

**«СМЕРТЕЛЬНОЕ» ВЛЕЧЕНИЕ ГЕРМАНА:  
КОЕ-ЧТО О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ МОРТАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА  
В СИСТЕМЕ РОМАНА В. В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»**

***V. V. Romashova***

*специалист*

*Самарский филиал Московского городского педагогического университета*

*Самара, Россия*

*vikaaromashova@gmail.com*

Изучение смерти в качестве художественного элемента и полноценной доминанты нарративного уровня в творчестве В. В. Набокова представляет интерес с учётом многообразия исследовательских работ по метафизике писателя и метафизичности его произведений. Статья совмещает теоретический и непосредственно практический стороны вопроса: что представляет собой персонаж в качестве субъекта «высказывания смерти» и как реализуется его роль непосредственно в нарративе, какие функции он выполняет. Уточнение категории смертного персонажа способствует не только дальнейшему дополнению типологии героев В. В. Набокова, но и расширению теоретического описания данного элемента танатопэтики для дальнейших исследований и систематизации разделов танатологического литературоведения.

**Ключевые слова:** смерть, танатопэтика, смертность, смертный персонаж, Набоков, «Отчаяние».

**HERMAN'S "DEATH" ATTRACTION: SOMETHING ABOUT THE FUNCTIONING  
OF A MORTAL CHARACTER IN THE SYSTEM  
OF V. V. NABOKOV'S NOVEL "DESPAIR"**

***V. V. Romashova***

*Methodist*

*Samara Branch of Moscow City University*

*Samara, Russian Federation*

*vikaaromashova@gmail.com*

The study of death as an artistic element and a full-fledged dominant of narrative level in the work of V. V. Nabokov is interesting, considering the variety of research works on the metaphysics of the writer and the metafictionality of his works. The article combines the theoretical and practical aspects of the question considering the aspects of what a character he is like as a "statement of death", how he realizes his important role in the narrative and what functions he performs. Clarification of the category of a mortal character contributes not only to further supplementing the typology of V. V. Nabokov's heroes, but also to expanding the theoretical description of this element of thanatopoetics for further research and systematization of sections of thanatological literary theory.

**Keywords:** death, thanatopoetics, mortality, mortal character, Nabokov, "Despair".

Известно, что в рамках современной науки о литературе танатологическое литературоведение, танатопэтика в частности всё больше обретает теоретическую актуальность. Постановка новых вопросов и привлечение обширного материала естественным образом акцентирует внимание на необходимости систематизации элементов, формирующих танатологический уровень какого-либо художественного произведения или корпуса произведений. В этом отношении литературное наследие В. В. Набокова оказывается благодатной почвой.

«Отчаяние» (1934) – один из самых неоднозначных романов писателя, во многом представляющий собой произведение, завершающее берлинский период художественной деятельности В. В. Набокова, и обновлённый фундамент творческой лаборатории, на основе которой по-

сле вырастет «Дар» (1938), «Под знаком незаконнорожденных» (1945–1946) и «Лолита» (1955). Любопытным представляется здесь и укрепление позиций ненадёжного нарратора, позже ставшего одним из маркеров набоковского идиостиля, и двоемирие, и развитие танатопозитического уровня романа, на чём, собственно, мы и остановимся.

Предложенная нами ранее категория смертного персонажа<sup>1</sup> требует принципиального уточнения: отныне под ней понимается именно *активный* и динамичный актёр танатологического действия, ещё конкретнее – агент (актёр как субъект, порождающий тот или иной процесс)<sup>2</sup>. Забегая вперёд, обозначим, таким образом, следующее: в романе «Отчаяние» (1934) в позиции агента находится Герман Карлович, главный герой, который навязывает двойничество и организует центральный эпизод танатологического характера. Феликс, его «двойник», оказывается ведомой жертвой, пустым сосудом для множественных проекций Германа.

Смертность в качестве признака и категории логично сопоставлять с такими распространёнными в гуманитарной науке понятиями, как лиминальность и пороговость. Следует говорить отличия смертности как смежного, но всё-таки отдельного явления.

