



Савелий Яковлевич Сендерович, почетный профессор русской литературы и средневековых исследований Корнельского университета (г. Итака, штат Нью-Йорк, США). Автор работ о древнерусской письменности, по истории русской культуры («Георгий Победоносец в русской культуре», 1994), о новой русской литературе (Пушкин, Чехов), о фольклоре («Морфология загадки», 2005). Четыре тома избранных работ вышли в издательстве ЯСК.

Елена Михайловна Шварц, бывший хранитель древнерусских и греческих рукописей в Российской Национальной Библиотеке, Санкт-Петербург. Автор книги «Новгородские рукописи XV века» (1989). Совместно с С. Я. Сендеровичем опубликовала свыше сорока работ о русском и английском В. В. Набокове.

ISBN 978-5-907290-58-7



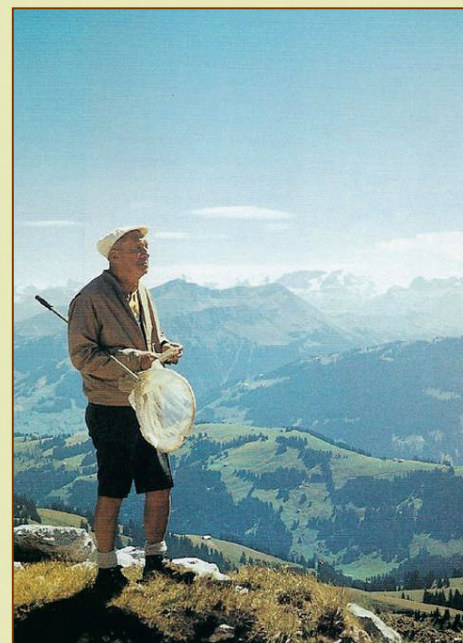
С. Я. СЕНДЕРОВИЧ, Е. М. ШВАРЦ * ПО ТУ СТОРОНУ ПОРНОГРАФИИ И МОРАЛИЗМА

S E R I E S M I N O R



САВЕЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ
ЕЛЕНА ШВАРЦ

ПО ТУ СТОРОНУ
ПОРНОГРАФИИ И МОРАЛИЗМА



ТРИ ОПЫТА ПРОЧТЕНИЯ «ЛОЛИТЫ»
В. В. НАБОКОВА



САВЕЛИЙ СЕНДЕРОВИЧ
ЕЛЕНА ШВАРЦ

ПО ТУ СТОРОНУ
ПОРНОГРАФИИ И МОРАЛИЗМА

ТРИ ОПЫТА ПРОЧТЕНИЯ «ЛОЛИТЫ»
В. В. НАБОКОВА



Издательский Дом ЯСК
Москва 2021

УДК 811.161.1
ББК 81.031
С 31

Сендерович С. Я., Шварц Е. М.

С 31 По ту сторону порнографии и морализма: Три опыта прочтения «Лолиты» В. В. Набокова. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. — 128 с. — (Studia philologica. Series minor).

ISBN 978-5-907290-58-7

Предлагаются три независимых друг от друга прочтения романа В. В. Набокова «Лолита» в контекстах Серебряного века русской культуры.

УДК 811.161.1
ББК 81.031

*В оформлении обложки использована фотография Владимира Набокова при ловле бабочек в двадцати милях к востоку от Монтре и одной милей выше него, 1971 г.
Фотограф — Дмитрий Набоков.*

© The Vladimir Nabokov Literary Foundation

ISBN 978-5-907290-58-7

© Сендерович С. Я., Шварц Е. М.,
текст, 2021

© Издательский Дом ЯСК, 2021

ВВЕДЕНИЕ

Романы Владимира Набокова принадлежат числу сложнейших текстов европейской художественной литературы. Такие тексты нет смысла рассматривать в какой-либо одной концептуальной плоскости. В различных контекстах, в оптических фокусах разной разрешающей силы и их множественных интертекстуальных планах неуместно искать единое логически правильное поле. Напрашиваются сравнения стиля Набокова-романиста с многогранным драгоценным камнем (*The Prismatic Bezel* – название первого романа Себастьяна Найта) или фасеточным глазом насекомого, отражающим мир под множеством углов. Но такие метафоры вносят упрощение: фасеты набоковских художественных миров требуют — каждый — своего подхода, особой исследовательской методологии.

На этих страницах собраны три опыта чтения романа «Лолита» (1956) (в обеих его версиях — оригинальной английской и авторском переводе на русский язык) под тремя различными углами зрения.

Первый опыт посвящен пронизывающему роман полемическому диалогу Набокова с концепциями Вяч. И. Иванова, поэта, теоретика, русского ницшеанца, основоположника эстетической, в сущности театральной, концепции русского Серебряного века. Ориентация эта необычна, так как включает обыгрывание самой человеческой фигуры Иванова, как она обозначилась на культурном горизонте, в контексте литературного быта.

Второй опыт рассматривает пробегающие в романе тени мотивов Александра Блока. Не тех мотивов, что можно было бы ожидать обращаясь к влиятельному

поэту. Набоков писал Эдмунду Уилсону в 1943 году: «Блок <...> – один из тех поэтов, что становятся частью вашего существа, и все становится небоковским и плоским. Я, как и большинство русских, прошел через эту стадию примерно двадцать пять лет тому» (*NWL*: 94). Мы обращаемся к мотивам из не художественных текстов Блока — из его статей о литературе. В самом американском романе Набокова обнаруживается довольно эзотерическая русская территория, в которую он вписан, на которой он ориентирован.

В третьем опыте нами подняты вопросы этики и эстетики Набокова, рассмотрены их удивительные течения и повороты в их своеобразном, проблемном взаимном пересечении и переплетении.

Все три опыта чтения романа, будучи независимы друг от друга, имеют общий контекст, разработанный нами за последние 25 лет в полусотне статей: представление о том, что всё творчество Набокова преломляет мир сквозь призму художественного и философского мышления Серебряного века русской культуры. Но Набоков не остается в его рамках, а, обыгрывая, переигрывает его насвежо, спорит с ним, принимает его как ткацкую основу, по которой расшивает собственные видения и узоры мысли. Интертекстуальные исследования получили большое распространение с середины XX в., но они как правило сводятся к частным текстуальным переключкам; мы же заняты выявлением обширных контекстов, которые задают набоковским текстам уникальные резонантные пространства. Их распознавание актуализует особые звучания набоковских текстов. Как нельзя читать Толстого, не познакомившись с социальным контекстом России XIX века, так Набоков останется непрочитанным без контекста культуры Серебряного века.

Первые версии включенных в эту книжку эссе опубликованы в следующих изданиях:

«Закулисный гром») // *Wiener slawistischer Almanach*, № 44, 1999, сс. 23-47.

«Лолита. По ту сторону порнографии и морализма») // *Литературное обозрение*, № 2, 1999, сс. 63-71.
(*Idem*: *Старое литературное обозрение*, № 1, 2001, сс. 67-7.)

«Lolita the Butterfly» // *Nabokov Studies*, № 17, 2020
(в печати).

ЗАКУЛИСНЫЙ ГРОМ: О замысле «Лолиты» и о Вячеславе Иванове

Закулисный Иванов

В письме подруги Лолиты, Моны Даль, описывающем школьный спектакль с роковым для Гумберта Гумберта названием «Зачарованные охотники», в котором она играла, упоминается между прочим следующее обстоятельство: «... невероятная гроза на дворе несколько заглушила наш скромный “гром за сценой”» (ССАП: 2. 273; в дальнейшем в ссылках на «Лолиту» в этом издании указываем только страницы). На этой, казалось бы, проходной фразе следует остановиться; дело в том, что в словаре Набокова *гром за сценой* или *закулисный гром* — не единичное и значит не случайное выражение, это мотив. Набоков его употребил в «Других берегах», характеризуя обстановку последних лет старой России: «И уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока» (ССРП: 5. 284. Здесь и далее подчеркивания наши. — С.С., Е.Ш.). В этой фразе, помимо намека на «Балаганчик» и на революционные тенденции поэта, слышен отзвук слов, сказанных Александром Блоком Андрею Белому о Вячеславе Иванове (о его статье «Мысли о символизме» (1912): «Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом» (письмо от 16 апреля 1912 // Блок 1960: 8. 387). «Закулисный гром», упомянутый в «Других берегах» и «гром за сценой» в «Лолите» — это гром, производимый в театре с помощью жестяного листа. Этот образ у Блока выражает желание отделить свое острое трагическое восприятие судеб Рос-

сии от «театральной трагедийности Иванова». Является ли «гром за сценой» в «Лолите» целенаправленной аллюзией или ассоциативной реминисценцией, так или иначе этот мотив служит нам эмблемой связи Блока и Иванова в набоковском восприятии. За отчетливой фигурой Блока в текстах Набокова, как это и было в реальном ландшафте культуры эпохи, то и дело выглядывает фигура другого корифея символизма, Вячеслава Ивановича Иванова. *Закулисный гром* Иванова, подхваченный Блоком, — это его теория происхождения трагедии из дионисийского культа, в котором «пафос боговмещения, полярности живых сил разрешаются в освободительных грозах» («Ницше и Дионис», 1904; цит; по: Иванов 1909: 8). Теории Иванова воспринимались одними современниками как пророчества о той «невероятной грозе на дворе» русской истории, которая их заглушила, другими же, — как пророчества шутовские, балаганные (см. Д. Мережковский, «Балаган и трагедия», 1910), а слова Блока были ироническим признанием того и другого. Но подлинная ценность скромного закулисного грома в «Лолите» заключалась в том, что это был символ, принадлежащий контексту мыслей о современной театральной культуре. Прозвучали они не со сцены, а в теоретических кулисах театральной культуры Серебряного века.

Набоков никогда не упоминал Вяч. Иванова прямо по имени, но мы намерены показать, что тексты Набокова пронизаны диалогом с ним. Этого можно было ожидать: Набоков был продуктом петербургского Серебряного века, Символизма в первую очередь. Иванов же был ведущим теоретиком младшего Символизма, а его знаменитая «башня» — важнейшим центром литературной жизни в период 1905–1912 годов. Объяснение, разумеется, находится на более глубоком уровне, но и эти внешние знаки ведут нас в нужном направлении. То, что Набоков, имея в виду Иванова, не называет его по име-

ни, подразумевает особую значимость: прятать наиболее важное – таков обычай Набокова.

Что касается «Лолиты», то диалог с А. Блоком составляет канву, или контурную карту, той территории, на которой роман концептуально развернут. В меньшей степени «Лолита» связана с Вяч. Ивановым; в первую очередь с ним связан самый замысел романа. Блок – золова арфа эпохи, но не мыслитель, считал своим долгом высказываться по вопросам мировоззрения и философии искусства. В этом он был главным образом последователем Вяч. Иванова. Ивановский закулисный гром погромывал в его стихах. Свою программную статью «О современном состоянии русского символизма», на которую Набоков отозвался в «Лолите», Блок назвал «бедкером по Иванову» (Блок 1960: 5. 426).

В качестве теоретика символизма Иванов сильно отличался от Блока. Если Блок вещал в визионерских образах и в тонах откровения, то символизм Иванова был рассудочно-философским и все же не абстрактно измышленным, а состоявшим в интерпретации символов, находимых готовыми в истории культуры. Его книжный мистицизм черпал убедительность в психологии творчества. Ивановский теоретический символизм имел собирательный характер, он сводил воедино разнородные элементы культуры, он опирался на аналитическую и интегративную работу структурального и систематического типа. Иванов выступил в роли кодификатора истории европейской культурной традиции с точки зрения нового Символизма. Его усилиями внедрилась пожалуй самая известная символистическая формула: *a realibus ad realiora, от действительности к высшей действительности*, под которой подписался практически каждый из младших символистов. Блок нашел в ней формулу синтеза диалектической квази-истории символизма, и развернул ее в статье «О современном состоянии русского Символизма».

В более точном смысле, той территорией, которую Блок прокомментировал в своем бедекере по Иванову, был доклад Вяч. Иванова в московском Обществе Свободной Эстетики и в петербургском Обществе Ревнителей Художественного Слова, который он затем оформил в статье «Заветы символизма», опубликованной в журнале «Аполлон» за май-июнь 1910 г. вместе с путеводительным докладом Блока в том же петербургском Обществе.

Статья «Заветы символизма» претендует на роль Нового Завета Символизма, причем роль Ветхого Завета с ивановской позиции достается Символизму французскому. Формула Иванова *a realibus ad realiora* лежала в основе эстетики, метафизики, космологии, историософии и теологии нового Символизма. Она прежде всего обозначала мистическую установку сознания художника, пронизывающего мир, в котором за внешними ежедневными явлениями лежит мир высших сущностей. Отличительными признаками «чисто символического художества», по Иванову, является «гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*)» (Иванов 1916: 134). В этом смысле Иванов называет свой мистический Символизм – *реалистическим*, а французский, ограничивающийся проекциями внутреннего на внешний мир, — *идеалистическим*.

Иванов предлагает диалектическую картину истории современного Символизма (что и было подхвачено Блоком). Первым диалектическим моментом душевной истории художника, тезой, является осознание художником, что мир волшебен, «что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой» (там же: 136). Это оптимистический момент доверия миру, за которым, однако, наступает момент распада и религиозно-нравственного испытания и отчаяния, ведущего к непри-

ятию сего мира. Это второй момент, антитеза. Если первый характеризуется теургической установкой художника, то второй – романтической ностальгией по прежним лучезарным видениям души. Если символизм этих двух моментов заключается в создании разрозненных и рассеянных символов, откуда происходит преобладание лирики, то третий момент, синтез, должен возникнуть в цельном и едином мирозерцании поэта. Тут возникнет теория большого стиля символической трагедии. У Иванова все сходится к теории трагедии и все из нее вытекает.

Путеводители Бедекера отмечали места, достойные посещения, звездочками. Блок, называя свою статью о Символизме «бедекером по Иванову», имел в виду очень конкретную подробность: он отмечает, как Бедекер звездочками, места наиболее ему близкие в статье Иванова. Сравнение с Бедекером было подсказано должно быть самим Ивановым – его излюбленным мотивом *кормчих звезд*.

Своеобразным бедекером романной символики предстает казалось бы необъяснимо растянутый перечень достопримечательностей, осмотренных Гумбертом и Лолитой в их первом путешествии по Америке. Внешне он напоминает так называемые эпические перечисления, которыми полна повествовательная литература от Гомера до Апдайка; Особый смысл им придавал Иванов, отметивший перечни от Гомера до Андре Жида («Две стихии в современном символизме» // Иванов 1909: 253): он видел в них магию, вызывающую в читателе сознание «реального бытия» – в смысле высшей реальности, которую он же называл *realiora*. Перечень достопримечательностей в «Лолите» имеет символический смысл в особом, набоковском значении, откликающемся на ивановский контекст.

Ежеутренной моей задачей в течение целого года странствий было изобретение какой-нибудь пред-

стоящей ей приманки – определенной цели во времени и пространстве – которую она могла бы предвкушать, дабы дожить до ночи. <...> Поставленная цель могла быть чем угодно ... <следует перечень – С.С. и Е.Ш.>, все равно чем, но эта цель должна была стоять перед нами, как неподвижная звезда... (187)

В следующей главе, продолжая список достопримечательностей, Гумберт упоминает парк Магнолий в южном штате, который они посетили, «потому что Бэдекер в 1900-ом году его отметил звездочкой» (191).

В нашем путеводителе по теме «Иванов и Набоков» мы отметили звездочкой «гром за сценой», или «закулисный гром».

Оркестры и фимелы

Самый заголовок упомянутой выше статьи Мережковского, «Балаган и трагедия», симптоматичен для культуры Серебряного века, который свел эти два понятия.¹ Культура эпохи была пронизана вагнерианской идеей синтеза искусств. Театр мыслился местом и условием этого синтеза. Это была эпоха новаторства в театре, эпоха появления особо эксцентрических форм теат-

¹ При этом Мережковский был решительно против смешения балагана с трагическим— новаторства символистов с социальной революцией.

ральности. Первой среди них по влиятельности была возрожденная *commedia dell'arte*. Как заметил Дуглас Клейтон, покрытая ромбами фигура арлекина стала иконой авангардистской революции (Клейтон 1994: 7). Русским Серебряным веком был оживлен легкий, светлый дух венецианской комедии масок 17-го столетия, воспринятой в музейной рамке старинного и потому высокого искусства, но гораздо распространеннее была ее балаганная разновидность — с тем особым русским оттенком слова *балаган*, который подразумевает стихию примитивную, неуправляемую, разрушительную, страшную (там же: 14), который звучит в выражении «да это же балаган». Эпоха была насыщена апокалиптическими настроениями, и поэтому не странно то, казалось бы, парадоксальное обстоятельство, что концептуальная экспансия балагана в художественной культуре вовлекла в свою сферу и трагическое и самое трагедию.

Русский Серебряный век в определенном смысле был и русским нищезанством. В могущественном импульсе, заданном Фридрихом Ницше, гениальным автором «Рождения трагедии», видели – Иванов в первую очередь – залог всеобщего обновления (см. Иванов [1923]: 11). Концепцию этой книги раннего Ницше (1872) Иванов по-своему развивал в целом ряде работ, положив ее в основу своего представления о европейской культуре как органическом единстве, в рамках которого культура античного язычества – в той интерпретации, которую дал ей Ницше, – содержала в себе зерно христианства. Перекраивая теорию Ницше, Иванов стал мерить все явления культуры их отношением к дионисийскому культу. Ивановская концепция оказала сильнейшее влияние на русские авангардистские теории театра.

Поворотным событием в театральной жизни эпохи оказалась пьеса А.А. Блока «Балаганчик». Блок создал ее по настоянию Г.И. Чулкова, ближайшего сотрудника

Вяч. Иванова, в русле нео-народнических намерений нести театр в массы (о собрании на ивановской «башне» по этому поводу 3 янв. 1906 г. см. Чулков 1921: 21; Блок 1960: 8.146). А Всеволод Мейерхольд, также находившийся под влиянием Иванова,² дал ей в своей постановке современное театральное воплощение и т. о. способствовал ее утверждению в качестве шедевра элитарной культуры.

Успех «Балаганчика» – вначале скандальный – был связан с тем, что та область, которая до сих пор казалась никак не совместимой с балаганом, — мир лирического поэта — предстала в виде балагана. Иванов «волил» возрождения трагедии, но к 20-му веку от первоизданной сцены выжил лишь балаган. Блок, знавший и любивший городскую ярмарочную балаганную культуру, недолюбливал авангардный театр – его идеалом был театр К.С. Станиславского, против которого восстал Мейерхольд. Блок написал пьесу о страданиях поэта, принявшего роль в неподлинном мире, подобном балагану. Мейерхольд утвердил балаган как свой домен, как мир, подчиненный власти художника-режиссера. Он показал даже возможность замены актеров-людей – актерами-картонными-куклами, включив такую сцену в свою постановку «Балаганчика». Если Блок отождествлял себя с Пьеро, то Мейерхольд отождествлял себя с рукой пуппенмейстера, утаскивавшей Автора против его воли за кулисы. Мейерхольдовский спектакль был ослепителен, но его смысловой эффект был противоположен тому, которого хотел Блок.

Ивановское понимание театра как нерва культуры получило своеобразный отклик в идее театрокрации Н.Н. Евреинова. Соперник Мейерхольда, Евреинов, сблизил тоталитаризм сцены с социальным тоталитаризмом («Самое главное», 1922). Он напомнил, что казнь в исто-

² См. в книге Мейерхольда «О театре» (1913) главу «Условный театр», написанную в 1907 г.

рии была публичным зрелищем («История телесных наказаний в России», 1913), а театр возник из представления казни и мучений и таковым остается поныне («Театр и эшафот», 1918).

Подчеркнем театральный контекст слов Блока об Иванове: «он с приятностью громыхнул жестяным листом», как и отклик Набокова на «закулисный гром» и «гром за сценой». Театральная культура находится в самом сердце Серебряного века. И Вяч. Иванов заложил её теоретический фундамент. Балаганная сторона этой культуры менее всего представлена у Иванова, но и он не остался в стороне. Занимаясь происхождением трагедии, он неоднократно указывал на то, что ее предшественником был дифирамб (*песнь топора*), из которого родилась и комедия:

...круговой дифирамбический хор распался на два вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал “драму сатиров”, которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, — откуда вышла трагедия. (Иванов 1916: 245-6)

Замечательным знаком эпохи стало то, что в книге 1923 г. Иванов самый дифирамб анахронистически называет «*commedia dell'arte козлов*» (Иванов [1923]: 235), имея в виду именно все, что было в нем «неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого», то есть по существу то, к чему подходит название балагана.

Эта траектория, связывающая Иванова, Блока, Мейерхольда и Евреинова, была в фокусе набоковского преломления феномена театральной культуры Серебряного

века. Набоков, принимая концепцию мира как балагана и значительно углубив ее, создал свой балаган – не для масс: это театр одного зрителя.³ Пуппенмейстер растворен в этом зрителе, и акт становится визионерским. В нем все неявно. Между тем, это основополагающий феноменальный план набоковского мира, мира художника. Набоков индивидуалист. Поэтому более всего ему претит ивановская соборная, коммунальная (если угодно, коммунистическая) утопия, связанная с его теорией трагедии. Иванов жаждал возрождения хоровой культуры, из которой вышла трагедия. В его «мистическом анархизме» она сливалась со славянофильскими идеалами и общинными идеалами народничества. Он мечтал о том, чтобы земля покрылась «орхестрами и фимелами», то есть местами, устроенными для хоров и хорегов («О веселом ремесле и умном веселии» // Иванов 1909: 246). Андрей Белый уже в 1907 г. насмеялся над мистическим анархизмом Вяч. Иванова и Георгия Чулкова, а в 1917 г. бросил по поводу новой власти советов: «Это ваши орхестры, Вячеслав» (via Пайман 1998: 315).

Индивидуальный балаган смерти выстроен Набоковым *vis-à-vis* коммунальных орхестр и фимел Иванова;⁴

³ «Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана» («Лолита. Постскрипtum к русскому изданию» // 389). Театр одного зрителя создает особого рода затруднение для интерпретатора: необходимость обращаться к значениям, не предназначенным для «нормального» читателя.

⁴ Евреинов придавал особое значение тому, что место хорего, фимела, было первоначально жертвенником в честь Диониса (Евреинов 1996: 22); Мы не знаем, познакомил ли при встрече в Париже Евреинов Набокова с текстом «Театра и

в персоналистическом мире Набокова оркестры и фимелы – это места казни (см. Сендерович и Шварц 1997).

Находясь на сцене трагического балагана собственной жизни, неудачливый пуппенмейстер Гумберт Гумберт протестует против театра – со ссылкой на его происхождение: «Я не терплю театра, вижу в нем, в исторической перспективе, примитивную и подгнившую форму искусства, которая отзывает образами каменного века и всякой коммунальной чепухой» (246). Здесь очевидна полемика с Ивановым, хотя бы и в шутовском тоне (подробно о балаганах Гумберта Гумберта см. следующий очерк).

Теорема Иванова

Иванов заметил, что Эсхил более всех нуждался в театральных машинах, потому что у него преобладает «логика стихий, механика слепых страстей» (Иванов 1916: 238). Гумберт знает, какую роль в его судьбе играет «всесильная *machina telephonica*» (253) – прямая противоположность благодетельного *dei ex machina* Эсхила. Для него это громовые раскаты судьбы, знак «*Incipit Tragoedia*». Трагедия рождается для Гумберта из телефонного сообщения о том, что Лолита пропускает уроки музыки. Объяснение с Лолитой по этому поводу заканчивается разразившейся грозой и признанием Гумберта об особенностях его эротической жизни: «Физиологам, кстати, может быть небезынтересно узнать, что у меня есть способность – весьма, думается мне, необыкновенная – лить потоки слез во все продолжение другой бури» (255). Дионисийские грозы, по Иванову, предполагают «разнуздание половых страстей» (Иванов 1909: 10). Начало второго путешествия Гумберта и Лолиты проходит под знаком гроз. «Ближайшие дни были отмечены рядом сильных гроз – или, может быть, одна и та же гро-

эшафота», но весьма вероятно, что он познакомил его со своей идеей.

за продвигалась через всю страну грузными лягушечьями скачками...». Это дионисийская гроза, сопровождающая, подобно лягушкам Аристофана, спутников Диониса прямо в Аид. Замечательно продолжение этой фразы: «...и мы так же неспособны были её отряхнуть, как сыщика Траппа». И через несколько строк: «... до чего я неверно истолковал указания рока! <...> и во всяком случае даже сумасшедший вряд ли был бы так глуп, чтобы предположить, что какой-то Гумберт Второй жадно гонится за Гумбертом Первым и его нимфеткой под аккомпанемент зевесовых потешных огней» (266). И если *грозы, рок и зевесовы молнии* недостаточны для осознания «Incipit Tragoedia», то грозовой эпизод включает еще и ночное явление Гумберту человека в маске (267); «личина Чина» – играет словами повествователь, но сыщик Чин из комиксов 1931 года анахронически привлечен к событиям 1949 года ради повода упомянуть *личину*, атрибут как античного театра, так и *commedia dell'arte*.

