной театрализации встречи Христа с учениками лишь для того, чтобы противопоставить прекрасное безобразному. Спаситель показывает ученикам красоту божественного мира, не видимого учениками: «Христос же молвил просто: / “Зубы у него как жемчуга”» [Там же, с. 65]. Ультраэстетизм Набокова фокусируется на оправдании безобразного как необходимого элемента красоты и противостоит идее страдания, выступающей показателем ду-

ховного возвышения личности и христианского понимания жизни, что было чрезвычайно актуально для Достоевского.

В отличие от Достоевского, Набоков скептически относился к религии, позиционируя себя скорее как агностика, создавая безбожный мир, в котором он является единственным Творцом: «Бога нет, как нет и бессмертия, – это второе чудище можно так же легко уничтожить, как и первое» [13, т. 3, с. 394], – как выскажет авторскую мысль герой «Отчаяния». Достоевский стремился утвердить основательность бытия через постижение человеком своего внутреннего мира и стремление к духовному оздоровлению, в то время как Набоков-модернист создал вокруг себя ощущение хаоса, поместив в свои произведения симулятивные образы, за которыми нет живого человека: «...подлинник оставался неизвестным» [Там же, т. 2, с. 322]. Набоков верит только в обожествляемое им самим искусство: «Искусство божественно, ибо именно благодаря ему человек максимально приближается к Богу, становясь истинным полноправным творцом» [14, с. 180]. В действительности эстетизм Набокова демонстрирует, по словам М. Дунаева, его «эгоцентризм, доходящий до абсолютного аутизма. Человек самообособляется – это было болью ещё у Достоевского» [10].

Во-вторых, следует отметить разный подход Набокова и Достоевского к изображению реальности. Противоречия двух писателей заложены в их мировоззрении и отношении к человеку и действительности в том виде, в каком каждый ее себе представлял. Используя характеристику Герцена, данную Достоевским, мы можем сказать, что Набоков тоже «родился эмигрантом», прежде чем покинуть Россию. Он принадлежал к тому поколению русского барства, в котором «истлели последние корни, расшатались последние связи его с русской почвой и с русской правдой... Отделясь от народа, они естественно потеряли и бога» [9, т. 21, с. 9]. Конечно, Достоевский был интересен Набокову как выдающийся и талантливый писатель, но далекий от мифологизации действительности и эстетических задач творчества, «его чувствительных убийц и душевных проституток невозможно вынести и одной минуты», – таков набоковский вывод [16, т. 3, с. 585]. Если для Набокова существование мира и человека рассматривалось через призму художественного мифа, превращающего реальность в эстетический феномен, то Достоевский проник в самые, порой неприглядные, глубины жизни. Не случайно писатель задокументировал свои наблюдения в «Дневниках писателя», создав своеобразную «энциклопедию жизни». Модернистский эстетизм Набокова не смог принять идеал истины Достоевского, связанный с повседневной русской жизнью: «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность», – говорил Ф.М. Достоевский [9, т. 21, с. 75–76]. В модернистском измерении реальность теряет свое однозначное

восприятие, распадаясь на множество мистических сверхреальностей, которые формируют набоковскую «трехмерную модель художественного мира», охарактеризованную А. Злочевской: «Если мир *эмпирический* дан нам в ощущениях физических, *трансцендентный* существует в ином измерении – *мистическом*, то *художественный* живет в сознании и воображении человека» [11, с. 19–20]. Творческий мир Набокова – это имажинативное пространство вымысла, в которое не должны поникать проблемы реальной жизни, как считал Набоков, «вымысел искусства правдивее жизненной правды» [13, т. 3, с. 407]. В стремлении противоречить Достоевскому Набоков отворачивает литературу от реальности и человека, формируя образ эстетического персонажа, чаще всего «незаурядного чудовища» [Там же, с. 458], готового «ради искусства продать свою честь» [Там же, с. 459].

