



ДЖ. В. НАРИНС

«Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рёя

Введение

В настоящей статье я покажу, что два текста, из которых состоит роман «Лолита», написаны одним неназванным вымышленным автором. Тексты эти, конечно, — предисловие Джона Рёя и текст Гумберта Гумберта. Наличие классического приема «расслоения»¹ подчеркивает нарратологическую сложность романа. Сам Гумберт Гумберт принадлежит двум различным повествовательным уровням — он и *post-factum* рассказчик, и персонаж, чьи действия и различные внутренние состояния являются предметом того же повествования². Ряд текстов — дневник Гумберта, письмо Шарлотты, письмо Моны Даль, стихи Гумберта, письмо Лолиты, а в некотором

¹ Этим словом я обозначаю литературный прием, при котором главный текст какого-либо произведения представлен читателю сквозь призму другого. Часто, как в данном случае, это принимает форму рассказа о том, «как эти страницы попали мне в руки». Наиболее известным примером этого приема в русской литературе могут служить «Повести Белкина» Пушкина.

² Лучшая работа в области нарратологии Набокова — книга Пекки Тамми. В ней автор отмечает ошибки, вытекающие из тенденции смешивать различные нарратологические уровни романов Набокова. Анализируя «Лолиту», он обращает особое внимание на отличие голоса Гумберта как повествователя своей истории от голоса Гумберта как действующего лица в этой истории (хотя дело, возможно, обстоит в некоторой степени сложнее, чем оно представлено в его книге). См.: *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki, 1985.

смысле и книга Вивиан Даркблум³ «Му Сие»,⁴ и т. д. — вставлены в гумбертовское повествование. Одних этих элементов достаточно, чтобы не осталось сомнения в необходимости различить каждый отдельный голос в нарративной структуре произведения, а также определить то, в каких отношениях между собой находятся все его действующие лица.

Неожиданна тенденция в исследованиях, посвященных текстам Набокова, воспринимать нарративную структуру романа «Лолита» номинативно, видя в нем исповедальный текст с пародийным предисловием пародийного психолога. Не менее странно предположение многих критиков (часто неосознанное) о надежности повествователей «Лолиты»⁵. Надежность Джона Рэя как «рассказчика» предисловия фактически не рассматривается. Многочисленные случаи применения к нему критиками слов «пародия» и «пародийный» к тому же указывают на общее мнение, что и Рэя, и его текст даже не следует воспринимать всерьез⁶. Что касается Гумберта Гумберта, то о нем говорят часто как о самом архетипе ненадежного повествователя⁷ — а все равно на практике самый его статус повествователя ни у кого не вызывает сомнения и, следовательно, не изучается. Другими словами, предполагают, что текст, который следует за предисловием Рэя — это исповедь, написанная Гумбертом, и что в ней описываются события, произошедшие в жизни самого Гумберта (о которых он рассказывает с большей или меньшей надежностью)⁸. Если в Гумберте-повествователе и сомневаются, то

³ В русском переводе: Вивиан Дамор-Блок.

⁴ В переводе на русский язык: «Кумир мой».

⁵ Вопрос о надежности повествователя заслуживает той же самой строго научной обработки, которой Пекка Тамми подверг вопрос о нарративной структуре. В данном случае о «надежности» повествователя говорится только в смысле: «действительно ли повествователь говорит именно с той точки зрения, с которой кажется читателю, что он говорит?»

⁶ Скорее всего, это объясняется тем, что фактически текст Гумберта можно читать, не обращая вообще никакого внимания на предисловие Джона Рэя. Однако против любого анализа, проведенного на основании такого прочтения романа, можно выдвинуть возражение, что в этом случае целая часть, причем особенно заметная часть книги, вовсе не принимается во внимание.

⁷ Такая тенденция отмечается П. Тамми.

⁸ Существенное исключение составляет статья Александра Долинина: Долинин А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 283—322.

по мотивам скорее психологическим, чем литературным: в его тексте можно обнаружить обстоятельства и события, которых он сам не видит. Суть не в том, что в статьях утверждается номинативность нарративной структуры «Лолиты»; скорее, они написаны просто на другую тему и отмеченная здесь установка остается невыявленной⁹.

С середины 1980-х годов исследователи стали рассматривать нарратологию Набокова с особым вниманием, признавая (возможно уникальную) важность ее для замысла большей части его романов. Однако достаточно полного анализа общего нарративного построения «Лолиты», как и определения нарратологических единиц и различения разнообразных форм ненадежности повествователя, так и не было сделано.