В первой своей статье на интересующую нас тему, «Ницше и Дионис», Вяч. Иванов провозгласил, что Фридрих Ницше «возвратил жизни ее трагического бога...» «Incipit Tragoedia» («Весы» 1904, №5; цит; по Иванов 1909: 4), но при этом только под конец жизни прозрел в Дионисе страдающего бога; и Иванов с восторгом цитирует подпись под письмом уже безумного философа: «Распятый Дионис». Дионисийство как прахристианство – это основная линия, руководствуясь которой Иванов исправляет Ницше. Признавая вслед за Ницше, что трагедия должна быть понята как напряжение двух начал, аполлонического и дионисийского, Иванов упрекает немецкого философа в том, что он увлекся Аполлоном и пренебрег Дионисом, – упрек символический, означающий, что Ницше видел в трагедии и ее почве, дионисийстве, эстетическое явление, а не религиозное. Религиозное же, по Иванову, это то, что соединяет творческое лицедейство с самой жизнью.

«Искусство станет лицедейством жизни», — скажет Вяч. Иванов позднее в статье «О существе трагедии» («Труды и Дни издательства Мусагет», 1912, № 6; цит. по Иванов 1916: 239). В ней заново изложена и углублена ивановская концепция трагедии в связи с ее происхождением. Статья эта дает ключ к пониманию концептуально-жанрового замысла «Лолиты». Трагедия, согласно Иванову, по своей природе, своему происхождению и имени есть искусство дионисово, простое видоизменение дионисийского религиозного обряда (там же: 237).

При этом Иванов говорит о «теоретически строяемом искусстве» трагедии (там же: 239). То есть его собственный *modus operandi* — начало аполлоническое, проясняющее, упорядочивающее, задающее единство. И в истории трагедии он видит усиление аполлонического начала. «Чем сознательнее будет протекать воссоздаваемая этим искусством [трагедии] жизнь, тем больше места будет занимать в ее воспроизведении элемент логический. Чем настойчивее эпоха будет требовать от художества сознательности, тем определеннее это искусство будет тяготеть к теореме» (там же: 238). Итак, рационализация культуры ведет искусство трагедии к теореме, понимаемой как теоретическое высказывание, и сам Иванов может восстановить приоритет темного дионисийского начала в искусстве лишь обращаясь к теории.

Это парадоксально звучащее положение чрезвычайно важно для понимания искусства Набокова. Художник в исключительно высокой степени сознательный, даже церебральный, он, так же, как Иванов, стремился к выражению в искусстве глубинного, темного, что можно обозначить понятием дионисийского, но делал это аполлонически. Эту парадоксальную задачу в определенном отношении помогал ему решать Вяч. Иванов. Мы рискнем сказать, что в основе «Лолиты»

лежит теорема, и теорема эта ивановская: высказывание Вяч. Иванова о трагедии – хотя бы и взятое в полемическом ключе.

В главе 19-ой Второй части романа Гумберт вскрывает уже цитированное нами письмо Моны Даль к Лолите и читает ее рассказ о том, как прошла постановка пьесы «Зачарованные охотники», в которой увезенная Гумбертом Лолита должна была играть роль Дианы. Мона, игравшая роль Поэта, замечает:

“Как и ожидалось, Бедный Поэт сбился в третьей сцене, в том месте, где я всегда спотыкалась, — на этих глупых стихах. Помнишь?

Пусть скажет озеро любовнику Химены,
Что предпочесть: тоску иль тишь и гладь измены.

Я тут подчеркнула спотычки.” (274)

То, что Гумберт не сумел прочесть намек, тем более замечательно, что он сам прокомментировал подобный прием несколько ранее:

Теперь хочу убедительно попросить читателя не издеваться надо мной и над помутнением моего разума. И ему и мне очень легко задним числом расшифровать сбывшуюся судьбу; но пока она складывается, никакая судьба, поверьте мне, не схожа с теми честными детективными романчиками, при чтении коих требуется всего лишь не пропустить тот или иной путеводный намек. В юности мне даже попался французский рассказ этого рода, в котором наводящие мелочи были напечатаны курсивом. Но не так действует Мак-Фатум – даже если и распознаешь с испугом некоторые темные намеки и знаки. (259)

Когда это предупреждение сбывается буквально при чтении письма Моны Даль (в английской версии романа эти – в правилах поэтики Буало – александрийские стихи даже и написаны по-французски), то читатель в состоянии оценить насмешку над Гумбертом: он видит имя Куильти в подчеркнутом Моной месте. Но не так действует Мак-Фатум, псевдоним греческой Ананке. За этой игрой скрыта классическая концепция греческой трагедии: герой, как и зритель, знает пророчество, но он не знает, что действие трагедии уже началось, и остается слеп к событиям, в которые уже вовлечен. В этом все дело: балаган, в котором «комедийный папаша Профессор Гумбертольди» (299), принимает участие, — это трагический балаган, и представление, как в трагедии, кончается смертью героя. Напомним, что в этом письме Моны Даль появляется фраза о «громе за сценой» — знак «дионисийской грозы» в трагедии по Иванову и знак присутствия самого Вяч. Иванова по Блоку. Наконец, Псевдо-Корнель дурашливого александрийского двустушия про Химену – тоже не случайность, а отсылка к той рационалистической культуре французского театра 17-го века, о которой упоминает Иванов в качестве примера искусства трагедии, тяготеющего к театру (Иванов 1916: 238). Само имя МОНА ДАЛЬ включает в себе слово МОНАДА – ивановский символ аполлонического единства и теоретической ясности в истории трагедии. Словом, письмо Моны Даль – это далеко идущий текст,

25-ая глава Второй части «Лолиты» начинается странным для такой продвинутой стадии романа утверждением: «Это книга – о Лолите» (311). Понять это можно не как сообщение, а как обращение к рефлексии, к теории, к уяснению себе, что же происходит. В продолжение того же абзаца читаем:

Хотя и следует отметить кое-какие важные подробности, мне хотелось бы ограничиться общим

впечатлением: в жизни, на полном лету, раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев черной вечности, заглушив захлестом ветра крик одинокой гибели.

Это образное переложение сущности дионисийского характера трагедии. Вот, что писал по такому поводу Иванов:

Общий же пафос этого теоретически строяемого искусства будет корениться в ужасающем нормально успокоенную душу созерцании и переживании разрыва, темной и пустой бездны между двух сближенных и несоединимых краев, в ощущении сокровенных и непримиримых противоречий душевной жизни, зияние которых будет приоткрывать взору тайну бытия, не вмещающегося в земных гранях и представляющегося смертному зрению небытием. (Иванов 1916: 239)

Трагедия строится как борьба антагонистических сил. В эту очевидную истину Иванов внес ряд своеобразных тонкостей. Антагонистические силы трагедии должны быть внутренне слитны. Возникающая при этом двойственность изначально представляет собой не противоречие, а полноту. Дионис – и жертва, и жрец. Поэтому страдательная сущность дионисийства – безвольная, то есть женская. «Центральным назвали мы женский тип в трагедии» (там же: 246). «Поэтому наиболее благодарно для трагического поэта изображение характера женского. Яркая и крупная женская личность естественно трагична. И можно предугадать, что грядущие судьбы трагедии будут тесно связаны с судьбами и типами женщины будущего» (там же: 254-5).

Роман под названием «Лолита» идет именно по этому пути: в его центре находится женщина, это женщина новейшего типа, и при этом – подлинно трагическая фигура, как бы ни казалась она далеко отстоящей от

преступающих запреты героинь Эсхила. Тут под балаганной поверхностью гумбертова повествования раскрывается трагедийная сущность романа, которая совсем не то же, что привычный факт разбитых судеб героев и их гибели. Это роман о женском начале трагедии, и опять-таки – не в сентиментальном смысле падших и страдающих героинь Достоевского и Пастернака, так сильно раздражавших Набокова, а в иррациональном, роковом и эстетически совершенном смысле, находящемся по ту сторону морализма.

Дионисийская сущность женского начала трагедии воплощается, по Иванову, в Мэнаде, оргиастической спутнице Диониса, которая была выделившимся из хора действующим лицом, губящим своего бога по его, а не по своей воле, — в том архаическом ритуальном действе, из которого возникла трагедия. Женское трагедийное раздвоение – не внешнее, а внутреннее. Мэнада и хочет быть любимой и бежит от любви. «Мэнада любит и яростно защищается от любви» (там же: 248). И Лолита в известном смысле двойственна. Она по глупости возраста полового созревания вступает в эротическую связь с Гумбертом, а затем оказывается в его плену, но желает видеть в нем только приемного отца, и в дальнейшем относится к их связи, как к ненужному ей инцесту. Она бежит от него к его двойнику, Куильти, в которого она влюблена, только для того, чтобы обнаружить свою ошибку и бежать и от него. Она выходит замуж за хорошего парня Скиллера, к которому хорошо относится, но, кажется, не любит, и умирает, рожая ему ребенка. Эти перипетии формульны, парадигматичны для женской сущности трагедии нового, современного типа, сопоставимой в своих отличительных чертах с античным. Но заметим, что объяснение внутренним раздвоением требует точки зрения Гумберта. Именно в «романе Белокожего Вдовца» Гумберта Гумберта Лолите приписана роль Мэнады.

И все же героиня романа Набокова – не бессмертный демон и не Мэнада, как ее видит Гумберт. Она не оргиастична. И она не убивает своего бога, как это делает Мэнада. Пользуясь другим ивановским понятием, она монада – существо волевое, внутренне цельное, поставленное в положение трагической героини жестоким пуппенмейстером, распорядителем балагана жизни. Понятие монады – метонимически отмеченное в романе именем Моны Даль – Иванов заимствует, разумеется, из «Монадологии» Лейбница для того, чтобы охарактеризовать принцип единства, представляемый Аполлоном в противоположность принципу диады, представляемому Дионисом. Многократны у Иванова и высказывания о «самоопределяющейся волевой монаде, утверждающей себя независимой от всего, что не она» (Иванов 1909: 117, 333, 340 и т.д.). Повторим: монада представляет — в противоположность темному дионисийски-демоническому самопротиворечивому началу – начало волевое, ясное, светлое, неразложимо единое и простое, аполлоническое.

В статье о литовском художнике-символисте Чурленисе, посвященной проблеме синтеза искусств, Иванов приводит большую цитату из «Монадологии» Лейбница, которой завершается сборник «Борозды и межи». В этом пассаже Лейбниц демонстрирует понятие монады так: «Всякую часть вещества можно представить себе как сад, полный растений, и как пруд, полный рыб. Но каждая ветвь растения, каждый член животного, каждая капля его соков – опять такой же сад, или такой же пруд» (там же: 351). В путешествии Гумберта с Лолитой, размеченном неподвижными звездами, как у Бедекера и Иванова, упоминаются такие достопримечательности, как «рыборазводная станция в штате Идаго» и «Еллостон Парк и его цветные горячие источники, малютки-гейзеры, булькающие радужные грязи (символы моей страсти)» (195). Если «малютки-гейзеры» с после-

дующим разъяснением – очевидное обыгрывание фамилии Лолиты – *Гейз*, то и парк и рыбозаводная станция – это члены символического ряда, а именно, аллюзия к пассажиру из «Монадологии» Лейбница, приведенному в статье Иванова, и она так же относится к Лолите – к ее монадической, или аполлонической, сущности. В сдвоенном жизненно-философском и рефлексивно-метапоэтическом смысле Набоков здесь указал на нечто очень важное для понимания того, что лежит в основе его искусства и мира, — на теоремный характер этой основы – не в математическом смысле этого слова, а в ивановском, в котором *теорема*, подобно таким понятиям, как *мифема*, *стратегема*, *фонема*, подразумевает концептуальное ядро соответствующего смыслового поля.

Диадический принцип трагедии, по Иванову, действует различным образом в женском и в мужском герое. Агонистический принцип трагедии заключается в том, что мужской герой противостоит противнику, похожему на него, как двойник. Если в женщине-героине происходит внутреннее раздвоение, то с мужским героем происходит внешнее удвоение (Иванов 1916: 250). Таковы Дионис и его антагонист Ликург. Именно таково соотношение между Гумбертом и Куильти – антагонистами и зеркальными подобиями. Убивая своего антагониста ЛИКУРГА—КУИЛЬТИ, Гумберт убивает собственное отражение. Здесь находится разгадка и удвоенного имени Гумберт Гумберт — это внешний образ удвоения. Джон Рэй видит в этом псевдониме «маску, сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза» (11). «Ведь и по существу исследуемого предмета,— говорит Иванов, — можно предугадать, что раскрытие диады в психологии личности должно выражаться иступлением и что искусство, представляющее это раскрытие в действии, должно быть отображением не состояний спо-

койного разумного сознания, но состояний выхода из него – душевных аномалий» (Иванов 1916: 244).

Как проявление трагической душевной аномалии и должна быть понята мнимая педофилия Гумберта. Это эстетически усовершенствованная проекция губительного желания обладать менадой, которая не имеет собственной воли, является своего рода куклой, еще-не-личностью, ребенком. Иванов подчеркивает, что трагическое аномальное сознание бывает внешне отмечено сугубой логичностью. «*Soyons logiques*, кукарекала и петушилась галльская часть моего рассудка», — хватается за соломинку Гумберт в разгаре своего безумия (293). Отличительно ивановская формула трагедии, её теорема, разыграна у Набокова сполна.

Наконец, трагический хор, из которого на первоначальной стадии становления трагедии выступил, чтобы погибнуть, герой, по Иванову, в процессе развития трагедии становится представителем Аполлона. В конце «Лолиты», Гумберт, после убийства Куильти настигаемый полицией, останавливает автомобиль и вызывает в памяти мираж однажды слышанного светлого хора детских голосов, и его поражает ужасом то, что в этом хоре нет голоса Лолиты (374). Это развязка трагедии. В ее начале есть другой образ хора — список класса Лолиты, который полон особого значения для Гумберта (67-9). Из этого хора выступила трагическая героиня Гейз Долорес — в таком виде ее имя находится в классном списке, и в этой официальной перестановке имени и фамилии Гумберт видит маску, — выступила и погибла.

Заметим теперь, что певец дионисийского безумия Вяч. Иванов несколько не безумен как в качестве поэта, так и в качестве теоретика — он предельно ясен, уравновешен, аполлоничен, настаивая на дионисическом послушании божественной воле. В этом есть нечто балаганно-комическое, если посмотреть на фигуру Иванова

на фоне его теорем.⁵ И если вспомнить, что он настойчиво призывал к слиянию искусства и жизни и пророчествовал: «Искусство станет лицедейством жизни» (Иванов 1916: 239), то релевантность обращения к его фигуре окажется несомненной и даже неизбежной для такого заинтересованного и иронического наблюдателя как Набоков.

Если развернутая нами выше сеть идей и образов представляет собой основу, на которой возникла «Лолита», то взгляд, брошенный на фигуру Иванова, представляет возможность проследить рождение и судьбу мотива, составляющего сердцевину сюжета «Лолиты».

Кукла Иванов

Когда С.А. Венгеров стал создавать «Историю русской литературы XX века» (самому веку еще не минуло двух десятилетий), он обратился к ряду писателей с просьбой прислать ему автобиографический очерк. «Автобиографическое письмо» Вяч. Иванова к Венгерову было написано в Сочи в январе-феврале 1917 г. В нем есть такое признание о решающем событии в его жизни:

Властителем моих дум все полнее и могущественнее становился Ницше. Это ницшеанство помогло мне — жестоко и ответственно, но, по совести, правильно — решить представший мне в 1895 г. выбор между глубокою и нежною привязанностью, в которое обратилось мое влюбленное чувство к жене, и новою, всецело захватившею меня любовью, которой суждено было с тех пор, в течение всей моей жизни, только расти и духовно углубляться, но которая в те первые дни казалась как мне самому, так и той, которую я полюбил, лишь преступною, темною, демоническою страстью. Я прямо сказал о всём

⁵ «Марионеточного» Иванова и Иванова-шута представлял в своих мемуарах уже А. Белый (Белый: 1990: 344, 346).

жене, и между нами был решен развод. Прежде чем были устранены многие препятствия, стоявшие на пути к нашему браку, я и Л.Д. Зиновьева-Аннибал должны были несколько лет скрывать свою связь и скитаться по Италии, Швейцарии и Франции. Друг через друга нашли мы — каждый себя и более, чем только себя: я бы сказал, мы обрели Бога. Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело. (Венгеров 1917: 93-94)

Здесь замечательно всё — от признания, что он стал ницшеанцем в личной жизни, до дионисийских терминов в описании своего весеннего обновления. Иванов с помощью Ницше находит своего Бога в Дионисе.⁶ Мэнадой, спутницей Диониса, называл в своих стихах Иванов Лидию Зиновьеву-Аннибал. Оргиастический характер дионисийства в этом отношении не исчерпывает смысла ситуации. Еще важнее здесь то, что само по себе «Происхождение трагедии из духа музыки» не дает достаточного основания для понимания поступков Иванова. Если в своих теориях Иванов следовал за «Происхождением трагедии», то в жизни он был очевидным последователем идей, развернутых в книгах «По ту сторону добра и зла» и «Происхождения морали». С помощью Ницше Иванов переступает через традиционную, то есть христианскую мораль.

⁶ Следуя за Ницше, Иванов в то же время поучал его. Он считал, что Ницше сам не понял, что Дионисом он называет Христа, что, будучи правым в своей философии и психологии, Ницше ошибся в своей исторической концепции: от Диониса до Христа под разными именами проходит единая история религиозных поисков человека. Христианство — единственно возможный последний вывод того устремления, которое началось в дионисийстве (Иванов [1923]: 11).

Поэтическим результатом явилось тематическое раскрепощение. Символисты вернули и легитимизировали эротизм, изгнанный из русской литературы в послепушкинскую пору (можно сказать, викторианскую эпоху). Во главе нового направления стояли Вяч. Иванов и его жена, Лидия Зиновьева-Аннибал. Иванов стал также теоретиком эротизма. В статье «Мысли о символизме» он дал эротическое определение символа и Символизма:

Когда эстетическое переживается эротически, художественное творение становится символическим. Наслаждение красотой, подобно влюбленности в прекрасную плоть, оказывается начальной ступенью эротического восхождения. Неисчерпаемым является смысл художественного творчества, так переживаемого. Символ — творческое начало любви, вожатый Эрос. (Иванов 1916: 149)

Здесь речь идет об определении Художника. Но Вяч. Иванов был не только поэтом и теоретиком эротического. Еще более замечательна его жизненная практика, его личная жизнь, о которой он говорит в цитированном выше письме к Венгеру и которая стала важным фактом литературного быта Серебряного века. Иванов сумел осуществить то соединение поэзии и жизни, о котором он любил говорить теоретически.

Иванов осуществил свою идею и второй раз: через три года после скоростижной смерти Л. Зиновьевой-Аннибал он вступил в связь с ее дочерью, своей падчерицей, красавицей Верой («Примаверой») Шварсалон. Перед нами прототип «Волшебника» и «Лолиты». Не заметить этого человек Серебряного века не мог. Не удивительно и то, что фигура самого философа и поэта предстала перед Набоковым на фоне ивановского литературного контекста — она отделяется от этого фона и входит на правах действующего лица в набоковский

мир.⁷ Так возникает кукла *Иванов*, которой поручаются различные роли.

Гумберт Гумберт родился в 1910 г., том самом, в котором Вячеслав Иванов вступил в связь со своей падчерицей, а Блок написал свой «бедкер по Иванову». В послесловии к «Лолите» Набоков указал на то, что замысел «Лолиты» связан с десятью годами ранее написанным рассказом «Волшебник», в котором он впервые разработал тему трагической любви немолодого мужчины к девочке-подростку, чьей близости он добивается путем женитьбы на ее смертельно больной матери, так что дочь вскоре остается на его попечении.

Почему рассказ называется «Волшебник»? Почему и Гумберт Гумберт, поэт а *ses heurges*, называет себя «хитрым кудесником» (65)? Возможно, потому, что по Иванову, поэт-символист должен «цельно воплотить в своей жизни и своем творчестве (непреренно и в подвиге жизни, как в подвиге творчества) мирозерцание мистического реализма или – по слову Новалиса – мирозерцание «магического идеализма» (Иванов 1916: 136-7).

Набоков рассказал в Послесловии к американскому изданию «Лолиты» об обстоятельствах, в которых возник замысел рассказа «Волшебник»; рассказал в своей неподражаемой манере, — во-первых, оставил неясным, какова связь между тем, что он рассказал, и замыслом «Волшебника», во-вторых, дал ключ к решению этой загадки, а точнее – тут его и спрятал:

⁷ Выскажем догадку, что гумбертова первая любовь, рано умершая Аннабелла, помимо очевидной аллюзии к любви Э.А. По, совпадает с контуром тени Зиновьевой-Аннибал. Иванов оправдывал свою женитьбу на падчерице тем, что она напоминает ему умершую жену, Гумберт Гумберт намекал на то, что его тяга к нимфеткам движима неизгладимой памятью о его умершей первой любви.

Первая маленькая пульсация «Лолиты» пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало, в то время, как меня пригвоздил к постели серьезный приступ межреберной невралгии. Насколько помню, начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статьей об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель улещиванья со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен. (377-8)

Это образцовый набоковский ход: как будто нечто раскрывается, но при этом скрыто более, чем раскрыто. Сообщение скорее интригует, чем что-либо разъясняет. Связь толчка с последующим ходом мысли вызывающе мистифицирована. Какова же связь между рисующей решетку обезьяной и замыслом предшественника «Лолиты» — «Волшебника»?⁸ Как обычно у Набокова, ключ лежит в интертекстуальном плане — мы можем найти его в статье Вяч. Иванова «Манера, лицо, стиль» (1912). Статья эта продолжает обсуждение проблемы слияния жизни и искусства, ранее поднятой в статье «Заветы символизма» (1910), на которую откликнулся Блок своей статьей проблему «О современном состоянии русского символизма».

С точки зрения *реального символиста* Иванов пересматривает, античную проблему *мимесиса* (подражания), традиционно считавшегося основой искусства. Он задается вопросом, как может художник избежать эклектичности, если он занят отображением жизни? Его от-

⁸ Что касается рю Буало, то этот реальный парижский адрес Набокова в данном случае напоминает о высшей реальности французского классицизма, истории трагедии и, в конечном счете, теории Иванова.

вет: «проникнув все наше творчество дыханием души живой». *Душа живая* обитает в целостной личности, откуда и исходит единство произведения искусства. Однако современный человек потерял веру в «субстанциальное единство», и душа для него — не субстанция, а только способ существования.

Как сделать искусство жизненным, если оно бежит жизни? Если же оно осталось в жизни, то, конечно, неправильно видеть свое назначение в том только, чтобы пассивно отражать жизнь. Тогда начинает в нем преобладать элемент миметический, который, по справедливому мнению Платона, есть лишь первородный грех искусства, его отрицательный полюс. “Художник — не обезьяна”, скажем мы, повторяя слова одного античного поэта Эсхиловой школы, который так обозвал знаменитого актера своего времени, тянувшего трагедию Софокла к психологическому натурализму. Чтобы искусство было жизненно, художник должен жить... (Иванов 1916: 176-7)

Если мимесис как принцип примитивный превращает художника в обезьяну, то, естественно, первый шаг обезьяны к искусству — миметический. Обезьяна, упомянутая Набоковым, воспроизведя происхождение искусства, исполнила роль миметического художника: она создала образ своей собственной клетки. Подлинный художник, по Иванову, воспроизводит не свою клетку, а свое внутреннее я, свою собственную душу. Газетная заметка, которую Набоков, быть может, придумал, — это забавное переложение ивановской теории. В этой связи клетка, которую нарисовала обезьяна, приобретает особенный смысл. Набоков сообщает, что прочел заметку во время приступа межреберной невралгии. Это казалось бы случайное, «реалистическое» обстоятельство, полно смысла. Набоков оставил комментарий о симво-

лическом значении этой болезни в стихотворении, написанном тогда, когда работа над «Лолитой» была в начальной стадии:

Neuralgia intercostalis

Нет, то не ребра
— эта боль, этот ад —
это русские струны
в старой лире болят.

(Во время болезни) Март-апрель 1950 г.

(*Стихи*: 282)

«Меня же только мутит ныне от дребезжания моих ржавых русских струн» — вторит этому стихотворению Набоков в Постскриптуме к русскому изданию «Лолиты» (386), имея в виду то, что он к этому времени ушел из русского языка и русской темы.