В-третьих, противостояние творчества Набокова и Достоевского реализуется на уровне технологии творчества. Набоков стоял у истоков новых жанровых форм и языковых приемов неклассического искусства. Следует выделить модернистский роман Набокова, который представляет собой модель искусственного метатекста, выходящего за рамки простого подражания природе, собранного, подобно мозаике, из интертекстуальных кодов, культурных языков разных эпох, «словно картина в картине» [16, т. 3, с. 600]. Интертекстуальность включает набоковские тексты в интеллектуальную игру с читателем, лишая произведение онтологической и эстетической самостоятельности, что зафиксировано Р. Барт: «...интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек» [1, с. 418]. В контексте интертекстуальности Набоков реализует предложенную А. Белым «мозговую игру», вовлекая читателя в процесс разгадки смысловых кодов произведения как символов активизации творческого подсознания: «Мозговая игра – только маска; под эту маску совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил...» [3, с. 56]. Смысл существования задается «имажинативным абсолют» [7, с. 117], позволяющим создавать фантастические художественные образы, оформленные узорами языка, часто противоречащие здравому смыслу, которому всегда противостоял Набоков, вводя абсурдные формы, характерные для современной литературы: «Формально и содержательно, – по замечанию Л. Н. Скаковской, – это выражается в том числе посредством абсурдизации повествования и повествовательных техник» [21, с. 75]. В контексте имажинативного восприятия Набоков манипулирует культурными кодами, осмысливая то, что уже известно «и как наследие прошлого, и как активное творчество мысли, направленное к ее торжеству в настоящем» [7, с. 118].



Роман Достоевского полифоничен, он «подымается до объективного видения жизни» [2, с. 36] и отражает все многообразие жизни и сложность человеческих характеров, у каждого из которых есть свой голос и судьба в «большом диалоге» с миром, как отмечал М. Бахтин: «... все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (гомофонического) романа» [Там же, с. 8]. «Полифонический мир» Достоевского при всем его многоголосии обладает структурной и идейной цельностью, утверждая «единство его романного мира» [Там же]. Форма полифонического романа, созданная Достоевским, стала образцом для писателей мировой литературы, и Набоков также не избежал этого влияния. Будучи враждебен идеологии Достоевского, Набоков также был «порабощен его волей» [Там же, с. 37], возможно, сам того не осознавая.

Из европейских критиков Ж.-П. Сартр был первым, кто назвал Достоевского «духовным родителем Набокова» [12, с. 129]: «Он открыто пользуется приемами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов» [Там же]. Действительно, аллюзии на мотивы и образы Достоевского появляются уже в первых романах Набокова периода европейской эмиграции, таких, как «Защита Лужина», «Соглядатай», «Отчаяние», «Дар», «Приглашение на казнь» и др. Полемизируя с религиозно-философскими идеями Достоевского, Набоков опровергает все, что связано с «мрачной достоевщиной» [13, т. 3, с. 458], и поэтому не соответствует эстетическим задачам модернизма, характеризуемым Х. Ортегой-и-Гассетом: «Поэт начинается там, где кончается человек» [19, с. 246]. Писатель считал, что произведения Достоевского, как говорится в романе «Защита Лужина», «производят гнетущее действие на психику современного человека, ибо, как в страшном зеркале...» [13, т. 2, с. 97], поэтому их запрещено читать маленькому Лужину.

О сходстве повести Набокова «Соглядатай» с «Двойником» Достоевского говорили эмигрантские писатели, например С. Яблоновский замечает: «Вот ведь какая штука. Написано в форме Достоевского» [12, с. 81]. Но, в отличие от Достоевского, Набоков наносит «страшный удар по логике» [Там же, с. 82], совершая «фокус» существования Смурова после самоубийства. Достоевский видит в двойничестве признаки болезненного состояния человека, утраты им собственной подлинности, называя двойника Голядкина «мгновенным расстройством воображения» [9, т. 1, с. 144], «ужасом, стыдом, кошмаром» [Там же, с. 146]. Набоковского Смурова можно считать творческим вызовом негативному двойнику До-

стоевского. Набоков представляет обезличивание Смурова как высшую эстетическую ценность, отрицающую подлинность человека и его превращение в продукт воображения автора. Невероятные фантазии Смурова о его приключениях призваны опровергнуть правду жизни в искусстве, которую отстаивал Достоевский.

