

Стрельникова Лариса Юрьевна

**ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ В ИГРОВОМ ПОЛЕ
НАБОКОВСКОГО ЗАЗЕРКАЛЬЯ В РОМАНЕ "ОТЧАЯНИЕ"**

В статье дается анализ романа В. Набокова "Отчаяние" с точки зрения онтологических принципов игровой поэтики модернизма. Показывается, что игровой аспект творчества писателя является ключевым и становится эстетическим способом существования героя романа Германа, для которого важно утвердиться в мире через разыгрывание преступления как произведения искусства. Выводом исследования становится утверждение о размытии В. Набоковым религиозно-этических критериев в пользу господства эстетической формы над внутренним содержанием личности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2015/2-2/52.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 2 (44): в 2-х ч. Ч. II. С. 184-189. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2015/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

7. Гриценко П. Е. Диалекты в современной языковой ситуации Украины // Исследования по славянской диалектологии. М., 2012. Вып. 15. С. 18-42.
8. Жилко Ф. Т. Мова новел Марка Черемшини // Українська мова і література в школі. 1954. № 4. С. 20-31.
9. Кисілевський К. Говорів особливості Шашкевичевої мови // Маркіян Шашкевич на Заході / упор. Я. Розумний. Вінніпег: Інститут-Заповідник Маркіяна Шашкевича, 2007. С. 193-205.
10. Кобилянський Б. В. Діалект і літературна мова. К., 1960. 276 с.
11. Кононенко В. Мовостиль західноукраїнських письменників: регіональний аспект // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія (Мовознавство). Івано-Франківськ: Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2008. Вип. XIX-XX. С. 17-21.
12. Матвіяс І. Відображення говорів у мові Леся Мартовича // Культура слова. К., 2010. Вип. 73. С. 80-84.
13. Матвіяс І. Діалектизм в мові творів Михайла Яцкова // Українська мова. 2013. № 1. С. 20-23.
14. Неборак В. А. Г. та інші речі (есеїчки, популярна критика, дискурс). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. 307 с.

UPPER DNIESTRIAN DIALECT IN THE ART LANGUAGE OF Y. VYNNYCHUK

Stetsik Kristina Nikolaevna

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

chrystyna1991@ukr.net

The article examines the language of literary works by Y. Vynnychuk from the viewpoint of representation in them the Upper Dniestrian dialect. The author analyzes the structure, means for introducing dialect features in the speech of the personages and speech of an author. The researcher identifies the place and role of dialect linguistic units in the system of stylistic devices of a literary work. The analysis testifies that using dialect elements in Y. Vynnychuk's language is artistically motivated, aimed to achieve stylistic purpose.

Key words and phrases: Upper Dniestrian dialect; dialecticism; art language; literary language; artistic function.

УДК 82.091

Филологические науки

В статье дается анализ романа В. Набокова «Отчаяние» с точки зрения онтологических принципов игровой поэтики модернизма. Показывается, что игровой аспект творчества писателя является ключевым и становится эстетическим способом существования героя романа Германа, для которого важно утвердиться в мире через разыгрывание преступления как произведения искусства. Выводом исследования становится утверждение о размытии В. Набоковым религиозно-этических критериев в пользу господства эстетической формы над внутренним содержанием личности.

Ключевые слова и фразы: модернизм; интертекстуальность; игровая поэтика; двойничество; аллюзии; экзистенциализм; В. Набоков.

Стрельникова Лариса Юрьевна, к. филол. н., доцент

Кубанский государственный университет

lorastrelnikova@yandex.ru

ДВОЙНИЧЕСТВО КАК ИДЕАЛ ЭСТЕТИЧЕСКОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ В ИГРОВОМ ПОЛЕ НАБОВСКОГО ЗАЗЕРКАЛЯ В РОМАНЕ «ОТЧАЯНИЕ»[©]