В понимании А. ван Геннепа, лиминальность – социально обусловленный феномен, подразумевающий динамику и эволюцию индивида, социальной группы. Эта промежуточность, не вписывающаяся в чёткие иерархические рамки, выступает как свойство, которое не относится только к обрядовым практикам: «Самый факт жизни делает неизбежными последовательные переходы из одной среды в другую, от одного общественного положения к другому. Поэтому человек в своей жизни последовательно проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы единого порядка (обряды – В. В.)»<sup>3</sup>. Другими словами, в социально-этнографическом плане лиминальность воплощает протест против консерватизма и застоя, традиций.

Глубокая разработка лиминальности и раскрытие её семантико-атрибутивных компонентов принадлежит М. М. Бахтину. Ключами к расшифровке природы лиминальности в средневековой культуре у него выступают плут, шут и дурак. Учитывая, что концепция мира Средних веков подразумевает разделение действительности на зоны и уровни, три обозначенных фигуры обладают правом в любом мире «быть чужими»<sup>4</sup>. Более того, они «ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризуются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения»<sup>5</sup>. А смех, выступающий атрибутом каждого из них, носит «публичный народно-площадной характер»<sup>6</sup> и выносит за границы культурных зон. Таким образом, вне средневековой парадигмы мышления, лиминальность рассматривается как гарант свободы и вседозволенности.

Пороговость вытекает из лиминальности, встраивается в её семиотический ряд. Сама граница и порог в качестве её частного проявления, по мнению А. ван Геннепа, есть «материализованный переход»<sup>7</sup>, а знаки, маркирующие собой отдельные зоны, служат для наглядного распознавания перехода и соответствующей на это реакции. Напомним, что для пороговости и лиминальности доминанта – свойство переходности. Зачастую его форма и проявление меркнут

---

<sup>1</sup> Ромашова 2021, 202.

<sup>2</sup> Красильников 2015, 189.

<sup>3</sup> Геннеп 1999, 9.

<sup>4</sup> Бахтин 1975, 309.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Геннеп 1999, 9.

на фоне «перемещения <...> через границы семантического поля»<sup>8</sup>. Лиминальность, исходя из этого, всегда является показателем весомости того или иного события в рамках сюжета. Пороговость же закреплена на уровне пространственных координат, указывая на наличие границ семантического поля и взаимодействия с ними субъекта.

Специфика моральности как раз состоит в том, что внутри данной характеристики акцентируется не переход, а присутствие Танатоса в процессе перехода. Если в пограничных ситуациях подразумевается метафорическое умирание, знаменующее смерть субъекта в старом статусе и перерождение в качественно новом состоянии, то моральность не допускает начала новой жизни. Вместо обновления жизни в моральности после смерти следует состояние мнимого послесмертия, в ходе которого совершивший переход индивид не обретает полноценного статуса и, соответственно, не функционирует наравне с переродившимся субъектом.

Мортальный персонаж воплощает Танатос и несёт его в себе, влияя на других. Следует отметить, что он проходит через определённый танатологический эпизод, но тот не обязательно завершается кончиной самого героя. Вдобавок, он не обязан быть сознательно причастен к танатологическому дискурсу или выступать в качестве убийцы. Степень его активности в дискурсе смерти вполне может иметь иную природу.

Главным показателем моральности следует обозначить наличие у персонажа *метафизического чутья*. Оно представляет собой зачатки некоторого мирозерцания, которое позволяет рассматривать действительность как многослойный пирог, а не отшлифованную плоскость, доступную обыденному зрению. Благодаря этому персонаж в силах ощущать границы между пластами миров и взаимодействовать с ними, распознавать, какие предметы должны существовать в одном пласте и не существовать в другом и т. д. Оно может быть воплощено через отклонение, делающее персонажа уникальным, даже если эта уникальность очевидна только для самого персонажа (как в случае с Германом). Чутьё, ко всему прочему, может включать героя в непрерывный созидательный процесс или же исключать из него, обозначив того как статичную фигуру. Эту особенность набоковских героев подметил А. Битов в эссе «Смерть как текст» (1996): «Собственно, все герои, включая преступных, ничтожных и униженных, <...> заглядывают за пределы, где жизнь существует в неподвластной форме – в форме безумия. И это определённый риск, отдалённо напоминающий писательский опыт. Там жизнь реальна, где не объяснена, где её не объять умом»<sup>9</sup>. Однако чутьё – только первая ступень в процессе формирования полноценного метафизического мирозерцания. Наличие его может быть реализовано или, напротив, потеряно.