Набоков описывал свое литературное дело как «составление загадок с изящными решениями»¹⁰. Я считаю, что данное высказывание принадлежит к тому немногому из его публичных заявлений, относительно которых его литературная программа требовала, чтобы он говорил правду. Другими словами — что Набоков употребил *эти* слова в их прямом смысле¹¹. Загадка характеризуется тем, что она построена по правилам, позволяющим определить, а также наличием одного единственного и верного ответа на нее, который может быть обнаружен. Ответ распознается, кроме того, именно по той безукоризненности, с которой он соответствует всем аспектам самой

⁹ Статей с подобной установкой великое множество. Перечень их весьма представительен, притом что в целом они совершенно различных по качеству и подходу: *Berman J. Nabokov and the Viennese Witch doctor // Vladimir Nabokov's Lolita / Ed. by H. Bloom. New York, 1993. P. 105—119; Pifer E. Lolita // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vl. E. Alexandrov. New York, London, 1995. P. 305—321; Rorty R. The Barber of Kasbeam: Nabokov on Cruelty // The Ordering Mirror: Readers and Contexts. New York, 1993. P. 198—220; Rowe W. W. Nabokov's Receptive World. New York, 1971; Stegner P. Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. New York, 1922. P. 102—115; The Annotated Lolita. New York et al, 1970; Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis.*

¹⁰ Два интервью из сборника «Strong Opinions» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 144.

¹¹ Данное высказывание Набокова дополняется следующим заявлением: «У меня <... нет никаких общих идей, чтобы их рекламировать» (Там же) — заявление, к которому я бы относился с большей долей сомнения.

загадки¹². Один из наиболее благодарных аспектов изучения текста Набокова — то, что читателю позволено быть уверенным в несомненном существовании его «чаши Грааля».

Однако в случае «Лолиты» «Грааль» мелькает, пока еще, лишь в видениях. Со временем, поскольку никакого решающего нарратологического открытия не было сделано, сам вопрос естественным образом отошел в сторону, так что в итоге его стали попросту игнорировать, а нарративную структуру романа воспринимать, как сказано выше, номинативно — исходя из того, что Джон Рэй — фарсовый психолог, чье предисловие представляет читателю **настоящий текст** «Лолиты», текст Гумберта Гумберта. (Возможно, наикомичнейшее свое выражение данная тенденция нашла в каталоге Российской Национальной библиотеки Санкт-Петербурга, где на карточке написано:

Набоков, Владимир Владимирович (1899—1977)
Лолита: Роман: [Перевод] / В. Набоков; [Авт. предисл. Д. Рэй]. — Хабаровск: Амур, 1991. — 365, [2] с.; 20 см.
7 р., 100000 экз.

Отмеченная тенденция приводит к тому, что предисловие по существу начинает рассматриваться лишь как придаток к тексту Гумберта. Во всяком случае, я не сталкивался с такой трактовкой романа, в рамках которой наличие предисловия существенно изменило бы прочтение романа в целом. Таким образом, исследователи «Лолиты» (хотя, по-видимому, без явного признания этого обстоятельства) не приписывают никакой истинной значимости предисловию Рэя — приему, задуманному Набоковым с самым явно выраженным тщанием, занимающему недвусмысленно видное место в композиции романа.

Доказательство общего авторства

Чтобы обосновать тезис, что предисловие Джона Рэя и текст Гумберта выходят из-под пера одного и того же вымышленного «автора», я начну со сравнения и противопоставления этих текстов.

¹² Тут, возможно, стоит указать, что это относится лишь к загадкам в их современном смысле, а не к традиционным, народным загадкам. Решения последних — дело общего согласия, а не логики. См., напр.: Загадки русского народа. Сборник загадок, вопросов, притч и задач / Сост. Д. Садовников. СПб., 1876.

Следует отметить, что это не попытка применения к тексту «Лолиты» строгого метода стилистического анализа, вроде формалистского или структуралистского. Цель, в конце концов, состоит не в том, чтобы выловить из текста те скрытые факторы, которые бывают столь полезными в определении общего (или различного) авторства текстов в нашем мире. Здесь вопрос другой: намеревался ли Набоков сделать так, чтобы читатель («хороший читатель», из тех незнакомцев, что заполнили комнату под маской самого Набокова¹³) мог понять, что эти два текста написаны одним-единственным действующим в романе лицом. Если ответ на этот вопрос — положительный, то для осуществления данного намерения Набоков мог предпринимать разные шаги. Он мог свести к минимуму стилистические перепады между текстами. Притом пришлось бы сделать это подчеркнуто недвусмысленно, поскольку иначе читатель, верно распознавший все знаки, не мог бы прийти к однозначному выводу. Набоков мог бы даже оставить в тексте особые следы, нарочито и прямо указывающие на общность авторства. Фактически он использует все эти возможности.