В романе «Отчаяние», снижая духовный пафос творчества Достоевского, Набоков соотносит классику с «бутафорским кабаком имени Ф.М. Достоевского» [13, т. 3, с. 386]. В искаженном отражении набоковского «Олакреза» идеи Достоевского пародийно переосмысливаются, когда Герман якобы цитирует его, доводя до абсурда: «”Дым, туман, струна дрожит в тумане”. Это не стихок, это из романа Достоевского “Кровь и слюни”. Пардон, “Шульд унд Зуне” [Там же, с. 440]. Погруженный в эстетические изыскания «художник не чувствует раскаяния, даже если его произведения не понимают» [Там же, с. 441]. Что это, как не утверждение оппозиции абсолютного художника, возвышающегося над миром, кающемуся грешнику Достоевского? По мнению А. Долинина, Герман оказался «способен лишь на хамскую и банальную профанацию искусства» [8], ставя себе целью разоблачения духовных идеалов классики, противопоставив им «безыдейного» «гениального новичка» [13, т. 3, с. 441].

Заявляя в «Других берегах», что «Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по углам моего мира», испытывая «страх забыть» русский язык» [Там же, т. 4, с. 277], Набоков в то же время воспринимал русскую классику как источник чисто эстетического вдохновения и литературной игры. Истинный артистизм проявляется, по мнению Набокова, в узорах языка, красоте стиля, демонстрируя превосходство эстетики над идейностью и духовностью. В «Даре» набоковский поэт Федор Годунов-Чердынцев выбирает те моменты в произведениях русской классики, которые демонстрировали бы их эстетическую ценность и оригинальность: «... у Райского в минуту задумчивости переливается на губах розовая влага» (Гончаров), «пасть пса с синеватым, точно напмаженным, зевом» у Лескова, «в Карамазовых есть круглый след от мокрой рюмки на садовом столе», «роса счастья» [Там же, т. 3, с. 66].

В порыве самоиронии творческий двойник Годунова-Чердынцева Кончеев признается в любви к Достоевскому: «...хочу вас предупредить, чтобы вы не обольщались насчёт нашего сходства: мы с вами во многом различны, у меня другие вкусы, другие навыки, вашего Фета я, например, не терплю, а зато горячо люблю автора “Двойника” и “Бесов”, которого вы склонны третировать [Там же, с.306]. В этой двойственности отношения Набокова к Достоевскому проявилась определенное лукавство писателя, разрушающее оппозицию любовь-ненависть, представляющую собой эстетическую «химеру», антисистемное отношение, раскрывающее игровое отношение к классике.



*В-четвертых*, противостояние осуществляется на уровне соотношения автора и героя у Набокова и Достоевского. Сартр верно делает замечание об отношении двух авторов к своим персонажам: «Разница в том, что Достоевский верил в своих героев, а Набоков в своих уже не верит» [12, с. 129]. М. Бахтин в своем труде «Проблемы творчества Достоевского» отмечает пристальное внимание писателя к своему герою как воплощению идеи, в связи с чем определяется ценностное значение субъекта (личности) в произведении. Герой произведений Достоевского несет в себе целый мир, он «интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности» [2, с. 38]. В «полифоническом романе» Достоевского уравниваются голос автора и голос героя: «Слово героя о самом себе и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово», – утверждает Бахтин [Там же, с. 7]. Достоевский выстраивает «полифонический мир», в котором сливаются «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» [Там же], имеющих свое ценностное индивидуальное значение. Автор не манипулирует своими персонажами, а выстраивает субъектно-объектные отношения, когда субъектом являются персонажи с их собственным голосом и видением мира, создающие полифонию, а объектом – писатель, стоящий в стороне, позволяющий читателю выслушать разные точки зрения.

