



Э. ПАЙФЕР

«Лолита»*

Самый «американский» — и самый скандально известный — из романов Набокова прибыл в эту страну из Франции. После того как пять разных американских издателей не приняли рукопись, третий роман писателя на английском языке был опубликован издательством «Олимпия Пресс» в Париже в 1955 году¹. Превратности издательской судьбы «Лолиты» обеспечили безрадостный дебют роману, метко названный Альфредом Аппелем «замечательным триумфом воображения». Сегодня большинство американских читателей присоединились бы к его мнению, восхищаясь достижениями этого русского по происхождению «эмигранта из Европы», который в «Лолите» «столь блестяще воссоздал Америку, став при этом американским писателем»². С другой стороны, в середине 1950-х годов соблазнительная тема «Лолиты» — сексуальная страсть европейца средних лет к двенадцатилетней американской девочке — вызвала бурю скандалов и дебатов по поводу якобы непристойности романа.

Дискуссия, начавшаяся во Франции и Англии, привлекла внимание американских критиков и писателей, которые прочли книгу и стали добиваться ее публикации в США. Наконец,

* Перевод выполнен по: *Piter E. Lolita* // *The Garland Companion to V. Nabokov* / Ed. by V. E. Alexandrov. New York; London, 1995. С. 305—321.

¹ Согласно биографу Набокова Брайану Бойду, издательства «Viking», «Simon», «Schuster», «New Directions», «Farrar Straus», «Doubleday» полагали, что «невозможно опубликовать “Лолиту” и избежать судебного преследования» (*Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, 1991. P. 264).

² *The Annotated Lolita* / Ed. with preface, intr. and notes by A. Appel, Jr. New York, 1970. P. XL.

в 1958 году, через три года после ее появления во Франции, «Лолита» была опубликована и по другую сторону Атлантики³.

Поскольку ее тема была «столь чужда, далека от <его> собственной эмоциональной жизни», как говорит Набоков в одном интервью, «Лолита» оказалась «самой трудной» для написания из его книг и в то же время осталась его «любимицей»⁴. В значительной мере из-за своей темы «Лолита» пользовалась скандальным успехом, став более чем на год национальным бестселлером. Через четыре года после того, как появилось первое американское издание «Лолиты», широкую аудиторию привлекла ее киноверсия, свободно интерпретировавшая сценарий Набокова, написанный по просьбе режиссера Стэнли Кубрика. Вскоре «Лолита» заработала Набокову достаточно денег, чтобы он смог оставить преподавание в Корнелльском университете и полностью посвятить себя писательской деятельности. В последующие годы по роману были созданы явно неудачная музыкальная версия (1971) Алана Джея Лернера и Джона Барри, не пережившая своего испытательного срока, и пьеса Эдварда Олби, премьера которой состоялась в Нью-Йорке в марте 1981 года. Несмотря на блистательный актерский состав, включавший Иена Ричардсона и Дональда Сатерленда, пьеса сошла со сцены в том же месяце.

Абсолютно лишенный характерной для романа утонченности стиля и художественного видения сценарий Олби, опубликованный в 1984 году, помогает понять, почему столь многие невнимательные (или развращенные) читатели сочли роман непристойным. Драматург, словно привлеченный единственно шокирующим сюжетом, решил наделить своих персонажей одномерной психологией и примитивнейшей похотью, ложно приписывая их главному герою романа и автору. Хотя он и претендует на погружение в глубины подсознания «американской мечты, — если мы только признаемся в этом»⁵, у Олби герои парадоксальным образом совершенно лишены эмоциональной и нравственной сложности. Например, в начале пьесы Гумберт появляется на сцене с куклой в натуральную величину, которой он начинает манипулировать, наглядно демонстрируя свою

³ Об оценке Набоковым превратностей издательской судьбы «Лолиты» см.: *Набоков В. «Лолита» и г-н Жиродин* // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2.

⁴ *Набоков В. Интервью телесидению Би-би-си, 1962 г.* // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 572.

⁵ *Albee E. Lolita: A Play.* New York, 1984. P. 42.

сексуальную опытность в отроческие годы⁶. Столь же топорно Олби низводит всех центральных героев романа до механических, хотя и очень сексуальных, марионеток или кукол — точно так, как он низводит набоковскую тему романтической страстной тоски до ее вульгарного подобия. Настолько грубы, лишены воображения и психологических нюансов Лолита, ее мать и Гумберт, что их окончательная деградация кажется неизбежной и не вызывает чувства утраты, которое роман передает с такой пронзительной силой. Пьеса Олби задумана по духу и форме в прямом противоречии с тем видением реальности человеческого существования и сознания, на котором основан роман Набокова.

Ни одна из последующих интерпретаций «Лолиты» не искажает так резко — или извращенно — стиль и тематическую структуру романа. Хотя фильм Кубрика 1962 года достиг значительно большего художественного, а равно и коммерческого успеха, конечный результат еще раз свидетельствует о трудности попыток превратить прихотливо сотканную словесную вселенную в привлекательную комбинацию зрительных образов и драматических эпизодов. Даже попытка самого Набокова осуществить эту метаморфозу, написав сценарий, который Кубрик ему заказал, но которым затем в значительной степени пренебрег, лишь делает еще более очевидным большую напряженность и драматичность исходного романа. Это остается верным и по отношению к намного более ранней работе, связанной со становлением «Лолиты», — рассказом, который Набоков написал на русском языке в 1939 году. «Волшебник», впрочем, не был опубликован до 1986 года, когда он появился в английском переводе под названием «The Enchanter»⁷. Как и более поздние спутники романа, «Волшебник» заслуживает внимания критиков по большей части за то, что проливает некоторый свет на особенности художественного метода «Лолиты». Сосредоточив внимание на стилистических и тематических сложностях мастерского романа Набокова, данное эссе последовательно рассмотрит художественную связь «Лолиты» с вышеупомянутыми рассказом, киносценарием и фильмом.

Вскоре после публикации романа в Америке спор о том, чем является «Лолита» — литературой или порнографией, — был решен известными литературными критиками, редакто-

⁶ Ibid. P. 6.

⁷ Набоков полагал, что оригинальная русская версия уничтожена, пока, спустя десятилетия после ее написания, в его бумагах не обнаружился единственный экземпляр рассказа.

рами и судами в пользу Набокова. К тому времени, когда в 1970 году издательство Альфреда Аппеля выпустило «The Annotated Lolita», увеличив трехсотстраничный роман на почти такое же количество страниц примечаний и комментариев, Аппель уже мог сказать: «Многих читателей <сейчас больше интересует язык и эрудиция Гумберта Гумберта, чем совершенное им по отношению к Лолите и закону преступление. Их чувства вполне обоснованы: «Лолита», несомненно, самый богатый аллюзиями и словесной игрой роман на английском языке со времен «Улисса» (1922) и «Поминок по Финнегану» (1939)»⁸. Шутливое игнорирование Аппелем нравственных проблем, будораживших первых читателей романа, является первым свидетельством, какое направление примут многие критические исследования после того, как его первопроходческое эссе в двух частях проложило для них дорогу⁹.