В этом отношении первое, что интересно отметить: те самые стилевые особенности, которые составляют «затейливую прозу убийцы» в тексте Гумберта, не только присутствуют также и в предисловии — они представлены там способом, специально рассчитанным на то, чтобы их заметили.

Здесь необходимо отметить, что стиль русской «Лолиты» вызывает у читателей и критиков реакцию, резко отличающуюся от впечатления, создаваемого оригиналом. Читатели русской версии «Лолиты» поэтому могут не понять того отношения к стилю, которое найдет свое отражение в последующем анализе. Вкратце: русская «Лолита» удерживается в рамках изящества; английская «Лолита» их смело переступает, часто доходя до смешного.

Самый очевидный, возможно, общий знаменатель — словарь. Лексикон Гумберта нередко выходит за пределы всего лишь нечастотности и удаляется в царство мудреного и жеманного. Из самых вопиющих примеров можно отметить такие слова, как *axillary*, *voluptas*, *dirndled*, *alembics*, *plumbaceous*, *glaucous*, *anent*, *incondite*, и т. д., и т. п.¹⁴ Показательно, что в предисловии

¹³ *Nabokov V. Strong pinions. New York, 1973. P. 18.*

¹⁴ Многие исследователи, очевидно, считают, что верность прочтения любого отрывка оригинала «Лолиты» можно проверить, сопоставив отрывок с его русским аналогом. Если обнаружится тождество, его

читатель сталкивается с большим (особенно если учесть краткость этого текста) числом слов того же типа, такими как выделяющееся на общем фоне *etiolated*, а также *preambulates*, *solecisms*, *cognomen*, *tendresse* и т. п. Само слово *etiolated* (употребление такого смехотворно редкого слова уже неуместно в предисловии чопорного ученого, а *метафорическое* его употребление — полный абсурд) выглядит нарочито введенным, что его использование равно установлению памятника над гробом обмана, связанного с присутствием двух авторов.

Но это лишь верхушка айсберга в нашем литературоведческом раю. Особенности текста Гумберта не только лексические. Аллитерация — фирменный знак гумбертовской стилистики; тройная аллитерация использована в первой же строке предисловия: «“*Lolita*, or the Confession of a White Widowed Male”, such were the two titles under which the writer of the present note received the strange pages it preambulates». Здесь есть следующие чисто аллитеративные игры: {**W**ere / **w**hich / **w**riter [предварено словами **W**hite **W**idowed]}; {**t**wo **t**itles}; и {**p**resent / **p**ages / **p**reambulates}. Данное внушительное нагромождение помещается, усиления ради, в самом начале романа «Лолита». Не менее яркие аллитерации на «l» и «f» присутствуют в самых первых предложениях текста Гумберта, а затем распространяются с ликующей развязностью по всей короткой первой главе.

Упорные, назойливые аллитерации, обостренная выпренность, временами возникающая жеманность и постоянно подчеркивающаяся субъективность выражения — вот черты стилистики текста Гумберта. Все вместе это составляет манеру чрезвычайно стиливо обособленную, которая одновременно и чудовищно заметна и исключительно маловероятна в статье, предваряющей психологическую историю болезни, и написанной скучным, принадлежащим к консервативной (если не к консервативнейшей) церкви ученым доктором Рэем. И тем

действительно часто можно считать доказательство соответствия проверяемого прочтения набоковскому замыслу. Но отсутствие тождества вовсе не свидетельствует об обратном и может быть объяснено разнообразными факторами (самый очевидный из них: фрагмент текста или прием не поддается удовлетворительному переводу). Поэтому я буду обращаться к русской версии за подтверждением лишь в некоторых случаях и только в соответствии с этим принципом. (Ссылки даются по изданию: *Набоков В. Лолита* // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 2. Далее страницы указываются в тексте).

не менее предисловие написано именно в этой манере. Она слышна в таком значительном отрывке, как: «the strange pages it preambulates», в романтически туманном «a few tenacious details that despite «Н. Н.»'s own efforts still subsisted in his text as signposts and tombstones», в еще более напыщенном «Its author's bizarre cognomen ... through which two hypnotic eyes seem to glow—had to remain unlifted in accordance with its wearer's wish», в кокетливом «<Haze only rhymes with the heroine's real surname», и т. п. Подобные обороты, отобранные лишь на самой первой странице предисловия (я мог бы продолжить перечень), запросто могли быть сочинены самим Гумбертом.