Если Достоевский ищет возможность восстановить богоподобную личность даже в самом падшем человеке, то Набоков видит в своих героях актеров-марионеток, функция которых состоит в том, чтобы подчиняться воле автора–творца. Персонажи Набокова – это не живые личности со своим собственным голосом, а маски автора, создающие воображаемый мир, стирающие границы между реальностью и театральностью. Например, в «Соглядатае» Набоков ассоциирует творчество с увеличительным зеркалом, в котором он видит самого себя, собственное гипертрофированное alter Ego, выступая в маске гения: «... я ношу маску, я всегда под маской...» [13, т. 2, с. 340]. Наделяя своих персонажей воображаемой творческой гениальностью, Набоков всегда развенчивает их претензии на талант и не позволяет им возвыситься над автором–творцом. Истинное намерение Набокова-художника состоит в том, чтобы скрыть «первообраз» человека в зазеркалье текста, превратив его в актерский персонаж, заменив «человеческий элемент» «художественной материей» [19, с. 261]. Не случайно, набоковские герои, являясь результатом имажинативного сознания автора, часто просто исчезают в никуда, выполнив свою функцию марионеточных актеров. Реальность жизни для Ганина, Смурова, Лужина, Мартына, и др. теряется в разыгрываемых ими фантастических ситуациях и несбывшихся мечтаниях. Так, Ганин («Машенька») «до конца

исчерпал свое воспоминанье» [13, т. 1, с. 112], растворившись в небытии, словно тень с киноэкрана. Шахматная гиперреальность настолько поглощает Лужина («Защита Лужина»), что возникает сомнение в его существовании: «Но никакого Александра Ивановича не было» [Там же, т. 2, с. 151]. Разыгрывая собственное самоубийство, Смуров из повести «Соглядатай» самоустраняется из жизни, становясь соглядатаем самого себя из потусторонности: «... я с любопытством глядел на себя со стороны, и мучительное прошлое мое – до выстрела – было мне как-то чуждо» [Там же, с. 310]. Фантазер Мартын («Подвиг»), примеряя на себя роли разных литературных героев, в итоге исчезает в картинку-акварель бабушки Эдельвейс, которая «вряд ли предвидела, когда мешала на фарфоровой палитре синенькую краску с желтенькой, что в этой нарождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук» [Там же, с. 158].

Апофеозом критического отношения Набокова к творчеству Достоевского стала лекция о Достоевском в цикле «Лекции по русской литературе» (*Lectures on Russian Literature*), прочитанная им во время его преподавания в Корнеллском университете в 1941 – 1958 гг. В лекции о Достоевском Набоков бессознательно отразил свой собственный комплекс Сальери, а с другой стороны, стремился показать непроницаемость для всех существующих влияний. Набоков видит свои творческие задачи в страстном желании «Достоевского развенчать» [14, с. 171]. Отмечая возросшую популярность Достоевского на Западе, где писатель воспринимался с точки зрения экзистенциальной философии и фрейдистского психоанализа, А. Долинин заключил, что «это была реакция на американскую интеллектуальную моду, которая в те годы канонизировала упрощенный вариант экзистенциализма и ввела Достоевского в пантеон предтеч этой ненавистой Набокову философии» [8]. Анализ лекции о Достоевском позволяет увидеть Набокова с точки зрения его артистизма, взаимодействия с читателем или слушателем так, как будто он находится на сцене. Исследование творчества Достоевского превращается в миф, фантастический рассказ, формирующий искаженное представление о русском классике. В порыве «ярмарочного вдохновения» Набоков разыгрывает «моментальный спектакль» на материале о жизни и творчестве Достоевского, будучи уверенным, что невозможно «совершенно реально представить себе жизнь другого» [16, т. 1, с. 550, 542] как подлинный феномен жизни.

Биография и творчество Достоевского описываются как «идеальный роман, освобожденный от всякого человеческого налета» [Там же, с. 548], представляющий художественное повествование, в котором вымысел и субъективный подход выставляют Набокова ненадежным лектором-исследователем, который скрывает игру смысла и абсурда за тщательным вниманием к деталям биографии. Известно, что Набоков видел

в Достоевском прежде всего автора детективных романов, полагая, что в его произведениях «нет равновесия между эстетическими достижениями и элементами уголовной хроники» [14, с. 177].