Как только литературная значимость «Лолиты» была признана, многие ученые оставили в стороне моральные и психологические элементы романа, сосредоточившись на желании разрешить лингвистические загадки «Лолиты» и охватить грани ее хитроумно осуществленного замысла. Рост интереса к лингвистической и нарративной теории в течение последних двух десятилетий, возможно, придал добавочный импульс этому несколько зашоренному подходу к сложной набоковской прозе. Лучшие работы показали, что тщательное исследование лингвистической структуры романа не устраняет, но, скорее, еще более привлекает внимание к «человеческим» проблемам в искусстве Набокова¹⁰.

В одном вопросе сходятся практически все комментаторы Набокова: как стиль, так и структура «Лолиты» свидетельствуют о том, что это произведение искусства. От рефлексивных моделей, скрытых в откровенно искусственных именах — Гумберт Гумберт, Гастон Годен, Джон Рэй, Мл. (J. R., Jr.) — до совершенно неправдоподобных совпадений, которые указывают на то, что их жизнью правит судьба, ландшафт вымысла привлекает внимание к его истокам¹¹. В противоположность

⁸ The Annotated Lolita. P. XI.

⁹ См.: Appel A. Nabokov's Puppet Show // The New Republic. 1967. № 156. 14. 21 jan.

¹⁰ См. напр.: Tamir-Ghez N. The Art of Persuasion in Nabokov's «Lolita» // Critical Essays on Vladimir Nabokov / Ed. by P Roth. Boston, 1984.

¹¹ Как указывает Аппель, «Гумберт едет жить к Шарлотте Гейз в дом № 342 по Лоун Стрит; он и Лолита начинают свое незаконное путешествие через всю страну в комнате № 342 отеля «Зачарованные

романам, придерживающимся условностей традиционного реализма, явно искусственные произведения Набокова не претендуют на то, чтобы предложить читателям непосредственное изображение или кажущуюся объективной картину реальности. Однако искусственность набоковских романов не подразумевает, как многие изначально предполагали, авторского пренебрежения к человеку или к созданию убедительных персонажей в рамках своего творчества. Наоборот, вымышленность искусства является отражением представлений Набокова о модели мироздания. Тот мир, который люди воспринимают и называют «реальностью» — это слово, с точки зрения Набокова, должно быть всегда заключено в кавычки, — известен лишь через его перцептивную реконструкцию¹². Поскольку само человеческое сознание креативно, каждый человек вовлечен в художественный по сути процесс создания и воссоздания из первичных материалов и элементов существования той формы и того значения мира, в котором он живет.

В новейших исследованиях, посвященных творчеству Набокова, еще больше подчеркивается соответствие между словом и миром, текстом и вселенной, на котором построено его искусство. По словам вдовы романиста, проблески трансцендентного и вневременного порядка существования могут быть по крупицам собраны в призмах отраженных миров Набокова¹³. Такие намеки на существование «потустороннего» или «запредельного» в набоковской художественной структуре стали, в результате, способствовать радикально новым интерпретациям приема самоаллюзии и пародийных построений, содержащихся в ней¹⁴. Критики давно отметили тот факт, что Набоков,

Охотники»; и за год пути они живут в 342 мотелях и гостиницах. Притом что возможны бесконечные математические комбинации, кажется, числа указывают на то, что Гумберт пойман в ловушку «мистера Мак-Фатума» (по его персонификации)» (*The Annotatad Lolita*. P. XXVII).

¹² *Nabokov V. Strong pinions*. P. 154.

¹³ В своем предисловии к посмертному изданию тома стихотворений Набокова Вера Набокова сообщает, что «главная тема» его творчества — «потусторонность», которая «пропитывает все, что он писал». Она также обращает внимание на использование Набоковым русского слова «потусторонность» (англ. «hereafter») в его последнем романе «*Смотри на арлекинов!*» (Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 348—349).

¹⁴ См., напр.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

как и вымышленный автор в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», использует пародию как «подкидную доску, позволяющую взлетать в высшие сферы серьезных эмоций»¹⁵. На крайнем пределе сознания и искусства — в той «высшей области», к которой устремляются мысль, чувство и восприятие — смертные могут испытать, как заставляет предположить его творчество, смутное предчувствие мира за границами их собственного: предчувствие бессмертия¹⁶.

Независимо от того, готов ли читатель распознать трансцендентное устремление набоковского искусства, он не может игнорировать пародию, определяющую собой его стиль и структуру¹⁷. Томас Фрош определяет как сферу функционирования пародии имитацию романом «первичного текста или типа текста» или его «конфронтацию» с ним. «Пародисты», добавляет он, «используют голос, отличный от их собственного, так, чтобы привлечь внимание к себе. <... Это чувство смещенного узнавания, эта несообразная одновременность близости и удаленности — основной источник очарования и юмора пародии»¹⁸. Поскольку пародийные эффекты встречаются в «Лолите» на многих уровнях, роман предоставляет прекрасную возможность исследовать скрытый смысл игровых уловок Набокова.

Прежде всего, быстрые перемены в повествовательном голосе Гумберта, несообразно переходящего от высокого патетического стиля к низкому фарсовому, от восторженного заклинания к насмешливому самоуничтожению, создают у читателя мгновенное впечатление одновременной близости к рассказчику и удаленности от него. Кроме того, комедийность романа в значительной степени является следствием нелепой ситуации, когда европеец, родившийся в Париже, оказывается заброшен в американскую провинциальную глубинку. Когда Гумберт жалуется на изжогу «от жаренного в

¹⁵ Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 1. С. 97.

¹⁶ Александров В. Е. Набоков и потусторонность; Pifer E. Shades of Love: Nabokov's Intimations of Immortality // The Kenyon Review. 1989. № 2; Rowe W. Nabokov's Spectral imension. Ann Arbor, 1981.

¹⁷ По сути во всех примечаниях и комментариях Аппеля так или иначе затрагивается вопрос о пародийной структуре «Лолиты». Возможно, поэтому в первой монографии, посвященной пародии в творчестве Набокова (Stuart . Nabokov: The imensions of Parody. Baton Rouge, 1978), «Лолита» не рассматривается.

¹⁸ Frosch T. Parody and Authenticity in Lolita // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and thers on His Life's Work. Austin, 1982. P. 181.