Словом, *клетка*, которая была у Набокова на уме, — не символ внешнего заключения, а собственная грудная клетка, обиталище его живой души. Как обычно, набоковская мысль движется не по пути абстрактных сопоставлений и выводов, то есть не по пути наименьшего сопротивления, а по капризному пути глубинных ассоциаций. Вяч. Иванов не только теоретически опротестовал сходство между художником и обезьяной, но и отверг миметический принцип в жизни — своей собственной неподражательной и сенсационной жизнью. Не в этой ли связи следует читать замечание Набокова о «первой пульсации “Лолиты”»: «Толчок не связан был тематически с последующим ходом мыслей, результатом которого, однако, явился прототип настоящей книги: рассказ, озаглавленный «Волшебник», в тридцать, что ли, страниц» (378)?

Скрытая связь здесь включает, в терминологии Р.О. Якобсона, не только канал, но и сообщение. Ассоциация

ивановской личной истории с его теорией дает неожиданный прибавочный продукт: изображение западни, или клетки, в которую человек посажен или сажает самого себя. Увозя Лолиту из Бердслея, сходя с ума от ревности, Гумберт Гумберт чувствует, что попал в западню. Но за рулем автомобиля, неуклонно его преследующего, он подозревает всего лишь сыщика. Этот мнимый сыщик кажется ему похожим на его собственного дядю Траппа (англ. trap, ловушка). Мало того, мнимый сыщик, Клэр Куильти, похож на него самого, как брат. То, чего не сознает Гумберт, но что знает его подсознание, — это, что он находится в собственной ловушке. Итак, сквозь примитивный миметический образ, созданный обезьяной, в набоковском контексте сквозит другая, реальнейшая реальность — *realiora*.

В списке достопримечательностей, которые Гумберт и Лолита осматривали в их первом путешествии по Америке, есть «Зоологический парк в Индиане с большой компанией обезьян, обитающей на бетонной реконструкции флагманской каравеллы Христофора Колумба» (195). Американская Индиана — напоминание о том, что чужим именем, Индией, Колумб назвал открытый им новый мир. Колумб, называющий Индией чаемую и открытую им страну, это образ, с помощью которого Иванов определяет символистов в статье «Предчувствия и предвестия» (1906): «Символы наши — не имена; они — наше молчание. И даже те из нас, которые произносят имена, похожи на Колумба и его спутников, называвших Индией материк, что вот-вот выплывет из-за дальнего горизонта» (Иванов 1909: 193).

В «Волшебнике» проступают следы его источника. Размышляя о своей одержимости девочками-подростками, герой повествования думает, что это не так уж неестественно, что он мог бы быть отличным отцом одной из них, что вряд ли можно установить границу между отцовским чувством и более страстной его разно-

видностью, «надо ли все-таки разводить их по разным родам, или *то* — редкое цветение *этого* в Иванову ночь моей темной души» (ССРП: 5. 44). В полном отзвуков и теней языке Набокова «Иванова ночь» отсылает к славянскому архаическому ритуалу, приуроченному к кануну дня Иоанна Предтечи, празднуемого 24 июня, но *Иванова ночь* — это еще и *ночь Иванова*.⁹

Одна из ранних версий темы любви отчима к падчерице у Набокова появилась в «Даре». История тайной любви Щеголева, бывшего прокурора и старого пошляка, к падчерице Зине имеет фарсовый характер. Поведан этот безобразный фарс на Агамемнонштрассе, название улицы отсылает к «Орестейе», античному трагическому циклу, в котором немалую роль играет инцест. Эта аллюзия — в соответствии с обычаем набоковской поэтики — в свою очередь влечет другую аллюзию — к главному в Серебряном веке теоретику греческой трагедии, Вяч. Иванову.¹⁰ И в самом деле «Дар» полон полемики с Ивановым по поводу Пушкина, которого тот поучал в духе своей теории дионисийского культа как хорового единства, утраченного впоследствии европейской культурой, откуда происходит трагедия лирического поэта (см. Сендерович и Шварц 1999а). Не менее существенно то, что в «Заветах символизма» Иванов осуждает Пушкина за его воззрение «на адекватность слова, на его достаточность для разума, на непосредственную общительность "прекрасной ясности", которая могла быть всегда

⁹ Ср; аналогичные игры в других текстах Набокова: «знакомый труп», вместо «труп знакомого» («Дар»); «белая статуя поэта», вместо «статуи поэта Белого» («Приглашение на казнь»). См. Сендерович и Шварц 1997а.

¹⁰ В том же 1910 г; на башне Иванова было поставлено Мейерхольдом «Поклонение кресту» Кальдерона, где происходит (непреднамеренный) инцест брата и сестры. Брата, Эусебио, играла Вера Шварсалон (см. напр. Пяст 1997 [1929]: 119).

прозрачной, когда не предпочитала – лукавить!». Пушкинской ясности он предпочитает тютчевскую темноту (Иванов 1916: 126-7). Прокурорская установка в литературной критике претила Набокову, что и нашло отзвук в фигуре прокурора Щеголева.

Набоков высмеял тех, кто называл Аду «сестрой Лолиты». В самом деле, сверхъестественно чувственная Ада — противоположность нормальной девочки Лолиты. Но «Ада» — в своем зеркально перевернутом мире — продолжает линию произведений о нимфетках и роковом характере любви к ним. Поэтому неудивительно, что в «Аде» встречаются уж совсем балаганные рефлекс-ы Вяч. Иванова. Таков написанный пастозным маслом портрет предка Ады, «старого князя Всеслава Земского (1699-1797), друга Линнея и автора «*Flora ladoriga*»: он держит свою едва ли достигшую подросткового возраста невесту и ее русую куклу на своих обтянутых атласом коленях» (*Ada*: 46). Линней, великий классификатор природы, — отличная компания знаменитому классификатору культуры Иванову; прозрачна рифма Всеслав/Вячеслав.

Еще более выразительная виньетка в той же «Аде» выглядит и вовсе гротескно:

Один американец, некто Иван Иванов из Юконска, охарактеризованный “по обыкновению пьяным работягой” (“удачное определение, — сказала Ада с усмешкой, — настоящего художника”), как-то сумел обрюхатить — во сне, как настаивал и он сам и его большая семья — свою пятилетнюю пра-правнучку Марью Иванову, а затем пять лет спустя — еще сделал ребенка марьиной дочери Дарье в новом приступе сонливости. Фотография Марьи, десятилетней бабушки, с маленькой Дарьей и грудной Варей, ползающей около нее, обошла все газеты... (*Ada*: 142)

Конечно же, в «определении настоящего художника» опьянение — карикатура дионисийского опьянения. Сомнабулизм новой поэзии декларировался Вяч. Ивановым неоднократно, в том числе и в «Заветах символизма». А имя Иванов отлично служит маской даже не будучи изменено.¹¹

Предшественником Ивана Иванова «Ады» был не кто иной, как Гумберт Гумберт «Лолиты»:

...признаюсь, смотря по состоянию моих желез и ганглий, я переходил в течение того же дня от одного полюса сумасшествия к другому — от мысли, что около 1950-го года мне придется тем или иным способом отделаться от трудного подростка, чье волшебное нимфетство к тому времени испарится, — к мысли, что при некотором прилежании и везении мне, может быть, удастся в недалеком будущем заставить ее произвести изящнейшую нимфетку с моей кровью в жилах, Лолиту Вторую, которой было бы восемь или девять лет в 1960-ом году, когда я еще был бы *dans la force de l'âge*. Больше скажу — у подзорной трубы моего ума или безумия хватало силы различить в отдалении лет *un vieillard encore vert* (или это зелененькое — просто гниль?), странноватого, нежного, слюнявого д-ра Гумберта, упражняющегося на бесконечно прелестной Лолите Третьей в «искусстве быть дедом», — воспетом Виктором Гюго. (214)

На фоне реконструируемого контекста рефлекс Вяч. Иванова различим и в рассказе «Совершенство» (1932). Герой рассказа носит имя Иванов. Он ничем не напоми-

¹¹ Сравни: «Нынешний вестник называл себя Джеймс Джонс — формула, настолько лишенная коннотаций, что представляет собой идеальный псевдоним, несмотря на то, что это было его подлинное имя» (*Ada*: 350).

нает Вяч. И. Иванова, но его влюбленность в старые географические карты принадлежит тому же смысловому полю, что и «Кормчие звезды» и символисты-Колумбы. Эти летучие подобию оживают постольку, поскольку составляют окружение ключевой фигуры сокрытия. За день до смерти Иванов ведет мальчика Давида, порученного его заботам, в лес, потому что лес «[э]то первая родина человека. В один прекрасный день человек вышел из чащи дремучих наитий на светлую поляну разума» (ССРП: 3. 598). Знаменитая фраза Бодлера «L'homme у passe à travers de forêt des symbols» неоднократно интерпретировалась Вяч. Ивановым. Например, в статье «Две стихии в современном символизме» он писал: «В символах, обставших дух, “как лес” (по уподоблению Бодлера) была найдена вселенская правда» (Иванов 1909: 243). И далее: «Всякая вещь есть уже символ, тем более глубокий, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности» (274), читай: абсолютной реальности, или совершенству. В «Спорадах» Иванов признавал, что облачители, они же символисты, «любят в маске символ – тело тайны», при этом они «заходят в темный лес и часто не умеют вывести из него заблудившихся» (345). Набоковский Иванов из рассказа «Совершенство» заблудился сам. В момент смерти с его глаз спадают темные очки и мир обретает собственные краски. Как бы между прочим в «Совершенстве» брошена следующая фраза: «...Иванов подходил к самому приплеску <...> и вдруг отскакивал: волна, разлившись дальше предтечи, облила ему штаны» (ССРП: 3. 597). Незаметное в этом контексте слово *предтеча* метонимическим рикошетом придает повышенную значимость имени Иванов, напоминая об Иоанне Предтече и, следовательно, об *Ивановой ночи*. К скромному репетитору, герою набоковского рассказа, в реальном смысле это никакого отношения не имеет, но зато в другом плане – в плане *realioga* – смысл этого намека формульный. И в самом деле, Вяч. Иванов был

Предтечей – Блока, Мессии Символизма, – не в хронологическом смысле, но как создатель идей, подхваченных Блоком и положенных им в основу прозы его очерков и статей, которая владела воображением Набокова. В предисловии к английскому изданию рассказа «Совершенство» Набоков писал: «Хотя я и давал частные уроки в годы моей экспатриации, я отказываюсь от какого-либо иного сходства с Ивановым» (*Stories*: 652). Сходство тут слишком призрачное, чтобы от него нужно было отречься, но у Набокова были серьезные причины отмежеваться от носителя идеального псевдонима.¹²

Обманчивая сирена

В «Постскрипtum к русскому изданию» «Лолиты» перешел последний абзац английского «Послесловия». Набоков замечает, что сохранил его в переводе лишь из научной добросовестности. Вот выдержка из этого абзаца, на который Набоков так настойчиво обращает наше внимание:

Личная моя трагедия – которая не может и не должна кого-либо касаться – это, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога ради второстепенного сорта английского языка, лишённого в моем случае всей той аппаратуры – каверзного зеркала, чернобархатного задника, подразумеваемых ассоциаций и традиций – которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебным образом воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов. (385)

¹² И о Гумберте Гумберте, балаганном, карикатурном исполнителе роли мистического анархиста Иванова, Набоков нашел нужным сказать: «...мною изобретенный Гумберт — иностранец и анархист; и я с ним расхожусь во многом – не только в вопросе нимфеток» (383).

На чернobarхатном фоне слога этого пассажа Набоков продемонстрировал нам тот самый фокус, о котором говорит – в то самое время, как он говорит о нем. Самый образ волшебника в конце «Послесловия» вряд ли случаен в тексте, где замысел «Лолиты» поставлен в связь с рассказом «Волшебник». Как мы показали, замысел этого рассказа связан с воспоминанием о Вяч. Иванове. В поддержку этого анализа приведем характерные слова Иванова о художнике из одной из самых известных его статей, «Две стихии в русском символизме» (1908):

Но раз ступив на путь идеализма, художник неминуемо пойдет далее по наклонной плоскости личного дерзновения; рано или поздно он откажется от принципа символического ознаменования ради красоты своего, свободно расцветшего в душе “идеала”, который он передаст толпе, как произведение своей мечты, своего “творчества”, чтобы пленить ее зрелищем красоты, только красоты, быть может, не существующей в действительности ни здесь, ни выше, но тем более милой, как залетная птица из сказочных стран, рано или поздно станет и провозгласит себя художник обманчивой сиреной, волшебником, вызывающим по произволу обманы, которые дороже тьмы низких истин, рано или поздно он подымет этот мятеж против истины из недоверия к сокровенным возможностям ее осуществления в красоте. (Иванов 1909: 254-5)

«Волшебник» был написан художником, который видел в искусстве восхитительные обманы и хотел быть обманчивой сиреной.¹³ Недаром и подписывался

¹³ Ср. второе интервью Набокова Аппелю в авг. 1970: «... в древнерусской мифологии [Sirin] это разноцветная птица, с женским лицом и грудью, без сомнения идентичная с “сире-

он в ту пору псевдонимом Сирин, другой формой того же имени. Он был всю жизнь мятежником против символистского «реализма», то есть на самом деле трансцендентного мистицизма, того, что Вяч. Иванов называл «Заветами символизма» и на который автор «Послесловия» к «Лолите» откликнулся желанием «преодолеть по своему наследие отцов» (*заветы* в ивановском контексте и значит *наследие*).

Тут важно не запутаться: в «Послесловии» к «Лолите» речь идет о двух «волшебниках» и, соответственно, о двух романах — романе «Светлокожего Вдовца» Гумберта Гумберта и романе Владимира Набокова «Лолита». О двух разных магиях идет речь и в «Двух стихиях в русском символизме» Вяч. Иванова. Словом, Набоков противостоит Иванову как волшебник — волшебнику.

В том же абзаце «Послесловия» следует обратить внимание на фразу: «мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога». Они звучат как начало пассажа, продолжение которого мы находим в «Других берегах», точнее — в Предисловии к переводу автобиографии «Conclusive Evidence», (написанному в год окончания «Лолиты», 1954):

Переходя на другой язык, я отказывался таким образом не от языка Аввакума, Пушкина, Толстого, или Иванова, няни, русской публицистики — словом, не от общего языка, а от индивидуального, кровного наречия. (*ССРП*: 5. 143)

Заметим, Иванов как нарицательное имя не отличается от няни и — следовательно, избыточен рядом с ней, но ряд — Иванов как Вяч. Иванов, няня и русская публицистика — имеет особый смысл: он представляет элитарную культуру, народную культуру и среднюю культуру

ной”, греческим божеством, переносящим души и искушающим моряков». (*SO*: 161).

туру образованной России. Здесь тот же, уже знакомый нам прием: общее имя служит совершенным псевдонимом, позволяющим скрыть названное буквально имя.¹⁴ Иванов здесь недаром назван среди носителей общего языка, и в противоположность носителям языка индивидуального — язык Вяч. Иванова был *языком эпохи* младшего Символизма.

Наконец, начальные слова того же рассматриваемого нами пассажа: «Личная моя трагедия» — не имеет ничего общего с драматизацией своего состояния. На концептуальном уровне — задающем контекст набоковскому высказыванию — это противопоставление себя ивановской концепции художника, искусства, трагедии. Настоящий художник, то есть «реальный» символист, по Иванову, не выражает свое личное, а познает «реально» существующую истину. Трагедия — высочайший образец искусства — есть общее дело и не может быть личной. «Личная трагедия» для Иванова — оксюморон, для Набокова же — единственно существенный предмет искусства. То, что ценит Набоков, редкое, уникальное, единственное — заявляет о себе тем, что переступает общие законоустановления морали, но исключительно в области искусства. И мистическое трансцендирование и проецирование искусства на жизнь — ложные шаги для

¹⁴ В «Подвиге» кембриджские друзья Мартына Эдельвейса спрашивают, не знает ли он Иванова из Москвы (*ССРП* 3. 138). Эта шутка, рикошетом вводит вячеслав-ивановский контекст.

художника, спускавшегося в ад подсознания. Художник остается в своем балагане.

ПО ТУ СТОРОНУ ПОРНОГРАФИИ И МОРАЛИЗМА

...Мы призываем на помощь воспоминание, и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем, — может быть, самим себе больше, чем другим, — свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли.

— А.А. Блок, «О современном состоянии русского символизма».

Блоковские рефлексy

На этих страницах речь пойдет о «волшебстве певучей скрипки» романа, которая, по словам Джона Рэя, «возбуждает в нас нежное сострадание к Лолите, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами отвращение к автору» (14).

Джон Рэй, только что процитированный нами фиктивный издатель рукописи Гумберта Гумберта, в Предисловии к его *Исповеди* сообщает «в угоду старомодным читателям», что «Г-жа Вивиан Дамор-Блок (Дамор по сцене, Блок по одному из первых мужей) написала биографию бывшего товарища под каламбурным заглавием “Кумир мой”, которая скоро должна выйти в свет» (12). Клэр Куильти, который в романе неоднократно назван Ку, по всей очевидности был олицетворением извращенного мира г-жи Дамор-Блок, отсюда и каламбур “Кумир мой”. Естественно, в английском тексте имеет место другой каламбур: «“Vivian Darkbloom” has written a biography “My Cue”, to be published shortly...» (*Lo*: 4). Ан-

глийское слово *sue*, созвучное с названием первой буквы в имени *Quilty*, означает театральную реплику, которая должна быть сигналом для актера-партнера к подхвату диалога; оно обозначает также «намеки»: *to take one's sue from somebody* значит «понять чей-либо намек», — словом, это «сигнал», «ключ к пониманию». В имени Дамор-Блок комментаторы не пропустили открытой игры с именем Александра Блока, одного из первых кумиров автора «Лолить». ¹⁵

На рефлексии Александра Блока в творчестве Набокова указал А. Долинин (Долинин 1991: 36-44). На одной странице, посвященной «Лолите», он отметил целый ряд важных соответствий и среди них — раздвоенное отражение Блока и в образе автора и в образе главного героя романа (там же: 43). Долинин подкрепил эту мысль рядом сопоставлений отдельных образов. Он же в статье «*Лолита* по-русски» отметил, что «глубоко скрытые корни языка этого романа находятся в культуре русского Серебряного Века, символистской и постсимволистской» (Долинин 1995: 322). Мы полагаем, что вся программа романа и её концептуальное ядро получили свою ориентацию у Блока. ¹⁶ Как это ни неожиданно, но именно самый американский роман Набокова, содержащий, действительно, меткие наблюдения над американ-

¹⁵ Аналогов такой игры с именами художников, с которыми он состоял в диалоге, у Набокова множество. Нам уже пришлось однажды указать на то, что в «Приглашении на казнь» «старичок из евреев» — это эхо Н.Н. Евреинова, «мавзолей капитана Сонного» — отзвук на П.Д. Успенского и «белая статуя поэта» — это статуя поэта Белого (см. Сендерович и Шварц 1997а).

¹⁶ У нас был случай показать, что и роману «Машенька» свойственна общая ориентированность на Блока, которая задает внутреннюю форму романа (см. Сендерович и Шварц 1998а).

ской жизнью, протекает в своем сокровенном концептуальном плане на русской литературной территории.¹⁷

Увезенный Набоковым в эмиграцию мир русского символизма, его подлинную родину, оказался подстилающим узором, канвой, по которой он расшил реалии и перипетии американской жизни. Программу «Лолиты» мы находим в статье Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910), пристальное внимание к которой имеет у Набокова многолетний, устойчивый характер.¹⁸

В финале романа Гумберт Гумберт, покинув дом только что убитого им Куильти, его противника и зеркальное отражение, и заметив погоню, уклоняется от полицейского патруля, и въезжает на автомобиле «вверх по травянистому склону». Подобно этому, ранее в романе въехал на травянистый склон автомобиль Биэлей, сбивший Шарлотту. «Нечто вроде заботливого гегельянского синтеза соединяет тут двух покойников», — замечает Г.Г. (373). В английском оригинале это звучит несколько иначе: «своего рода гегельянский предусмотрительный синтез, соединивший двух мертвых женщин» (*Lo*: 307). Оставив в стороне вопрос о том, кто здесь имеется в виду — Шарлотта и Куильти, как можно было бы подумать, читая русский вариант, или Шарлотта и Лолита, как то предлагает английский, отметим провиденциальный гегельянский синтез, а точнее говоря — *гегельянскую диалектическую триаду*. Но тут важен не столько Гегель, которого Набоков и в самом деле высоко

¹⁷ Отмеченное Долининым раздвоение, мы полагаем, означает не столько двойственное отношение Набокова к Блоку, сколько вхождение во внутренний мир Блока, фихтевское раздвоение рефлектирующего Я на Я-наблюдающее и Я-наблюдаемое.

¹⁸ На эту статью Блока, но в другой связи, указывает и А. Долинин — в связи с символикой цвета в «Лолите» (Долинин 1991: 44).

ценил. Характерный набоковский прием: Гегель ведет к Блоку. Именно с помощью тезы, антитезы и синтеза описывает Блок картину развития русского символизма. Гегельянская триада у Блока — это скорее принцип музыкально-поэтического развития. Она дает ему необходимую опору, потому что описываемые Блоком события происходят не в эмпирической реальности:

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах (Блок: 5. 426).

Речь идет о состоянии поэта-символиста.

Первую квазиисторическую фазу в этом состоянии Блок описывает так:

Теза: “Ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире”. Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*. “Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет” (Брюсов). “Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах” (Сологуб). Ты — одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или — только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда — мы: немногие знающие, символисты. (Там же).

Вдоль тех же координат развивается воображение «хитрого кудесника» Гумберта. Недаром он считает себя поэтом: «Будучи а mes heures поэтом» (59). Описывая свою неудачную попытку утопить Шарлотту, Г.Г. парадоксальным образом утверждает: «Подчеркиваю — мы ни в каком смысле не человекоубийцы. Поэты не убива-

ют» (112). Впервые подбираясь к спящей Лолите в «Привале Зачарованных охотников», он думает: «Нежная мечтательная область, по которой я брел, была наследием поэтов, а не притоном разбойников» (163). В первой фазе его романа с Лолитой он испытывает исключительное чувство свободы; все происходит так, как ему хочется: Шарлотта сама делает ему предложение стать отцом Лолиты и, без усилий с его стороны, — как бы по одному его желанию — устраняется, оставляя Лолиту на его попечении. В тот момент, когда, опережая его собственные желания, Лолита предлагает ему поиграть в те игры, в которые она играла в летнем лагере с Чарли Хольмсом, он испытывает «удивительное чувство, что живу в фантастическом, только что созданном, сумасшедшем мире, где все дозволено, медленно охватывало меня по мере того, как я начинал догадываться, что именно мне предлагалось» (165). Он творит события своей жизни так, как будто мир принадлежит ему. Самый его псевдоним, Гумберт Гумберт, выбран как указание на то, что в нем тайна и сумрак: Гумберт, Humbert — находится по соседству с *umbra* — *тень*. «Она вошла в мою страну, в лиловую и черную Гумбрию», — говорит Г.Г. (205), подразумевая эту игру слов («*umber and black Humberland*» (*Lo*: 166). Вот только вместо брюсовского рассвета — удвоенная тень. В своем волшебном мире он сам своего рода волшебник; недаром тот рассказ, в котором впервые Набоков набросал тему, развитую затем в «Лолите», называется «Волшебник» (1939). Гумберт чувствует себя обладателем клада: другие, знающие об этом кладе — это Эдгар По, Льюис Кэррол, Данте, Петрарка — все они поэты, все они так или иначе символисты.

Соответствия, которыми, согласно символистам вообще и Блоку в частности, полон мир, играют важную роль и в мире Набокова. Но смысл этих соответствий у него свой. Неоднократно он обращался к метафоре пер-

сидского ковра, чьи узоры складываются симметрично, чтобы охарактеризовать то, что он, читатель судеб и рассказчик странных и таинственных историй, видит в жизни, — некую раскрывающуюся в ней симметрию узора, ряд соответствий. Эта симметрия судьбы означает у Набокова возможность возврата, замкнутость судьбы на самой себе — неподчиненность её летучему, одно-сторонне направленному времени. Она означает также, что в жизни ничто не бывает потеряно во времени — все продолжает существовать и может быть найдено в особый момент появления повторного узора судьбы. В «Других берегах» читаем: «Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» (ССРП: 5. 233). В «Лолите» мотив ковра возникает в связи с признанием рокового повтора судьбы — замыкания узора. Каждое совпадение в судьбе Гумберта говорит ему о гибели. В тот момент, когда Г.Г., увозящий Лолиту из Бердслея, замечает, что за ним кто-то неотступно следует, мотив ковра судьбы возникает в его сознании в своем роковом значении: «и где бы мы ни проезжали, зачарованный интервал продолжал, не меняясь, скользить за нами математическим миражем, шоссейным дубликатом волшебного ковра» (269). Мотив ковра при этом произвольно порождает язык соответствий — рифмовых. В стихах Г.Г. похищающий у него Лолиту автомобиль уподоблен волшебному ковру-самолету, *magic carpet*, причем *carpet* каламбурно рифмуется с *my car pet*, «моя автомобильная киска» (Lo: 256). Соответствиями роман полон. Главное — обретение Гумбертом в Лолите своей детской любви, Аннабеллы. Смерть Лолиты от родов соответствует такой же смерти первой жены Г.Г., Валерии. Сгоревшему в начале романа дому Мак-Ку соответствует сгоревшее в конце ранчо Ку/Куильти. Всё это важные рифменные и смысловые соответствия, разме-

чающие судьбу Г.Г. и указывающие на то, что в ней есть определенная предначертанность. В этом плане проходит магическое формулирование событий набоковского мира.