Набоков обнаруживает полное непонимание смыслов творчества Достоевского, «испытывая чувство неловкости» [Там же, с. 171] при обсуждении духовных и религиозных взглядов писателя. В рассуждениях о повести Достоевского «Записки из подполья» Набоков увидел только психиатрический аспект «описания клинического случая с явными и разнообразными симптомами мании преследования» [Там же, с. 189]: «Проступок, грех принимается на веру. Грех здесь – литературная условность, вроде тех, что используют авторы сентиментальных и готических романов, которых начитался Достоевский» [Там же, с. 190]. В то время как Достоевский считал подпольное существование грехопадением, той «каменной стеной», за которой утрачивается само понимание человека как подобия Бога, подменяясь идеей абсолютного «Я», прототипа обезчеловеченного нищезанского сверхчеловека: «Я обычно смотрю на литературу под единственно интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта» [Там же, с. 170]. Отказывая Достоевскому в самобытности, Набоков указывает на подражательность его произведений западноевропейским сентиментальным и готическим образцам С. Ричардсона, А. Радклиф, Ч. Диккенса, Ж.-Ж. Руссо и Э. Сю.

В порыве излишнего субъективизма Набоков обвиняет Достоевского в «бесконечном копании в душах людей с префрейдовскими комплексами» [Там же, с. 178], что выражается в большом количестве психически больных персонажей в его романах. Набоков представляет классификацию болезней героев Достоевского, таких, как эпилепсия, истерия психопатия, старческий маразм: «Своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, психологических и душевных дряг» [Там же, с. 178]. Но в то же время Набоков в своем исследовании ревниво ищет сходства с собственным творчеством, включая себя в творческую биографию Достоевского с той же целью – представить себя антиподом русского классика, чем привлечь к себе внимание читателя и показать, что пришло время для нового искусства, возможно, бездуховного, но прекрасного в своем эстетическом превосходстве.

В духе парадоксальной антилогичности Набоков идет «от противного», провоцируя читателя на сравнение своего творчества с художественным миром Достоевского. В интервью Альфреду Аппелю Набоков откровенно признавался, что «вряд ли отыщется хотя бы один крупный русский писатель прошлого, которого не упоминали бы в связи со мной систематизаторы» [16, т. 3, с. 590]. Критические суждения Набокова о Достоевском фактически положили конец жизнеспособности русской классики в пространстве модернистского искусства. Отныне литератур-

ная традиция переформатируется и переходит в сферу мистификации, интертекста, пародии, иронии, симуляции, что воспринималось как погружение в некие творческие глубины на уровне подсознания, наполненные эстетическим содержанием. Как автор-модернист, Набоков конкурирует с классиками, что объясняет его саркастическую иронию и примитивизм оценок. Например, после публикации «Двойника» Достоевский, по словам Набокова, «успел возомнить о себе невесть что и, наивный, неотесанный, плохо воспитанный, не раз умудрился поставить себя в глупое положение и перессорился со своими новыми друзьями и поклонниками» [14, с. 173]. Что это, как не карикатура на русскую классику, исходящая из желания опровергнуть значение литературной традиции в угоду демонстративной самопрезентации?

Можно сказать, что Набоков занимается не столько художественной оценкой произведений Достоевского, сколько поиском порочащих его качеств, замечая, например: «У Достоевского вместо характерных черт времени выступают общие рассуждения» [Там же, с. 190]. Таким способом самоутверждения Набоков доказал самому себе свою творческую самодостаточность, но все же, по верному замечанию Л. Сараскиной, «Набокову не удавалось да так и не удалось творчески оспорить те открытия, которые по праву числились за Достоевским» [20, с. 562].

Описывая знаменитое «пятикнижие» Достоевского, Набоков дает предвзятые отзывы, отмечая то, что могло бы принизить и дискредитировать значение его произведений, например, выступая против христоцентризма и тех идей, которые созрели, по словам Набокова, «после возвращения из Сибири», а именно, «спасение через грех и покаяние, этическое превосходство страдания и смирения, непротивление злу, защита свободы воли не философски, а нравственно, и, наконец, главный догмат, противопоставляющий эгоистическую антихристианскую Европу братски-христианской России» [14, с. 177].