Эмигрантская критика первой отметила отступление творчества В. Набокова от традиций русской литературы в пользу приверженности модернистским играм, так, В. Вейдле сказал, что роман «Отчаяние» «роднит его с самым показательным, что есть в современной европейской прозе» [3, с. 128]. Г. Адамович отмечает сириинскую «игру в жизнь», схожесть с романтической темой двойничества, «но оживленное такой фантазией, что она ослепляет и не позволяет уже ничего другого видеть» [1, с. 122]. Американский исследователь творчества В. Набокова Д. Джонсон считал, что «не стоит умалять игровой аспект произведений... игры – важная составляющая запутанной паутины аллюзий, совпадений и узоров, которые отмечают присутствие другого мира в романах» [4]. Важной особенностью игровой поэтики В. Набокова является то, что в ней соединились, пользуясь терминологией Й. Хейзинга, «функция, которая исполнена смысла» [16, с. 20], и «игра на грани шутливого и серьезного» [Там же, с. 23].

Внедряясь своими русскоязычными произведениями в парадигму европейского модернизма, В. Набоков вольно или невольно обуславливает типы своих героев западными философскими учениями, подгоняя их к своей эстетической концепции. Детективная модель романа используется Набоковым как философско-эстетическая матрица, «превращающая поиск человеком собственной идентичности в основную загадку существования, не имеющую однозначного решения» [18]. В первую очередь следует иметь в виду положения учения С. Кьеркегера, который, предвзято модернистские экзистенциальные учения К. Ясперса, М. Хайдеггера,

Ж.-П. Сартра и др., призывает личность проявить собственную сущность и избавиться от всевозможной объективной детерминации, чтобы обрести свою индивидуацию, самость (К. Юнг). Как убеждал С. Кьёркегер в своем эссе «Страх и трепет», смысл индивидуальной экзистенции состоит в том, что если «единичный человек захочет идти тем же самым путем, то должен также обособиться и, следовательно, не нуждается ни в чьем руководстве, а тем паче, в руководстве того, кто сам себя навязывает в руководители» [6].

В комплексе иррациональных идей С. Кьёркегера важное значение приобретает экзистенциальная категория отчаяния, трактуемая им с религиозной точки зрения. Исходя из католико-протестантского догмата о первородном грехе, С. Кьёркегер определяет жизнь человека как состояние отчаяния, вызванное последствиями его греховной природы. Экзистенциальное отчаяние свойственно, как считал философ, эстетическому типу личности и обусловлено ее нежеланием быть самой собой и стремлением подменить свое внешнее «я» зеркально отраженным идеально-игровым Другим, обладающим исключительными качествами. Известно, что в своем творчестве В. Набоков принципиально отвергал «идею Бога», поэтому он отходит от религиозной стороны экзистенции, считая, «все божественное величайшей мистификацией» [10, т. 3, с. 393]. В. Набоков ориентируется на эстетическую составляющую этого явления, транслируя экзистенцию через эскапистское состояние своего героя, писатель включает главного героя романа Германа в творческую игру автора с читателем, презентуя его как сугубо эстетический объект, игрока на поле творчества в борьбе за место победителя в игре в идеальное убийство. Выбор героем романа Германом убийства как способа эстетического самоутверждения должен был разрешить экзистенциальные противоречия между его собственным миром творчества и реальностью: «Я ничего не боюсь, все расскажу. Нужно признать: восхитительно владею не только собой, но и слогом» [9, т. 3, с. 380].

Основная эстетическая установка В. Набокова в этом романе – изобразить убийство как творческую игру, выявляющую артистический потенциал личности, а Герман – эстетический эксперимент автора, призванный обнажить и утвердить его *alter ego*, писатель выставляет себя напоказ через «магию искусства», не допуская превосходства никакого своего героя над собой. В связи с рассмотрением В. Набоковым убийства с эстетической точки зрения симптоматичен философский трактат англичанина Т. де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств», написанный в XIX веке и ставший популярным в среде символистов (Бодлер) и далее в постмодернистской литературе (Борхес). Христианскому отношению к убийству как «вопиющему свидетельству упадка общественной морали» Квинси противопоставляет эстетически обусловленную «дивную плеяду убийств» [5]. Согласно теории Квинси, творчество «находит себе поживу» там, где мораль отстывает и убийство может рассматриваться как эстетический феномен, увлекательная игра, поскольку «злосчастная жертва уже избавлена от страданий», тогда и «настает черед Тонкого Вкуса и Изящных Искусств» [Там же]. В «Отчаянии» В. Набоков в духе Квинси обыгрывает криминальные сюжеты, соперничая с «великими романистами, писавшими о ловких преступниках» [9, т. 3, с. 406], считая ошибкой этих писателей внимание к раскрытию преступления, между тем, как считает автор, преступление – это реакция творческого потенциала личности на внешнюю, неподлинную для нее реальность: «Если правильно задумано и выполнено дело, сила искусства такова, что, явись преступник на другой день с повинной, ему бы никто не поверил, – настолько искусство правдивее жизненной правды» [Там же, с. 407].