Мотив *соответствий* переведен у Набокова из космического плана символистов в персоналистический. И тем не менее, генеалогия его отчетливо символистская. Как мы видели, он интимно связан с мотивом времени — точнее с мотивом недоверия силе времени. Это мотив поэзии Владимира Соловьева: «В царство времени все я не верю // Силу сердца в себе берегу» («У себя»). Замечательно, что это — любимая строка Блока, которую он однажды назвал своим эпиграфом, а в другой раз своим девизом или кредо. Подчеркнутое таким образом у Блока, оно не могло пройти незамеченным для Набокова.

Вторую фазу в состоянии поэта-символиста, антитезу, Блок описывает как изменение облика. Она начинается тогда, когда возвышенный образ возлюбленной изменяется, искажается — из недоступной Прекрасной Дамы она превращается в Незнакомку, вечернюю посетительницу ресторанов, создание демоническое и низкое, «униженья дочь».

В романе Набокова искажение образа возлюбленной начинается тогда, когда вместо невинной девочки Гумберт находит сексуально опытного подростка.

Девственно-холодные госпожи присяжные! Я полагал, что пройдут месяцы, если не годы, прежде чем посмею открыться маленькой Долорес Гейз; но к шести часам она совсем проснулась, а уже в четверть седьмого стала в прямом смысле моей любовницей. Я сейчас вам скажу что-то очень странное: это она меня совратила. (164)

У Блока искажение облика сопровождается вторжением «сине-лилового мирового сумрака». То, как поэт тонет в сине-лиловых мирах, Блок описал в поэме «Ночная фиалка» — в ней болотная дрема охватывает лирического героя и заставляет его забыть разницу между действительностью и сном. Готовясь овладеть Лолитой, Г.Г. запасается снотворными пилюлями, полученными у доктора Байрона (это имя — синекдоха поэтического мира — источника гумбертовых грёз) — это были «лиловато-синие патрончики, опоясанные с одного конца темно-фиолетовой полоской» (119). И вот, наконец, он достает в присутствии Лолиты такую капсулу:

Как я и ожидал, она набросилась на пузырек с крупными, обольстительно-яркими капсулями, начиненными дурманом Спящей Красавицы.

“Синенькие!”, воскликнула она, “лилово-синенькие. Из чего они сделаны?”

“Из летнего неба”, ответил я, “из слив, из смокв, из виноградной крови царей!”

“Нет, серьезно... Пожалуйста!”

“Ах, это просто Фиалкапсули” (152).

Этот диалог начинен аллюзиями к «Ночной фиалке»: *лилово-синий* и *фиалковый* цвет, *дурман*, (одурманенные) цари — все это мотивы поэмы Блока. Аллюзии к той же поэме возникают еще раз, в финале романа, когда в стихотворной речи, обращенной к Куильти, которую Г.Г. называет «поэтическим возмездием» (еще одна аллюзия к Блоку — к поэме «Возмездие»), Гумберт обвиняет своего двойника в том, что он оставил его «среди ужаса фиалок и любви» (366); выражение представляет собой инкапсулированное содержание «Ночной фиалки».

Лолита становится любовницей Г.Г. в гостинице «Привал Зачарованных Охотников». Попав в этот

рай/ад, в который он стремился, Г.Г. пытается выразить свои чувства с помощью живописных образов, точнее — по поводу увиденной им стеной живописи: «Будь я живописцем и случись так, что директор Привала Зачарованных Охотников вдруг, в летний денек, потерял бы рассудок и поручил мне переделать по-своему фрески в ресторане его гостиницы, вот, что я бы придумал...» (166-7). Это перефразированный Блок из статьи «О современном состоянии...». Описывая начало антитезы, Блок говорит: «как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживания этого момента так...» (Блок: 5.428-9). Тут перекликаются и содержание, и модус его подачи: Г.Г., как и Блок, выражает свои переживания, мысленно переписывая чужие картины.

Вот воображаемая картина Блока: «в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» (там же: 429). Этот переход, описанный Блоком в статье, происходит и в истории его творчества: от Прекрасной Дамы — к *картонной невесте*, кукле. Блок предлагает своего рода феноменологию художественного сознания писателя-символиста в этой фазе:

Переживающий все это — уже не один, он полон многих демонов (иначе называемых “двойниками”), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. <...> и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла. (Там же)

Здесь всё отзывается в «Лолите». Г.Г. одержим образом, который он называет нимфеткой. Обладание нимфеткой составляет цель и смысл его жизни. Природа нимфетки для него — демоническая.

В возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами встречаются девочки, которые для некоторых очарованных странников, вдвое или во много раз старше них, обнаруживают истинную свою сущность — сущность не человеческую, а нимфическую (т.е. демонскую); и этих маленьких избранниц я предлагаю именовать так: нимфетки. (26)

Гумберт узнает в Лолите «маленького смертоносного демона» (27); он называет ее «ребенок-демон, “enfant charmante et fourbe” [дитя очаровательное и лживое]» (30); она обладает «телом бессмертного демона во образе маленькой девочки» (172); он рефлектирует: «нимфическое зло, дышащее через каждую пору завороченной девочки, которую я готовил для тайного услаждения, сделает тайну несбыточной и услаждение — смертельным» (155).

Роман полон двойников. Сама Лолита — двойник Аннабеллы, первой возлюбленной Г.Г., которая, в свою очередь, является двойником Аннабел Ли Эдгара По. Шарлотта выглядит как двойник Марлен Дитрих. Двойником Г.Г. является Куильти, похожий на его дядю Траппа; при этом дядя — лишь метонимический сдвиг по отношению к самому себе, а Трапп, Trapp, trap — *ловушка* по-английски. Г.Г. сам расставляет себе ловушки. Сиделка в больнице, откуда исчезла Лолита, говорит Гумберту, что Лолиту увез его братец — так Куильти похож на него. Когда Г.Г. пытается найти следы Куильти в регистрационных книгах придорожных мотелей, тот растворяется в бесконечном множестве двойников — скрываясь под разными именами. Г.Г. видит в «сексу-

альном левше»¹⁹ Гастоне Годене, учителе французского языка в Бердслейской женской гимназии, свое зеркальное отражение. Удвоение имени героя, Гумберт Гумберт, сообщает, что он сам полон двойников. Он различает в себе Гумберта Грозного, Гумберта Кроткого, Гумберта Мурлыку и т.д. Двойники, по слову Блока, устраивают заговоры; так поступают и двойники Гумберта — с его, Г.Г., участием или против него. Тоскующий по идеалу своей юности Г.Г. вступает в заговор со своим жестоким и практичным двойником, чтобы жениться на Шарлотте и так осуществить свой дьявольский план по отношению к Лолите: «художественной стороне моей натуры я дал заслонить мою коренную порядочность» (91). Г.Г. для того и изобрел своего двойника-антагониста Куильти, чтобы возложить на него вину (Quilty/guilty) за зло, причиненное им самим Лолите. С помощью Куильти Г.Г. скрывает неприглядную часть своей собственной души от себя самого.

В соответствии с блоковской программой Г.Г. создает себе на диво и на потеху *куклу*. Имя, которое он дал девочке Долорес, Лолита; она же Долли, что по-английски означает *куколка* (Dolly — уменьшительное от doll “*кукла*”).

То, что Блок называет фазами русского символизма, представляют собой конкретизацию символистских идей о соединении жизни и искусства в форме феноменов его собственной душевной и творческой жизни. Жизнь должна стать искусством, а искусство должно стать жизнью — такова общая программа. Её осуществление как в своей собственной внутренней, так и в поэтической жизни Блок описывает следующим образом:

¹⁹ По удачному выражению из «Соглядатая» (ССРП: 3. 83).

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим “анатомическим театром”, или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ессе homo!) <...> Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю “*Незнакомкой*”: красавица кукла, синий призрак, земное чудо. (Блок: 5. 429-30)

Мир Г.Г. — это по существу мир подобных же видений, доведенный до абсурдной последовательности. То, что у Блока представляет собой жизнь в слове, становится у Г.Г. самой жизнью — в соответствии с теоретической программой Блока. Г.Г. создал себе *куклу-демона* и превратил свою жизнь в *балаган*. Он вполне отдает себе в этом отчет:

То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая, перекрывающей и заключающей её; плывущей между мной и ею; лишенной воли и самосознания — и даже всякой собственной жизни. (80)

Г.Г. хочет видеть в Лолите куклу. И у Г.Г. есть свой балаган, или анатомический театр — в смысле более буквальном, чем имел в виду Блок. В этом своем балагане он отводит девочке определенную роль. Опять-таки, обыгрывая ее испанское имя Долорес,²⁰ Гумберт

²⁰ В этом имени автор романа слышит «розы и слезы» (SO: 25), тут один шаг до постоянного эпитета Девы Марии, Mater Dolorosa. Лик Девы Марии, Rosa Coeli, прозревал Блок среди небесных роз.

настаивает на том, что она Лолита — аналог Карменситы, неверной возлюбленной. Уже в период первых своих попыток сближения с девочкой в доме Шарлотты, тогда, когда дерзкий ребенок положил ему на колени ноги, Г.Г. напевает песенку о некоей Кармен и называет девочку «моя Кармен» (76). Автором стихотворного цикла «Кармен» был и Александр Блок.²¹ Песенка, которую напевает Г.Г., содержит строки об убийстве изменницы, которые он комментирует следующим образом: «Выватил, верно, небольшой кольт и всадил пулю крале в лоб» (50). Разумеется, у Мериме Кармен была убита иным оружием. В стихах, сочиненных Г.Г. после побега Лолиты, она снова сравнивается с Кармен:

Кто твой герой, Долорес Гейз?
 Супермен в голубой пелерине?
 О, дальний мираж, о, пальмовый пляж,
 О, Кармен в роскошной машине! (314)

Г.Г. отводит Долорес Гейз роль Незнакомки. Она еще не стала его любовницей, а он уже видит в ней «банальнейшую шлюшку» (150). Он, владелец парфюмерной фирмы, который позволял ей пользоваться «очень тонкими, очень своеобразными французскими духами» (296), находит ее *дышащей туманами*; само имя Гейз, (Haze) которое он ей дал в своей «Исповеди» и которое «всего лишь рифмуется с настоящей фамилией героини» (12), означает *дымка*.

Все эти параллели тем более вызывающи, что Долорес Гейз — не Кармен и не Незнакомка. В конце романа она признается потрясенному Г.Г., что Куильти был единственным мужчиной, от которого она была без ума. Г.Г. для нее — только приёмный отец, а их отношения — только неинтересный инцест (351).

²¹ См. Долинин 1991: 43.

Лолита вторично отвергает предложенную ей роль куклы, когда отказывается играть в порнографическом фильме Вивиан Дамор-Блок на ранчо Куильти, в результате чего ее выгоняют оттуда, куда она бежала от Г.Г. Итак, Лолита не блоковская кукла или Незнакомка. Эта роль навязана ей Г.Г., и второй раз — его гротескным двойником Куильти. Роль куклы Г.Г. уже однажды пытался навязать своей первой жене, Валерии. Он прельстился ее собственной манерой разыгрывать маленькую девочку, на эту роль он и предназначал её, но она взяла да из нее и вышла.

Однажды, еще до женитьбы, в Париже, в вечных своих поисках нимфетки, Г.Г. попадает в передрыгу. Ему пытаются подsunуть нечто фальшивое. Перед ним разыгрывается фарс: сводня «театрально отпахнула занавеску <...>, но на сцене сейчас никого не было, кроме чудовищно упитанной, смуглой, отталкивающе некрасивой девушки, лет по крайней мере пятнадцати <...>, которая сидела на стуле и нарочито нянчила лысую куклу» (35). Роль нимфетки в этом фарсе играет проститутка по имени Мария — «ибо таково было ее звездное имя» (там же). Последняя фраза, «звездное имя» — отсылает к пьесе Блока «Незнакомка».²² Несмотря на полный набор блоковских ингредиентов в этом эпизоде, роковой изъян в каждом из них превращает космическое в комическое, а комическое оборачивается трагедией.

Трагическая ошибка Г.Г. заключается в том, что североамериканская девочка Долорес Гейз куклой-демоном не была.

Пьеса в пьесе — шекспировский прием выведения истины на авансцену — имеет место и в «Лолите». Это — школьный спектакль «Зачарованные охотники», по пьесе Клэра Куильти и Вивиан Дамор-Блок (травестийный Блок, притом Блок-автор пьесы!),

²² См. Долинин 1991: 44.

в которой Долорес Гейз получила роль дочки фермера, вообразившей себя не то лесной волшебницей, не то Дианой: эта дриада каким-то образом достав учебник гипноза, погружает заблудившихся охотников в различные забавные трансы, но в конце концов подпадает сама под обаяние бродяги-поэта <...>. Молодой Поэт <...> стал настаивать, к великой досаде Дианиты, что и она и другие участники дивертисмента <...> — все лишь его, поэтова, сотворение. <...> кончалось тем, что возмущенная его самоуверенностью, босая Долорес приводила своего поэта <...> на отцовскую ферму за глухоманью, чтобы доказать хвостуну, что она-то сама — вовсе не его вымысел, а деревенская, твердо стоящая на черноземе девушка. (246, 248)

Г.Г., своего рода «бог таинственного мира», путает свое искусство кукольника с реальностью, так же как в его восприятии Лолита, героиня его собственной постановки, смешивается с девочкой Долли, играющей в его постановке роль. Позднее, в «поэтическом возмездии», адресованном Гумбертом его сопернику Куильти, появляются строки:

*...а ты
Наскучившую куклу взял
И на кусочки растащив ее,
Прочь бросил голову. За это,
За все, что сделал ты,
За все, чего не сделал я,
— Ты должен умереть! (366)*

Г.Г. обвиняет Куильти в своих собственных грехах — в том, что тот принял девочку за куклу.

Представляя себе Лолиту куклой в своем балагане, Г.Г. действует в соответствии с блоковской программой — он навязывает ей роли из блоковского «Балаганчика»,

роли красавицы куклы, Незнакомки, Кармен — в блоковском мире это все варианты, перетекающие друг в друга. Г.Г. не только сочиняет это балаганное действо, но и сам участвует в нем. Другой балаган, в котором он тоже не без собственных усилий оказался — грубый, простонародный балаган комедии dell'arte, балаган ревности и смерти, в котором он попеременно играет роль то обманутого папаша Бертольда, то жестокого Пульчинеллы.

Меня душило растущее бешенство — о, не потому чтоб я испытывал какие-либо нежные чувства к балаганной фигуре, именуемой мадам Гумберт, но потому что никому кроме меня не полагалось разрешать проблемы законных и незаконных совокуплений, а тут Валерия, моя фарсовая супруга, нахально собралась располагать по своему усмотрению и моими удобствами и моею судьбой. (39)

Постепенно сгущающаяся балаганная атмосфера окружает путешествие Г.Г. с Лолитой, и затем без нее, по Америке. В мотеле «Каштановый Двор» в городе Касбиме Г.Г. видит уборщика, «чья большая голова и грубые черты напомнили мне так называемого “бертольда”, один из типов итальянского балагана» (262). Это пусковой мотив — с него начинается целая цепь подобных. Г.Г. в поисках следов похитителя Лолиты читает записи в книгах регистрации постояльцев в заведениях, «из которых одно подарило мне несомненную тень беса: “Роберт Роберт, Мольберт, Альберта”» (304). В этой записи, помимо оперной ассоциации с «Робертом-дьяволом» (тень беса), есть и тень «бертольда», тень балагана комедии дель арте.²³ Но все это только внешние

²³ В английском оригинале: “Dr. Gratiano Forbeson, Mirandola, NY. Its Italian Comedy connotations could not fail to strike me, of course” (*Lo*: 248).

отражения внутреннего; Г.Г. представляет себе, как он сам выглядит в глазах сиделки в госпитале, где находится Лолита: «Мария, верно, думала, что комедийный папаша Профессор Гумбертольди препятствует любовной интриге» (299). Г.Г. приносит Лолите в больницу, среди других, книгу под названием «Клоуны и Коломбины». Вспоминая в своих тюремных записках о моменте, когда он почувствовал, что у него есть соперник, что заговор вокруг него смыкается и он вот-вот потеряет Лолиту, Г.Г. записывает: «*Soyons logiques, кукарекала и петушилась галльская часть моего рассудка*» (293). Разумеется, ссылаясь на галльского петуха — лишь фигура сокрытия, более глубокий смысл ассоциаций, вызываемых петушком в набоковском контексте — это Пульчинелла (то есть Петушок) или Петрушка, его русский вариант. Вот, кем Г.Г. чувствует себя. А Петрушка — это жестокий персонаж особого, петрушечного балагана, его главная особенность — побивание палкой любого из его партнеров по представлению.²⁴ На романтический, символистский балаган намекают и строки из стихов, сочиненных Г.Г. в санатории, куда он попадает, потеряв Лолиту: «*Il neige, le décor s'écroule, Lolita! // Lolita, qu'ai-je fait de ta vie?*» [«Идет снег, декорация падает, Лолита, Лолита, что я сделал с твоей жизнью?»] (314). Эти французские строки заставили комментаторов искать их источники во французской поэзии. Но это обычный набоковский трюк, ложная цитата: стихи содержат отсылку к финалу блоковского «Балаганчика» и, вольно или невольно, к снежной зиме 1906 г., когда он был впервые поставлен Мейерхольдом в Петербурге.

Петрушечный театр и его элитарный родственник, авангардистский балаган, у Набокова обычно перетекают друг друга. Да и исторически русский Петрушка был

²⁴ См. Сендерович и Шварц 1997.

потомком Пульчинеллы, который, в свою очередь, родствен жестокому Арлекину *commedia dell'arte*. В соответствии с ролью Петрушки, Г.Г. убивает Куильти. На протяжении длительной жестокой расправы Куильти ведет себя, как проказливый Арлекин (тут оправдывается имя Quilty — от quilt, *лоскутное одеяло*, образ родственный пестрой одежде Арлекина) — раненный, истекающий не клюквенным соком, а «густой кровью», он гримасничает, шутит, «его лицо нелепо дергалось, словно он клоунской ужимкой преувеличивал боль» (369). Дело осложнено неоднократно подчеркнутым их двойничеством: «Мы перекатывались через себя» (364). Сцена заканчивается амбивалентной фразой Г.Г.: «Вот это (подумал я) — конец хитроумного спектакля, поставленного для меня Клэром Куильти» (371).

Третью фазу в состоянии поэта-символиста Блок представляет себе как освобождение от власти наваждений антитезы. Этого можно достичь в состоянии мужества, которое должно начаться послушанием: «сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться узнику Рэдингской тюрьмы» (Блок: 5.435), приговоренному к смерти герою «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда, который пристально всматривается в полоску голубого неба над тюремным двором. У Блока это напоминание о призыве *a realibus ad realiora*.

В «Лолите» эта фаза разыграна в символической сцене. Перед тем, как сойти с той высокой горы, на которую его завело желание силой восхитить свой идеал, на которой он видел демонов и испытывал искушения, стоя и в самом деле на пригорке и готовясь предать себя в руки приближающихся полицейских и стать тюремным узником (он даже говорит Долли Скиллер, что цель его поездки после визита к ней — Readsburg (*Lo*: 273), ср. с Reading, «The Ballad of Reading Gaol»), — Г.Г. вспоминает другой момент, когда он стоял на уступе

высокой горы и смотрел сверху на городок, расположенный внизу. Он слышал поднимающийся снизу звон детских голосов:

Стоя на высоком скате, я не мог наслушаться этой музыкальной вибрации, этих всплеск отдельных возгласов на фоне ровного рокотания, и тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре. (374)

Здесь, как это нередко бывает у Набокова, имеет место смешение источников. Эпизод, в котором Г.Г. стоит на гранитном карнизе горы и смотрит вниз, в «ласковую пропасть», напоминает аналогичный эпизод в его романе «Подвиг» (1930). Общий прототип обоих эпизодов — очерк Блока «Призрак Рима и Monte Lusa» из цикла очерков об Италии под названием «Молнии искусства». После спуска под землю, где Блок видел остатки древнеримского моста, он поднимается в гору, где, стоя на уступе горы, на краю бездны, он смотрит вниз и испытывает особое чувство:

... нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт, если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства. Лучшая подготовка к такому постижению — такое самочувствие, которое возникает в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке... (Блок: 5.404)

Махаон — это та бабочка, которая заморозила шестилетнего Набокова «аоническим обаянием голых гласных» своего имени (*ССРП*: 5.220). С нее началось набоковское увлечение бабочками.²⁵ Параллель финального эпизода в «Лолите» блоковскому пассажиру не случайна.

²⁵ См. Сендерович и Шварц 1998.

Это знаменование причастности набоковского романа миру поэтическому, миру аонических обаяний. Если бабочка для Блока — представитель высшей реальности, *realioga*, которую он понимал мистически, то для Набокова высшая реальность — это поэтические ценности, мир, населенный поэтическими мотивами-бабочками, перелетающими с континента одного поэта на континент другого как осуществление памяти поэта о поэте.

По ту сторону морализма

Что же, собственно, написал Набоков? На поверхности роман «Лолита» таков, что он вошел в категорию морально провокативных романов, в массовом восприятии мало отличающихся от порнографических. На этом именно основана его широкая популярность. Но в романе весьма заметен и как бы уравнивающий элемент. Рискованному содержанию «Лолиты» на риторическом уровне противопоставлен весьма заметный моральный пафос. Последовательная реконструкция внутренней логики романа ведет к отчетливо моралистической картине: пытаюсь превратить жизнь в искусство, Г.Г. совершает преступление по отношению к Лолите, губит ее детство и губит себя самого. Расставшись с Лолитой навсегда, Г.Г. по дороге к дому Куильти цитирует строки «едва ли существовавшего поэта», похожие на *pointe* сонета:

Так пошлиною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты! (346)

На этой максиме текст романа Набокова, как мы видели, настаивает так однозначно, что чуткому читателю должно стать не по себе. В «Послесловии» у автора возникает возможность изложить свои этические и эстетические принципы:

Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это. в свой черед, я понимаю, как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма. (382)

Это высказывание замечательно тем, что оно воспринимается как перевод с языка символистов. В обратном переводе слова автора звучат примерно так: рассказ или роман существуют как художественное явление постольку, поскольку сквозь изображенную в них реальность просвечивает реальность высшая — *a realibus ad realiora*. Правда, в отличие от символистов, придающих высшей реальности мистический характер, помещающих её в трансцендентной области, в мире Набокова речь идет о ценностях душевной жизни и личностного порядка.

Но решает ли этот аспект романа проблему его морализма? Моральный урок, подкрепленный любознательностью, нежностью, добротой, стройностью, восторгом, остается моральным уроком, хотя бы и уроком — не в высших ценностях личности, в отличие от морализма догматического или абстрактного. Более того, ведь именно превращая свою жизнь в искусство, Г.Г. попал в трагическое положение. И Набоков меняет угол атаки:

Все остальное, это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Большой Идеи, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится

смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну. (Там же)

Оставим на совести автора «Лолиты» поношение Бальзака и Томаса Манна чучелом Горького. Литература больших идей — совсем не то, что морализирующая литература. Большие идеи не обязаны представлять какую-либо однозначную моральную позицию. Под литературой больших идей Набоков имел в виду, конечно же, роман социально-исторических идей. При этом сам Владимир Набоков был автором литературы больших идей, хотя бы и в ином смысле и не объявленных прямо. Его идеи имеют смысл только в персоналистическом порядке вещей. Большими же идеями вообще занят всякий большой художник слова, поскольку мыслит. Вспомним Е.А. Баратынского: «Все мысль, да мысль, художник бедный слова». А если уж мыслит, то почему не по большому счету, большими идеями?