сале картофеля, который они смеют тут называть “французским”!¹⁹, или восстает против «салатов, увенчанных творогом» (183), заполняющего закусочные по всей стране, объектом сатиры становится также американский национальный талант безвкусицы. Набоков, как замечает Аппель, высмеивает почти все аспекты американской поп-культуры 1950-х годов: «Американские песни, рекламу, кино, журналы, марки товаров, туристические аттракционы, летние лагеря, Декоративные Ранчо для туристов, отели и мотели, так же, как и «синдром хорошей домохозяйки» и жаргон сторонников передовых методов обучения»²⁰.

Свято верующая в этот потребительский рай, Лолита демонстрирует невинную веру в советы, предлагаемые журналами для подростков, и «какую-то райскую простодушность» (183), с которой она принимает рекламные лозунги. Разделенные возрастной и культурной бездной, она и Гумберт разыгрывают гротескную пародию на разрыв между поколениями, преследующий реальных отцов и детей Америки XX века. Одно из самых пронзительных впечатлений от романа состоит в том, что несмотря на неотступное постоянство, с каким Гумберт навязывает себя в прямом и переносном смысле своей «нимфетке» во время их двухлетнего сожительства, он и Лолита остаются фактически чужими — далекими, непонимающими друг друга и мучительно одинокими. Еще одно поразительное впечатление возникает из тягостного признания Гумберта — признания, придающего совершенно иное значение их путешествию по американским дорогам: развращение ребенка является преступлением по отношению к девственной природе и ее безграничной красоте. «Мы побывали всюду, — говорит он о своем странствии с Лолитой из конца в конец страны. — Мы, в общем, ничего не видали. И сегодня я ловлю себя на мысли, что наше длинное путешествие всего лишь осквернило извилистой полосой слизи прекрасную, доверчивую, мечтательную, огромную страну...» (216). Точно так же как повествование Гумберта о его жизни с Лолитой ведет к узнаванию «бедной, замученной девочки», которую он использовал, его путешествие в прошлое ведет к новому открытию Америки²¹. В обоих случаях метафора

¹⁹ Набоков В. Лолита // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 160. Далее страницы указываются в тексте.

²⁰ The Annotated Lolita. P. XLVIII.

²¹ Предположение, высказанное многими критиками и обозревателями о том, что в «Лолите» Набоков стремится высмеять нацию, которая

terra incognita, или неведомой страны, подтверждает его прежную слепоту.

То, что читателей романа одновременно и забавляет комическое изображение банальностей американской жизни, и трогает мучительное одиночество персонажей, свидетельствует о набоковском мастерстве и широких возможностях пародии как романного приема. Эффект «одновременной близости и удаленности», по выражению Фроша, дополняется другим: осознанием читателями того, что мир, который они видят, обрел форму в авторском воображении, что персонажи и события — лишь вымысел в выдуманном набоковском мироздании — в данном случае его «выдуманной Америки»²². В этом смысле «Лолита» есть не только блестящая игра слов, но и миров²³. Увиденный с такой точки зрения безмятежный и прекрасный ландшафт, который Гумберт и Лолита пересекают в течение их долгого автомобильного странствия по Америке, обретает двухмерную поверхность «шахматной доски»²⁴. Передвигая своих персонажей по этой доске, Набоков, хороший шахматист и составитель шахматных задач, предлагает читателям как верные ключи, так и обманные ходы, чтобы

приняла его как иммигранта, оказалось для писателя еще оскорбительнее, чем обвинение в «безнравственности». В своем послесловии к роману Набоков отвергает обвинение в «антиамериканизме», говоря, что «нет ничего на свете вдохновительнее мешанской вульгарности». Но, добавляет он, никакая нация, группа населения или класс не обладает монополией на пошлость: «любой пролетарий из Чикаго может быть так же буржуазен <... как любой английский лорд» (Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 382—383).

²² Говоря о создании романа в послесловии («О книге, озаглавленной «Лолита»»), Набоков вспоминает: «Когда-то у меня ушло около сорока лет на то, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, а теперь мне следовало выдумать Америку» (Там же. С. 378). По другому поводу он говорит: «Я не знал ни одной двенадцатилетней американской девочки и не знал Америки; мне пришлось придумать и Америку, и Лолиту. У меня ушло около сорока лет, чтобы выдумать Россию и Западную Европу, теперь я столкнулся с похожей задачей, имея в распоряжении меньший отрезок времени» (Nabokov V. Strong pinions. P. 26).

²³ См.: Alter R. Nabokov's Game of Worlds // Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley, 1975; Appel A. Nabokov's Puppet Show; Karlinsky S. Nabokov's Russian Games // Critical Essays on Vladimir Nabokov. Boston, 1984.

²⁴ The Annotated Lolita. P. LXIV—LXV.

держат их в состоянии умственного напряжения и сбить с толку невнимательных.

С введением Клэра Куильти в повествование — Куильти, драматург и педофил, который оказывается тайным соперником Гумберта, — ландшафт набоковской «выдуманной Америки» приобретает сюрреалистическое качество. Преследуемый этой таинственной фигурой по шахматной доске пересекающихся автострад и объездных путей, Гумберт бежит с Лолитой, не зная, преследует ли он законом под маской некого «детектива Траппа» или же мстительным двойником. Излагая эту историю читателю, Гумберт утаивает личность Куильти до конца романа. Внедряя в сознание тот факт, что каждый читатель — это и участник романной игры в расследование, Гумберт ловко отказывается сообщить имя, которое он слышит из уст Лолиты в конце произведения: «“Ты действительно хочешь знать, кто это был? — говорит она Гумберту. — Так вот, это был — ”. И тихонько, конфиденциально <... произнесла имя, которое проницательный читатель давно уже угадал» (333). Гумберт, конечно, осознает, что даже самому бдительному читателю, вероятно, не удалось, при первом чтении, обнаружить ключи, запрятанные в его рассказе. Части головоломки не складываются вместе — по крайней мере до того момента, пока Лолита не произносит прозвище Куильти, Ку, в конце сцены.

Финальная встреча Гумберта и Лолиты, на которую она вызвала его три года спустя после своего исчезновения, показывает, каким образом пародия способствует той игре, которая приводится в действие в каждом романе Набокова. Усеянное аллюзиями на «Кармен» Проспера Мериме — мелодраматической истории о ревнивой любви, вдохновившей знаменитую оперу Бизе, — повествование Гумберта провоцирует традиционные читательские ожидания только для того, чтобы обмануть их. Играя в кармане пистолетом и мысленно обращаясь к Лолите как к своей Кармен или Карменсите, Гумберт умоляет ее, сейчас уже миссис Ричард Ф. Скиллер, семнадцатилетнюю и беременную, уехать с ним. Играя на читательском страхе, что, как Хосе в новелле Мериме, ревнивый Гумберт убьет Лолиту, если она откажется, он говорит: «Затем он вытащил пистолет... то есть, читатель ждет, может быть, от меня дурацкого книжного поступка. Мне же и в голову не могло это прийти» (343).