В. Набоков играет на уровне жанра, стиля, языка, подчеркивая нарочитую искусственность своих текстов как матрицу реальных событий, он обращается к модному в европейской литературе детективному сюжету, симулируя классическую форму, чтобы исследовать мотивы убийства, оправдывающие иррациональные схемы поведения убийцы и демонстрирующие творческое начало личности: «Не могу удержаться и от того, чтобы не привести примера тех литературных забав, коим я начал предаваться, – бессознательная тренировка, должно быть, перед теперешней работой моей над сей изнурительной повестью» [Там же, с. 397], – говорит Герман. При этом сам факт преступления он считает «жалким фарсом», где преступник – игрок манипулирует «остальными, как марионетками» (В. Ходасевич) [17, с. 119]. В. Набоков сам поясняет эстетические функции Германа и Феликса как игровые, сопоставляя их с кинематографическими двойниками, подчеркивая условность действия и оторванность его от реальности, чтобы возвысить не просто искусство как такое, а его игровую метафору, представленную в виде повести – киносценария героя: «...я видел в кинематографе двойников, то есть, актера в двух ролях...» [9, т. 3, с. 341]. В его личной дихотомии, как в искривленном зеркале, отразился мнимый, созданный воображением героя двойник – дублер Феликс, чтобы помочь ему стать гением, но не личностью, эти понятия разводятся в разные стороны с психологической точки зрения, например, К. Юнг утверждал первичность личностных качеств по отношению к гениальности: «Стать личностью – это вовсе не прерогатива гениального человека» [19].

Литературные заимствования для В. Набокова – приоритет его игровой поэтики и иллюстрация полиглотизма культуры, что стало особенно актуальным в модернизме и постмодернизме, по замечанию Ю. Лотмана, «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [8]. Именно через интертекстуальные аллюзии писатель перемещает текст в семиотическую плоскость, подтверждая постмодернистскую парадигму Р. Барта о «тексте как интертексте по отношению к другому тексту» [2, с. 417]. Играя литературными ассоциациями с образами классической литературы или цитируя известные произведения, В. Набоков подвергает их пародийно-симулятивной реконструкции на уровне знаковости, снижая первоначальное идейно-художественное содержание и переводя в область лицедейства и культурной деградации, но в то же время литературный контекст интертекстуальных образов становится «материалом для авторских манипуляций» [7], способом создания эстетических парадоксов, а его оригинальность и новаторство в области стиля и языка транслируются через интерпретацию ранее написанного другими авторами.

Так, обучаясь в школе, герой «Отчаяния» Герман своеобразно трактует классику, «убивая» известный пушкинский сюжет: «... в моей передаче –Выстрела» Сильвио напавал без лишних слов убивал любителя черешен и с ним – фабулу...» [9, т. 3, с. 359].

Примеряя на себя стили своих литературных предшественников, разрушая сложившиеся типы письма и стили, набоковский герой, как и стоящий над ним автор, иронически признается в творческой несамостоятельности, так как избирает маски других авторов в качестве прообразов своих произведений, «многие страницы кишат сравнениями из литературной жизни» (Б. Носик) [12, с. 286], как говорит несостоявшийся писатель-убийца Герман, «у меня ровным счетом двадцать пять почерков,... быть может, что писало мою повесть несколько человек» [9, т. 3, с. 381]. Свою повесть Герман и пишет «вперемешку», «всеми двадцатью пятью почерками», так как у него нет своего индивидуального голоса, поэтому у него «спутались все приемы» [Там же, с. 359]. Отсюда широта интертекстуального контекста и множество вариантов прочтения, а в итоге «разрушается прерогатива монологического автора на владение высшей истиной, авторская истина релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения» [7].