Напряженная жизни мысли в «Лолите» прослежена нами в ориентированности романа на блоковскую программу. Набоков находится в диалоге с Блоком, и если спорит, то с ним, а не с Горьким. Это Блок, рассказав о тезе и антитезе мистического пути художника, намечает в качестве синтеза переход к подвигу мужественности и послушания, в описании которых в гуще мистического, спиритуалистического языка появляются понятия народа и гражданского служения. Последняя фраза статьи «О современном состоянии русского символизма»: «Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу» (Блок: 5.436). Для Набокова социальная ангажированность приемлема не более, чем мистицизм. Зато Г.Г. следует блоковской программе превращения жизни в искусство до самого конца — до того, что он становится, подобно герою да и

автору «Баллады Рэдингской тюрьмы», узником, и ему дан в итоге катарсический опыт; с другой же, в его фигуре эта программа доведена до абсурда — он относится к живым существам как куклам.

Г.Г. дважды попадает в чужой балаган — автора и Куильти. В отличие от Блока, театр Набокова не претендует на трансцендентальные масштабы и трансцендентное измерение. Его масштабы не превосходят масштабов личности, правда, своеобразной, редкостной, поэтической личности, *hominis poetici*. Это обращенный внутрь, интроспективный театр. Это к тому же театр одного зрителя, отсюда такое обилие идиосинкразий и сокрытий — войти в мир набоковского текста не просто. Блоковской мистической триаде Набоков отвечает, как и можно было ожидать, триадой совсем другого рода — она разворачивается в персоналистическом плане. Мы готовы её опознать.

Элегический строй

Набокова с Блоком сближает некое глубокое, отнюдь не формальное начало. Это начало экзистенциальное и поэтическое, а именно — элегический строй: внутренний взгляд обоих обращен в утраченное прошлое. Важнейшее понятие для Блока — *анамнесис*, ‘воспоминание’ платоновской философии. Это воспоминание о «стране, из которой прибыл» (Блок: 5. 447). У Набокова и у его героя взгляд обращен к личному прошлому, к поре юности. В начале второй части романа, в которой рассказывается о достигнутой мечте Г.Г., путешествии вдвоем с Лолитой, есть такая фраза: «А помнишь ли, помнишь, Миранда (как говорится в известной элегии), тот другой “ультра-шикарный” вертеп (и т.д.)?» (182). Комментатор установил, откуда взята эта цитата,²⁶ но на самом деле это не имеет значения, так как она лишь повод для обращения к мотиву памяти и жанру, в

²⁶ Аппель 1970: 381.

котором этот мотив был центральным — к *элегии*. Это слово появляется только в русском варианте, и это, скорее, разъяснение того, что подразумевалось уже в английском — появление в модусе подразумевания — признак особой ценности.

В истории европейской литературы именно элегия является жанром, специально посвященным обращению к памяти, воспоминанию²⁷ — непременно в некоем неразрешенном напряжении. Именно элегический строй блоковского творчества сообщает его теоретической триаде неосуществимость. И действительно, синтез у Блока — только желаемое. Блок находится в состоянии перманентного неразрешенного противоречия, что и задает его миру экзистенциальное напряжение.

И в поисках утраченного прошлого героем «Лолиты», главное напряжение — элегическое, то, которое не разрешается. Оно осуществлено в обширном контекстуальном плане, в отношении между настоящим набоковского романа и прошлым блоковского мира, который как в своей общей программе, так и в деталях то и дело просвечивает сквозь американскую действительность романа. «Лолита», таким образом, — роман-элегия, но не только в плане содержания, а, что особенно существенно, в своей внутренней форме, задающей ему резонантное пространство и в нем — звучание, сопоставимое с музыкальным (вспомним, «скрипкой в пустоте» назвал Набоков свой роман «Приглашение на казнь» (*ИБ*: 7), и элегия в своем греческом первоначале исполнялась под звуки двойной флейты, авлоса, характеризовалась музыкальным ладом).

Высказывание об особом состоянии, «при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия», напоминая мистические вы-

²⁷ У Пушкина этот жанр строится на своеобразном столкновении настоящего момента с воспоминанием.

сказывания символистов, таковым не является, потому что имеется в виду действительное существование другой формы бытия, к которой мир набоковского романа причастен — исторически реального мира символистов, запечатленного в их творчестве, особенно в прозе Блока, с которым Набоков всю жизнь находился в диалоге. Именно воспоминание об этом мире вызывает состояние неразрешающегося элегического напряжения. В конце романа есть странный, не связанный с сюжетом, эпизод. Однажды, остановившись со своей последней подругой, Ритой, в гостинице, Г.Г. поутру нашел в своей постели третьего. Молодой альбинос (негатив сумрачного Г.Г.) не мог вспомнить, кто он такой, и обвинил постояльцев номера в том, что они украли его личность. Его поместили в больницу, где безуспешно пытались восстановить его память и в конце концов дали ему имя Джека Гумбертсона.

Эпизод завершается так: «О, Мнемозина, сладчайшая и задорнейшая из муз!» (319). Комментаторы неизменно поясняют, что Мнемозина — это древнегреческая богиня памяти. Значимость же этого мотива проясняется как аллюзия к элегическому контексту — элегики считали богиню памяти своей богиней. В связи с этим же эпизодом Г.Г. называет себя «художником-мнемозинистом» (323). Он автор этюда, озаглавленного «Мимир и Мнемозина» (319).²⁸

²⁸ Кстати, Мимир — персонаж скандинавской мифологии, гигант, который жил возле колодца у подножия дерева Иггдрасил, символизирующего мироздание. Выпив воды из этого колодца, Мимир узнавал прошлое и будущее. Во вступлении к своей семейной хронике, поэме «Возмездие», Блок обращается к германской мифологии и упоминает карлика Миме. Здесь прочитывается классическая набоковская фигура сокрытия (да еще в театре одного зрителя): гигант Мимир назван не ради него самого, а как напоминание о карлике Миме и ориентированности Блока на воспоминание.

В той же главе читаем: «я теперь пытался ухватиться за старые декорации и спасти хотя бы гербарий прошлого: *souvenir, souvenir, que me veux-tu?* Верленовская осень звенела в воздухе, как бы хрустальном» (320). «Есть в осени первоначальной // Короткая, но дивная пора: // Весь день стоит как бы хрустальный...» — это Тютчев. В русском варианте романа Набоков позволил себе безмятежно соскользнуть с Верлена на Тютчева — его ведет мотив воспоминания, который здесь представляет не исключительно французского поэта, но относится к стране элегической лирики, истинной родине автора.

Глубина элегического плана только усиливает чувство неуместности поверхностного морализма; и мы поступим правильно, если доверимся элегическому плану и пойдем туда, куда он ведет нас.

Фигура сокрытия

И опять-таки ключ к одному из глубинных, скрытых смыслов романа дает Блок. Напомним важнейшие для нас слова из статьи «О современном состоянии...»:

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых “двойниками”), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. <...> и наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла. (Блок: 5.429)

Здесь ключевая мысль: создания художника — *демоны, двойники, красавица кукла* — становятся заговорщиками, и при помощи этих заговоров художник скрывает какую-нибудь часть души от самого себя. Эта заме-

чательная формулировка *поэтики сокрытия* открывает самое сердце набоковского искусства.

Сокрытие составляет важнейшую стратегию набоковского письма. В качестве романиста особого типа — лирического — Набоков отличается от романиста, познающего внешний мир, тем что он выражает свое глубинное. От поэта-лирика, который стремится высказаться, выразиться, излиться, лирический романист Набоков отличается тем, что, стремясь к тому же, прилагает усилия, чтобы скрыть сокровенное. Он осуществляет парадоксальную задачу выражения/сокрытия. Отсюда его высказывание в «Других берегах» о том, что «настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем» (ССРП: 5.321). Отсюда его сравнения писателя с составителем шахматных задач, с организатором заговоров, с контрабандистом в «Даре» и «Других берегах». Набоков перевернул точку зрения символистов: тогда как символисты стремились открыть миру за реальностью — высшую реальность, он стремился скрыть высшую реальность за обыденной — событий, обстоятельств, характеров, всей параферналии романиста. Морализм «Лолиты» представляет собой личину обыденного, скрывающую то, что стоит по ту его сторону.

Итоги: элегия и балаган

Возвращаясь к Блоку, мы должны задать вопрос: какую часть души художника скрывают демоны, двойники и красавица кукла в «Лолите»?

В своем стихотворном обвинении Куильти («поэтическом возмездии») Г.Г. говорит:

*За все, что сделал ты,
За все, чего не сделал я,
— Ты должен умереть!* (366)

Тут весьма соблазнителен радикальный фрейдянский ход: автор потому и приводит своего героя к гибели, да и морализирует по его поводу, что тот осуществил то, чего он сам себе не позволил. Но из уважения к неистощимой враждебности Набокова к Фроиду (у него нет ни одной книги, в которой бы не было насмешек над *венским шаманом*), а также из нашего собственного недоверия к взломам индивидуального мира художника с помощью универсальных отмычек, к числу которых принадлежит вульгарный фрейдизм; мы не пойдем по этому удобному пути. Отвергнув и моралистическую тезу, и фрейдянскую антитезу, поищем решения в ином направлении.

Создание демонов, двойников и красавицы куклы порождено, по Блоку, одиночеством («художник уже не один»). Не так ли защищается и Набоков, автор «Лолиты», создав для своего развлечения свой кукольный балаган? Именно сочетание морализма с аморализмом — привилегия балагана, и то и другое — доведенное до пародийного жеста, вызывающе откровенного, патетически смехотворного и балансирующего над бездной ужаса. Сумрачный романтик-пьеро Гумберт и циничный арлекин Куильти, связанные перипетиями ревности и смерти, не менее, чем протагонисты блоковского «Балаганчика», родственны маскам вечной пары *commedia dell'arte*. Но Набоков не оперирует масками, он персоналистичен, он глубоко входит в психологию Гумберта и в его эротическую жизнь. Анатомический театр эротики в «Лолите» — это реализация блоковской метафоры. Тут испытание пределов дозволенного нарушает гармоническую игру комедии *dell'arte*. Но лежащий в основе её балаган архаичнее и устойчивей. То, что морализм и аморализм, доведенные до пределов, совместились в романе, — условие балаганной природы того мира, который возникает в одинокой душе художника. Несколько позднее эта концепция будет арлекински поставлена с

ног на голову в романе Набокова «Смотри на арлекинов!»).

Здесь следует выдвинуть более сильный тезис: одиночество — это один из главных скрытых мотивов всего набоковского творчества. Недаром по поводу попыток интерпретировать его «Приглашение на казнь» как аллегория о современном социальном тоталитаризме Набоков ответил: «это скрипка в пустоте».

Ближе к концу своего повествования Г.Г. вспоминает, как он однажды случайно услышал слова Лолиты, сказанные ею подруге: «Знаешь, ужасно в смерти то, что человек совсем предоставлен самому себе». В этот момент Гумберта поразило то, что он совсем ничего не знает «о происходившем у любимой моей в головке и что, может быть, где-то, за невыносимыми подростковыми штампами в ней есть и цветущий сад, и сумерки, и ворота дворца, — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне» (347). И этот последний образ — аллюзия к Блоку, к его очерку «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (1906). Здесь завершается полемика с Блоком. Блоковская девушка розовой калитки — это олицетворение западного романтизма, его истории, начинающейся в рыцарские времена и заканчивающейся в буржуазную эпоху. Западная буржуазность неприемлема для Блока, но не только ей, а всей прекрасной застывшей западной легенде, которой он на самом деле обязан многим, он патетически противопоставляет неказистость и первобытную жизненность той легенды, которую он нашел у этнографа русской Сибири и которую он предпочитает. Девушке у розовой калитки, за которой открывается романтический ландшафт и мир средневековой легенды, Блок противопоставляет муравьиного царя таежной шаманской традиции и в заключение своего очерка цитирует с восторгом: «Я шаманить буду с бубном, // Поцелую раскосые очи // И согрею темные бедра // На медвежьей белой шкуре. // Приходи,

любовь моя, приходи!» (Блок: 5. 94) На это Г.Г., побывавший в арктической экспедиции (не для того ли, чтобы опровергнуть Блока? — этот эпизод как-то выпадает из логики его жизни) отвечает:

Упитанные, лоснистые маленькие эскимоски с личиками морских свинок, рыбным запахом и отталкивающей вороньей чернотой прямых волос возбуждали во мне даже меньше вожделения, чем Джонсон [чьи “пухлявые прелести” были для него непривлекательны]. Нимфетки не водятся в арктических областях. (46)

Метафизически декорированному одиночеству Блока, из которого рождаются двойники, демоны и куклы, у Набокова соответствует иное — немистифицированное экзистенциальное и литературное одиночество. Экзистенциальному одиночеству посвящено все творчество Набокова, литературному — впрямую — «Дар», и в качестве внутренней мелодии, основной музыкальной темы — «Лолита». Выше мы назвали это качество элегическим. Набоков всю жизнь чувствовал свое родство с Символизмом, с Блоком, но и от этого родства отталкивался ради полного одиночества, ради совершенной эмиграции в страну, где он будет свободным и единственным властителем. В своем самом американском и в определенном смысле самом реалистическом романе Набоков сумел подытожить (не в последний раз) свои счета с прошлым, с которым он постоянно был в продуктивном контакте, и выразить именно итог, именно сумму — самый характер своего отношения к прошлому — в форме сверхсовременного сюжета, казалось бы, удаленного от этого прошлого, и тем самым закрепить единство своего творческого мира, внутреннюю связь его разнородных и удаленных полюсов. То, что обращенность в прошлое задает смысловую постройку романа, а в глубине отыскивается метапоэтический план,

представляет собой естественное проявление главного свойства набоковских романов: это рефлексивные, лирические тексты. В персоналистическом мире Набокова смысл сосредоточен на конкретных личностях, а в фокусе его постоянных элегических диалогов с прошлым находится фигура Блока, прекрасная демоническая кукла.

ЛОЛИТА–БАБОЧКА

Было ли в мировой истории романа что-либо, вызвавшего более противоречивую оценку, чем роман Владимира Набокова «Лолита»? С самого появления в 1955 г. его пламенно обличали в скандальности, непристойности, и с равной страстью находили возвышенным, утонченным, поэтическим. Споры не утихли до сего дня. И противники, и защитники согласны в том, что роман шокирует. Порнография и педофилия являются излюбленными предметами обсуждения для тех, кто претендует на прозрение корней романа.²⁹ С равной частотой предпринимаются поиски высокой моральной позиции. Появлялось также отрицание морального аспекта за счет утверждения словесного артистизма.³⁰ Мы не собираемся обсуждать здесь законность этих позиций: художественная литература не имеет ограничений; она допускает моральный подход, равно как и исторический, социологический, культурный и эстетический. Мы выбрали другой путь: мы попытаемся выяснить некоторый

²⁹ Первому Моментальному Тесту на Порнографию (Instant Pornography Test, известный в психологических исследовательских кругах как IPT) роман был подвергнут, по свидетельству А. Аппеля, в американских солдатских бараках во Франции. Солдат, попросивший Аппеля, студента Набокова, а в то время – тоже солдата, одолжить ему «грязную книжку» в знакомой солдатам обложке издательства Олимпия, швырнул ее в стену со словами «да это же литература, будь она проклята!» (см. Аппель 1970: xxxiv).

³⁰ Обзор подходов к «Лолите» можно найти в Пайфер 1980.

концептуальный этико-эстетический аспект романа. Мы не будем давать обзор уже выработанных позиций, а попытаемся осуществить новый подход: изучить сплетение формативных сил, создающих концептуальную уникальность романа. В порядке исследования подводных течений повествования Набокова мы будем руководствоваться тем, что составляющие концептуального аспекта романа – это не взгляды и не утверждения, которые могут быть найдены готовыми в культурном дискурсе о морали, но элементы, свойственные художественному повествованию, называемые мотивами, или более точно, повторяющимися, или рекуррентными, компонентами повествования. Мотив, выявленный как повторяющийся, подвергается нами интерпретации на трех уровнях функционирования: 1. В общем замысле романа, 2. В контексте всего корпуса текстов романиста, 3. В рамках авторского культурного мира; того мира, который он вовлекает читателя посредством аллюзий и диалога между текстами.

Дурная слава романа была не только предвидена автором, но и, как мы полагаем, тщательно им оркестрована.³¹ Набоков намеревался – не в первый раз – разыграть читателей, воспитанных на поисках моралистических банальностей, преподнеся им то, чего они ожидали. Набоков утверждал, что он пишет не для читателя, а для *перечитывателя* (*Ada*: 21). И в самом деле, написанное им может быть понято только в результате последовательной работы по проникновению в его язык, мысль, образы и аллюзии в порядке восстановления сложной сети его мышления.

³¹ В подразнивании читателей, ожидающих банальностей, Набоков имел русских предшественников. Одним из них был А. Пушкин: «Читатель ждет уж рифмы розы, / На вот, возьми ее скорей». Пушкин имел в виду поэтические клише, целью провокаций Чехова были клише идеологические. Мишень Набокова – моральная корректность.

*Еще раз о морализме «Лолиты»*³²

Набоков ставит читателя перед проблемой морального статуса романа еще до начала повествования, в предисловии: читатель сам должен решить, что это, безнравственная история, или исповедь раскаявшегося педофила, или завуалированная моралистическая притча? Автор предлагает эти вопросы в уклончивой манере; он скорее дразнит читателя, чем указывает ему путь к ответу. Для этого есть серьезная причина: роман не ориентирован на получение определенного ответа, он призван утвердить существование моральной проблемы, или даже клубка проблем, которые затронуты его повествованием, от мельчайших деталей до его совокупной текстуры, и они не укладываются ни в какую четкую формулировку.

Для начала заметим, что роман заключен в некую озорную рамку. Повествование помещено между мнимо моралистическим Предисловием к «Исповеди белокожего вдовца» Гумберта Гумберта, подписанным Джоном Рэем (Рэй, *ray*, *луч*), и прямым отрицанием морализма в Послесловии Владимира Набокова к американскому изданию 1958-го года, названному «О книге, озаглавленной “Лолита”». В то время, как Джон Рэй парирует ожидаемое обвинение «Исповеди» Гумберта в порнографии,

³² К настоящему времени существует обширная литература на тему о нравственности в «Лолите» (одна из наиболее сильных и ранних работ: Рорти 1989; одна из самых исчерпывающих среди последних: Роджерс 2011). Обозрение этой литературы потребовало бы исследования размером с книгу. Мы не берем на себя такой обязанности, поскольку наш путь интерпретации кардинально расходится со всеми предыдущими исследованиями и не имеет поводов для полемики. Наша работа не базируется ни на какой-либо моральной позиции относительно событий романа, но только на внимательном чтении.

с торжественной серьезностью утверждая, что развитие этой трагической истории ведет «к тому, что только и можно назвать моральным апофеозом» (13), послесловие, подписанное непосредственно автором, стоящим в кулисах, начинается с опровержения утверждений «приятного во всех отношениях Джона Рэя» и продолжается заявлением: «чего бы ни плел милый Джон Рэй, “Лолита” вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали» (382). В дальнейшем мы увидим, что ни автору вернее, его имперсонатору, ни его персонажу, скромному автору труда «Можно ли сочувствовать чувствам?» доктору философии Джону Рэю, доверять нельзя.

Прямое противоречие между Предисловием и Послесловием помечает концептуальную территорию. То, что следует в Послесловии непосредственно за опровержением Джона Рэя, вносит новые осложнения:

Для меня роман или рассказ существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность³³, восторг) есть норма. (382)

На этом повороте мысли следует задержаться. Что все это значит? В самом деле, разве нежность и доброта не являются в первую очередь моральными откликами? Что означает это положение, как не выявление моральных основ, на которых покоится «Лолита»? А тогда какой смысл вложен в высказывание: «“Лолита” вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали»? Противоречие разрешится, если мы распознаем в нашем месте указание на разницу между *готовыми моральными доктринами* с одной стороны, и *личным моральным откликом* с

³³ Слова *стройность* в английском тексте нет.

другой; это противоречие заставляет нас увидеть разницу между общепринятой моралью и *переживанием* моральных проблем в собственном опыте. Ни нравственность, ни безнравственность не могут быть приписаны роману, но присутствие в нем моральной проблематики невозможно игнорировать.

Таким образом, предварительный подход к проблеме установлен: во-первых, он заключен в окарикатуривании готовой «моральной позиции», во-вторых, в ее прямом отрицании, и в-третьих, в указании на *область личного опыта*, в которой нравственность существует и испытывается. Подчеркнем жизненно важный аспект этой области личного опыта: она помечена «эстетическим наслаждением», это область, где «искусство есть норма». Речь идет об *опыте переживания* искусства. Эта связь между моральным опытом и опытом переживания искусства, то есть, неразрывная связь между этикой и эстетикой, будет направлять наше дальнейшее исследование.

Главное достижение этого непрямого и затуманенного обрамления повествования, помимо того, что оно испытывает и оттачивает читательское внимание, заключается в указании на проблематичную природу морального содержания романа; вероятно, даже на центральное место моральной проблематики в нем.

Установив различие между моралью в качестве позиции готовой доктрины и личным опытом, в котором вопросы морали существуют и опознаются, мы будем – с точки зрения перечитывателя, рассматривать гипотезу о том, что история Гумберта и его нимфетки была рассказана не с моральной или аморальной точки зрения, а в порядке постановки и исследования особой моральной проблематики, которая не укладывается ни в одну готовую рамку.

А теперь давайте перечитаем роман.

Крейцера соната

Итак, легкие намеки на присутствие моральной проблематики в истории развратника, под названием «Роман “Лолита”», проступают уже до начала «Исповеди» Гумберта. Это происходит не только на риторическом уровне (на котором мы до сих пор пребывали), но внутри самого повествования, в презентации событий, среди обстоятельств этой истории, и это сделано в самой обыденной, непритязательной манере. Натренированный глаз набоковского читателя, знающего, что у этого автора нет незначительных деталей, будет внимательным к символической функции описательных элементов. Под символической функцией мы понимаем свет, который частная деталь проливает на весь текст.

Впервые войдя в дом Шарлотты Гейз, Гумберт Гумберт обнаруживает над своей будущей постелью «репродукцию “Крейцеровой Сонаты” Ренэ Принэ» (René Prinét; *Lo*: 38 ; ССАП: 51). Эта небольшая конкретная деталь как будто обречена на то, чтобы пройти незамеченной,³⁴ как будто она одна из тех, что усиливают впечатление реальности, заменимых любой другой, или в лучшем случае, как признак эпохи. Но это не так: нужно всегда ожидать, что в набоковском повествовании деталь, а особенно – изобразительный мотив, может нести особую нагрузку; и более того, изобразительный мотив, вносящий оттенок редкости посреди привычной реальности.

«Крейцера соната» Принэ (1901) была написана как иллюстрация к знаменитой в свое время повести Льва Толстого (1889) о страсти и убийстве, о сексе и животном инстинкте.

³⁴ Как проходит незамеченным то, что упоминание смерти Толстого в «Других берегах» помещено в главе о пробуждении чувственности у автора автобиографии, как не отмеченный комментаторами «Лолиты» год рождения Гумберта, совпадающий с годом смерти Толстого, 1910.



Ренэ Принэ. «Крейцерова соната»

Великий моралист Лев Толстой страстно разоблачал стандарты современного общества, относящиеся к сексуальному поведению, взвешивал их на весах добра и зла. Более того, в повести «Крейцерова соната» Толстой приходит к радикальным выводам о том, что секс в высшей степени неестественен, и искусство, как забава класса бездельников, только провоцирует чувственность. Моральное учение Толстого не боится крайностей. И Набоков, в свой черед, затрагивает проблемы похоти и искусства, родственные поднятым Толстым, но он не морализирует. Его способ подхода к проблемам –

исследование, и в каждом набоковском исследовании в области этики и эстетики может быть увидено неприятие суждений Толстого, особенно высказанных им в «Крейцеровой сонате» и в книге «Что такое искусство?» (1889).³⁵ Не будем освещать это обширное поле противостояния, поскольку картина Принэ как аллюзия к Толстому приводит, как это обычно для Набокова, к дальнейшей цепи аллюзий. Многогранность и насыщенность мысли Набокова требует скорее поиска стратегии исследования *ad hoc*, чем следования готовым стратегиям.

В самом деле, картина Принэ появляется в романе «Лолита» не просто как аллюзия, ведущая к Толстому. Как мы увидим далее она имеет символическую функцию, превосходящую толстовский контекст. Набоковский ответ Толстому не прямой, он вплетен в сложную ткань вовлеченности писателя в мыслительный контекст своего века и может быть понят только в этом обширном контексте. Поиск смысла упоминания картины Принэ в романе будет служить нам путеводной стратегией в течение всего нашего исследования. А пока что достаточно будет сказать, что в рассматриваемом эпизоде мы оказываемся лицом к лицу с недвусмысленным знаком скорого появления моральных проблем в романе. Наш путь освещения этих проблем и, соответственно, функции картины Принэ, будет длинным и извилистым, напоминающим путь охотника на бабочек, что родственно самому предмету нашего исследования. Сложность художественного мышления Набокова не позволяет следовать наезженным прямым путем.