В рядовых лиминальных ситуациях метафизическое чутьё, конечно, так же помогает субъекту видеть границы и пересекать их, однако в пределах одного мира. Поскольку смерть здесь больше символическая, чем буквальная, метафизика и трансцендентальность не имеют возможности развернуться и проявить себя. Индивид изначально ограничен одним пространством. Мортальный же герой сознаёт существование иного мира и тянется к нему. Это же стремление проявляется в той или иной степени у главного героя набоковского «Отчаяния» Германа Карловича.

Итак, что представляет собой Герман Карлович? Во-первых, что в целом свойственно героям Набокова, персонаж выступает в роли творца и потому активно воздействует на весь разворачивающийся нарратив. Во-вторых, он является представителем эмигрантской интеллигенции, т. е. пребывает в зоне чуждой, за границей своей первоначальной культурной зоны.

---

<sup>8</sup> Лотман 1970, 282.

<sup>9</sup> Битов 1999, 22.

В-третьих, он намеренно проворачивает игру из разряда «Правда – ложь», включая потенциального реципиента в своеобразный гносеологический процесс. Таким образом, Герман встраивается в плеяду героев-демиургов, располагающих властью убеждения и контроля всего, что становится частью фиктивного мира.

Личность Германа совершенно не однородна. Он – комок, сплетённый из фикций собственного сочинения. Даже жена не знает, кто он на самом деле: «<...> я за десять лет нашей совместной жизни наврал о себе, о своём прошлом, о своих приключениях так много, что мне самому всё помнить и держать наготове для возможных ссылок – было бы непосильно. Но она забывала всё <...>»<sup>10</sup>. Выражаясь условно, каждый новый нарратив, сочиняемый Германом (не важно для кого и с какой целью), выступает актом расщепления его как полноценного субъекта и порождения очередного двойника. Однако эти двойники оставались без телесного воплощения, потому никакой весомостью не обладали.

Феликс для Германа изначально предстаёт в виде объекта, а не как полноценное и автономное существо. Причём он находит в Феликсе копию себя в момент, когда тот напоминает мёртвого:

«Ведь этот человек, особенно когда он спал, когда черты были неподвижны, являл мне моё лицо, мою маску, безупречную и чистую личину моего трупа, – я говорю «трупа» только для того, чтобы с предельной ясностью выразить мою мысль, – какую мысль? – а вот какую: у нас были тождественные черты, и в совершенном покое тождество это достигало крайней своей очевидности, – а смерть – это покой лица, художественное его совершенство; жизнь только портила мне двойника (курсив наш – В. В.): так ветер туманит счастье Нарцисса, так входит ученик в отсутствие художника и непрошенной игрой лишних красок искажает мастером написанный портрет»<sup>11</sup>.

Уже здесь смерть маркируется как компонент чего-то идеального, к чему герой тяготеет в процессе изложения истории. «Мёртвый» облик Феликса оказывается для Германа «чудом», которое должно окрасить весь нарратив в оттенки уникального. Чудо исчезло, как только по лицу двойника «зыбь жизни побежала»<sup>12</sup>. В этом отношении «чистая личина трупа» идеальна, ведь является не чем иным, как зафиксированным состоянием. Потому Герман желает переместить существование «чуда» из глубин литературы в рамки живописи, превратить жизнь в статуарный элемент: «<...> боюсь, что, по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словами, а красками <...> Бледные организмы литературных героев, питаюсь под руководством автора, наливаются живой читательской кровью; гений писателя состоит в том, чтобы дать им способность ожить благодаря этому питанию и жить долго. Но сейчас мне нужна не литература, а простая, грубая наглядность живописи»<sup>13</sup>.

Акцентировка смерти в их первую встречу вписывается в парадокс, заложенный в природу двойничества: двойники одновременно схожи (ввиду раздвоения одного субъекта или некоторой тождественности разных субъектов) и различны, связаны друг с другом, но способны существовать сепаративно. Само образование пары двойников создаёт потенцию для возникновения не просто танатологической ситуации, а целого контекста и дискурса<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Набоков 2006, 412.

<sup>11</sup> Набоков 2006, 405.

<sup>12</sup> Набоков 2006, 401.

<sup>13</sup> Набоков 2006, 406.

<sup>14</sup> Агранович, Саморукова 2001, 11.