Аллюзивные источники Германа разнообразны, его образ, словно пазлы в «вырезной картинке,... кусочек тут и кусочек там...» [10, т. 2, с. 574]. В направлении интертекстуального наполнения набоковский Герман – пародийный двойник – симбиоз пушкинского игрока Германа, подпольного типа Достоевского, Передонова Ф. Соллогуба, героев Конан Дойля, Леблана, Уоллеса и т.д., всех тех писателей, от классиков до беллетристов, которые оказали влияние на В. Набокова. При анализе данного произведения, прежде всего следует уяснить, что двойники в произведениях В. Набокова не несут на себе печать бесовского содержания, подобно героям Достоевского, Пушкина или Ф. Соллогуба. В. Набоков ставит их вне этического наполнения и моральных норм, у него прообраз равен двойнику, находясь с ним в одной аморальной плоскости и бездуховности. Ассоциация с пушкинским Германом из «Пиковой дамы» возникает в первую очередь в связи мотивом алчности, жажды богатства и готовностью пойти ради этого на любое преступление. Но если Герман Пушкина – байронический тип, человек больших страстей, то герой В. Набокова далек от серьезных переживаний, он эгоист, мелочный человек. Для набоковского героя задуманное преступление – повод для творческого прорыва, ради которого он преодолевает угрызения совести: «я почувствовал, что замысел мой наматился окончательно» [9, т. 3, с. 406], пушкинский же Герман терпит крах не по эстетическим причинам, а в силу нарушения им религиозно-нравственных законов: «Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков», – говорит Пушкин о своем Германе [13, т. 3, с. 208].

Используя формалистический принцип условности в искусстве, В. Набоков моделирует собственные игровые метаструктуры, позволяющие ему манипулировать своими героями-марионетками, наслаивая события (вымышленные биографии Германа) или зеркально отражая их (описание жизни Феликса, сочиненное Германом), что приводит к деконструктивному смыслу, выявляя принципиальную невозможность рационального понимания произведения. Для В. Набокова всё, кроме его текста, неважно, главное – поразить читателя стилевым эстетизмом, игрой слов, скрывающей бездуховный, деградиционный характер героев, обмелчание их духа. Правомерно будет говорить также об аллюзии на «подпольный» тип Достоевского. Как верно подметил Сартр, «у Достоевского сегодня нет недостатка в захлебывающихся цинизмом потомках» [14, с. 130], среди них следует назвать В. Набокова, не упускающего возможности низвести творчество русского писателя до уровня «бутафорского кабака имени Достоевского» [9, т. 3, с. 386], но в то же время отчаянно уподоблять своих марионеточных героев идейным матрицам персонажей Достоевского, не случайно Герман выбирает в качестве одного из названий своей повести «Двойник». В. Набоков переводит духовно-нравственные проблемы творчества Достоевского в эстетическую плоскость, отойдя от этической формулы Достоевского, трактующей причину подпольности и двойничества в отступлении от веры, у такого человека «нет ничего святого», что выводило его на путь нищезанского, «животного человека» («homo natura») [11, с. 433], который через преодоление человеческой «моральной расценки ценностей» [Там же, с. 300] и «христианского инстинкта» [Там же, с. 323], сохранил экзистенцию природно-человеческого как высший эстетический и культурный идеал. Свое презрительное отношение к духовной составляющей произведений Достоевского В. Набоков карикатурно спародировал в названии романа «Кровь и слюни», имея в виду «Преступление и наказание».