Отступление об этике

Автором, чьи сочинения привлекли пристальное внимание и Льва Толстого, и Владимира Набокова, был

³⁵ Интервью Набокова 1969 г.: «Я терпеть не могу “Воскресение” и “Крейцерову сонату”. Публицистические набегги Толстого нечитабельны» (SO: 147-8).

немецкий философ Артур Шопенгауэр. В дневниках и письмах Толстого находится множество отсылок к нему. Они касаются двух областей – эстетики и этики. Толстой отвергает шопенгауэровское определение красоты, и, хотя он не обсуждает его этику, но «Крейцера соната» явным образом отражает оригинальные и смелые мысли франкфуртского философа по вопросам пола и искусства. Подход Шопенгауэра к сексуальности как выражению воли в столкновении с интеллектом (*WWW*: Bd. 2., Kap. 31) идет параллельно с его пониманием музыки как чистой воли (*WWW*: Bd. 2., Kap. 39). Не трудно опознать это концептуальное пространство как стартовую площадку для Толстого. Для того, чтобы понять отношение Набокова к Шопенгауэру, следует принять в расчет всю широкую сферу этики немецкого философа, не только «Мир как воля и представление», но и его поздние работы.

Шопенгауэр был не только предшественником Толстого в области эстетики и этики, но и наиболее влиятельным философом в русской культуре времени позднего Толстого и юности Набокова. И, что важнее для нас, Шопенгауэр был постоянным партнером-противником зрелого Набокова на философской арене. Поток аллюзий к Шопенгауэру пробегает через весь корпус набоковских текстов.³⁶ В этом исследовании мы намерены показать, что этика Шопенгауэра предлагает нам призму, через которую все краски морального спектра Набокова проявляются в их уникальных оттенках.

Этике предоставлено сильное место в философии Шопенгауэра. Этика – это эндшпиль в его грандиозном исследовании «Мир как воля и представление» (1819); но против всех ожиданий в этом труде она звучит песимистически и поверхностно, гораздо ниже уровня его остальной метафизики. Это оказалось до такой степени не удовлетворительным для самого автора, что в более

³⁶ См. Сендерович и Шварц 2008.

поздние свои годы он написал книгу «Афоризмы жизненной мудрости», которая начинается с предупреждения о том, что вопреки его метафизическим заключениям насчет бессмысленности жизни и, более того, ее невозможности, он собирается дать практический совет, как прожить удовлетворительную жизнь.

Чтобы построить свою этику в том привилегированном месте, где Кант воздвиг свой храм этики, Шопенгауэр предпринял попытку разрушить здание Канта. Он отверг основное понятие этики Канта, *нравственный императив*, на том основании, что он не базируется ни на какой психологической необходимости, опирается на человеческий эгоизм и скрытно происходит из иудео-христианских догм, то есть из этики рабов. Шопенгауэр отвергает и нормативную (происходящую из религиозных источников), и утилитарную (примитивно-рациональную) этику, и полагает, что только один мотив делает людей нравственными не по психологической необходимости, и не по религиозным заповедям или из разумного эгоизма, это *сострадание* или *сочувствие*, чувство за другого как за самого себя посредством акта воображаемой идентификации. На самом деле это простое утверждение не предполагает никакой метафизики вообще и причастно к философскому анализу лишь в отрицательном смысле, постольку, поскольку Шопенгауэр свергает Канта.

А теперь мы должны отметить сомнительность света, который шопенгауэровский метафизический контекст проливает на акт сострадания. Этот акт основывается на той же предпосылке, которая помогла Шопенгауэру в его борьбе с самой трудной экзистенциальной проблемой, с осознанием личной смертности; предпосылке, что все человеческие существа суть носители одного и того же существования, которое принадлежит не им как индивидуальностям, а роду, к которому они все относятся. Он предлагает запоминающийся образ: все

человеческие существа — всего лишь листья одного дуба.³⁷ Дуб периодически сбрасывает листву, дает жизнь новым листьям, и сам остается живым. Чувство бессмысленности человеческой жизни вообще и индивидуальности, лишенной истинного существования, в частности, — неотъемлемая часть этой концепции. Это должно было сделать этику Шопенгауэра практически нежизнеспособной, он этого и не скрывал, а принимал, как неизбежность. Тем не менее, к концу своей жизни философ отставил свою суровость и в духе компромисса предложил свод советов о том, как прожить удовлетворительную и даже счастливую жизнь. Это тем более примечательно, что еще в работе «Мир как воля и представление» он высмеивал Спинозу и Лейбница за их теологический оптимизм, который превращает их этику в руководство по «метафизическому, приятному и уютному филистерству» (*Мир как воля*: 2. §47). Его собственные «Афоризмы» составляют основательный учебник филистерской мудрости на тему о том, как индивидуум должен прокладывать свой путь среди несправедливостей и унижений, присущих существованию человеческой расы, с тем, чтобы не поддаваться им, и достичь желанной уютной, достойной и долгой жизни. Он собрал большое количество остроумных наблюдений над человеческой природой, принадлежащих философам всех времен, а также и запечатленных в народных поговорках на многих языках; но то, что другие зачастую говорили в шутку или для выражения благородного негодования, в его контексте окрашивается в сухой поучительный скептицизм и предлагается для использования в целях практического успеха. Парадоксальное соединение сострадания, скептицизма по отношению к

³⁷ Можно только гадать, был ли знаменитый эпизод с дубом в «Войне и мире» отражением шопенгауэровского мотива.

роду человеческому и самодовольной практичности является итогом этики Шопенгауэра.

По иронии судьбы Фридрих Ницше в скором времени разрушит эту самую этику сострадания, опознав в ней иудео-христианское нововведение, внушенное рабским чувством *ressentiment*, негодования, слабости, неполноценности.

Текст «Лолиты» проникнут откликами на шопенгауэровскую и ницшеанскую этику. Самый замысел романа может рассматриваться как разыгрывание шопенгауэровского мотива на сцене, или как его кривое зеркало.

Набоков vis-à-vis Шопенгауэра

В этике Шопенгауэра есть одно место, которое, вероятно, привлекало особое внимание Набокова. В «Основах морали» франкфуртского философа («*Preisschrift über die Grundlage der Moral*», 1840) есть §17 «Добродетель справедливости» («*Die Tugend der Gerechtigkeit*»), который рассматривает интересующую нас с ним тему. Философ находит, что справедливые и несправедливые поступки различаются по степеням таковых и могут быть распределены в порядке возрастания степени. Шопенгауэр с удовольствием разрабатывает шкалу моральных ценностей. Кража буханки хлеба из-за голода безусловно является преступлением против справедливости, но как оно мало в сравнении с преступлением богача, лишаящего собственности бедняка. Богатый, выплачивающий жалование своим наемным рабочим, поступает справедливо, но какая это малость в сравнении с поступком бедняка, вернувшего богачу потерянный им кошелек с золотом. На этой шкале особо отмечено место двойной несправедливости (*doppelte Ungerechtigkeit*), которая представляет ее высшую степень. «Вот что внушает нам наибольшее отвращение как нечто вопиющее, как чистое зло, как ἄγος, деяние, при виде которого

боги, случалось, закрывали свои лица» (*SW*: 3. 690). Это происходит, когда некто, на кого была непосредственно возложена ответственность защиты другого человека в определенном отношении, причиняет ему зло именно в той области, в которой он должен действовать, как его защитник. Среди примеров такой ужасной двойной несправедливости приведен случай «опекуна, обкрадывающего своего подопечного» (там же). Такая двойная несправедливость названа предательством (*Verrath*). Тон Шопенгауэра становится торжественным: «Данте помещает предателя на самое дно Ада, где обитает сам Сатана [*Ada*: XI, 61-66]» (там же).

Таков случай Гумберта Гумберта, который обдуманно заполучил, а не просто принял на себя, попечительские обязанности отчима только для того, чтобы использовать их в своих собственных интересах, противоречащих его обязанностям. Он обманывает доверие своей подопечной и разрушает её жизнь. Степень предательства подчеркивается безупречной честностью Г.Г. в отношении денег: он не истратил ни гроша из лолитино-го наследства и не только передал ей полностью все с процентами, но и все, что имел сам. Таким образом, предательство Г.Г. является деянием более серьезного свойства, чем представлял себе Шопенгауэр. Похоже, что романист развивает тему философа до ее крайних пределов. Эта параллель со злодеем Шопенгауэра закреплена в признании Г.Г.: «я все-таки жил на самой глубине избранного мной рая – рая, небеса которого рдели, как адское пламя, – но все-таки рая» (206). Он знал, что его место в той области ада, куда Данте и Шопенгауэр помещали предателей.

Если случай Г.Г. и представляет собой параллель к этике Шопенгауэра, то это ни в коем случае не иллюстрация к шопенгауэровскому тезису. Набоковская ситуация намного сложнее. Г.Г. любит Лолиту, он пленен ее красотой, и он единственный, кто может ее вполне оце-

нить. Одно это осложнение меняет все. Как простенькая мелодия, случайно услышанная в кабаке, вырастает у великого композитора в оркестровую пьесу, изысканно утонченную и переложенную на множество инструментальных партий, разработанную с помощью украшений и вариаций и вступающую в столкновение с другими темами, так в тезисе Шопенгауэра мы можем распознать элементарный мотив, который служит основой для сложной текстуры моральных проблем, переплетающихся в «Лолите». Эта сложность моральной текстуры «Лолиты», по сравнению с элементарностью прямолинейной морали в тезисе Шопенгауэра, ведет нас к мысли о проблематичности первой. Если подоплека морального тезиса, предложенного Шопенгауэром, абсолютна ясна, то моральная текстура романа далека от прозрачности и требует тщательного изучения. Сложность моральной текстуры романа не может быть сформулирована в простой и недвусмысленной форме; его моральное содержание перетекает в другие концептуальные измерения и превращается в компоненты широкого сложного мировоззрения, которое не позволяет сжать себя до формулы.

Жестокость художника

Как мы отметили в начале нашего исследования, когда разбирали Послесловие «О книге, озаглавленной “Лолита”», этика Набокова связана по существу с его эстетикой, и от начала до конца это провокационная ассоциация.

Вряд ли у Набокова есть более высокоморальный персонаж, чем герой «Бледного огня», поэт Джон Шейд, который, по слову автора, заимствует некоторые его собственные мнения (SO: 18). Для него все семь смертных грехов религиозной традиции – пустяковые проступки, но без трех из них, – говорит Шейд, — гордыни, похоти и лени, – поэзия могла бы никогда не родиться (BO: 213). Эта позиция — вызов абстрактным филосо-

фам, в ней подводится итог всему тому, что поэты всех времен с гордостью декларировали поэтическими строками и демонстрировали своими жизнями. Но это ни в коем случае не санкция на аморальность. Эта позиция обусловлена аристократизмом мышления, свободой воображения, неприятием ханжеской щепетильности. Представление Набокова о привилегированном положении художника в мире, общее с представлениями поэтов-романтиков, имеет разумное оправдание: поэт создает свой собственный мир, и что бы он в нем себе ни позволял, чего бы он ни касался и что бы он ни привносил в этот мир, все становится возвышенным и бессмертным. В отличие от Шопенгауэра, который разрабатывал этику для всех, Набоков сосредоточен на художнике и занимается только тем, что имеет отношение к миру художника. Его этика – это этика художника или того, кого он называет *homo poeticus* (SM: 298), отнюдь не каждого человека. Что происходит, когда *каждый* обретает власть и полномочия устанавливать, что хорошо и что плохо, Набоков демонстрирует в *Bend Sinister*.

Впрочем, позиция художника в мире отнюдь не невинна: художник у Набокова – и Демиург, и Пуппенмейстер;³⁸ он создает собственный мир, в котором он стоит за каждым персонажем и дергает его за ниточки. И вместе с полновластием проявляется его привилегия: этот пуппенмейстер жесток так же, как и Верховный Пуппенмейстер, подвергший праведного Иова экстремальным испытаниям. Метафора художника как демиурга появляется в RLSK, когда Себастьян Найт, только что закончивший свой первый роман и расprostертый на полу, говорит удивленному другу: «...я закончил сотворение мира, и это мой отдых субботний» (RLSK: 88). Набоков произнес похожую фразу о самом себе в предисловии к *Bend Sinister*: «антропоморфное божество, которое я имперсонирую» (BS: xviii, 147). Другая, не так

³⁸ См.: Сендерович и Шварц 1997.

далеко отстоящая от этой метафора для художника – *волшебник*. Так же как и образ пуппенмейстера она означает власть художника над своим созданием. Этот план тщательно разработан в набоковских «Лекциях о Дон Кихоте». В них есть глава, посвященная теме жестокости у Сервантеса; «довольно-таки детализированное обсуждение темы мистификации, в котором я подчеркнул элемент жестокости в книге», как подытожил Набоков в следующей главе свой ответ тем, кто видел роман, как «человеколюбивый и смешной» (*LDQ*: 75). Он кропотливо разбирает каждую мелочь, которая предназначена вызвать читательский смех, и показывает, что это всегда происходит за счет ужасающей жестокости по отношению к Дону или Санчо. Снова и снова эти двое терпят побои, членовредительство и моральные пытки, – «но ничего, через минуту кукольник оживит своих пишущих кукол» (там же: 53). «Обе части Дон Кихота составляют настоящую энциклопедию жестокости, – заключает Набоков. – С этой точки зрения это одна из самых тяжелых и варварских когда-либо написанных книг. И ее жестокость артистична», добавляет он (там же: 52).

Указав на то, что жестокость была главной темой, прослеженной им у Сервантеса, Набоков продолжает: «Теперь я попытаюсь донести до вас, что единственное, что действительно имеет значение в литературе, это таинственный трепет, вызываемый искусством, приступ эстетического блаженства» (там же: 76). Давайте обратим внимание на характеристику этого блаженства. Оно таинственно; настоящие тайны не предполагают объяснений, и никаких объяснений далее не следует, но тем не менее указание дано, весьма отчетливое, на то, что артистизм и жестокость в самом деле шествуют неразлучно.

Меж тем, признание этого факта не означает оправдания жестокости. Даже волшебник, создатель иллюзий, не получает оправдания в артистизме. Набоков перебирает все виды злых волшебников, которые муча-

ют Дон Кихота, от Мерлина до герцогской четы, пригласившей отзывчивого на человеческие страдания рыцаря только для того, чтобы сыграть над ним множество жестоких шуток. Набоков называет их «злодейскими волшебниками» (там же: 62). Он не находит для них извинений... кроме того, что «на самом деле, чертова Диана и ее герцог – всего лишь простые волшебники, изобретенные главным волшебником, Сервантесом, и ничего более» (там же: 63). Набоков проводит весьма сомнительное различие между злодейскими волшебниками и их образами в художественной литературе: разве мы не подходим к литературной реальности с той же мерой понимания и суждения, как к самой реальности? Разве мы понимаем любовь в романе иначе, чем любовь, с которой мы встречаемся в жизни? Тогда как же относиться к жестокости? Тем не менее, набоковский взгляд неопровержим: искусство и жестокость в самом деле идут рука об руку.

И тут Набоков открывает нам тайну ремесла: жестокость – более, чем привилегия художника, она – его предпочтение, или, может быть, его обязанность. Чем глубже проблема жестокости проникает в искусство, тем более сгущается мрак вокруг этой проблемы.

Балансируя на грани схождения искусства и жестокости, художник должен быть волшебником. Набоков встретил эту истину в пору своего становления у одного из самых знаменитых поэтов своей юности, Вячеслава Иванова: « <...> рано или поздно <...> провозгласит себя художник обманчивой Сиреной, волшебником, вызывающим по произволу обманы, которые дороже тьмы низких истин ... » (Иванов 1909: 255). Не будет слишком рискованным предположить, что юный Набоков имел в виду эти слова и этих Сирен, когда выбрал псевдоним Сирий (церковнославянская форма слова *Сирена*). Мы предполагаем, что творчество и жизнь Вяче-

слава Иванова послужили толчком для создания «Волшебника», предтечи «Лолиты».³⁹

Существует ли возможность разорвать опасную связь, соединяющую жестокость и искусство? И да, и нет. Злодейские волшебники и пуппенмейстеры, будь они персонажи, созданные художником или художник собственной персоной, оправданы искусством только если художник – настоящий художник, который может предоставить эстетическое блаженство. «Я предпочитаю признавать только один тип власти: власть искусства над дрянью, триумф волшебства над жестокостью» — заявил Набоков в одном интервью (SO: 182). Припомним, как он понимает эту власть искусства:

Для меня роман или рассказ существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то , где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т.е. любознательность, нежность, доброта, стройность восторг) есть норма. (382)

Отнюдь не виртуальность художественного мира, как может предположить рациональное мышление, оправдывает жестокость в искусстве, а его способность даровать эстетический опыт, который является самой жизнью, не ее имитацией; этот опыт приемлет все, что может предложить искусство.

Это не софизм, мы должны это принять только как подступ к более полной истине. Набоков говорит не о *праве* художника *изображать* жестокость, он претендует на нечто более радикальное: *художник жесток*, он не может не быть жестоким, как волшебники и пуппенмейстеры, иллюзионисты и тираны. «Некоторые люди – и я один среди них – не любят счастливых концов», – гово-

³⁹ Сендерович и Шварц 1999с.

рит повествователь в «Пнине» (*Pnin*: 25); и как мы показали в другом месте, тот *сок трех апельсинов*, который этот повествователь должен выпить утром, «перед схваткой со злобой дня» (там же: 190) – символическое напоминание о неутолимой авторской жажде жестоких розыгрышей, о проклятье злой колдуньи из сказки Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам». ⁴⁰ Сервантес – не исключение; он только сделал эту истину видимой, назвав ее и инсценировав со всей силой своего таланта.

Жестокость энтомолога

Для того, чтобы преодолеть пропасть жестокости, мы должны замахнуться нашим сачком на мотив *бабочки*. *Бабочка* – это мотив-подпись Набокова, профессионального лепидоптеролога и страстного охотника за бабочками. Над всем миром произведений Набокова мотив бабочки порхает, как Психея искусства, как представитель красоты и объект жестокости со стороны ловца. Этот мотив приводит нас в самую гущу контекста, охватывающего весь комплекс проблем, которые мы выделили выше, каждую по отдельности.

Из автобиографии «Другие берега»/«Speak, Методу» мы знаем, что раннее очарование красотой бабочки дало автору то же ощущение, тот же трепет, что и искусство:

Начало было довольно банальным. На жимолости, повисшей над резной спинкой скамьи напротив главного входа, мой путеводительный ангел (чьи крылья, при отсутствии флорентийских членов, напоминали архангела Гавриила Фра Анжелико) указал мне редкого посетителя, великолепное бледно-желтое создание с черными кляксами, синими

⁴⁰ См. Сендерович и Шварц 2006.

ступенчатыми пятнами и киноварными глазками над черно-палевыми шпорами. (SM: 120)

Конечно, этот образ значительно отличается от образа архангела кисти Фра Анжелико, но именно то, что упомянуто как отсутствующее у него, вызывает в памяти мотив, в высшей степени значимый у Набокова: Лолитины «узкие флорентийские ладони» (248) и ее «флорентийские грудки» (336). Эти мотивы: *бабочка, крылатое существо*, — по образу сродни архангелу Фра Анжелико, флорентийские черты красоты, составляют комплекс отличительных признаков, которыми отмечен дискурс Набокова об искусстве и красоте. Интенсивность текстуры этого дискурса усилено некоторым количеством дополнительных мотивов. В «Других берегах» обаяние имени этой бабочки названо *аоническим*, имеющим отношение к Аонии, месту рождения муз; это определение отражается эхом в слове *махаон*, русском названии этой бабочки (ССРП: 4. 220).

Но набоковская *бабочка* — это не поэтическая условность, не готовая метафора для *мимолетного видения*, как это было в поэзии романтизма;⁴¹ она символически представляет исключительно набоковскую идею: предназначение бабочки — стать жертвой того, кто одержим ее красотой и кто дарует ей бессмертие, убивая ее. *Красота и жестокость* основные и неразлучные измерения мира, вдоль которых порхают набоковские бабочки.

Положение самого охотника за бабочками тоже драматично: он одержим красотой бабочек, он без колебаний рискует собственной жизнью, преследуя бабочку по скалам и над пропастями... и затем он ловит и убивает объект своего обожания. Парадоксальная жестокость этого акта недвусмысленно разыграна в мемуарах Набо-

⁴¹ Использованной как таковая величайшими русскими поэтами Василием Жуковским и Александром Пушкиным.

кова. Пойманная бабочка, первый махаон, упомянутый выше, «была заперта в платяной шкаф, где пленнице полагалось за ночь умереть от нафталина; но когда на другое утро Mademoiselle отперла шкаф <...> бабочка с мощным шорохом вылетела ей в лицо, затем устремилась к растворенному окну, и вот, ныряя и рея <...> все продолжала лететь на восток, над тайгой и тундрой, <...> за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск <...> и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых Гор, где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее и ударом рампетки “сбрил” ...» (ССРП: 5. 220-21). «Сбрил» в образе Лолиты? — Именно так — в послесловии «О книге, озаглавленной “Лолита”» читаем:

Каждое лето мы с женой ездим ловить бабочек. Собранные экземпляры идут в научные институты <...>. На булавку с бабочкой накальвается снизу этикетка с указанием места поимки, даты и имени ловца <...> И вот, на этих-то местах ловли, или “станциях” <...> я опять принялся за “Лолиту” <...> Но как бы книга ни удалась в целом, есть у автора, там и сям, любимые места, заветные закоулки, которые он вспоминает живее и которыми задним числом наслаждается с большей нежностью, чем остальными частями книги. <...> И когда я вспоминаю “Лолиту”, я всегда почему-то выбираю для особого своего услаждения такие образы, как <...> сборный звон из городка, глубоко в долине, доходящий вверх до горной тропы (а именно в Теллуриде, где я поймал неоткрытую еще тогда самку мной же описанной по самцам голубянки *Lycaeides sublivens* Nabokov).

Вот нервная система книги. Вот тайные точки, подсознательные координаты ее начертания... (379-384).

Возвращаясь к детству автора: его следующая бабочка была удачно умерщвлена его любимой и любящей матерью с помощью эфира. Эта часть мемуаров заканчивается прозрачной игрой с шопенгауэрианским мотивом *сострадания*, то есть, идентификацией себя с Другим:

... уже будучи взрослым юношей и находясь под эфиром во время операции аппендицита, я в наркотическом сне увидел себя ребенком с неестественно гладким пробором, в слишком нарядной матроске, напряженно расправлявшим под руководством чересчур растроганной матери свежий экземпляр глазчатого шелкопряда. Образ был подчеркнута ярко, как на коммерческой картинке, приложенной к полезной забаве, хотя ничего особенно забавного не было в том, что расправлен и распорот был, собственно, я, которому снилось все это – промокшая, пропитанная ледяным эфиром вата, темнеющая от него, похожая на ушастую беличью мордочку голова шелкопряда с перистыми сяжками, и последнее содроганье его расчлененного тела, и тугой хряск булавки, правильно проникающей в мохнатую спинку, и осторожное втыкание довольно увесистого существа в пробковую щель расправилки, и симметричное расположение под приколотыми полосками чертежной бумаги широких, плотных, густо опыленных крыльев, с матовыми оконцами и волнистой росписью орхидейных оттенков. (Там же: 221-22)

Тема жестокости по отношению к бабочкам возникает вновь и вновь в текстах Набокова. В «Приглашении на казнь» жестокий тюремщик Родион скармливает бабочек пауку, в то время как поэт Цинциннат Ц. отождествляет себя с той бабочкой, которая избежала рук Родиона: «Мои бумаги вы уничтожите, сор выметете, бабочка ночью улетит в выбитое окно – так что ничего

не останется от меня в этих четырех стенах» (*ССПИ*: 4.173, см. также: 179). Мы узнаем эту бабочку, это та самая ночница, с беличьей мордочкой и похожими на заостренные уши сяжками, с которой идентифицирует себя автор «Других берегов»/«Speak, Memory».

В «Даре» утонченный интеллигент, любимый отец Федора Годунова-Чердынцева возникает в воспоминаниях сына ловящим и убивающим ночных бабочек: «неторопливо-ловкая, большая, яркая рука с миндалевидными ногтями совку за совкой загребает в морилку». (*ССПИ*: 4.302) «Ты часто обвиняла меня в жестокосердии при моих энтомологических исследованиях в Пиренэях и Альпах», – обращается автор «Других берегов» к своей неизменной собеседнице (*ССПИ*: 5.331-2). Научное исследование бабочек определенно ассоциируется в глазах Набокова с вивисекцией, равно как и творчество художника. В романе *LATH вивисекция* звучит насмешливым эхом в инициалах недостаточно жестокого для литературы персонажа, писателя V.V., совпадающих с собственными инициалами его творца-автора, «который был и всегда будет несравненно более великим, здоровым и жестоким, чем он» (*LATH*: 89). Появляется и Doctor Vi Vi Sector, бездарный писатель Ван Вин, в «Аде» (*Ada*: 391).