Герман сам указывает на невозможность сосуществования двух одинаковых людей в одном мире без очевидных на то логических обоснований: «Кровь, Феликс, у нас разная, – разная, голубчик, разная. Я родился в тысяче вёрстах от твоей колыбели, и честь моих родителей, как – надеюсь – и твоих, безупречна. Ты единственный сын, я – тоже. Так что ни ко мне, ни к тебе никак не может явиться этакий таинственный брат, которого, мол, ребёнком украли цыгане»<sup>15</sup>.

Столкновение Германа с мнимым двойником открыло для него две возможности: 1) отказать от своей оболочки, от того комплекса домыслов и обманок, которыми он порос благодаря собственной фантазии и социальным факторам; 2) создать необычайное литературное полотно, которое бы затмило даже томики с инициалами «Ф. М.». В первом случае Герман как объект фиктивного мира смог бы, грубо говоря, начать жизнь заново. Во втором – он бы всецело отдался роли демиурга, дистанцировался от диегезиса и начал смотреть на всё в положении «над», а не в положении «внутри». Естественно, сам Герман тяготел ко второй возможности, поскольку «привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком»<sup>16</sup>. Иными словами, его восприятие (если не учитывать прошедшее нарративное время и тонкости организации наррации) задано в той самой траектории «над».

С. З. Агранович и И. В. Саморукова также отмечают «следы архаического двоимирия», что вполне находит своё место в организации мира Набокова: «...уже в мифологии конфликт двойников-антагонистов связан с двоимирием, а точнее, с тем, что каждый из членов пары выступает как метонимия и даже символ некоего пространства. Конфликт двойников при этом происходит на границе миров, а в дальнейшем часто связан с мотивом пространственного перемещения, путешествия»<sup>17</sup>.

Герман ориентируется на двойничество немецкого образца, нутром ощущая соперничество с фальшивым двойником. При этом, дистанцируясь от своего настоящего «я», он пытается соблазнить Феликса, заманивая того возможностью недавнему бродяге подняться на более высокий социальный уровень: «Удивительная вещь, – задумывался ли ты когда-нибудь над этим? – что двое людей, одинаково бедных, живут неодинаково, один, скажем, как ты, откровенно и безнадежно нищенствует, а другой, такой же бедняк, ведет совсем иной образ жизни, – прилично одет, беспечен, сыт, вращается среди богатых весельчаков, – почему это так? <...> я актёр, живущий в общем на фуфу, но у меня всегда есть резиновые надежды на будущее, которые можно без конца растягивать, – у тебя же и этого нет, ты всегда бы остался нищим, если бы не чудо, это чудо – наша встреча»<sup>18</sup>. Иначе говоря, подсознательно признавая невозможность существования двух идентичных субъектов, Герман всё равно пытался связать их с Феликсом, и наиболее выгодным в этом плане было указать на их социальное родство – маргинальность и отчуждённость.

Кроме того, у любой пары двойников есть общие корни – эквивалентности, акцентирующие связь между двумя автономными субъектами<sup>19</sup>. Чаще всего это реализуется через родственные или дружеские связи, духовное единство, побратимство или совпадения, носящие символический характер (к примеру, рождение в одну ночь)<sup>20</sup>. Герман, в свою очередь, из обрывков информации, которую удаётся получить от Феликса, «достраивает» его биографию, создавая

<sup>15</sup> Агранович, Саморукова 2001, 442.

<sup>16</sup> Агранович, Саморукова 2001, 407.

<sup>17</sup> Агранович, Саморукова 2001, 17.

<sup>18</sup> Набоков 2006, 447.

<sup>19</sup> Агранович, Саморукова 2001, 23.

<sup>20</sup> Там же.

между ними связь. Однако ни генетически, ни каким-либо другим способом эти связи не оправдываются.

Навязанное двойничество отчётливо проявляется через симптоматику ненадёжного нарратора. Герман постоянно указывает на фиктивность истории и, соответственно, на явные прикрасы с его стороны. Такое обыгрывание, скорее всего, разумнее причислить к модернистской стратегии обнажения приёма, которое направлено не столько на обозначение границ между действительностью и фикцией, сколько на обличение ограниченности нарратива. Однако Герман откровенно манипулирует этой тактикой, заставляя реципиента верить только себе, а потом играть с его доверием: «А я только что здорово кого-то надул. Кого? Посмотришь, читатель, в зеркало, благо ты зеркала так любишь»<sup>21</sup>.