Подобных пародийных заимствований у В. Набокова множество: так имя Ардалиона, брата Лиды, отсылает к имени Передонова из «Мелкого беса» Ф. Соллогуба, как заметил Г. Адамович, «от —Отчаяния» до —Мелкого беса» недалеко» [1, с. 119]. Герман своей протеевской многоликостью уподоблен соллогубовскому мелкому бесу Передонову, презирающему людей, связь с которыми не сулит ему прямой выгоды, а также привыкшего делать мелкие гадости зависящим от него окружающим и видавшего в этом своё «утешение»: «У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, – и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их» [15]. Герман, как и Передонов считал, что принадлежит к «сливкам мешанства» [9, т. 3, с. 344], абсолютно не уважающий, подобно Передонову, свою возлюбленную (если первый за глаза называл свою жену Лиду дурой, то последний и вовсе мог плюнуть в лицо Варваре). Герман так же, как и Передонов, возвышает себя над всем миром в своем творческом и нарциссическом высокомерии, бросая вызов нищезанского сверхчеловека низкой толпе: «Я желаю во что бы то ни стало, и я этого добьюсь, убедить всех вас, заставить вас, негодяев, убедиться...» [Там же, с. 342].

Натуре Германа присущи игровые качества, он ощущает свое внутреннее актерство как вторую сущность: «Но хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр, играл не одну роль и играл отменно, – и если вы думаете, что суфлер мой звался Выгода, – есть такая славянская фамилия, – то вы здорово ошибаетесь, – все это не так просто,

господа» [Там же, с. 388]. Обозначенные в повести доминанты, где эстетическое превосходит этическое, а антитезы жизни и смерти, веры и безверия объединены у В. Набокова принципом игры, они и есть великая мистификация, ужас и обман, демонстрирующие изначальную склонность человека все облекать в игровые формы в противовес религиозно-нравственным смыслам. В своей атеистической тираде Герман защищает творческий потенциал отдельного человека, который живет игрой ассоциаций и неподлинным бытием псевдоискусства, предпочитая духовный вакуум нигилизма: «... вот в чем ужас, и ведь игра-то будет долгая, бесконечная... ибо все обман, все – гнусный фокус, я не доверяю ничему и никому...» [Там же, с. 394].

Онтология набоковской игры сводится к эстетическому бытию человека вне ценностных и рациональных смыслов, транслируя, по сути, платоновскую идею Бога как «игру в человечки» [Там же, с. 393], но лишая ее действительно религиозного содержания в пользу тотальной секуляризации сознания: «беспокоиться не о чем. Бога нет, как нет и бессмертия, – это второе чудовище можно так же легко уничтожить, как и первое» [Там же, с. 394]. Человек при всех его трансцендентальных целях есть в конечном итоге проекция на внешний мир, как считает набоковский Герман, он и есть «хозяин своей жизни, деспот своего бытия» [Там же], самостоятельно создает приемлемые для него ценности, исходя из своих потенциальных и осуществленных желаний (эвдемонии): «Я ощущал в себе поэтический писательский дар, а сверх того – крупные деловые способности... Вообще во мне проснулась пламенная энергия, которую я не знал, к чему приложить» [Там же, с. 395].

Творческое начало проявилось в Германе в самой извращенной форме, «всегда была у меня эта страстишка», – говорит герой о своем писательстве [Там же, с. 359], а своим ложным эпиграфом: «Литература – это любовь к людям» [Там же, с. 403], он ставит себя в положение «вне игры», то есть вне культуры, как считал Й. Хейзинга, «игра, в сущности, несовместима с насилием», но проецирует культуру [16, с. 13]. Поэтому его писательская гениальность не продвигалась дальше игры слов, искусной манипуляции аллегорическими смыслами и каламбурами, что подтверждает идею всеобщности игры, мотивирующей язык на создание игровых образов, о чем говорил Й. Хейзинга в своей игровой теории: «Всякое абстрактное выражение есть речевой образ, всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов» [Там же, с. 12]. В. Набоков здесь демонстрирует игру языка, где его смыслы «суть продукты и компоненты игры» [Там же, с. 13], но у писателя игры с языком становятся самоцелью, чтобы «ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох», например, «откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз» [9, т. 3, с. 360].