Если набоковские читатели отдают себе отчет в том, что автор ведет с ними игру (во многом потому, что действие «Лолиты» развивается не по обычным законам, на которых строятся

традиционные романы), они не должны говорить, что их не предупреждали. С самого начала романа, еще до того как начинается повествование Гумберта, Набоков предупреждает нас о том, что игра вот-вот начнется. Предисловием к рассказу Гумберта служит обманчиво авторитетный отчет, подписанный мнимым психотерапевтом, названным «Джоном Рэем Мл., д-м философии», который, как скоро обнаруживается, представляет собой лишь еще один отвлекающий маневр, еще одну авторскую хитрость. В послесловии к роману Набоков признает, что «приятный во всех отношениях Джон Рэй» — это его собственное «выступление в роли» психиатрической знаменитости, на которую он ссылается²⁵. Тем не менее надо отметить, что носит Рэй имя английского натуралиста семнадцатого века (Джон Рэй, 1627—1705), чья концепция метаморфозы насекомых имеет некоторое интеллектуальное родство с убеждениями автора романа²⁶. Набоков, надевая маску и позволяя ей постепенно соскальзывать, пародирует те приемы, которые романисты использовали веками, чтобы замаскировать вымысел под «истинное» сообщение. От Дефо до Достоевского история романа изобилует фиктивными документами: письмами, дневниками, завещаниями и контрактами, отданными в руки мнимо «реальных» людей, чтобы завоевать доверие читателя.

Содействуя, по всей вероятности, этому направлению в развитии повествования, Джон Рэй Мл. рассказывает читателям о том, что автор страниц, которые им предстоит прочесть, «умер в тюрьме, от закупорки сердечной аорты, 16-го ноября 1952 г., за несколько дней до начала судебного разбирательства своего дела» (11). Рэй добавляет, что по причине его медицинского интереса к «некоторым патологическим состояниям и извращениям» (11) ему доверили дневник умершего. С другой стороны, многие детали в предисловии подрывают его кажущуюся достоверность, вместо этого притягивая внимание к явно

²⁵ Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита». С. 377.

²⁶ The Annotated Lolita. P. 326. «Цикл превращения насекомого — контрольная метафора Набокова» для «эволюции личности художника в процессе творчества» (The Annotated Lolita. P. XXIII). Сам замечательный специалист по чешуекрылым, Набоков опубликовал многочисленные научные статьи на эту тему, проработав также в качестве стипендиата, занимающегося исследовательской работой, в Музее сравнительной зоологии Гарвардского университета с 1942 по 1948 год. Об оценке его вклада в эту отрасль науки см.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years*. P. 114—115.

придуманному статусу как Джона Рэя Мл., так и других «реальных» людей, на которых он ссылается. К ним относится и биограф, некая Вивиан Дамор-Блок, чье имя — очевидная анаграмма Владимира Набокова, автора, управляющего этой выдуманной вселенной.

Более того, в самый разгар создания своей личины медика Рэй резко отбрасывает профессиональную позу и дидактический тон, чтобы заявить: «Но с каким волшебством певучая его <повествователя скрипка возбуждает в нас нежное сострадание к Лолите, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами отвращение к автору!» (14). Уже в начале Набоков подготавливает своих читателей к статусу романа как произведения искусства. «Лолита» должна быть прочитана и оценена не как описание клинического случая из области психиатрии, а именно как произведение искусства. Читатели найдут на ее страницах не «общую мораль», а звучную музыку языка повествователя, создающего историю, которая заморозит их, но в то же время оградит от бездумного отождествления с рассказчиком.

Когда в начале повествования Гумберт Гумберт говорит: «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы» (17), Набоков привлекает внимание скорее к средствам, чем к идее текста. Отдавая себе отчет как в обманчивой, так и в призывной силе музыки своего языка, Гумберт честно предупреждает своих читателей, чтобы они соблюдали критическую дистанцию. Повинный в убийстве, жаждущий сознаться, он тем не менее признает, что все красноречивые обороты и комические коленца его искусно сделанной прозы помогают ему как замаскировать, так и изобразить, как спрятать, так и раскрыть детали своего рассказа. Все искусство — как и это «доброе мошенничество», природа, — обман, утверждает Набоков²⁷. Но язык Гумберта особенно двусмысленен, так как Гумберт в первую очередь хочет обмануть себя самого. Лишь постепенно, с большим трудом, удастся ему заставить себя самого признаться в том, что является истинной сутью истории, которую он должен поведать: в возрасте тридцати семи лет он воспылал страстью к двенадцатилетней девочке, которую впоследствии умолял и подкупал, упрашивал и насильно склонял к

²⁷ Полностью это звучит так: «...все искусство — это обман, так же как и природа; все обман в этом добром мошенничестве — от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения» (Два интервью из сборника «Strong pinions» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 140).

сексуальному сожителю, пока, в возрасте четырнадцати лет, ей не удалось от него бежать.

Все же правда жизненного опыта никогда не бывает голой правдой пословицы. Действительно, Гумберт — извращенец, но его страсть к Лолите берет свое начало не в каком-нибудь клиническом или химическом расстройстве, а в глубинах его воображения. Его «нимфолепсия», как замечает Фрош, «настолько же эстетична, насколько сексуальна; нимфетка в ребенке воспринимается умом»²⁸. Утверждение Фроша еще точнее отразило бы набоковский подход к действительности, если бы было изменено на «настолько сексуальна, насколько эстетична». Потому что, как говорит Гумберт в эпизоде, отражающем известное презрение Набокова к Фрейду, «не талант художника является вторичным половым признаком, как утверждают иные шаманы и шарлатаны, а наоборот: пол лишь прислужник искусства» (203). Набоков, помещающий работу сознания в самый центр человеческой действительности, не просто ограничивает фрейдовское представление об искусстве как о сексуальной сублимации, но открыто отвергает его. Так же как истина никогда не бывает обнажена, потому что понимается лишь через сознание, которое одевает и расцветчивает ее, так и порожденная его сознанием нимфетка, а не обнаженный ребенок, является первичным источником и объектом желания Гумберта. Вспоминая ночь, когда он впервые наслаждался телом Лолиты, Гумберт подчеркивает эту разницу: «Всякий может сам представить себе те или иные проявления нашей животной жизни. Другой, великий подвиг манит меня: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток» (166).