Еще один пример описанной выше стилистики: «He is horrible, he is abject, he is a shining example of moral leprosy, a mixture of ferocity and jocularly that betrays supreme misery perhaps, but is not conducive to attractiveness. He is ponderously capricious. Many of his casual opinions of the people and scenery of this country are ludicrous. A desperate honesty that throbs through his confession does not absolve him from sins of diabolical cunning. He is abnormal. He is not a gentleman. But how magically his singing violin can conjure up a tendresse, a compassion for Lolita that makes us entranced with the book while abhorring its author!»¹⁵.

«Tendresse!» «Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы» (17). Или надобно согласиться с тем, что такое слово характерно для лексикона психиатра? Или с тем, что мы ожидали бы встретить его (или такие фразы, как «he is horrible», «shining example of moral leprosy», «ferocity and jocularly», «ponderously capricious», «honesty that throbs») в научно объективной статье консервативного ученого?

Вряд ли кто-нибудь усомнится в способности Набокова при желании наделять фрагменты текста ощутимо разными стилистическими признаками. И вряд ли хоть один исследователь творчества Набокова скажет, что этот автор невнимателен к подобным вопросам. А потому нельзя считать приведенные выше знаки и символы неумышленными. Не остается иного выхода, как признать сходство фрагментов доказательством их общего авторства, намеренно вплетенным Набоковым в текст¹⁶.

¹⁵ Перевод на русский язык см. ниже.

¹⁶ Не исключено, что все это не так очевидно, как кажется с первого взгляда. Исследователи творчества Набокова давно открыли много повторов и в стилистике, и в тематике, пронизывающих литературное

Слово *tendresse* может служить переходом к перечислению и рассмотрению нестилистических факторов, связывающих предисловие и текст Гумберта. Явление, воплощенное в этом слове, — лишь отчасти стилистического характера, оно имеет и собственно тематическое значение. Гумберт — специалист по французской литературе и свободно говорит по-французски. Речь Гумберта пересыпана отсылками к французской литературе¹⁷, и французские слова употребляются в нем с заметной частотой. Слово *tendresse* не относится к числу тех, которые знает обычный или даже среднестатистический образованный англоговорящий читатель (если только он не из того меньшинства, которое свободно владеет иностранным языком). Это не выражение типа *dûja vi, esprit de corps* или *joie de vivre*, уже вошедшие в обиход английского языка. В устах Рэя это слово особенно не к месту — французским языком владеет не он, а Гумберт. Поэтому присутствие данного слова весьма показательно — оно является намеренно введенным в предисловие признаком именно гумбертовского текста.

Еще один элемент, объединяющий эти тексты, — имена. Неудивительно, конечно, что имена и названия в тексте Гумберта не совсем правдоподобны; ведь доктор Рэй и доктор Гумберт оба констатируют, что имена изменены (хотя они часто до странности «литературны», чего от г-на Рэя читатель едва ли мог бы ожидать). А если Гумберт иногда утверждает, что он нарушает этот принцип, злобно открывая миру чье-то настоящее имя¹⁸, то из этого не следует, что «настоящие имена» дошли до читателя, ибо Рэй, якобы редактирующий текст Гумберта после его смерти, заявляет, что зашифровал их вновь (за исключением имени самой Лолиты).

Имена и названия, имеющие отношение к тексту Гумберта, — подчеркнуто искусственны. Например, «Рамздэль» и

наследие Набокова в целом. Сегодня из этого часто делают вывод, что к его работам, вместе взятым, относиться следует как к единому произведению, к метапроизведению. В сочетании с банальным утверждением, что роман написал не некий повествователь, а Набоков, данная идея слишком быстро редуцируется к выводу, что стилистические признаки свободно проникают границы между текстами, лишая каждый текст в отдельности своей собственной структуры. В данном случае, к счастью, Набоков на общее авторство фрагментов указывает не одной лишь их общей стилистикой.

¹⁷ Самый очевидный и изученный пример — тематика произведения Проспера Мериме «Кармен».

¹⁸ Мисс Восток, например.