Во встрече со своим мнимым двойником Феликсом («счастливый») Герман наконец-то «нашел себя», свое счастье, так как оправдывались все его действия на пути к реализации желаний: «и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность к ненасытной, кропотливой лжи» [Там же, с. 361]. Для Германа исполнением желаний является выплата денег за «идеальное» убийство по страховому случаю, что явилось бы признанием его «гениальности» и «избранности», под которой герой и автор хотят скрыть реальную первопричину преступления, заключающуюся в полной моральной и духовной деградации «непонятого поэта». Однако вследствие того, что В. Набоков не изображает человека в своих произведениях, а лишь опошленные предметы, а зеркало к тому же зачастую оказывается «с кривизной, с безуменкой, Олакрез» [Там же, с. 387], то и творческий путь Германа в основе своей «несовершенен». Творческая ирреальность оказалась искаженной, опошленной прагматичной целью героя, зеркально отраженной в желаниях его двойника Феликса: «Я люблю деньги... Деньги, милые деньги. Милые маленькие деньги. Милые большие деньги» [Там же, с. 439]. Выбор Германом предметом своего «творчества» убийство человека определяется уже названными нами эстетическими установками автора, прежде всего, отстаиванием абсолютности процесса творчества, в котором нет места нравственному. Эту мысль Набоков реализует как творческое кредо Германа-писателя: «художник не чувствует раскаяния» [Там же, с. 440], поэтому тип страдающего убийцы наподобие Раскольникова может быть лишь «карикатурным сходством» [Там же, с. 449] с убийцей-гением.

Но оказывается, что убийство, совершённое Германом, становится профанацией искусства, поскольку оно отдаёт обыденностью, заурядностью и одновременно неоправданной жестокостью, лишаясь эстетического флера: «Он повернулся, и я выстрелил ему в спину» [Там же, с. 437]. Нравственная сторона вопроса «убить-не убить» Германом отброшена, но, уподобившись в реализации своего плана обычным убийцам, он сам интуитивно чувствует несовершенство своего творения: «Ошибки – мнимые – мне навязали задним числом, голословно решив, что самая концепция моя неправильна, и уже тогда найдя пустяшные недочеты, о которых я сам отлично знаю, и которые никакого значения не имеют при свете творческой удачи» [Там же, с. 452]. Зеркальный принцип изображения действительности, которым пользуется В. Набоков, предполагает искажение или вовсе исчезновение личности прообраза, допуская подсознательного двойника манипулировать героем. То есть, Феликс, как двойник Германа, своеобразный «минус» героя, который, однако, будучи представленным в минусе-отражении, дает, по мысли автора, «плюс» (продукт творчества). Но все это лишь игра автора, игра с темами, смыслами, словами, с читателем-зрителем несостоявшегося киноаттракциона, призванного убедить окружающих, что убийство – лишь увлекательный вид искусства, зрелищный фокус, ставший сюжетом его повести: «Поговорим о преступлениях, об искусстве преступления, о карточных фокусах...» [Там же, с. 406]. К тому же претензии Германа на гениальность развенчивает его антипод и одновременно источник творческой зависти художник Ардалион, утверждающий, что двух одинаковых лиц не существует, «всякое лицо – уникал» [Там же, с. 356], даже портретного сходства не может быть, в чем убеждается герой, глядя на свой портрет: «Вообще сходства не было никакого» [Там же, с. 366], а есть лишь игра воображения автора, о чем говорит писатель в одном из интервью: «Феликс из «Отчаяния» – это на самом деле мнимый двойник» [10, т. 3, с. 612]. Становится ясно, что Герман не соответствует высокому статусу

гения, так как подлинный «художник видит именно разницу», а «сходство видит профан» [9, т. 3, с. 357], который не в состоянии создать оригинальное произведение искусства. В данном случае не действует ни юнговская установка на обретение «самости», ни фрейдовский идеал «Я», так отсутствует само понятие личности, к творческой самореализации которой должен стремиться герой, но как авторская марионетка он не самостоятелен и не допускается автором в идеальный мир творчества, не сумев сыграть желаемую им роль гения, а сохранив статус бюргера-обывателя, скатившегося до банального преступника: «...через пять лет пойду под какую-нибудь амнистию и вернусь в Берлин, и буду опять торговать шоколадом» [Там же, с. 461]. В результате эстетический эскапизм Германа, демонстрирующий ограниченность его творческих возможностей приводит его к саморазрушению и отчаянию, он не в силах соединиться со своим «внутренним голодом, т.е. предназначением» (К. Юнг) [19], побуждающим его отказаться от преступного замысла, что дало бы ему шанс стать цельной личностью: «...прекрасная мысль – воспользоваться советом судьбы, и вот сейчас, сию минуту, уйти из этой комнаты, навсегда забыть моего двойника» [9, т. 3, с. 392]. Но пребывая в своем внутреннем раздвоении, Герман распадается на игровые функции, играя роли и убийцы, и гения творчества, неосознанно подтверждая несовместимость гениальности и злодейства.