Как бы ни было трудно выразить в словах неуловимую магию нимфетки, эстетическая цель Гумберта существует в пределах достижимого, о чем красноречиво свидетельствует словесное воплощение этого волшебного образа. Однако желание Гумберта обладать нимфеткой во плоти — это другая история, которая принадлежит романтической области невозможного. Здесь истинные предшественники Гумберта — не педофилы, представляющие собой клинические случаи из области психиатрии, а романтические мечтатели — от Эммы Бовари до Эдгара По, от Дон-Кихота до Джея Гэтсби, — которые в бесчисленных романах и стихах переживают фатальное страдание бесконечного стремления, трансцендентного желания. Романтическая любовь, как писал Эдгар По в стихотворении «Аннабелл Ли»,

²⁸ *Frosch T. Parody and Authenticity in Lolita. P. 177.*

строки которой находят отклик в повествовании Гумберта, стремится к «любви, что больше, чем любовь»²⁹.

Пародирование романтических тем в «Лолите» происходит на многих уровнях. В качестве источников здесь выступает не только английский романтизм, но и его русский и французский двойники. В данной статье могут быть рассмотрены лишь некоторые из наиболее часто повторяющихся мотивов. Например, представление Гумберта о нимфетке соединяет нимфу, или дух воды из русского фольклора — русалку, — с пленительной Незнакомкой из неоромантических стихов русского символиста Александра Блока³⁰. Как предполагает Дени де Ружмон, «Лолита» может быть прочитана как современная версия средневекового мифа о Тристане, где нимфетка служила бы «недостижимым объектом» запрещенной страсти и «безграничного желания»: «обладание этим недостижимым объектом», который для влюбленного воплощает «абсолют, более предпочтительный, чем сама жизнь», составляет как его «восторг, высшую радость», так и его смерть³¹.

Как и многие романтические мечтатели до него, Гумберт очарован идеальным образом или видением — бесконечно более реальным для него, чем американская девочка-подросток по имени Долорес Гейз, которую он лишил детства. Как и читатели Фицджеральда в «Великом Гэтсби» приходят к осознанию огромного несоответствия между восторженным видением Гэтсби Дейзи Бьюкенен и весьма обыкновенной молодой женщиной, какой ее видят другие, так и набоковские читатели обязаны осознавать разницу между видениями Гумберта, хранимыми в его «призрачном сердце», и замученной девочкой,

²⁹ Строки из «Аннабелл Ли» откровенно пародируются в начале рассказа Гумберта (точно так же как «Вильям Вильсон» и другие рассказы По пародируются в конце). Причем используется не только само заглавие стихотворения По (возлюбленную Гумберта в детстве зовут Аннабелла Ли), — основные темы этого стихотворения также присутствуют в рассказе Гумберта о его первой любви и утрате. По поводу более явных аллюзий из жизни и искусства Э. По см.: The Annotated Lolita. P. 328—332, 357—358. Аппель также трактует мотив «двойничества Гумберта-Куильти» как пародию на мотив *oppelgänger* (Двойника) у Э. По и других писателей XIX века (The Annotated Lolita P. LX—LXI).

³⁰ К вопросу о русалке, как и об образе Незнакомки у Блока и других авторов, возможно, повлиявших на Набокова, см.: Rampton . Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. Cambridge, 1984. P. 117.

³¹ Rougemont de . Love declared: Essays on the Myths of Love. New York, 1963. P. 51.

которая выплывает до полной незначительности под его жадным взглядом. Как пишет Ник Каррэвей о Гэтсби, «дело было в огромной жизненной силе созданного им образа. Этот образ был лучше ее, лучше всего на свете. Он творил его с подлинной страстью художника»³².

Рассказчик своей собственной истории о творческой (и разрушительной) страсти, Гумберт излагает ее более чем убедительно. Описывая, как он испытал, тайком, свой первый сексуальный экстаз с Лолитой, в то время как она, хромкая яблоком, растянулась у него на коленях, Гумберт признает, что «Лолита была погружена в безопасное не-бытие». «То существо, которым я столь неистово наслаждался, — продолжает он, — было не ею, а моим созданием, другой, воображаемой Лолитой — быть может, более действительной, чем настоящая; <... лишенной воли и самознания — и даже всякой собственной жизни» (80). Более поздний набоковский перевод романа на русский, как показал В. Е. Александров, «описывает этот эпизод еще более прямо». Вместо предложения «*Lolita had been safely solipsized*» («Лолита была погружена в безопасное не-бытие») в русском варианте предложение звучит так: «Реальность Лолиты была благополучно отменена»³³.

Сила и яд романтической любви берут начало в том парадоксальном факте, что идеальное видение всегда соединено с невозможным. Именно романтическое стремление Гумберта к недостижимому, к идеальному совершенству, которое он называет «великим розовым сумраком того, что не суждено иметь» (270), распаляет его воображение и питает страсть к красоте нимфетки. Как он признается читателю, «может быть, истинная сущность моего “извращения” зависит не только от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной, волшебной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства <то есть совершенства, о которых можно только мечтать или воображать их. — Э.П. заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается...» (323). Чтобы сохранить свою ауру и подлинность, видение должно оставаться «вне досягаемости, и потому блаженству не могло помешать сознание запрета, тяготевшее над достижимым» (323).

Изначальная недостижимость того, к чему стремится Гумберт, раскрывается в тех «временных определениях», которыми

³² Fitzgerald F. S. *The Great Gatsby*. New York, 1925. P. 97. Пер. Е. Ка-лашиниковой.

³³ Александров В. Е. Набоков и потусторонность. С. 193—224.

он заменяет «пространственные», описывая красоту нимфетки. Среди девочек от девяти до четырнадцати лет околдованный нимфолепт находит тех немногих, чья истинная природа, говорит он, «не человеческая, а нимфическая (т. е. демонская)». Гумберт добавляет: «мне бы хотелось, чтобы он <читатель> увидел эти пределы, 9—14, как зримые очертания (зеркальные отдели, алеющие скалы) очарованного острова, на котором водятся эти мои нимфетки и который окружен широким туманным океаном» (26). Мир, где «Лолита играет с ей подобными», как он разъясняет, не географическое место, а «остров замороженного времени» (26). В этой мысленной Аркадии временные законы, руководящие смертным существованием, магически приостановлены силой воображения. «Надобно быть художником и сумасшедшим, — признает Гумберт, — <... дабы узнать сразу, по неизъяснимым приметам <... маленького смертоносного демона в толпе обыкновенных детей>» (27). Очевидно, что это его собственное творческое воображение создает дьявольскую магию, которую он приписывает нимфетке.