Убийственная страсть к бабочкам оправдывается любовью к красоте. Лепидоптеролог посредством изучения, включающим убийство, дарует красоте бабочки бессмертие и тем обретает бессмертие сам. Набоков находит в этом неожиданную параллель к искусству, к гораццианско-пушкинскому бессмертию:

ОТКРЫТИЕ

Я нашел насекомое и дал ему имя
 На таксономической латыни
 И стал таким образом крестным отцом
 И первым его описателем –

И славы иной мне не нужно.
Расправленное на булавке (усыпленное быстро),
Спасенное от ползучей родни и распада,
В укромном хранилище, где сберегаются образцы,
Тленья оно избежит.
Темные картины, троны и камни,
Которые целуют паломники,
И стихи, которые проживут тысячу лет,
Лишь подражания бессмертию
Этой красной этикетки на маленькой бабочке.
(12 января 1943) (S: 395)

Итак, дарование бессмертия красоте бабочки требует ее преследования и умелого убийства. Если в случае жестокости художника нечто подобное происходит в воображении, и оставляет место для софизмов о тождестве и разнице между реальностью и вымыслом, то в этом стихотворении речь идет о жестокости по отношению к живому существу ради сохранения его красоты и ради обретения собственного бессмертия. Такова дань красоте «взыскующего бессмертия» охотника за бабочками. Мотив бабочки витает над территориями искусства, красоты и жестокости.

Лолита-бабочка

При том, что мотив *бабочки* важен в «Лолите», набоковское легкое прикосновение к нему во многих местах может пройти незамеченным. Например, следующая фраза может ускользнуть от внимания читателя: «...как беспризорные снежинки, ночные мотыльки плыли из черного мрака в пыливый свет моих фаров. <...> Моя Лолита! Еще валялась с 1949-го года одна из ее заколочек в глубине “перчатного” отделения. Еще текли бледные бабочки, вытягиваемые из ночи сифоном моего света» (357-8). Это реалистическая деталь повествования не просто говорит о душевном состоянии Г.Г., потеряв-

шего Лолиту; она функционирует как деталь его *внутреннего ландшафта*, в котором она приобретает дополнительное, символическое значение, обогащаясь классическим поэтическим мотивом ночной бабочки, летящей на губительный огонь. Кстати, и мотив *заколки*, *pin*, мог бы сойти за указание на ту или иную реалию, если бы это не было аксессуаром охоты на бабочек.

Еще более ускользающее эхо мотива *бабочки*, которое легко упустить, появляется в сцене убийства Куильти Гумбертом. Пытаясь отвлечь внимание убийцы, заговаривая ему зубы, Куильти, среди прочего вздора, говорит: «Я драматург. Меня прозвали американским Метерлинком. Отвечаю на это: Метерлинк-шметтерлинг» (367). Schmetterling по-немецки *бабочка*. Игра с мотивом *бабочки* здесь легка и уклончива, но она созвучна ремарке, предваряющей этот эпизод сотней страниц ранее, когда Г.Г. находит, что пьеса Куильти «Зачарованные охотники» – это «вещица <...> удручающе вычурная, с отзвуками из Ленормана и Метерлинка» (247). В модной и часто упоминаемой в романе пьесе Куильти, чье название дано гостинице, в которой Лолита «совратила» Г.Г., речь идет об обычных охотниках, не об охотниках на бабочек, но возможность такого понимания витает в воздухе.⁴² Намек подхвачен и развит в авторском киносценарии по роману, где в эпизоде появляется проходной персонаж, некто *мистер Владимир Набоков*, охотник на бабочек, с сачком (*LoSP*: 128). Действительно, охотники на бабочек – самые зачарованные из всех охотников. Эта сеть смежных мотивов, по большей части периферийных по отношению к основ-

⁴² Размышления об истинных и ложных ценителях красоты бабочек появились у Набокова задолго до «Волшебника» и «Лолиты». В романе «Камера Обскура» герою, искусствоведу, слепому к истинной красоте, дано имя Кречмара, соперника, опередившего юного энтомолога Набокова в открытии неизвестного вида бабочки (см. *SM*: 134).

ному течению повествовательных событий, никогда не выступающих отчетливо, скорее фантомных и растворяющихся на заднем плане, проступает снова и снова, составляя кордебалет полноценного мотива бабочки.

Мотив *Лолиты-бабочки*, со всем богатством его контекста, появляется также завуалированно, по ассоциации с мотивом *Лолиты-нимфетки*, который полностью развит в романе. Он находится в фокусе его концептуальных ценностей. Вопреки напрашивающейся параллели, он соотносится не с мифологической *нимфой*, но с бабочкой в незрелой стадии развития. *Нимфа* (или куколка бабочки) как энтомологический термин находится в центре Гумбертова восприятия Лолиты.⁴³ Синекдохическую связь между *нимфой* и *бабочкой* обнаруживает мотив «крылатой беглянки», бабочки, вылетевшей из куколочки. Крылатой беглянкой называет Г.Г. Лолиту, убежавшую из дому на велосипеде, чтобы позвонить Куильти и договориться с ним о побеге из Бердслея (253).

Мотив *Лолиты-бабочки* окружен атмосферой жестокости, присущей охоте на бабочек. Отчетливый намек на связь мотива Лолиты-бабочки с крайней жестокостью, вивисекцией, брошен в тот самый момент, когда Лолита попадает в руки зачарованного охотника Г.Г. Приехав за осиротевшей девочкой в летний лагерь, наблюдательный Гумберт отмечает, среди других вещей, и сохраняет в своей памяти картинку на стене: «фотографии девчоночек; еще живая цветистая бабочка, надежно приколотая к стенке» (138). В «Других бере-

⁴³ «Мистер Набоков, помимо его других достоинств, еще и известный энтомолог, и я должен предложить небольшому числу строгих внимательных читателей художественной прозы рассказать нам, что романист-энтомолог хочет, чтобы мы сделали с тем фактом, что нимфа – это название незрелой стадии насекомого, не завершившего цикл метаморфоз. Возможно, ничего» (Триллинг 1958: 340).

гах»/«Speak, Memory» Набоков рассказывает о «хмурой Титании», парижской девочке, «которая ловкими пальчиками привязала живую бабочку к ниточке и с пасмурным лицом прогуливала слабо порхающее, слегка подбитое насекомое на этом поводке» (ССРП: 5. 331-2). Автор поясняет, что он отвлек внимание своего сына от этой девочки «не потому, что проникся жалостью к ее ванессе», а потому, что вдруг вспомнил о жестоком способе конвоирования задержанных французскими полицейскими с помощью крючка, «всаженного в <...> нехолодную, но очень отзывчивую плоть» (там же).

Осознание Гумбертом своей жестокости к Лолите соседствует с острым ощущением ее неординарной, хрупкой красоты, которая в свою очередь вызывает обычные ассоциации с искусством. Г.Г. полагает, что он был поэтом *à ses heures*. Задумав интригу сближения с Лолитой посредством женитьбы на ее матери, он делает торжественное и сомнительное признание: «А теперь запишите следующее важное замечание: художественной стороне моей натуры я дал заслонить мою коренную порядочность» (там же: 91). Г.Г. говорит о своей «собственной эстетике» («private aesthetics»), сожалея, что не желающая явиться перед ним с заплаканными глазами Лолита не разделяет его эстетических предпочтений, «ибо я просто обожаю этот оттенок Боттичеллиевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые, свалившиеся ресницы ...» (там же: 83).

Неординарная хрупкая *красота* и её бессмертное отражение в *искусстве*, также как мотивы *нимфетки-куколки* и вылетающей из нее *бабочки* наряду с мотивом *жестокости* зачарованного охотника по отношению к ней – таков комплекс мотивов, формирующий возвышенную и трагическую ауру «Лолиты». Эта аура исполнена внутренних противоречий, их значение далеко от очевидного и заслуживает более пристального внима-

ния. Давайте отступим на шаг и рассмотрим ситуацию заново.

Связь трагедии *нимфетки/бабочки* с драматическим положением зачарованного охотника на бабочек разворачивает сагу об исключительном опыте переживания красоты. Это мучительный образ. Взятые вместе, ситуации преследуемой бабочки, красоты, провоцирующей преследование влюбленного в нее, дарование бессмертия красоте посредством ее умерщвления — глядятся друг в друга как в три кривых зеркала, в комнате ужасов.

Отражение в странном зеркале – узнаваемо представительный прием Набокова. Любое зеркало неизбежно искажает реальность: правое становится левым, «синистральным». Кривые зеркала пугают Германа, героя «Отчаяния», «давлением неисчислимых зеркальных атмосфер» (ССРП: 3. 409). Но кроме того у Набокова есть и специально искривленные зеркала.⁴⁴ В «Приглашении на казнь» появляются кривые зеркала-«нетки», отражающие непонятные и уродливые предметы так, что «из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ» (ССРП: 4. 128-9).

В «Лолите» представлен самый сложный случай: три кривых зеркала смотрятся друг в друга. Г.Г. – не поэт, а только претендент на это звание, впрочем, в высшей степени восприимчивый к красоте, представлен одновременно погруженным и в бескомпромиссную рефлекссию, и в маниакально искривленную реальность. Как поэт, он способен к глубокому и осознанному переживанию красоты; но, в отличие от поэта, Г.Г. имеет дело не с созданием своего поэтического воображения, а с живым человеческим существом *как если бы* оно было

⁴⁴ «Тема “Соглядатая” – попытка расследования, ведущая героя через обставленный зеркалами ад» (Eye: iv). См. также игру с искривленными зеркалами в романах «Бледный огонь», «Смотри на арлекинов!», «Ада».

его созданием. Он пытается превратить настоящего ребенка, северо-американскую девочку Долорес, Долли, в куклу Лолиту. Он знает, что заблуждается, и все же не хочет отказаться от своего заблуждения. «То существо, которым я столь неистово наслаждался, было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой – быть может, более действительной, чем настоящая; перекрывающей и заключающей ее; плывущей между мной и ею; лишенный воли и самосознания – и даже всякой собственной жизни» (80). В конце романа храбрая Долорес Гейз совершает побег (*flight, полет и побег*), вылетает из его ловушки в День Независимости и умирает от родов в поселении Серая Звезда, «столице книги», свободной.

При всем при этом, история, рассказанная Набоковым, не имеет своей целью разоблачение развратника, она устанавливает систему искривленных зеркал, в которых усматривается глубокая и смущающая истина о человеческом опыте переживания красоты, любви и искусства. Фундаментальное условие этой истины заключается в том, что это открывающееся искривление в опыте переживания красоты не привнесено глазом охотника за красотой, а коренится в самой сути феномена красоты как его экзистенциальное условие.

Моральное значение красоты

Концептуальное содержание романа «Лолита» – это лабиринт, так хитро распланированный, что от нас требуется и дальше терпеливо распутывать клубок тех мотивов, которые мы уже обнаружили в фокусе романа: *нимфетка, бабочка, красота, искусство, охота на бабочек, жестокость охотника*.

Охота на бабочек и их искусное умерщвление имеет отношение к естествознанию, а не к искусству; и все же в ближайшем окружении мотивов *бабочки* и *жестокости* в «Лолите» мы находим мотив *искусства* как способ переживания красоты. *Красота* в ассоциации с ба-

бочкой привносит понятие *прекрасного живого существа*. И эта связь мотивов в драматической постановке романа неизбежно вызывает мотив нравственности. В конце романа потерявший «крылатую беглянку» Г.Г. размышляет о своей загубленной любви и приходит к постижению морального измерения, присущего переживанию красоты:

... я пересмотрел все обстоятельства моего дела.
<...> Поскольку не доказано мне (мне, каков я есть сейчас, с нынешним моим сердцем, и отпущенной бородой, и начавшимся физическим разложением), что поведение маньяка, лишившего детства североамериканскую малолетнюю девочку, Долорес Гейз, не имеет ни цены ни веса в разрезе вечности – поскольку мне не доказано это (а если можно это доказать, то жизнь – пошлый фарс), я ничего другого не нахожу для смягчения своих страданий, как унылый и очень местный паллиатив словесного искусства. Закончу эту главку цитатой из старого и едва ли существовавшего поэта:

Так пошлиною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты! (345-6)
(The moral sense in mortals is the duty
We have to pay on mortal sense of beauty.
[Lo: 283])

Этот философический дистих в стиле английского поэта 18-го века Александра Поупа насыщен переплетающимися набоковскими смыслами. Попробуем распутать некоторые нити этого клубка. По-русски мысль выражена не столь отчетливо, как в английском подлиннике, поэтому мы привлекаем к анализу оба текста. Очевидно, что «пошлина нравственности» – это не мораль моралиста или моральной системы; это – моральное из-

мерение, присущее самому переживанию, *чувству красоты*, понимаемой как *живое смертное существо*. Соответственно, этот дистих — это не готовая традиционно-идеалистическая философия в духе исповедуемой немецкой классической философией идеи трансцендентального триединства Истины, Добра и Красоты. Дистих исходит из *экзистенциальной перспективы*, из *чувства красоты*, понятой как *живое существо*. *Чувство красоты* здесь означает личное переживание, интеллектуальный опыт, эмоциональный ответ. *Нравственность* не просто рифмуется со *смертностью* (*moral/mortal*), они связаны нераздельно, неизбежно, как пошлина. Пошлина выражается в жалости к обреченной на смерть красоте и желании ее спасти, сделать причастной бессмертию. В набоковском контексте *нравственность* предполагает созерцание, ощущение, переживание *смертности* как атрибута *красоты*, принадлежащей живому существу, и таким образом неотделимой от *смертности*. Не упомянутая в дистихе *жестокость* в нем также присутствует — в упоминании смертности красоты. Охотник на бабочек, знаток и ценитель их красоты, достигнув цели своей охоты, совершает жестокий поступок. Так поступает и Г.Г.

В отличие от охотника на бабочек, художник может не совершать жестокостей по отношению к красоте, но, несмотря на это, он осознает её смертность, переживает её, и, движимый воображением, осознает свою собственную роль как подобие жестокого опыта охотника на бабочек. Таково условие жизни в искусстве, которая предполагает осознание ранимости красоты и заставляет погрузиться в пучину нравственности. Художник, вовлекающий нас в опыт переживания красоты, заставляет нас страдать от сознания ее хрупкости и недолговечности как от жестокости, — что определяет суть опыта переживания красоты. Разве не описание жестокости есть то, в чем обвиняют автора «Лолиты»? Более того, разве

он не принял на себя бремя представления жестокости как качества, присущего по самой сути переживанию красоты?

Пол красоты

Рассмотрим еще один аспект: узнавание красоты как таковой происходит на фоне искусства и становится возможным благодаря опыту искусства. Г.Г. восхищается боттичеллиевым оттенком очарования Лолиты: «мне стало ясно только теперь – в этот безнадежно поздний час жизненного дня – как она похожа – как всегда была похожа – на рыжеватую Венеру Боттичелли – тот же мягкий нос, та же дымчатая прелесть» (331). Это откровение об опыте красоты отражает суть Гумбертова восприятия Лолиты, оно причастно к области идеального и возвышенного. Однако в отношении Гумберта к Лолите преобладают другие чувства: земная чувственность и сексуальность. В самом деле, общей предпосылкой повествования Г.Г. о самообмане является желание задрапировать свой физический сексуальный разбой в одежды, принятые в царстве идеального (поэзии, живописи). И вместе с тем, сознание Гумберта представляет собой кривое зеркало того, что так или иначе неизбежно присутствует в глубоко пережитом эстетическом опыте.

Интимная связь искусства и секса была установлена Зигмундом Фрейдом, и даже те, кто не принимает фрейдянскую доктрину и её объяснительную модель, не способны разорвать эту связь, могут только осуждать её. Набоков насмеялся над Фрейдом в каждой своей книге; «венский шаман» был его постоянным пажом для битья. Тем не менее, связь между искусством и сексом, точно так же, как и между красотой и сексом, для Набокова несомненна.⁴⁵ Будучи натуралистом, Набоков от-

⁴⁵Возможно, его знание о неразрывной связи между искусством и полем сделало противостояние Набокова *способу объяснений* Фрейда особенно острым.

лично знал естественнонаучный взгляд на то, что красота живых существ служит делу размножения и таким образом является служанкой пола. В своих лепидоптерологических исследованиях он проявлял особый интерес к полу бабочек, изучал их гениталии.⁴⁶ Но поэт Набоков не мог быть удовлетворен таким приземленным знанием. Он обладал более глубокой истиной об искусстве и красоте, которая противостояла фрейдовой. Он решительно перевернул порядок зависимости пола и красоты, установив в «Лолите» новый порядок устами Гумберта: «Не талант художника является вторичным половым признаком, как утверждают иные шаманы и шарлатаны, а наоборот: пол лишь прислужник искусства» (там же: 318). Этот полемический тезис высвечивает проблему, которая, как мы увидим, имеет более тонкий характер, чем кажется на первый взгляд.⁴⁷ В любом случае, верховенство у Набокова всегда принадлежит художнику.

Пример мотива *бабочки* подтверждает это предположение. Литературный мотив пола отличается от естественнонаучного подхода «как мечта и мачта». Романист не только не отвергает свои научные познания, но он подчиняет их нуждам художественного контекста. Роман «Дар» Набокова насыщен отсылками к лепидоптерологии, оправданными профессией персонажа, отца Федора Годунова-Чердынцева, известного натуралиста. Мотивы искусства и естествознания распределены между сыном и отцом только для того, чтобы соединить их. В контексте искусства появляются отсылки к лепидо-

⁴⁶ В набоковской коллекции бабочек, хранящейся в Отделе энтомологии Корнельского университета, все еще можно увидеть экземпляры бабочек, нетрадиционно наколотых на булавки брюшком вверх.

⁴⁷ С. Блэквелл (2009) посвятил книгу связи между искусством и наукой у Набокова. Но наши пути не пересекаются, и проблема слишком сложна, чтобы её обсуждать здесь.

птерологии: Федор воспринимает переход от имен греческих богов в стихотворении Пушкина к названным их именами видам бабочек⁴⁸ как переход в другую стихию, как один из образов бессмертия. Федору хотелось бы выставить как *frontispiece* к своему труду об отце открытую им бабочку *orpheus Godunov*, имя которой обесмертило их фамилию.⁴⁹ Другой смысл выбора бабочки для этого фронтисписа раскрывается двумя сотнями страниц далее. Самец этой бабочки, оплодотворив ее, «налагает на супругу лепной пояс верности собственной выделки <...> наподобие маленькой лиры». (*ССРП*: 4. 295). Это специальное знание отражается в размышлениях Федора о женитьбе на Зине: «“Убери лиру, мне негде повернуться...” Нет, она этого никогда не скажет, – в том-то и штука» (там же: 501). Поэзия, эрос и лепидоптерология переплетаются в этом романе и говорят о смерти и бессмертии.

Роман «Лолита» был написан по-английски, но Набоков всегда думал по крайней мере на двух языках, из чего вытекает, что существительное *бабочка*, не имеющее рода в английском, тем не менее имело женский род в его сознании; к тому же, русский корень *баб* синонимичен корню в слове *баба*. Слово *красота* относится

⁴⁸ «Он слышал, как свежим летним утром <...> отец с классическим пафосом повторял то, что считал прекраснейшим из всех когда-либо в мире написанных стихов: “Тут Аполлон – идеал, там Ниобея – печаль”, и рыжим крылом да перламутром ниобея мелькала над скабиозами прибрежной лужайки, где в первых числах июня попадался изредка маленький “черный” аполлон» (*ССРП*: 4. 281).

⁴⁹ Ср. в «Других берегах»: «Если в качестве сочинителя <...> славой не занимаюсь, то – признаюсь – вскипаю непонятным волнением, когда перебираю в уме свои энтомологические открытия <...> образ и вибрацию во мне всех редких бабочек, которых я сам и поймал и описал, и свою отныне бессмертную фамилию за придуманным мною латинским названием» (*ССРП*: 5. 225).

к женскому роду во всех индоевропейских языках, имеющих категорию рода. Таинственным образом это связано с тем, что красота – свойство жизни, а живое существует в модальности, неотделимой от пола и сексуальности.

«Все семь смертных грехов – пустяковые проступки, но без трех из них, – гордыни, похоти и лени – поэзия могла бы никогда не родиться», – говорит Джон Шейд (*БО*: 213). *Похоть*, разумеется, и есть проявление сексуальности. Набоков много раз описывал особый эффект, который производит на него искусство: «единственная вещь, которая на самом деле имеет значение в деле литературы – этот таинственный трепет искусства, приступ эстетического блаженства» (*LDQ*: 76). И еще:

Я никогда не мог адекватно объяснить некоторым студентам на моих занятиях по литературе этот аспект хорошего чтения – тот факт, что вы читаете книгу художника не вашим сердцем (сердце – удивительно глупый читатель), и не одной головой, но и головным и спинным мозгом. “Леди и джентльмены, покалывание в спинном мозге по-настоящему говорит вам, что чувствовал автор и что он хотел, чтобы вы чувствовали”. (*SO*: 41)

Нужна ли более точная параллель между переживанием искусства и секса? В этом пункте мы отчетливо видим, как далеко ушел Набоков от знаменитого кантианского видения основной способности красоты вызывать влечение «без какой бы то ни было заинтересованности» («Критика способности суждения», §29) Мы также можем видеть что полемика Набокова с Фрейдом имеет совершенно иную природу, чем те банальности, которые моралисты используют, чтобы опровергнуть точку зрения отца психоанализа. Если знаменитое утверждение одного американского философа постулирует, что *красота находится в глазу созерцателя* (Сан-

таяна 1896: 51), то истину, утверждаемую Набоковым, можно сформулировать так: *красота обладает созерцателем.*

Демонизм власти красоты проступает в кулисах этого положения. «Я не интересуюсь половыми вопросами. Всякий может сам представить себе те или иные проявления нашей животной жизни. Другой, великий подвиг манит меня: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток», — говорит Г.Г. (166). И вправду, взаимоотношения между элементами эстетического опыта, которые дразнили нас выше, — созерцание красоты, желание обладать ею, убийственная жестокость, и пошлость нравственности — соединяются не в соответствии с естественнонаучной моделью, не в модусе причинности, но как комплекс, в котором ни один элемент не появляется, не провоцируя другие. Этого нельзя объяснить, но можно описать. Мы можем назвать этот угол зрения феноменологией красоты.⁵⁰ Или собственной эстетикой Набокова.

Табу

Дополнительное обстоятельство: то, что сказано выше про пол красоты, увидено с мужской точки зрения. В сверх-индивидуалистичном мире Набокова нельзя ожидать абстрактной, бесполой точки зрения. И снова мы оказываемся лицом к лицу с осложнением: то положение, которое мы сейчас рассматриваем, не имеет обратной силы: красота не свойство женского пола как такового. Г.Г. говорит без обиняков: «В возрастных пределах между девятью и четырнадцатью годами <...> я чувял присутствие не одного, а двух полов, из коих ни тот, ни другой не был моим; оба были женскими для анатома; для меня же, смотревшего сквозь особую призму чувств, “они были столь же различны между собой, как мечта и

⁵⁰ В духе подхода Вильгельма Дильтея к психологическому феномену.

мачта”» (26, 28). Г.Г. посвящает уморительно смешные строки описанию отталкивающей неуклюжести и вульгарности девочек-подростков, достигших возраста нимфетки. Юность и ранимость – атрибуты только одного из двух полов, называемых женским непосвященными. Отсюда ореол роковой хрупкости вокруг красоты. Недолговечная красота соблазнительна и невинна, как бабочка, и, в случае нимфетки, балансирует на грани невинности, что неизбежно проистекает из ее сексуальной соблазнительности. Она обещает и заманивает – не нарочно, не сознавая этого, «не чующая своей баснословной власти» (27), она обещает несбыточное. Таково третье обязательное условие распознавания нимфетки в девочке-подростке: обещание преобразования из косной куколки в крылатое существо. Соответственно, как это засвидетельствовано историей, *мудрость культуры, обладающей идеей красоты, ее хрупкости и опасной соблазнительности, заключается в том, что красота помещается под защиту **сексуального табу***.

Слово *taboo* (в русской версии романа – *запрет*) Г.Г. произносит, припоминая свое «додолоресовое былое», когда он

... бывал обманут драгоценно освещенным окном, за которым высматривало <...> рыщущее око <...> нимфетку с длинными волосами Алисы в стране чудес <...>. От совершенства огненного видения становилось совершенным и мое дикое блаженство – ибо видение находилось вне досягаемости, и потому блаженству не могло помешать сознание запрета [taboo], тяготевшее над достижимым. Кто знает, может быть, истинная сущность моего “извращения” зависит не столько от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной, волшебной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и

всем тем, что обещается, всем тем, что таится в дивных красках несбыточных бездн. *Mes fenêtres!* (323).