«Виндмюллер» — заведомо сочиненные слова¹⁹, Аннабелла Ли — игровая ссылка на стихотворение Эдгара По, и т. д. Такой выбор псевдонимов вполне соответствует личности Гумберта и затейливой его прозе. Но этим объясняется искусственность имен лишь тех персонажей, которые действуют в истории Гумберта. К каким выводам, однако, приводит читателя совершенное неправдоподобие в назывании людей и явлений, относящихся к миру Рэя и, казалось бы, никак не нуждающихся в защите псевдонима — таких, как адвокат Кларенс Кларк, психологи Бианка Шварцман и Мелания Вейсс — не говоря уж о самом Джоне Рэе? Известно, что его инициалы: J. R., Jr.; он такой же «удвоенный», как и Гумберт Гумберт²⁰. Это соответствует одному из главных принципов образования имен (принцип зеркального отражения в тексте Гумберта). А адвокат Кларк — даже «утроенный» со своей тройной буквой «с». Более того, первые четыре буквы его имени и фамилии — «clar», что значит «свет». Тем самым понятно, что он родственник Рэя не только в биологическом и морфологическом планах, но и в семантическом плане также («луч света»). Тройное «с»²¹ соответствует аллитеративному стилю текста — обоих текстов — слишком точно, чтобы не вызвать подозрение. Доктор Бианка Шварцман — это доктор «Чернобелое». Доктор Мелания Вейсс — то же самое. Название премии имени Полинга (the «Poling Prize») — по-английски очевидная и неприличная шутка; это в очередной раз слишком похоже на искусство, чтобы выглядеть правдоподобным.

Почему мнимый читатель, к которому обращается Рэй, не должен знать «истинное» название премии, которую тот получил? Наоборот, лучше было бы ее назвать, чтобы читатель понял и преисполнился уважения. Понятно, почему Гумберт желал бы спрятаться за псевдонимом, но странно, что имя, под которым выступает Джон Рэй, не менее искусственно. Те имена и названия, которые принадлежат людям и реалиям, якобы относящимся к внешнему слою в книге (к миру Рэя), и которые,

¹⁹ Если переместить «s» к началу слова «Ramsdale», получается «Sramdale», в переводе: село Срамово. Виндмюллер не хотел, чтобы к этому городку дотянулась «длинная тень прискорбной грязной истории». Но на языковом уровне городку от позора не спрятаться! Виндмюллер значит «мелющий ветер».

²⁰ В русскоязычной версии этот прием воспроизводится. Рэй — уже не *Младший*, а доктор — сокращенно: *д-р*. Его инициалы: Д. Р., д-р.

²¹ Имеется в виду латинская буква «с», а не русская буква «с».

поэтому, логично было бы не защищать псевдонимом, должны отличаться от имен в тексте Гумберта относительным правдоподобием. Но вместо отличия мы находим сходство. Имена и названия в таком случае показывают неразрывность миров, манеры письма и языка предисловия и текста Гумберта — и не только для читателя, но и для их (единого мнимого) автора.

Переходя к вопросам нестилистического характера, можно отметить, что отношение авторов обоих текстов к предмету текста Гумберта неожиданно и потрясающе похоже. На протяжении всей своей истории Гумберт занят апологетикой собственного «состояния», не прекращающейся даже тогда, когда он клеймит его и ханжески осуждает. Он «доказывает», насколько часто оно встречается у гениев в истории искусства, отсылая с разной степенью биографической верности к По, Вергилию, Данте и т. п., тем самым ставя себя с ними в один ряд. Он объявляет свой собственный извод экстаза «несравненно более пронзительным блаженством», чем испытываемое теми, кому чуждо его малопривлекательное пристрастие. Он часто называет себя поэтом²², с романтической мрачностью порицая свое свинство.

Что должно думать читателю тогда, когда он встречает (перечитывая или просто вспоминая предисловие) у мнимого ханжи доктора Рэя те же самые чувства, причем выраженные точно таким же способом? Рэй пишет: «Если же, ради успокоения этого парадоксального ханжи, редактор попробовал бы разбавить или исключить те сцены, которые при известном повороте ума могут показаться “соблазнительными” <... , пришлось бы вообще отказаться от напечатания “Лолиты”, ибо именно те сцены, в которых досужий бесстыдник мог бы усмотреть произвольную чувственность, представляют собой на самом деле конструкционно необходимый элемент в развитии трагической повести, неуклонно движущейся к тому, что только и можно назвать моральным апофеозом» (13). Рэй также возвеличивает зловещую эротику текста Гумберта и одновременно отзывается пренебрежительно (см. в оригинале слово «ineptly») об этом же возвеличении. Более того — Рэй пишет о тексте Гумберта как бы с позиции защиты, то есть с позиции не редактора, а автора текста. Обвинение (в оригинале: «accusation», т. е. обвинение, а в русском переводе — «предположение») бесстыдника было бы «inept» (неумелым, глупым) не потому, что неоправданно, а потому, что оно — не

²² Впрочем, в одном случае противоречиво заявляет, что он не поэт.