В страстных поисках Аркадии Гумберт может овладеть только телом ребенка, которое он творчески преобразовал в порождение погруженного в мечту разума. То, что он впервые обладает Лолитой в отеле «Зачарованные Охотники», значимо: сам Гумберт — зачарованный охотник собственной романтической истории. В плену у своего мифологизирующего воображения, в одно и то же время он и охотник, и добыча, хищник и жертва. После первой роковой ночи Гумберта с Лолитой в отеле «каждый нерв» этого зачарованного охотника живет «ощущением ее тела — тела бессмертного демона в образе маленькой девочки» (172). Нет необходимости говорить, что обращение Гумберта к элементам старой романтики — к таинственной силе мифических существ, скрывающихся под маской смертных, — не должно восприниматься буквально³⁴. Даже если

³⁴ e Rougemont отмечает «оттенок иронии», который сопровождает эту и другие аллюзии на романтические легенды в «Лолите»: «Название отеля «Зачарованные Охотники» явно напоминает о состоянии транса в сцене признания в «Тристане», но само описание этого места нацелено как раз на то, чтобы лишить его очарования». Однако исследователь ошибается, когда отождествляет эту ироническую «несостоятельность мифа» с неспособностью романа «растрогать» нас. Пренебрегая темой солипсического воображения и его разрушительного воздействия на ребенка, автор ошибочно заключает, что незрелость Лолиты (неспособность отвечать «яростной и нежной страсти ее взрослого любовника», поскольку она ребенок)

воспринимать его риторику как образное выражение страстного желания, она выдает его с головой. Используя в своем описании выражение «в образе», Гумберт тем самым выдает свои собственные отчаянные попытки замаскироваться. Он должен скрывать свое предосудительное поведение не только от администраторов отеля и других постояльцев; он скрывает и от девочки — и говорит об этом лишь после того, как овладел ею, — что ее мать погибла, попав под машину. Едва ли двенадцатилетняя Долорес Гейз, несчастная и беспомощная сирота, — «бессмертный демон» в смертном облиии.

Риторические попытки Гумберта самооправдаться менее всего убедительны, когда, узурпировав личность Лолиты-ребенка, он претендует на детскую невинность сам: «Гумберт Гумберт усердно старался быть хорошим. Ей-Богу, старался. Он относился крайне бережно к обыкновенным детям, к их чистоте, открытой обидам, и ни при каких обстоятельствах не посягнул бы на невинность ребенка, если была хотя бы отдаленнейшая возможность скандала. Но как билось у бедняги сердце, когда среди невинной детской толпы он замечал ребенка-демона...» (29—30). Различие, которое проводит Гумберт между демонической нимфеткой, очаровывающей его, и невинным ребенком, чью чистоту и ранимость он чтит, мгновенно стирается, когда он ненамеренно проговаривается, что покусился бы на детскую невинность, если бы мог избежать скандала!

Как показывают упомянутые эпизоды, меняющиеся тона и полутона гумбертовского повествования играют главную роль в достижении сложных тематических эффектов романа. Именно язык Гумберта, иносказательный и пародийный, указывает на его двойную роль чародея и зачарованного. Через различные личины и обличья своего языка Гумберт постепенно приходит к мучительному осознанию того, что, жертва собственного пламенного воображения, он был хищником, захватившим Лолиту и разрушившим ее детство. Именно двойственная природа сознания Гумберта скорее, чем романтический мотив Двойника, пародируемый на протяжении всего произведения, обеспечивает в значительной степени нравственный и психологический резонанс романа³⁵.

лишает роман «духовного горизонта» и низводит его до «рамки жанрового этюда о нравах в манере Хогарта» (*Rougemont de Love eclared... P. 52—54*).

³⁵ К вопросу о пародировании Набоковым темы Двойника в «Лолите» см.: *The Annotated Lolita*. P. LX—LXIII; к более общему вопросу о разрушении Набоковым темы Двойника см.: *Pifer E. Nabokov*

Передавая это двойственное сознание читателю, структурные пародии и литературная рефлексия «Лолиты» так же поддерживают решающую ироническую дистанцию между романтической одержимостью повествователя и более широким полем зрения читателя. Достаточно сложно выразимое с помощью средств языка — особенно если умелый главный герой берет повествование в собственные руки, — различие между точкой зрения персонажа и читателя становится еще менее уловимым в фильме, где вездесущая власть камеры имеет свойство подрывать психологические эффекты точки зрения. В киносценарии, написанном по просьбе Стэнли Кубрика, Набоков пытается насторожить и одновременно отдалить публику, привлекая внимание к романтической одержимости Гумберта. Он усеивает сценарий сценами, представляющими Гумберта в процессе чтения, декламации стихов, за лекцией о романтической поэзии. Несмотря на то что Кубрик в своей картине 1962 года использует некоторые из этих иносказательных сцен, их эффект, как это ни странно, незначителен: силу одержимости Гумберта показать не удастся. Сквозь утонченное произношение и книжные манеры, которые вызывают у матери Лолиты рабское поклонение, характер Гумберта проявляется удивительно мало. Отчасти проблема состоит в том, что Кубрик передал большую часть остроумия, энергии и словесной изобретательности Гумберта экранному образу Клэра Куильти. Извлекая все возможное из комического гения и импровизационного таланта Питера Селлера, Кубрик катастрофически выхолащивает главного персонажа фильма. Если не считать немногочисленные удачные реплики, нарушающие однообразие его сдержанности на людях и ссор наедине с Лолитой, Джеймс Мейсон выполняет неблагоприятную задачу, играя человека, погруженно-го в отчаяние, но вполне заурядного.

Едва ли может удивить тот факт, что Кубрик, каким бы одаренным режиссером он ни был, не преуспел в перенесении противоречий и сложностей единоличной вселенной романтика на публичный экран. Удивительно то, что режиссерские попытки сделать Гумберта более привлекательным, даже трогательным, передав большую часть его хищнического коварства и двуличности драматургу Клэру Куильти, странным образом приводят к противоположному результату. Умалая значительность преступления Гумберта в глазах зрителей (как

и в его собственных), Кубрик парадоксальным образом создает фильм (хотя и искусный и подчас очень смешной), которому недостает эмоциональной глубины и широты диапазона. Тот факт, что Сью Лайон, накрашенная яркой помадой, в узких джинсах и на шпильках выглядит намного старше возраста героини, также идет во вред фильму. Лайон играет упрямого подростка настолько убедительно, что то, что Набоков назвал «душераздирающей судьбой моей маленькой девочки»³⁶, часто опускается или забывается. Единственная настоящая жертва в кубриковской версии «Лолиты» — трогательный Гумберт. В фильме опущен момент, важнейший как в замысле романа, так и в опубликованном киносценарии Набокова: сообщение о том, что вскоре после того, как Гумберт умирает от сердечного приступа в тюрьме, Лолита умирает «от родов», разрешившись мертвой девочкой» (12)³⁷. Лишенные информации о страшной судьбе Лолиты, зрители Кубрика по крохам собирают слабые намеки на щемящую тему, столь важную в романе: тему разрушенной жизни, прерванного детства, которая достигает высшей точки в образе мертворожденного ребенка Лолиты.