Склоняясь к дионисийско-аполлонической концепции искусства, характерной для модернизма, Набоков испытывал, по его словам, «раздражение» от того, что Достоевский «неизбежно приводит нас к Христу», а «религиозные мотивы тошнотворны своей безвкусицей» [Там же, с. 204], опровергающей эстетическое содержание творчества. В художественном дискурсе, как считал Набоков, вымысел опровергает реальность, что побуждает писателя вступить в единоборство с силой языка за установление доминирования его собственного слова как предмета творчества. Достоевский отстаивал иной принцип назначения искусства, утверждая в «Речи о Пушкине», что он говорит «о братстве людей и о том, что ко всемирному, ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено» [9, т. 26, с. 148]. Достоевский стремился найти пути единения человека с миром

на основе духовного родства, говоря в «Дневниках писателя», «что почти все наши русские разъединения и обособления основались на одних лишь недоумениях, и даже прегрубейших, в которых нет ничего существенного и непереходимого» [Там же, т. 25, с. 5], Набоков же, напротив, противопоставляет одинокую, заикленную на себе творческую личность деградировавшему миру. Будучи художником нового направления, Набоков, как и многие модернисты, видел себя демиургом, утверждающим «магический» тип мышления, для которого нужно только принять творческий хаос в себе, отвергая реальность. Успешно эксплуатируя набор игровых стратегий, Набоков воспринимал реальность как имажинацию, предпочитая, по его собственным словам, «образы идеям, туманные факты прозрачным символам и случайно найденный дикий плод синтетическому варенью» [16, т. 2, с. 582].

Следуя движению своего сознания (или подсознания), Набоков формирует мир как эстетическую деконструкцию, дистанцируясь от всего, что могло бы претендовать на подлинность. В модернистском направлении Набоков довел свои художественные идеи до апогея, показав на примере собственного творчества, что в современном искусстве «эстетическая радость... проистекает из... триумфа над человеческим» [19, с. 236]. В эстетической концепции Набокова художник озабочен утверждением собственной гениальности, видимой им в зеркальном отражении его собственного нарциссизма.

Можно с уверенностью сказать, что присутствие Достоевского в поэтическом мире Набокова выявило антагонизм мировоззрений и творческой позиции двух писателей. Доминирующим принципом набоковского творчества стало свойственное модернизму разрушение реальности и утверждение самоценности искусства без человеческого элемента. Не случайно в финале романа «Лолита» Набоков, словно бросая вызов Достоевскому, заявляет о своем творческом кредо: «Говорю я... о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [16, т. 2, с. 376].

Произведения Набокова, отчужденные от жизни, создают свою собственную эстетическую реальность, воображаемую по отношению к оригиналу, чтобы скрыть от читателя правду жизни. Превращение реальности жизни в мистическую потусторонность привело Набокова к подмене понятий, выдвигая в качестве оригинала то, чего не могло быть, и в то же время позволяя автору играть с творческими возможностями своего воображения, «чтобы обман – а всякое произведение искусства обман – удался» [13, т. 3, с. 441]. В своем творчестве Набоков оставался в созданном им вымышленном мире эстетических симуляций и литературного эпигонства, представленном читателю в элегантной художественной упаковке словесных шаблонов, и, как любой европеец, не мог

понять русскую сущность и влияние творчества Достоевского на умы его современников, как это определил Д. Мережковский: «Нельзя страниц Достоевского читать безнаказанно – после них долго какой-то терн остается в душе, который язвит и смущает покой равнодушных. Именно эта сторона его таланта более всего поразила молодое поколение писателей в Западной Европе. Достоевский – пророк, еще небывалый в истории, новой *русской жалости*» [18]. Как модернист и предшественник постмодернизма, Набоков стал примером перехода к новым формам восприятия мира через искусство, образы, чувства, противопоставляя телесность духовности, смещая высокий идеал в сторону массовой культуры. Набоков приложил все усилия для создания имажинативного мира как наивысшей эстетизированной реальности. В каждом слове Достоевского реализуется идея бытия и человека, в слове Набокова – эстетический «феномен языка, а не идей» [16, т. 1, с. 511]. «Оторванность от почвы» [12, с. 130] – вот главный аргумент, раскрывающий глубокие и непреодолимые противоречия творческих миров Набокова и Достоевского. Думается, что причина противостояния творческих миров Набокова и Достоевского кроется именно в неразрешимых идеологических противоречиях, а также в противоположных подходах к проблемам творчества и формулированию художественного и духовного идеала. В то же время Набоков увидел в творчестве Достоевского величие и глубину, которых не хватало ему самому, но ярко выраженная тяга к эстетизму и индивидуализму стала тем прокрустовым ложем, которое не позволило писателю подняться на уровень по-настоящему высокого искусства.

### Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бахтин М. М. Под маской. Проблемы творчества Достоевского. Москва: Алконост, 1994. 175 с.
3. Белый А. Петербург. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 700 с.
4. Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского // Волга. 1988. № 10. С. 146–166.
5. Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы: Биография. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2010. 950 с.
6. Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Советский писатель, 1961. 930 с.
7. Голосовкер Я. Э. Логика мифа. Москва: Наука, 1987. 218 с.
8. Долинин А. Набоков, Достоевский и достоевщина [Электронный ресурс] // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/1/nabokov-dostoevskij-i-dostoevshhina.html> (дата обращения: 12.03.2023).
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Ленинград: Наука, 1972–1990.



10. Дунаев М. Вера в горниле сомнений. Православие и русская литература XVII–XX вв. [Электронный ресурс] // ВикиЧтение. URL: <https://religion.wikireading.ru/215393> (дата обращения: 12.03.2023).
11. Злочевская А. В. Эволюция мистической метапрозы Владимира Набокова (русскоязычный период) // Stephanos. 2019. № 4 (36). С. 18–37.
12. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей ред. Н. Г. Мельникова. Москва : Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
13. Набоков В. В. Собрание сочинений : в 4 т. Москва : Правда, 1990.
14. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. Москва : Независимая газета, 1999. 439 с.
15. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе Москва : Независимая газета, 1998. 507 с.
16. Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода : в 5 т. Санкт-Петербург : Симпозиум, 1997.
17. Набоков В. В. Стихотворения. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. 655 с.
18. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы [Электронный ресурс] // Lib.ru. URL: [http://az.lib.ru/m/merezhkowskij\\_d\\_s/text\\_1893\\_o\\_prichinah\\_upadka.shtml](http://az.lib.ru/m/merezhkowskij_d_s/text_1893_o_prichinah_upadka.shtml) (дата обращения: 12.03.2023).
19. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Москва : Ермак, 2005. 269 с.
20. Сараскина Л. Набоков, который бранится... // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. Санкт-Петербург : Изд-во Российского христианского гуманитарного института, 1997. С. 536–565.
21. Скаковская Л. Н. Специфика реализации абсурда в современной отечественной литературе // Вестник Тверского государственного университета. 2021. № 1 (68). С. 74–79.

## **V. V. NABOKOV AND F. M. DOSTOEVSKY: THE CONFRONTATION OF CREATIVE WORLDS**

**L. Y. Strelnikova**

Armavir State Pedagogical University, Armavir

The article examines the conceptual directions in the study of the confrontation and intersection of the works of Nabokov and Dostoevsky in the aspect of correlation with the classical tradition. It is established that Nabokov's creative position is oriented towards Western modernism, and then postmodernism, thereby entering into antagonistic relations with Russian literature. During the analysis of Nabokov's work, allusions to Dostoevsky's themes and images are established, which permeate the entire work of the writer. The study showed the productivity of approaches to the work of Nabokov and Dostoevsky, formed from the point of view of spiritual-value and literary analysis, which empha-

sizes the opposition of classics to experimentation with innovative forms of creativity.

**Keywords:** *Nabokov, Dostoevsky, modernism, realism, christian spirituality, imagination, bohemia, aestheticism, intertextual codes, polyphonic novel.*

*Об авторе:*

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

*About the author:*

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), e-mail: lorastrelnikova@yandex.ru

---

Дата поступления рукописи в редакцию: 10.03.2023 г.

Дата подписания в печать: 28.08.2023 г.