обвинение, а похвала!²³ Рэй заявляет о гумбертовском тексте, что в нем эффект достигается даже при отсутствии непристойных слов, утверждает, что эротические сцены в нем настолько умело написаны, что обретают «a sensuous existence of their own»²⁴. Он объявляет «здоровяками-филистерами» тех читателей, кому это не понравится, называет «самыми банальными» романы, написанные по-другому, объясняет невозможность более деликатной передачи ситуаций и эмоций, описанных в «Лолите», посредством иносказаний (словно он в качестве автора принимал это решение!), которые были бы, в любом случае, «пошлыми».

Эрудированный читатель может возразить, утверждает доктор Рэй, что «страстная исповедь “Г. Г.” сводится к буре в пробирке» (13), он цитирует изречение доктора Шварцман: «каждый год не меньше 12% взрослых американцев мужского пола, — по скромному подсчету <... проходит через тот особый опыт, который “Г. Г.” описывает с таким отчаянием» (13). Здесь он подчеркивает отчаяние Гумберта; он ссылается на авторитет и приводит статистику, чтобы доказать, что его «состояние» — явление вполне обыкновенное. В другом месте он даже называет педофилию «a special experience»²⁵. Несколько раз в предисловии он утверждает, что «неприличное» часто служит лишь осуждающим синонимом «необычного» — то же самое якобы подчеркнуто в его книгах и лекциях.

Не изумительна ли такая апологетика педофилии в устах Рэя, особенно если учесть две его грубые морализаторские выходки, не говоря уж о природе явления, о котором он ведет речь? Не типична ли именно для самого Гумберта такая горячая противоречивость, при которой он одновременно рисует

²³ Сравнение «Лолит» само по себе не входит в задачи данного исследования; я буду углубляться в него только в той мере, в которой это необходимо. Если бы стиль, в котором написан текст Гумберта в оригинале, не был узнаваем по своей абсурдности, сходство с ним стиля Рэя не было бы столь значимым. Это еще одна причина, по которой приходится приводить некоторые цитаты по-английски.

²⁴ В русской версии: «произвольную чувственность». А более точный перевод с английского: «свое собственное чувственное существование». В набоковском переводе значительно смягчается хвalebное отношение, выраженное этой фразой, столь явное в оригинале.

²⁵ Употребление слова «special» по-английски — дело тонкое. Оно значит «особый» или «отдельный» или «специальный», но иногда (как здесь) приводится для эвфемистического описания того, к чему вообще относятся с порицанием, а говорящий не хочет это осуждать.

себя, свои страсти, свое поведение в выгодном свете и всецело все это же осуждает? Но наиболее яркое выражение всего этого мы найдем как раз не у него, а у Рэя. Цитата уже приведена в оригинале, а здесь ее можно привести по-русски: «Нет сомнения в том, что он отвратителен, что он низок, что он служит ярким примером нравственной проказы, что в нем соединены свирепость и игривость, которые, может быть, и свидетельствуют о глубочайшем страдании, но не придают привлекательности некоторым его излияниям. Его чудаковатость, конечно, тяжеловата. Многие его случайные отзывы о жителях и природе Америки смешны. Отчаянная честность, которой трепещет его исповедь, отнюдь не освобождает его от ответственности за дьявольскую изощренность. Он ненормален. Он не джентльмен. Но с каким волшебством певучая его скрипка возбуждает в нас нежное сострадание к Лолите, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами отвращение к автору!» (13—14). Одно слово «throbs» становится настолько узнаваемым водяным знаком прозрачного стиля Гумберта, что одного этого достаточно, чтобы сделать вывод. То, как Рэй присоединяется к Гумберту в воззваниях к присяжным, как он говорит о честности и страданиях Гумберта, как одновременно осуждает и оправдывает его мотивировки и действия — все это обнажает до конца, что эти два текста следует читать как задуманные одним сознанием, одним автором.

Несмотря на краткость предисловия, свительства общего авторства, введенные в него Набоковым, не исчерпываются всем уже приведенным. Можно добавить часто отмечаемую быструю и бесцеремонную манеру разделяться со ставшими ненужными персонажами. Одной краткой фразой Гумберт избавляется от собственной матери. Другие герои не уступают ей в легкости исчезновения — отец, о котором Гумберт говорит с любовью, просто исчезает, и об этом не сказано ничего; его тетя Сибилла, ее безымянный муж, предоставивший Гумберту возможность жить без денежных забот, Аннабелла: они все мертвы к концу действия. Когда гумбертовской истории они больше не нужны, они самым непринужденным образом исчезают.