Интересно отметить, что более раннее произведение Набокова, посвященное одержимости нимфетками, «Волшебник», также страдает недостатком эмоционального диапазона и глубины. История излагается от третьего лица в манере, которую Набоков несколько лет спустя назвал «точной и ясной»³⁸. Все же стилистическая точность рассказа возникает отчасти из неизменного следования рассказчика за целеустремленной решимостью нимфолепта, вплоть до того момента, когда, после того как его порочная тайна открылась, волшебник устремляется на улицу навстречу своей смерти. До того момента, как приближающийся грузовик разрывает «пленку <его жизни>», волшебник остается совершенно зачарованным, полностью поработанным своей мономанией. Он не страдает от мук, чувства вины и угрызений совести, которые в сознании Гумберта вспыхивают под влиянием акта воспоминания и повествования.

Набоков, по его собственному утверждению, не пытался опубликовать русскую версию «Волшебника», когда он был завершен. Как он говорит в послесловии к «Лолите», «вещицей я был недоволен» (378). Его недовольство, как позже он сказал Апеллю, было связано с тем, что «маленькая девочка не была живой».

³⁶ *Nabokov V. Strong pinions.* P. 25.

³⁷ *Nabokov V. Lolita: A Screenplay.* New York, 1997. P. 212.

³⁸ *Ibid.* Author's Note Two. P. 16.

Она почти не говорила. Мало-помалу <в процессе написания “Лолиты” мне удалось придать ей некоторую видимость реальности>³⁹. В связи с тем, что повествование ведется от первого лица, Набокову пришлось создать персонаж, чей голос и взгляд были бы достаточно сложны, психологически и духовно, чтобы передать реальность ребенка, заслоненную страстью любовника. Другими словами, в рамках вымысла существование Лолиты (скорее как ребенка, чем как нимфетки) зависит от способности Гумберта выйти за границы собственной одержимости. Сколь бы запоздало не проявилось воздействие совести на сознание Гумберта, оно устанавливает решающее различие не только между ним и главным героем «Волшебника», но и между минорным ключом раннего рассказа и мажорными резонансами «Лолиты». Только своим последним поступком волшебник скорбно раскрывает природу своей магии и разоблачает себя перед теми, кого стремился околдовать с помощью своего двусмысленного языка.

Постепенно, по мере того как он рассказывает о своих взаимоотношениях с Лолитой — уже потеряв ее, Гумберт позволяет выйти на свет определенным «полузадушенным воспоминаниям», воспоминаниям, которые очерчивают разницу между созданным его воображением образом, нимфеткой Лолитой, и девочкой-подростком Долли Гейз. Однако много раньше, когда Гумберт кажется полностью захваченным нахлынувшими воспоминаниями о наслаждениях любовью нимфетки, он сигнализирует о «гротескном пробеле», по выражению Глэдис Клифтон, который отделяет выдуманную нимфетку от одинокого ребенка. Таким образом, как замечает Клифтон, даже когда Гумберт рассказывает о своем «сексуальном порыве», когда он впервые овладел Лолитой в «Зачарованных Охотниках», эпизод, описывающий его восторг, заканчивается вызывающим беспокойство упоминанием о детской боли⁴⁰. Бросающееся в глаза несоответствие между неистовым аппетитом Гумберта и хрупким телом ребенка образует нравственную пропасть, которая, по мнению самого Гумберта, постепенно превращает его личный рай в настоящий ад.

Романтическая природа одержимости Гумберта порождает литературные формулы, пародируемые на всем протяжении романа. Интересно, однако, что его скрытая способность выхо-

³⁹ The Annotated Lolita. P. LVI.

⁴⁰ Clifton G. M. Humbert Humbert and the Limits of Artistic License // Nabokov's Fifth Arc: Nabokov and thers on His Life's Work. P. 153—154.

доть за пределы солипсического видения выражается не в от-
казе от романтических форм и фигур, но, так сказать, в перево-
рачивании их с ног на голову. Например, в хорошо известном
эпизоде в конце романа Гумберт вспоминает тот момент, когда,
подслушав разговор Лолиты о смерти со школьной подружкой,
он впервые осознал, как мало он знает о своей нимфетке. «И ме-
ня тогда поразило, — говорит он, — что я ровно ничего не знаю
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 обво-
рожительная область, доступ к которой запрещен мне» (250).
Используя сказочную формулу далекого и зачарованного коро-
левства, отдаленно перекликающуюся с рефреном из «Анна-
белл Ли» Э. По, с его «королевством у моря», Гумберт на этот
раз не оплакивает мертвую Аннабеллу Ли или свой потерян-
ный рай. Романтическое представление об огороженном саде,
или собственном королевстве, становится данью далекому от
него сложному существованию ребенка.

Реальная Долли Гейз, как понимает сейчас Гумберт, не жи-
вет на этом очарованном острове времени, где нимфетки рез-
вятся для его наслаждения. Напротив, ребенок — это незави-
симое существо, имеющее своей собственный богатый
внутренний мир, свою вселенную мыслей и мечтаний, идей,
чувств и полетов фантазии, к которой сам он не имеет никако-
го отношения. Диаметрально изменяя фокус своих привыч-
ных мечтаний, Гумберт дает понять, что в своей высокомерной
одержимости воображаемой нимфеткой он парадоксально от-
казывал ребенку в какой-либо собственной жизни воображе-
ния. Подобные эпизоды подкрепляют утверждение Фроша
о том, что набоковское пародирование любовного романа —
«оборонительное и упреждающее». Роман «Лолита» «не осуж-
дает форму любовного романа, хотя осуждает Гумберта; он дела-
ет любовный роман приемлемым, предвосхищая наши насмеш-
ки и выбивая оружие у нас из рук». И добавляет: «пародия —
это набоковский способ приближения к романтическому рома-
ну насколько возможно близко <... <путем пересоздания
его в новой форме, форме современной и оригинальной, не ана-
хроничной и не подражательной»⁴¹.

Видя болезнь гумбертовского воображения в том, что он пре-
дал ребенка, Набоков парадоксальным образом вновь подтверж-
дает центральный принцип романтической веры: благогове-
ние перед ребенком как воплощением творческого сознания.

⁴¹ *Frosch T. R. Parody and Authenticity in Lolita. P. 182.*

Это именно то романтическое наследие, которое Руссо, Вордсворт, Блейк и другие завещали следующему поколению романистов — от Чарльза Диккенса до Марка Твена. Набоков разделяет со своими романтическими предшественниками веру во врожденную невинность и творческую силу ребенка; как и они, он прославляет детскую спонтанность, силу восприятия и свободу от мертвящих социальных условностей как источник и воплощение художественной жизненности. «Воображение, — утверждает он в своей автобиографии, — это высшее наслаждение бессмертного и незрелого»⁴².