К примеру, в первую встречу Герман даёт предельно детализированную портретную характеристику двойнику и пытается заверить реципиента в том, что сходство слишком очевидно:

«Читатель, ты уже видишь нас. Одно лицо! Но не думай, я не стесняюсь возможных недосмотров, мелких опечаток в книге природы. Присмотришь: у меня большие желтоватые зубы, у него они теснее, светлее, – но разве это важно? У меня на лбу надувается жила, как недочерченная “мысль”, но, когда я сплю, у меня лоб так же гладок, как у моего дубликата. А уши... изгибы его раковин очень мало изменены против моих: спрессованы тут, разглажены там. Разрез глаз одинаков, узкие глаза, подтянутые, с редкими ресницами, – но они у него цветом бледнее. Вот, кажется, и все отличительные приметы, которые в ту первую встречу я мог высмотреть»<sup>22</sup>.

Перечень вызывает сомнения из объективных соображений. Отличия, на самом деле, настолько мизерны и незаметны при беглом взгляде на человеческое лицо, что становится понятно – Герман сам достраивает картинку двойника, конструируя синтетическую пару «сходство – различие» в характеристике субъектов двойничества.

Часто Герман перекладывает ответственность за сходство на Феликса, принимая позицию жертвы: «Отмечу, что он первый, не я, почувял масонскую связь нашего сходства, а так как установление этого сходства шло от меня, то я находился, по его бессознательному расчёту, в тонкой от него зависимости, точно мимикрирующим видом был я, а он – образцом. Всякий, конечно, предпочитает, чтобы сказали: он похож на вас, – а не наоборот: вы на него»<sup>23</sup>.

После убийства Герман на мгновение испытывает сомнения, смотря на фотографию трупа Феликса: «Странное дело, – Феликс на снимке был не так уж похож на меня, – конечно, это без труда могло сойти за мою фотографию, – но всё-таки мне было странно, – и тут я подумал: вот настоящая причина тому, что он мало чувствовал наше сходство; он видел себя таким, каким был на снимке или в зеркале, то есть как бы справа налево, не так, как в действительности. Людская глупость, ненаблюдательность, небрежность, – всё это выражалось в том, между прочим, что даже определения в кратком перечне его черт не совсем соответствовали эпитетам в собственном моём паспорте, оставленном дома»<sup>24</sup>.

Тезис о разрушительной тенденции творческого порыва Германа<sup>25</sup> порождает танатологический пласт сюжета вообще. Однако корень неудачи Германа заключается в том, что он никогда и не был творцом. Помимо постоянного обмана окружающих он обманывал и себя, считая, что способен реализоваться на литературном поприще. Кому действительно удалось интуитивно

---

<sup>21</sup> Набоков 2006, 411.

<sup>22</sup> Набоков 2006, 406–407.

<sup>23</sup> Набоков 2006, 403.

<sup>24</sup> Набоков 2006, 503.

<sup>25</sup> Агранович, Саморукова 2001, 120.

раскрыть истинную личность героя, – это Ардалиону. Во время написания картины художник подмечает то, что Герман выдаёт себя за одарённого, но на деле таковым не является:

«У вас трудное лицо», – сказал он, щурясь. <...>

Я спросил: “Почему вы говорите, что у меня трудное лицо? В чём его трудность?”

“Не знаю, – карандаш не берет. Надобно попробовать углём или маслом”. <...>

“У меня, по-моему, очень обыкновенное лицо. Может быть, вы попробуете нарисовать меня в профиль?” <...>

“Нет, обыкновенным его назвать нельзя. <...> Всякое лицо – уникам”, – произнёс Ардалион. <...>

“Но, позвольте, при чём тут уникам? Ведь, во-первых, бывают определённые типы лиц, – зоологические, например. Есть люди с обезьяньими чертами, есть крысиный тип, свиной... А затем – типы знаменитых людей, – скажем, Наполеоны среди мужчин, королевы Виктории среди женщин. <...> Наконец, бытовые, профессиональные типы...”

“Вы ещё скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан (курсив наш – В. В.). <...>”

“Но согласитесь, – продолжал я, – что иногда важно именно сходство”.