Судьба вещей и мест в романе подобна судьбе этих персонажей. Когда в повествовании возникает необходимость дать главному герою некоторые небольшие денежные средства, но при этом явно показать, что у него нет уже такого богатства, которое бы соответствовало описанию его детства, Гумберт-повествователь вставляет — с запозданием, будто выдумывает, — что гостиница его отца была продана давно. Когда он прибывает

в Рамздаль, дом Мак-Ку — как по сигналу суфлера — сгорает до тла.

Примечательно, что Рэй в этом отношении представляет собой как бы прообраз Гумберта, когда в предисловии он жизнерадостно убирает саму Лолиту, ее дочь и самого Гумберта.

Самое веское доказательство я оставил напоследок. Набоков действительно ввел в текст некоторые «вехи», «знаки», «символы» и «памятники» специально для того, чтобы указать на верность предложенной здесь теории.

Первый такой знак — это вышеупомянутое слово *tendresse*, ибо его впоследствии употребляет сам Гумберт. «Tendresse? Surely that was an exploded myth»²⁶. Слово «tendresse» с вопросительным знаком выглядит так, как будто Гумберт его уже раньше произнес — но произнес его раньше не Гумберт, а Джон Рэй! Это маркированное слово, обозначающее нежность, которую, по Рэю, должна вызвать история о Лолите, повторяется здесь, чтобы показать, что в этот момент в Гумберте как персонаже повествования эта история нежности не вызывает. Словоупотребление Рэя и Гумберта здесь не просто похоже — оно тождественно. Соотнесение словарей этих двух текстов свидетельствует, что они — творения одного автора, отдельные части единого плана.

Не менее ярко окрашено второе пришествие Биянки Шварцман. Гумберт описывает свой сон, потом добавляет: «Не сомневаюсь, что доктор Биянка Шварцман вознаградила бы меня целым мешком австрийских шиллингов, ежели бы я прибавил этот либидосон к ее либидосье» (70). Если бы Гумберт просто привел в свою защиту статистические данные, осененные авторитетом психолога Шварцман, этого уже было бы достаточно, чтобы указать на общее авторство. Теоретически такой случай можно было бы объяснить, объявив его одним из тех крайне маловероятных «стечений обстоятельств», коих столь много в творческом наследии Набокова²⁷; но упоминание Биянки Шварцман все равно бы указало довольно явно на общность авторства предисловия и текста Гумберта.

²⁶ В русском переводе: «Где же была моя нежность к ней? Разрушенный миф!» (185).

²⁷ Я со скепсисом отношусь к чересчур частому применению подобного объяснения; подобно объявлениям о появлении самого Набокова в его произведениях, в любом отдельном случае это (т. е. заявление, что какое-то стечение обстоятельств указывает на металитературные задачи автора, а не на конкретные задачи данной книги) объясняет что угодно, но не поясняет ничего.

Гумберт упоминает Бьянку мимоходом, словно бы упоминание ожидаемо, словно он ее давно знает, или, по крайней мере, как будто он о ней уже говорил. Но говорил о ней, знает ее не он, а Рэй! (Причем Рэй знает ее лично — вспомним, что слова Шварцман в предисловии заимствованы Рэем «из частного сообщения».) Правильнее было бы сказать, что Гумберт действительно уже говорил о ней — в облике Рэя²⁸.

Значение теории об общем авторстве для понимания романа «Лолита»

Предложенная здесь интерпретация нарратологической структуры романа «Лолита» позволяет дать более утонченную трактовку целому ряду его эпизодов. Приведу хотя бы один такой эпизод, выбранный в силу изящества и точности преобразования, которое происходит с ним, когда мы воспринимаем

²⁸ Можно отметить еще один знак такого рода. Уже приводилась цитата, в которой Рэй называет увлечение Гумберта «a special experience». В сноске 25 я объяснил некоторые особенности употребления слова *special* в английском языке. Слово это в любом случае вялое. Его неопределенно-одобрительное значение приводит к чересчур частому его употреблению без всякого смысла. В эвфемистическом смысле оно крайне неприятно на слух, и приведенная цитата — аграммированный пример этого.

Но употребляет это слово не только Рэй, но и Гумберт. И довольно часто. Стоит обратить внимание на два повторения. Первое: Гумберт завораживающе лепечет, заговаривая, отвлекая внимание Лолиты и доводя себя до экстаза, прижимаясь к ее ногам на пресловутой полосатой тахте, — и его «чары», заговор, описывается как «special spell».