Заключая себя в экзистенцию эскапизма, Герман впадает в отчаяние от необходимости исходить из опыта реальности, так как не желает выходить из придуманной им игры, считая, что сможет преодолеть аморальность убийства творчеством: «...для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» [Там же, с. 452]. Но Герман не достигает своей индивидуальной экзистенции гениальности, так как не способен преодолеть окружающей его действительности и разрешить противоречие между вседозволенностью в творчестве и жизнью, он приходит к разочарованию в собственной гениальности и в «дивном своем произведении» [Там же, с. 457], именно это состояние вызывает в нем отчаяние: «Да, я усомнился во всем, усомнился в главном, – и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением» [Там же], – таков финал несостоявшегося творческого гения убийства.

А «стоящим по ту сторону добра и зла» оказывается сам писатель. Провозглашенным им в романе «Отчаяние» эстетический принцип: «вымысел искусства правдивее жизненной правды» [Там же, с. 407], – станет главным ориентиром и одновременно прокрустовым ложем эстетики В. Набокова, созвучной афористическому положению ницшеанской этики о поражении аскетического идеала и устранению цели стать личностью перед лицом искусства: «человек предпочтет скорее хотеть Ничто, чем ничего не хотеть...» [11, с. 369].

Таким образом, убийство человека трактуется героем, да и самим автором, как источник вдохновения для творчества, когда стирается грань между этическим и эстетическим, приводящая Германа к ситуации «за чертой» нравственного, но и в этом случае он не в состоянии поставить предел своему желанию возвыситься над всеми: «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь» [9, т. 3, с. 462]. В заключение следует отметить, что в игровой поэтике В. Набокова преобладает антигуманистическая установка модернистской эстетики, в рамках которой смерть человека не вызывает сострадания и трактуется как феномен творческого состояния художника, человек в этом случае опредмечивается, у него лишь одна задача – не мешать автору манипулировать им, как фигурой в шахматах, творить с его помощью свой, несоединимый с действительностью мир искусства.

Список литературы

1. **Адамович Г.** Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 121-123.
2. **Барт Р.** От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. сл. Г. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 413-423.
3. **Вейдле В.** Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общей редакцией Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 127-128.
4. **Джонсон Д.** Миры и антимирь Владимира Набокова [Электронный ресурс]. URL: <http://libatriam.net/read/839021/> (дата обращения: 06.11.2014).
5. **Квинси Т.** Убийство как одно из изящных искусств [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.o56.ru/iso/INOOLD/KWINSI/murd.txt> (дата обращения: 02.10.2014).
6. **Кьёркегор С.** Страх и трепет [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/kierkegor/kjerkegor.html> (дата обращения: 02.11.2014).
7. **Липовецкий М. Н.** Русский модернизм. Очерки исторической поэтики [Электронный ресурс]. URL: <http://glebland.narod.ru/postmod.htm> (дата обращения: 10.09.2014).
8. **Лотман Ю. М.** Текст и полиглотизм культуры [Электронный ресурс] // Статьи по семиотике и топологии культуры. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата обращения: 07.09.2014).
9. **Набоков В.** Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Правда, 1990.
10. **Набоков В.** Собрание сочинений американского периода: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 1997.
11. **Ницше Ф.** К генеалогии морали. Минск: Харвест, 2007. 1037 с.
12. **Носик Б.** Мир и дар Набокова. М.: Пенаты, 1995. 550 с.
13. **Пушкин А.** Пиковая дама // Пушкин А. Сочинения: в 3-х т. М.: Худ. лит-ра, 1987. Т. 3. С. 190-219.
14. **Сартр Ж.-П.** Владимир Набоков. «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общей редакцией Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 128-130.
15. **Сологуб Ф.** Мелкий бес [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/s/sologub_f/text_0010.shtml (дата обращения: 03.09.2014).
16. **Хейзинга Й.** Homo ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

17. **Ходасевич В.** Рецензия на роман «Отчаяние» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общей редакцией Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 119-121.
18. **Чемодурова З. М.** Игра в постмодернистском детективе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38). Ч. 2. С. 184-188.
19. **Юнг К.-Г.** О становлении личности [Электронный ресурс] // Юнг К.-Г. Конфликты детской души. М., 1995. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/soul/soul7.html> (дата обращения: 10.09.2014).