“Когда прикупаешь подсвечник”, – сказал Ардалион»<sup>26</sup>.

Крайне важным моментом является то, что чудаковатый на вид художник, которого Герман считает второсортным и бездарным, функционирует как инстанция правды. Уместно допустить, что Ардалион выполняет ту же миссию, что и средневековые шуты и дураки, т. е. ненавязчиво, простодушно демонстрирует истину, несмотря на то, что она излагается через фильтрацию со стороны Германа. Потому главный герой не медлит с совершением главного пункта своего плана, пока не решит, что делать с кузеном жены: «<...> я давно решил, что именно этот въедливый портретист – единственный человек, для меня опасный»<sup>27</sup>.

В диалоге раскрывается и решающая деталь, указывающая на то, что Герман – антигерой и антихудожник. «Неразличение предметов» и взгляд на мир и в бытийном, и в эстетическом отношении как на лишённые уникальности объекты, по мнению А. В. Злочевской, является неприемлемой характеристикой для истинного творца для Набокова: «Герман не замечает даже собственной неповторимой индивидуальности, и ему всюду мерещатся близнецы и копии: он путает памятник герцогу в Берлине с Медным всадником в Петербурге, официант в русском ресторанчике в Берлине для него на одно лицо с лакеем в Праге и т. д.»<sup>28</sup>. Креативная слепота Германа, которую тот сам не признаёт, выявляет его истинную сущность и указывает на «минусовой вектор мышления героя»<sup>29</sup>.

Таким образом, личность Германа не совпадает с его интенциями и запросами, поэтому можно говорить, что его литературная *idée fixe* ведёт к саморазрушению, к невозможности переродиться и закрепиться в новом статусе. Иными словами, Герман есть не кто иной, как мортальный персонаж.

Раз Герман является активным звеном и организывает убийство своего названного двойника, то Феликс как танатологический актант оказывается в пассивном положении (пациент). Уместно говорить о том, что в германовском нарративе он выступает не полноправным субъектом, а именно объектом множественных манипуляций. На него постоянно оказывается воздей-

<sup>26</sup> Набоков 2006, 420–421.

<sup>27</sup> Набоков 2006, 473.

<sup>28</sup> Злочевская 2021, 161.

<sup>29</sup> Злочевская 2021, 173.

ствие и любая его активность минимальна по отношению к тому, что проворачивает герой-нарратор. Хотя в VII главе Герман рассказывает о письмах Феликса откровенно шантажного характера, эти уловки не представляли для Германа угрозы. Он лично организовывал их коммуникацию, но для страховки приписывал всё Феликсу: «Не я написал Феликсу, а он мне, не я послал ему ответ, а неизвестный ребенок»<sup>30</sup>.

Истинная биография Феликса не раскрывается. Помимо совпадений в виде родословной двойников и диаметрально противоположных стратегий жизни (один богатый, другой – бедный), их не объединяют какие-то объективные, не построенные только в разуме Германа обстоятельства. Герман легко выдумывает их совместное прошлое: «Я рассказывал ей то, чего не рассказывал никогда. Я рассказал ей о младшем моём брате. Он учился в Германии, когда началась война, был призван, сражался против России. Помню его тихим, унылым мальчиком. Меня родители били, а его баловали, но он был с ними неласков, зато ко мне относился с невероятным, более чем братским, обожанием <...> мы были так похожи друг на друга, что даже близкие родственники путали нас, и с годами это сходство становилось всё безупречнее <...>»<sup>31</sup>.

Феликс до последнего считает, что помогает Герману фальсифицировать смерть ради получения денег, в то время как Герман, напротив, заверяет свою жену, что внезапно вернувшийся с того света брат хочет умереть с выгодой: «Я хочу смерть мою кому-нибудь подарить, – внезапно сказал он (Феликс – В. В.), и глаза его налились бриллиантовым светом безумия. – <...> Скажи, тебе, может быть, выгодно было бы исчезнуть со света?»<sup>32</sup>. В любом случае, что для жены, что для Феликса Герман отрезает другие возможные исходы, кроме смерти.