Еще очевиднее второе эвфемистическое употребление, аналогичное тому, что встречается у Рэя в предисловии. Ублажив себя впервые с молоденькой своей падчерицей — точнее, в первые три раза, — он описывает свои ощущения: «It was something quite special, that feeling: an oppressive, hideous constraint as if I were sitting with the small ghost of somebody I had just killed». («Оно было очень своеобразное, это ощущение: томительная, мерзкая стесненность — словно я сидел рядом с маленькой тенью кого-то, убитого мной» — 173.) Воистину *special*! Такие случаи употребления слова указывают на то, что ход, который позволяет себе Рэй, — отвратителен: он приводит это слово, чтобы поведение Гумберта казалось менее возмутительным, даже чем-то загадочным. Таковые нарративные ходы, как известно, совершает Гумберт на каждом шагу. Это объясняется, разумеется, общей принадлежностью этих, якобы различных, голосов.

его с учетом данной интерпретации. Это — знаменитая фраза в предисловии: «and of course, this mask—through which two hypnotic eyes seem to glow — had to remain unlifted»²⁹. Давно замечено, что по-английски «two eyes» намекает на однозвучное «two 'I's» — то есть два (более или менее лирических) «я». Их обычно ассоциировали с Гумбертом и, разумеется (увы!), с самим Набоковым. Как показано выше, следует читать текст «Лолиты» как единое, цельное сочинение одного мнимого, автора (в настоящей статье я не предлагаю ответа на вопрос: кто же он?). Поэтому теперь цитата обретает другое значение. Два глаза под маской все-таки принадлежат — естественно — одному человеку. Два «я» — это две личности, два случая «первого лица»; в их обликах выступает перед нами наш единственный, единый автор. Именно поэтому «two eyes seem to glow»; их двойственность — ложная.

Загадка «Лолиты» связана прежде всего с организацией ее нарративной структуры (именно к такому выводу приводит наличие самого бросающегося в глаза приема «расслоения»). Продолжающиеся разногласия между наиболее проницательными исследователями романа — разногласия, связанные с этими ключевыми вопросами, фундаментальными аспектами его построения — являются явным показателем того, что замысел книги еще не разгадан. Пока он не будет разгадан, невозможно притворяться, что мы поняли этот роман в мере, достаточной для того, чтобы перейти к обсуждению других вопросов, возникающих (или не возникающих!) при его изучении — к примеру, того несметного числа тематических или металитературных вопросов, которым уже посвящено столько книг и статей. Прежде необходимо разобраться в том, кому принадлежат слова, значение которых исследователь старается понять. Ибо слова несут в себе разное значение в зависимости от того, чьим голосом они до нас донесены. В устах вымышленного безумцем психолога оно прозвучит не так, как в устах у «реально существующего» убийцы или другого, еще не «установленного» лица³⁰.

Как только мы понимаем, что текст — не просто нечто номинативное, каковым его считали до сих пор, становится видно,

²⁹ В переводе на русский язык: «и само собой разумеется, что эта маска — сквозь которую как будто горят два гипнотических глаза — должна была остаться на месте...» (11—12). Понятно, конечно, что многое не сохраняется при этом переводе.

³⁰ Это — лишь примеры. В них не выражается позиция автора относительно этого вопроса.

как мало можно пока о нем сказать. Исповедь ли это? Если да, то — Гумберта ли исповедь? Совершилось ли преступление? Если да, то — какое (или какие)? Такие вопросы, как «Гумберт ли написал текст?», предшествуют таким, как «подлинно ли раскаяние Гумберта?»³¹.

Возникает вопрос: как узнать, а найдена ли разгадка? Я полагаю, что Набоков пишет достаточно точно и тщательно для того, чтобы любая гипотеза могла найти либо вескую текстуальную поддержку, либо убедительное опровержение. Со временем исследователи творчества Набокова придут к согласию касательно общих очертаний разгадки. Всеобщий консенсус едва ли может сказаться ошибочным, поскольку для его возникновения потребуется согласие целого ряда ученых, у каждого из которых свой подход и свой опыт изучения текстов. Когда таковое согласованное мнение будет сформировано, у нас появится возможность начать сызнова процесс критического изучения всех остальных аспектов романа «Лолита».



³¹ Первый шаг к установлению того, что происходит в романе, — это выяснение его повествовательной структуры. Здесь можно отметить, что теории, представленной Долининым, не противоречит идея общего авторства текстов Рэя и Гумберта. Наоборот: если последняя часть истории Гумберта признана выдумкой, то тем более предисловие следует считать «ненастоящим».