Связь между творческим сознанием и ребенком, между бессмертным и незрелым подчеркивается во всех изданных работах Набокова. Комментируя Чарльза Диккенса, Ф. Р. Льюис словно говорит о Набокове: «романтическим романистом» великого Диккенса делает то, что «он со всей силой умеет чувствовать, как мир рождается заново с каждым ребенком»⁴³. С такой же силой в «Говори, память» Набоков описывает зарождение человеческого сознания как творческий взрыв, интуитивный скачок, «всплеск изумления», посредством которого человеческий ум впервые пробудился для мира. Каждый ребенок, рождающийся в мир, повторяет Набоков, это чудо, ибо он филогенетически воспроизводит «изначальный расцвет человеческого разума». Для Набокова, который однажды определил сознание как «единственное настоящее в этом мире и величайшую тайну из всех», ребенок занимает особое почетное место со своим видением действительности и своей фантазией⁴⁴. Рассмотренное в таком контексте признание Гумберта — «я взял в привычку не обращать внимание на состояние Лолиты, дабы не расстраивать подлого Гумберта» (213) — осуждается вдвойне. Притеснения, от которых страдает Лолита в его руках, потерянное детство подразумевают в набоковской вселенной измену человеческому сознанию и творческому потенциалу.

Парадоксально то, что именно буйное воображение Гумберта приводит к попранию им высших ценностей воображения:

⁴² *Nabokov V. Speak, Memory: An Autobiography Revisited. New York, 1967. P. 20.*

⁴³ *Leavis F. R. Introduction // The Image of Childhood: the Individual and Society, a Study of the theme in English Literature / Ed. by P. Coveney. Baltimore, 1967. P. 23.*

⁴⁴ Замечание принадлежит Адаму Кругу, главному герою романа Набокова «Bend Sinister», но оно перекликается с хорошо известными мыслями автора о первичности сознания в человеческой реальности.

спонтанности, живости и самобытности, символизируемых ребенком. В стремлении достигнуть своего идеального мира или рая он эгоистично лишает Лолиту ее законного детства — и изменяет принципам романтической веры и свободы. Таким образом, из этого следует, что источником нравственного и художественного искупления Гумберта является постепенное признание неотъемлемого права ребенка на свое существование. Собственно говоря, он признает этот факт, когда говорит о написанных им мемуарах: «я предполагал, что употреблю полностью мои записки на суде, чтобы спасти, не голову мою, конечно, а душу. Посредине работы, однако, я увидел, что не могу выставить напоказ живую Лолиту. <... я желаю, чтобы эти записки были опубликованы только после смерти Лолиты» (375). Желание Гумберта охранить жизнь Долли Гейз, теперь уже миссис Ричард Скиллер, — это единственное возможное проявление уважения к ее независимой реальности, которого он в конце концов достигает. Тот факт, что в его горькой исповеди она живет не только как нимфетка, но и как замученный ребенок, гораздо более красноречиво подтверждает степень его прозрения, а равно и его вины⁴⁵.

Хотя с помощью исповеди Гумберту не удастся «спасти душу», она все же дарует ему, по крайней мере, некоторое искупление. Это искупление, как я предположила, и нравственное, и художественное, поскольку зависит не только от того, насколько сильны его угрызения совести, но и от его живого восприятия и изображения реальности Лолиты как ребенка. Связь между этическим и эстетическим, о которой идет речь, ни в коей мере не относится исключительно к «Лолите». На самом деле эта тема уже вызывает интерес у значительного числа ученых и критиков. Тем не менее их находки могут показаться неожиданными для читателей, приверженцев раннего Набокова — эстета, равнодушного к человеческим нравственным проблемам⁴⁶. В «Лолите» благоговение перед ребен-

⁴⁵ В интервью Набоков сказал: «Я действительно думаю, что Гумберт Гумберт в своей последней сцене нравственный человек, поскольку он осознает, что любит Лолиту <... Но слишком поздно, он уже разрушил ее детство» (цит. по: *Rampton* . Vladimir Nabokov... P. 202).

⁴⁶ В своей монографии 1991 года Александров убедительно доказывает наличие связи между этикой и эстетикой в мыслях и творчестве Набокова. По поводу краткого обзора критиков, которые полагают, что нравственные и эстетические ценности в творчестве Набокова взаимоисключаются, см.: *Александров В. Е.* Набоков и потусторонность. С. 7—33; *Pifer E.* Nabokov and the Novel. P. 1—6.

ком организует как этический, так и эстетический контекст, в котором и должна быть окончательно рассмотрена солипсическая одержимость Гумберта. Приговор Гумберта самому себе в конце романа представляет собой заключительное свидетельство по обоим пунктам обвинительного акта: «Поскольку не доказано мне, <... что поведение маньяка, лишившего детства северо-американскую 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 страстей, как унылый и очень местный паллиатив словесного искусства» (271). Четким языком, который резко отличается от стиля «затейливой» прозы, в котором выдержана большая часть повествования, Гумберт свидетельствует в пользу реальности самостоятельного существования ребенка. Знаменательно, что он теперь избегает временных рамок, предназначенных для его нимфеток, утверждая самостоятельность ребенка в пространстве Северо-Американского континента, история и географическая протяженность которого ощутимо напоминают о вселенной за пределами частных владений Гумберта.

Только в искусстве Гумберт может восстановить для девочки, которую он мучил, для ребенка, чью жизнь, как он говорит, он «разбил», некое подобие реальности и самостоятельности, в которых он ей отказывал во время их краткой совместной жизни. Поэтому двойственная роль и сознание Гумберта как чародея и зачарованного, маскировщика и разоблачителя столь решающая в романе: она позволяет ему создать средство, с помощью которого его искусство преодолевает, равно как и разоблачает границы его одержимости. Только выйдя за пределы солипсического видения, его романтическая сказка может приобрести те свойства и ценности воображения, оригинального творения, которых не доставало в его самом для себя созданной фантазии. В законченном повествовании, каким является этот роман, воображение — вспомним фразу, использованную Набоковым в «Говори, память» — еще раз обнаруживает связь между бессмертным и незрелым, между художником, ищущим бессмертия в искусстве, и маленьким ребенком, воплощающим те творческие силы, которыми создано это бессмертие.

Заключительные строки романа свидетельствуют об осознании Гумбертом важной связи между его «словесным искусством» и священной реальностью существования ребенка. Даровать смертной девочке бессмертие — не демонизировать ее образ, а скорее заставить ее «жить в сознании будущих поколений» (380). То, что Гумберт (направляемый автором) достигает своей

цели, очевидно не только из его яркого видения в конце книги, но и из того подобия реальности, которое он дарует ребенку на протяжении романа. И тогда Гумберт, по собственному его признанию, и открывает те идеальные вневременные пространства, которые он искал, — но не в романтической солипсической фантазии, этом райском острове зачарованного времени, но в «убежище искусства», добытом тяжелой ценой. И это, как он говорит в пронзительной заключительной строке романа, «единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (376).

*Перевод с английского
Анастасии Погарской*