На основе проведённого исследования мы установили следующие моменты в системе танатопэтики «Отчаяния». Во-первых, специфика категории смертности состоит в том, что в ней важно наличие в процессе перехода самого момента смерти. В стандартных лиминальных ситуациях присутствует метафорическое умирание, знаменующее условное начало «жизни с чистого листа», в то время как смертность не подразумевает обновление жизни и запуск нового жизненного этапа, а знаменует наступление мнимого посмертия. Во-вторых, смертельный персонаж – это всё-таки активный субъект (агенса), взаимодействующий со смертью, но не способный к перерождению. Его могут определять многие факторы, но основополагающий – наличие метафизического чутья. В-третьих, смерть и примыкающие к ней художественные элементы возникают как в рамках метафизического уровня нарратива, так и внутри метафизического дискурса. Также отметим, что смертельный герой как одна из центральных констант нарратива о двойниках формирует не только последовательность сюжетных ситуаций танатологического характера, но и способствуют развёртыванию танатологического дискурса в творчестве Набокова в целом.

### *Литература / References*

*Агранович С. З., Саморукова И. В.* Двойничество. Самара, 2001.

*Agranovich S. Z., Samorukova I. V.* Dvoynichestvo [Duality]. Samara, 2001.

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

*Bakhtin M. M.* Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, 1975.

<sup>30</sup> Набоков 2006, 473.

<sup>31</sup> Набоков 2006, 480.

<sup>32</sup> Набоков 2006, 481.



*Битов А.* Смерть как текст // В. В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб., 1999. Т. 1. С. 15–24.

*Bitov A.* Smert' kak tekst [Death as a text] // V. V. Nabokov: pro et contra / Comp. B. Averina, M. Malikova, A. Dolinina. St. Petersburg, 1999. Vol. 1. P. 15–24.

*Геннеп А. ван.* Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов: пер. с франц. М., 1999.

*Gennepe A. van.* Obryady perekhoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov [Rites of Passage. Systematic Study of Rites]: Translated from French. Moscow, 1999.

*Злочевская А. В.* Почему Герман Карлович боится зеркал? О романе В. Набокова/Сирина «Отчаяние» // Вопросы литературы. 2021. № 1. С. 161–191.

*Zlochevskaya A. V.* Pochemu German Karlovich boitsya zerkal? O romane V. Nabokova/Sirina «Otchayanie» [Why is Herman Karlovich afraid of mirrors? About the novel by V. Nabokov/Sirina "Despair"] // Voprosy literatury. 2021. No. 1. P. 161–191.

*Красильников Р. Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе (введение в литературоведческую танатологию). М., 2015.

*Krasil'nikov R. L.* Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennoy literature (vvedenie v literaturovedcheskuyu tanatologiyu) [Thanatological Motives in Fiction: (Introduction to Literary Thanatology)]. Moscow, 2015.

*Левин Ю. И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира Вл. Набокова // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 323–391.

*Levin Yu. I.* Bispatsial'nost' kak invariant poeticheskogo mira V. Nabokova [Bispaciality as an invariant of the poetic world of V. Nabokov] // Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika [Selected Works. Poetics. Semiotics]. Moscow, 1998. P. 323–391.

*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

*Lotman Yu. M.* Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Literary Text]. Moscow, 1970.

*Набоков В. В.* Отчаяние / Набоков В. В.: русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. СПб., 2006. Т. 3. С. 394–527.

*Nabokov V. V.* Otchayanie / Nabokov V. V.: russkiy period. Sobranie sochineniy v 5 tomakh [Nabokov V. V.: The Russian Period. Collected Works in 5 volumes] / Comp. N. Artemenko-Tolstoy. Preface by A. Dolinin. St. Petersburg, 2006. Vol. 3. P. 394–527.

*Ромашова В. В.* Мортальность как характеристика набокковского героя: к постановке проблемы // #ScienceJuice2021: сборник статей и тезисов. Том 3. Сост. Е. В. Страмнова, С. А. Лепешкин. М., 2021. С. 201–208.

*Romashova V. V.* Mortal'nost' kak kharakteristika nabokovskogo geroya: k postanovke problemy [Modality as a Characteristic of Nabokov's Hero: towards the Formulation of the Problem] // #ScienceJuice2021: sbornik statey i tezisov [#ScienceJuice2021: Collection of Articles and The- ses]. Vol. 3. Comp. E. V. Stramnova, S. A. Lepeshkin. Moscow, 2021. P. 201–208.