Не правда ли, это — кривое зеркало восприятия и красоты, и искусства? Такого типа зеркало, которое выдает что-то очень важное, в самом искривлении кроется возможность приблизиться к тому, что неуловимо по природе.

Не правда ли, сам характер Гумберта, в виду вышеизложенного, представляет собой искривленное зеркало и художника, и возлюбленного, которое позволяет понять что-то очень важное в них обоих? Роковое столкновение с табу определяет траекторию истории Г.Г. Эта история архетипична. Зачарованный Охотник на Бабочек так же универсально архетипичен, как герои мифов об Эдипе и Оресте.

Теперь мы готовы бросить просвещенный взгляд на картинку, которую Г.Г. в начале романа обнаружил на стене его будущей комнаты в доме Гейзов, — репродукцию «Крейцеровой сонаты» Ренэ Принэ. Среди украшений этого дома была еще одна картинка, цветная реклама. «На ней известный драматург самозабвенно затягивался папиросой “Дромадер”» (89). Драматург на рекламе сигарет — Клэр Куильти, автор пьесы «Зачарованные охотники». Функция этой рекламы — показать нам, что репродукция картины Принэ в доме Гейзов — тоже реклама. Действительно, она была использована как реклама духов «Табу», знаменитых в свое время.⁵¹

⁵¹ См. журнал «*Glamour*» за февраль 1946; см. также не вполне точную ссылку: Аппель 1970, 355-6. До последнего времени сохранился наследник ассоциации картины Принэ с рекламой духов — душистый туалетный тальк «Табу» с картинкой на флаконе.



Таким образом, она попала в комнату Гумберта точно так же, как реклама сигарет в комнату Лолиты. Теперь для нас настало время припомнить уже несчастный факт, что Г.Г. унаследовал дядину фабрику духов. Легкая служба, которую он выполнял в фирме, «заключалась главным образом в изобретении и редактировании парфюмерных объявлений» (44). Если Г.Г. не сам придумал эту рекламу, то всезнающий рок сделал это за него. Возможно, как предупреждение, которому он не внял, как все герои мифов.

Настоящие рекламщики духов «Табу» оценили по достоинству легковесную трактовку косного послания Толстого художником Принэ. Для рекламы духов как нельзя лучше подошла прелестно живописная символическая презентация идеи *табу*. Более того, это хитроумно завлекательная, блестящая и банальная презентация *нарушения табу*.

Давайте бросим более пристальный взгляд на сюжет картины Принэ: на ней изображен момент, когда исполнение сонаты только что окончено, и молодая женщина, не оторвавшая еще одной руки от клавиш рояля, оказывается в объятиях взволнованного и взлохмаченного скрипача, все еще держащего свой инструмент в откинутой назад руке. Персонажи переходят от исполнения музыки к любовным объятиям. Искусство представлено как прелюдия к похоти, в духе видения ситуации Толстым. Мотивы искусства и похоти здесь игриво переплетаются. В самом деле, в повести Толстого искусство представлено как ненужное занятие класса бездельников, которое возбуждает чувственность, порождает разврат, отменяет нравственные барьеры. Утверждение Джона Шейда, что поэзия не могла бы родиться без гордыни, похоти и лени – прямой ответ Толстому. Вводя в роман «Крейцерову сонату» Принэ, а не саму повесть Толстого, и даже и картину не прямо, а как рекламу духов (мало-духовного продукта) под названием «Табу», Набоков заговорщически и вызывающе подмигивает Толстому.

В романе Набокова доминирующий контекст, в котором каждое понятие, имеющее важное значение для человеческого существования, обнаруживает смысловую глубину тогда, когда соприкасается с искусством, красотой, любовью, желанием, жестокостью и жалостью. Картина Принэ служит мостом между несовместимыми мирами Толстого и Набокова: она представляет и учительный морализм Толстого и набоковское исследование опыта нарушения табу. *Табу* – центральное понятие в «Лолите»,⁵² ключ к пониманию *жестокости* как акта нарушения табу; оно приводит опыт восприятия *искус-*

⁵² Слово «табу» применительно к «Лолите» было изящно разыграно Лайонелом Триллингом в его эссе о романе в контексте включения его в историю культуры любви (Трилинг 1958).

ства, красоты и жестокой охоты на бабочек к диссонирующему, но богатому аккорду.

Жалость

Обратимся к важному в «Лолите» чувству сострадания. Это чувство снова и снова захлестывает Г.Г., как и угрызения совести. Но, как обычно в мыслях, пересекающихся с мыслями Шопенгауэра, Набоков отзывает понятие сострадания из метафизического контекста. Сдвиг осуществляется в предпочтении синонима *сострадания, жалости. Жалость* у Набокова — появляется как этический ключ к пониманию *красоты и искусства*:

... в вас должна быть некая клетка, некий ген, некий эмбрион, который отзовется вибрацией в ответ на чувство, которое вам не удастся определить и которым нельзя пренебречь. *Красота плюс жалость* — это ближайший подход к определению искусства. Где есть красота, там есть жалость, по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, характер существования умирает с самим существом (*the manner dies with the matter*), мир умирает с индивидуальностью. (*LL: 251*)

Речь идет о той самой *пошлине нравственности*, которая была названа в квази-поупианском двустишии.

Мотив жалости разыгрывается у Набокова иногда напрямую, а иногда — как все его основные идеи — в виде отражений в причудливо искривленном зеркале. Марфинька, жена Цинцинната Ц. в «Приглашении на казнь», испытывает сострадание к каждому мужчине: «Я же, ты знаешь, добренькая: это такая маленькая вещь, а мужчине такое облегчение» (*ССРП: 4. 61*). Сходным образом Нина в «Весне в Фиальте» обладала «чудной окраской чувств, веселым, добрым, по возможности деятельным

участием, точно женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно поила всякого, только напомни» (там же: 566-7). Этот же тип сострадания свойствен и Рите, случайной подруге Гумберта: «Такая она была добренькая, эта Рита, такая компанейская, что из чистого сострадания могла бы отдаться любому патетическому олицетворению природы – старому сломанному дереву или овдовевшему дикобразу» (316). Такое кривое зеркало сострадания, веселое подшучивание над ним, представляет собой исключительно набоковский прием окарикатуривания, пародирования своего серьезного. Мы можем зарегистрировать ряд почти синонимических понятий: *кривое зеркало*, *карикатура* и *пародия*, которые обозначают любимые инструменты Набокова, ключи к его миру.

Но жалость разыгрывается у Набокова и напрямую.

Жалость – это основа душевной силы жены Лужина:

Но до самого пленительного в ней никто еще не мог докопаться: это была таинственная способность души воспринимать в жизни только то, что когда-то привлекало и мучило в детстве, в ту пору, когда нюх у души безошибочен; выискивать забавное и трогательное; постоянно ощущать нестерпимую, нежную жалость к существу, живущему беспомощно и несчастно, чувствовать за тысячу верст, как в какой-нибудь Сицилии грубо колотят тонконового осленка с мохнатым брюхом. (ССПІ: 2. 367)

Глубина жалости жены к похожему на осленка толстому Лужину в мохнатом сером костюме испытывается полным безразличием к сексу безраздельно погруженного в шахматный мир мужа, которое она обнаруживает сразу после свадьбы и с покорностью принимает.

Соответственно, сострадание, испытываемое к мужчинам Марфинькой, Ниной и Ритой имеет прямое отношение к сексуальности и менее всего имеет отношение к нравственности.

Неразрывная связь жалости к нравственности приводит нас к знакомому пункту: смысл понятия *жалость* в набоковском контексте отчетливо выступает при рассмотрении *жестокости*. Жалость, испытываемая лепидоптерологом, вызывает у него желание обессмертить преходящую красоту бабочки, но для этого он должен совершить неизбежный акт жестокости, убивая её.

Наивысшая острота в подходе к мотиву *жалости* обнаруживается в романе «Бледный огонь», в комментарии Кинбота к строке 549 поэмы Шейда, относящейся к изложению доктрины Института Подготовки к Потустороннему: «Презирая всех богов, со включением большого “Б”». В этом комментарии Кинбот вспоминает свою беседу с Шейдом о понятии греха, в которой он жарко отстаивал идеи религии, Бога, Провидения и потусторонности. Шейд не принимает ни одну из них. Кинбот спрашивает, как тогда рассматривать грех: если нет Судии Жизни, то нет и греха. Шейд отвечает своей знаменитой формулой: «Все семь смертных грехов – пустяковые проступки, но без трех из них, гордыни, похоти и лени – поэзия могла бы никогда не родиться». «Вы вообще отрицаете, что грехи существуют?» – спрашивает Кинбот. «Я могу назвать только два, – отвечает Шейд, – убийство и намеренное причинение боли». «Так что ваш пароль?» – спрашивает Кинбот. «Жалость», – отвечает Шейд (БО: 213-14). *Жалость*, простая земная эмоция, оказывается ключом, паролем при решении всех сложных моральных проблем, как бы ни были они высоко приподняты метафизически.

В финале «Bend Sinister» автор-повествователь, он же «антропоморфное божество», дарует Адаму Кругу

спасение в безумии в тот момент, когда его страдания становятся невыносимыми:

Это случилось в тот момент, сразу после того, как Круг провалился сквозь дно спутанного сна и сел зевая на соломе – и как раз перед тем, как реальность, воспоминание о его ужасном несчастье нанесет ему удар – вот тогда я почувствовал укол жалости к Адаму и соскользнул к нему по наклонному лучу бледного света – причинив мгновенное безумие, но по крайней мере спасши его от бессмысленной агонии его логической судьбы. (BS: 233)

«Жалость к Адаму» – не жалость ли это Творца, божества или художника, ко всему человеческому роду? Вызванная жалким состоянием человечества перед лицом всемогущества Творца, *жалость* рассматривается не как решение проблемы, но как высший божественный и художественный акт. Величайший из всех пуппенмейстеров, прототип всех пуппенмейстеров, «большое Б», Бог Библии, которого имперсонерирует художник, являет в своей мудрости и жестокость, и жалость. Но пароль один. Набоков не единожды возвращается к истории праведного и многострадального Иова, начиная с рассказа «Удар крыла». Его «любимый герой», Адам Круг, во времена испытаний весьма близко напоминает Иова. Герой романа «Пнин» – тоже Иов в своем роде, его имя, Тимофей, *Богочец* по-гречески, — узнаваемый эпитет Иова в Септуагинте.⁵³

В мире Набокова художник усваивает функции демиурга. Как создатель собственного мира, художник наделен неограниченными возможностями жалости, как в конце «Bend Sinister», и в то же время он жесток.

Наиболее важно для нас то, что *жалость* — высшая форма любви у Набокова. Неустрашимо честное

⁵³ См. Сендерович и Шварц 1999b.

самонаблюдение художника беспощадно. В одном из самых поразительных пассажей «Дара» Федор Годунов-Чердынцев дает себе отчет о своей любви к Зине:

Если бы в те дни ему пришлось бы отвечать перед каким-нибудь сверхчувственным судом (помните, как Гете говаривал, показывая тростью на звездное небо: “Вот моя совесть!”), то вряд ли бы он решился сказать, что любит ее, — ибо давно догадывался, что никому и ничему всецело отдать душу неспособен: оборотный капитал ему был слишком нужен для своих частных дел; но зато, глядя на нее, он сразу добирался (чтобы через минуту скатиться опять) до таких высот нежности, страсти и жалости, до которых редкая любовь доходит. (ССРП: 4. 359)

Попытаемся вникнуть в смысл этого неясного текста. Признание в том, что «... он давно догадывался, что никому и ничему всецело отдать душу неспособен» — это не о неспособности любить. Федор глубоко любит Зину: фраза о достижении им «таких высот нежности, страсти и жалости, до которых редкая любовь доходит» свидетельствует о высокой степени напряжения чувств. При этом Федор допускает, что его любовь не может удерживаться все время на высшем пике напряжения чувств: его страсть к искусству имеет не меньшее значение для него, чем его любовь. Он не в состоянии всецело отдать душу никому и ничему, поскольку искусство в свой черед претендует на него целиком. Но мысль Федора — это акт канатоходца, балансирующего без сетки, это исключительное условие существования в мире художника, а никак не обыкновенного человека. Говоря словами Набокова, вложенными в уста Гумберта Гумберта, это его собственная эстетика. В противоположность абстрактной, сконструированной эстетике философов, эстетическое переживание, основанное на жиз-

ненном опыте, может быть только индивидуальным, единственным, частным делом. То же относится и к этике, неотделимой от эстетики в мире *homo poeticus*. В этом контексте мы можем яснее увидеть разницу между *состраданием* и *жалостью*. И то, и другое облагается *нравственной пошлюхой*, но на разный манер. *Сострадание* предполагает постановку себя на место другого, в то время как *жалость* распознает ДРУГОГО как ДРУГОГО, отличного от самого себя, принятого в его инакости и суверенности. Индивидуальность красоты оберегается жалостью, не состраданием. Красота в качестве Другого обитает в области собственной эстетики Набокова; там же имеют место уникальность и жалость.

В «Лолите» понятие *жалости* появляется лишь однажды, ближе к концу романа, но оно подводит итог никогда не ослабевающему потоку угрызений совести Гумберта, сопровождающих знание того, что он причинял девочке боль. Утратив свою Лолиту, он безжалостно обвиняет себя за все свои жестокости по отношению к ней. Он рассказывает свой повторяющийся сон, в котором Лолита появляется «в странных и нелепых образах, в виде Валерии или Шарлотты, или помеси той и другой» (311). В этом сне для Гумберта

...устраивают скучнейшие вечера вивисекции, обыкновенно кончавшиеся тем, что Шарлотта или Валерия рыдала в моих окровавленных объятиях, и я их нежно целовал братскими губами в сонном беспорядке венской дребедени, продаваемой с молотка, жалости, импотенции и коричневых париков трагических старух, которых только что отравили газом. (312)

Г.Г. подвергает себя самому суровому осуждению за свою жестокость к Лолите. Он приравнивает свой *grand pêché radieux* к самым тяжелым военным преступлениям нацистов. Но он апеллирует к высшему, сверх-

чувственному суду, к «крылатым господам присяжным», потому что хочет «спасти не голову свою, а душу» (375): «Я, видите ли, любил ее. Это была любовь с первого взгляда, с последнего взгляда, с извечного взгляда» (330).

Установив, что эстетический контекст является доминантным в мире Набокова, мы должны рассматривать мотив *жалости* как его главного представителя нравственности. Высокой эстетической ценностью обладает острая жалость, одаренная сознанием хрупкости и краткости жизни. Хрупкость и краткость – условия, на которых возможно само существование красоты. Жалость – это переживание, движущее набоковскими лепидоптерологами и художниками. И те, и другие страстно желают обессмертить красоту. Но в отличие от лепидоптеролога, который убивает живое прекрасное существо, жалость художника производит волшебное действие посредством «скользкого софизма» (BS: 241) – он имеет дело только со своими куклами. В то же время способность художника даровать красоте бессмертие и тем обрести собственное бессмертие находится вне всяких сомнений. Своеобразие ситуации Г.Г. может быть полностью оценено как отражение и ситуации охотника на бабочек, и ситуации художника: герой «Лолиты» оказывается в комнате ужасов со стенами из кривых зеркал, где все переживания достигают высшей остроты. И наоборот: эта смежность проливает свет понимания на охотника за бабочками и на художника: оба они разделяют с Г.Г. чувства жестокости, жалости и морального долга, хотя и к созданиям разного рода.

Проблемы, исследуемые Набоковым, не имеют однозначных решений. Его стратегия состоит во вхождении в глубину проблемы под разными углами и с помощью различения феноменов, возникающих под пристальным наблюдением художника. Такое исследование предоставляет повествованию широкие возможности.

Как мы видели, Набоков допускает пристрастие художника к жестокости не только потому, что художественный план виртуален, но и потому, что жестокость не отделима от интенсивного восприятия красоты. Восприятие красоты охотником на бабочек проливает тревожный свет на опыт художника. Роман «Лолита» рассматривает это восприятие красоты в его сложности, богатстве, параллелях, противоречиях и трагедиях — с беспокойной открытостью в высшей степени индивидуалистического исследователя.

Заключение

Не претендуя на полное и абсолютное понимание романа, мы выделили и рассмотрели несколько концептуальных нитей художественного мышления Набокова, а именно: безрассудное увлечение охотников на бабочек, творческую свободу творца, жестокость и жалость. Эти мотивы обнаруживают притяжение друг к другу, но они не могут быть приведены к аккуратной формуле или хотя бы к картине бесшовной стыковки — все их сближения и пересечения проблемны. Тем не менее, они проливают дополнительный свет друг на друга, они сходятся и расходятся, скрещиваются, перекрывают друг друга и все вместе являют уникальный узор в повествовательной ткани, в которой запечатлен мир Набокова. У объединяющего символа, витающего над этим миром, силуэт БАБОЧКИ.

Библиография ссылок

- Аппель 1970 – Alfred Appel, Jr. *Vladimir Nabokov, The Annotated Lolita*, N.Y.: Vintage Books.
- Белый 1990 — Андрей Белый. *Начало века*. М.: Худлит; 1-ое изд. 1933.
- Блок 1960 — Александр Блок. *Собрание сочинений*. Москва: ГИХЛ, 1960-1965.
- Блэквелл 2009 — Stephen H. Blackwell. *The Quill and the Scalpel: Nabokov's Art and the Worlds of Science*. Columbus : Ohio State University Press, 2009.
- Венгеров 1917 — *Русская литература XX века*. Под ред. С.А. Венгерова, т. 3, кн. 7 и 8. Москва: Т-во Мир.
- Гарланд/Garland 1995 — *Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland.
- Долинин 1991 — А.А. Долинин. «Набоков и Блок» // *Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм»*. Тарту: Тартуский университет. Сс. 36-44.
- Долинин 1995 — Alexander Dolinin. «*Lolita in Russian*» // *Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland. 1995, p.321-329.
- Евреинов 1996 — Николай Евреинов. «Театр и эшафот» // *Мнемозина*. М.: ГИТИС. Сс. 21-44. (Доклад написан в 1918 г.)
- Иванов 1909 — Вячеслав Иванов. *По звездам*. СПб.: Оры.
- Иванов 1916 — Вячеслав Иванов. *Борозды и межи*. М.: Мусагет.

Иванов [1923] — Вячеслав Иванов. *Дионис и прадионисийство*. СПб.: Алетейя 1994. (Первое изд.: Баку 1923).

Кант 1902 / GS — Immanuel Kant, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften Berlin: G. Reimer, 1902.

Клейтон 1994 — J. Douglas Clayton. *Pierrot in Petrograd*. Montreal: McGill – Queen's UP.

Набоков

БО – Набоков В. *Бледный огонь*. Пер. Веры Набоковой. Ann Arbor: Ardis, 1983.

ССРП – Владимир Набоков. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 тт. СПб.: Симпозиум, 2000 -.

ССАП – Владимир Набоков. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 тт. СПб.: Симпозиум, 1997-.

Стихи 1979 — Владимир Набоков; *Стихи*; Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1979.

Стихи 2002 – В.В. Набоков. *Стихотворения*. СПб.: «Академический прект», 2002.

Ada – Vladimir Nabokov. *Ada*. N.Y.: McGraw-Hill, 1969.

BS – Vladimir Nabokov. *Bend Sinister*, NY: Vantage International, 1990.

LDQ – Vladimir Nabokov. *Lectures on Don Quixote*, San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

LATH – Vladimir Nabokov. *Look at the Halequins!* N.Y.: McGraw-Hill, 1974.

- LL* — Vladimir Nabokov. *Lectures on Literature*. Harcourt Brace Jovanovich, 1980.
- Lo* – Vladimir Nabokov. *Lolita*, N.Y.: Vintage International, 2nd ed. 1997.
- LoSP* – Vladimir Nabokov. *Lolita. A Screenplay*. N.Y.: McGraw-Hill, 1974.
- NWL* – Nabokov Wilson Letters. Edited by Simon Karlinsky. New York: Harper Colophon, 1980.
- Pnin* – Vladimir Nabokov. *Pnin*. New York: Vintage International, 1989.
- RLSK* – Vladimir Nabokov. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage International, 1992.
- SM* – Vladimir Nabokov. *Speak, Memory*. New York : Vintage International, 1989.
- SO* – Vladimir Nabokov. *Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990.
- SM* – Vladimir Nabokov. *Speak, Memory*. New York: Vintage International, 1989.
- SO* – Vladimir Nabokov. *Strong Opinions*. New York: Vintage International, 1990.
- Stories* – Vladimir Nabokov. *The Stories of Vladimir Nabokov*. New York: Alfred A. Knopf, 1995.
- Пайман 1998 — Аврил Пайман. *История русского символизма*. Москва: Республика, 1998.
- Пайфер 1980 — E. Pifer. *Nabokov and the Novel*. Cambridge, Cambridge UP, 1980.
- Пяст 1929 — Вл. Пяст. *Встречи*. М.: Федерация, 1829.
- Роджерс 2011 – Michael Rodgers, “Lolita’s Nietzschean Morality” // *Philosophy and Literature*, 35 (2011): 104–120.

Порти 1989 – Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

Сантаяна 1896 – George Santayana, *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory*, N.Y.: C. Scribner's Sons, 1896.

Сендерович и Шварц

1997 — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Вербная штучка: Набоков и популярная культура» // *НЛО*. № 24, сс. 93-110; № 26, сс. 201-222.

1997а — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Старичок из евреев» // *Russian Literature* (North-Holland). Vol. 43, No.3, 1997.

1998 — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «В краю махаонов» // *New Review (Novyi Zhurnal)*, 211 (1998). Pp. 243-252.

1998а — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Куст кубических роз: Заметки о романе Набокова 'Машенька'» // *Russian Language Journal*, 171-172, pp. 179-211.

1999 — Савелий Сендерович, Елена Шварц; «"Лолита": По ту сторону порнографии и морализма» // *Литературное обозрение* 1999, № 2, сс. 63-72.

1999а — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Поэт и чернь: О рецепции Пушкина в Серебряном веке» // *Russian Language Journal* 174-176.

1999б – Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Набоковский Фауст» // *Vladimir Nabokov-Sirine: Les Années Européennes*, Paris. Cahiers de l'émigration russe 5. Paris, Institut d'études slaves, 1999. Pp.155-176.

- 1999с – Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Заку-
лисный гром») // *Wiener slawistischer Almanach*,
№ 44, 1999, сс. 23-47.
- 2006 — Савелий Сендерович, Елена Шварц. «Сок
трех апельсинов. Набоков и петербургский теат-
ральный авангард» // *Империя Н. Набоков и
наследники*. Ред. Ю. Левинг. М.: НЛЮ (сс. 293-
347).
- 2008 – Savely Senderovich, Yelena Shvarts. “If We Put
Our Heads between Our Legs: Vladimir Nabokov
and Arthur Schopenhauer” // *Nabokov Studies* 11.
2008. Pp. 39-82.
- Триллинг [1958] – Lionel Trilling, “The Last Lover” // Li-
onel Trilling, *Speaking of Literature and Society*, N.Y.:
Harcourt Brace Jovanovich 1979: 322-342.
- Чулков 1921 — Г.И. Чулков. «К истории "Балаганчика"»
// *Культура театра*, 7-8.
- Шопенгауэр
- SW* – Arthur Schopenhauer. *Sämmtliche Werke*. Mün-
chen: R. Piper & Co., Verlag, 1912. („Preisschrift über
die Grundlage der Moral”, 1840, [573-745]).
- WWW* – Arthur Schopenhauer. *Die Welt als Wille und
Vorstellung* in 2 Bde. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1895.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Закулисный гром	6
По ту сторону порнографии и морализма . .	43
Лолита-бабочка	74
Библиография ссылок	122

С. Я. Сендерович, Е. М. Шварц
ПО ТУ СТОРОНУ ПОРНОГРАФИИ И МОРАЛИЗМА
Три опыта прочтения «Лолиты» В. В. Набокова

Художественное оформление обложки
Сергея Жигалкина

Печатается по оригинал-макету авторов

Подписано в печать 23.12.2021. Формат 84×108 ¹/₃₂.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. п. л. 6,7. Тираж 500. Заказ №.

Издательский Дом ЯСК
№ госрегистрации 1147746155325
Phone: +7 495 624-35-92. E-mail: lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»

Розничный магазин «Гнозис» (с 10⁰⁰ до 19⁰⁰)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: 8 (499) 255-77-57
itdkggnosis@gmail.com

Оптовый отдел
ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: 8 (499) 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru vk.com/gnosisbooks