DOUBLE IDENTITY AS AN IDEAL OF ESTHETIC SELF-EXPRESSION IN THE PLAYING GROUND OF NABOKOV'S MIRROR-WORLD IN THE NOVEL "DESPAIR"

Strel'nikova Larisa Yur'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
Kuban State University
lorastrelnikova@yandex.ru

The article analyzes the novel by V. Nabokov –“Despair” from the viewpoint of ontological principles of modernistic game poetics. The author shows that game aspect of the writer’s creative work is a key one and becomes an esthetic means of existence for the personage of the novel Hermann who is focused on asserting himself in the world through staging a crime as a work of art. The researcher concludes that V. Nabokov blurs the religious and esthetic criteria in favour of the dominance of esthetic form over the internal content of a personality.

Key words and phrases: modernism; intertextuality; game poetics; double identity; allusions; existentialism; V. Nabokov.

УДК 8; 821.111

Филологические науки

Статья посвящена рассмотрению влияния такого литературного направления как готика на творчество английского писателя-романика Томаса Де Квинси. В статье приводится анализ романа Томаса Де Квинси «The Avenger». Проводятся параллели между «The Avenger» и другими произведениями писателя, проявляющиеся в сходстве персонажей, сюжетов, описаний. Особое внимание уделяется изучению готических образов в различных произведениях писателя. «The Avenger» рассматривается как образец готического романа, подчеркивается его место в ряду других более известных работ Де Квинси.

Ключевые слова и фразы: Томас Де Квинси; романтизм; готический роман; фигура мстителя; опиумные видения.

Талагаева Юлия Александровна, к. филол. н.

Российская академия народного хозяйства и государственной службы (филиал) в г. Балашове
talag-yulia@yandex.ru

СОЧЕТАНИЕ ГОТИКИ И РОМАНТИЗМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТОМАСА ДЕ КВИНСИ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «THE AVENGER»[©]

Английский писатель-романик Томас Де Квинси известен читателям прежде всего как автор автобиографической «Исповеди англичанина, любителя опиума» и ряда эссе: литературно-критических, культурологических, мистико-мифологических, теологических, политических и исторических. Однако в личных дневниках Де Квинси признается, что мечтал сделать краеугольным камнем своего творчества поэзию, делится идеями по написанию «великого труда по философии», который «изменит образование» и «заново утвердит математику в Англии» [6]. К сожалению, пагубное пристрастие к опиуму не позволяло ему долго сосредоточиться на одной идее, и короткие эссе удавались писателю лучше, чем крупные произведения. Вместе с тем, возможно, именно благодаря опиумным галлюцинациям в его творчестве появились наиболее яркие мистические образы, такие как Таинственный Толкователь [2, с. 170] и Богородицы скорби [Там же, с. 173].

Произведения Томаса Де Квинси отличаются большим жанровым разнообразием. Для него характерно смешение или комбинирование различных жанров. Так, «Исповедь англичанина, любителя опиума», являющаяся собой образец литературы мемуарного жанра, содержит в себе также и философские рассуждения, диалог с читателем, сюжетный нарратив, фантастические видения, лирические излияния и т.д. В этом проявляется как приверженность Де Квинси идеям романтизма, так и влияние опиумной зависимости. Кошмарные навеянные опиумом видения, в которых сны перемешивались с реальностью, стали причиной появления во многих его работах наряду с романтическими образами элементов готики.

В данной статье нам бы хотелось подробно остановиться на произведении, в котором готическое начало проявляется наиболее сильно, – романе «The Avenger» («Мститель», 1838) (*Здесь и далее перевод наш – Ю. Т.*). Де Квинси называет «The Avenger» «немецкой историей» (German tale), имея в виду, что действие происходит