



Жужа Хетени

.

# СДВИГИ

Узоры прозы  
Набокова



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /  
«Contemporary Western Rusistika»

Жужа Хетени

**Сдвиги. Узоры прозы Набокова**

«Библиороссика»

2019

УДК 82.01/.09  
ББК 83.3(2)6

**Хетени Ж.**

Сдвиги. Узоры прозы Набокова / Ж. Хетени — «Библиороссика»,  
2019 — («Современная западная русистика» / «Contemporary  
Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6046148-9-1

Венгерская исследовательница Жужа Хетени занимается изучением творчества Владимира Набокова уже более двадцати лет, и эта книга — своеобразный промежуточный итог ее работы. Книга изначально написана на русском языке — что резонирует с собственным творческим методом объекта исследования. Автор в попытке открыть «некоторые закрытые ящики большого письменного стола Творчества Набокова» подробно изучает эротические мотивы в текстах писателя, особенности его языка, связи между Набоковым и его предшественниками и современниками. В формате PDF А4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82.01/.09

ББК 83.3(2)6

ISBN 978-5-6046148-9-1

© Хетени Ж., 2019  
© Библиороссика, 2019

## Содержание

Сдвиги	6
Эротекст	14
Синкретический эротекст Набокова («Лолита»)[7]	14
Конец ознакомительного фрагмента.	32

# Жужа Хетени

## Сдвиги. Узоры прозы Набокова

Узоры прозы Набокова  
Academic Studies Press Библиороссика  
Бостон/Санкт-Петербург  
2022

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

**Хетени Ж.**

Сдвиги:

Узоры прозы Набокова/ Жужа Хетени. – Санкт-Петербург: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022

© Zsuzsa Hetenyi, text, 2019

© Academic Studies Press, 2021

© Оформление и макет,

ООО «Библиороссика», 2022

## СДВИГИ

В предисловии принято представлять авторов, их книгу и предмет их исследования. Статьи о Владимире Набокове, вошедшие в этот сборник, были написаны ученым «посторонним», то есть не русским или американцем, и даже не французом (если перечислить три языка творчества Набокова). С самого начала своей академической карьеры, даже раньше учебы в университете, меня интересовали межкультурные явления, в том числе двуязычные писатели, та вибрация, которую придает литературе и повседневной жизни двойственность взгляда, синхронизация позиции дистанции и вовлеченности, раздвоенности и удвоенное™ одновременно. Только со временем я отдала себе отчет о том, что общее качество этих явлений заключается в отклонении от нормы, в тех сдвигах, которые осуществлены в напряжении между слоями на месте разломов, как это наблюдается в природе в геологических деформациях. Деформация, смещение, нарушение границ и разлом структур в материале и в метафорическом смысле этих терминов раскрывают скрытые раньше слои, поддерживают напряжение и тем самым оплодотворяют мышление для создания новых качеств в искусстве. Под таким сдвигом можно понимать эмиграцию<sup>1</sup>, диглоссию, гибридизацию языков, синестетическое восприятие, результат необычных связей нейронов в мозгу, можно считать и провокацию в сфере этики и эротики, номадизм как отклонение от традиционного и расшатывание роли как рассказчика, так и автора-демиурга в наррации – все эти явления и темы творчества Набокова получают развитие в отдельных главах. В этих сдвигах основ нормативности проявляется роль Набокова как предшественника эпохи постмодерна.

Однако как в геологических явлениях, так и в текстах при разломе и исходный материал, и полученный метафорический обладает системными чертами – в случае литературных формаций стремление к интерпретации всегда обладает признаками структуры: сетевым строением ткани текста. Мой подход к анализу текстов Набокова – это движение по опорам и вершинам микроструктур к раскрытию и выстраиванию тех вездесущих мотивных узлов, которые охватывают творчество, ибо, как мне кажется, через них просвечивается нечто целостное, что можно назвать набоковским мироощущением. Эта целостность поддерживается тем истинно особым языком, который полиглот и синестет Набоков на редкость поэтизировал и осложнил узорами.

Достоинства иноязычного и во многом стороннего взгляда вряд ли нужно особенно подчеркивать при литературном анализе, в котором принципиально взаимосвязаны эмоциональная вовлеченность и интеллектуальные рефлексии. Мои наблюдения над набоковским письмом углубило приближение к нему через процесс перевода его трех романов, восьми рассказов и некоторых эссе на венгерский язык. Я перевела «Машеньку», «Подвиг» и «Пнина», рассказы «Слово», «Благость», «Ужас», «Письмо в Россию» («A Letter That Never Reached Russia»), «Путеводитель по Берлину», «Василий Шишков», «Набор» и «Знаки и символы» и два-три эссе. Все произведения переведены с английского, поскольку так было предписано Дмитрием Набоковым<sup>2</sup>.

Набоков интенсивно меня занимал в течение более двух десятилетий, я с ним «жила», как я «жила» с героями моих более ранних монографий. Результатом моих размышлений стала большая монография на венгерском языке и ряд статей на разных языках (список которых помещен в библиографии, в том числе и для того, чтобы ориентировать читателя в датах и источниках первых вариантов глав этой книги); самые важные из них вошли в доработанном

---

<sup>1</sup> См. главу «Антропоним как прием проблематизации идентичности в изгнании».

<sup>2</sup> См. главу «Набоков, Nabokov, NaбoKov...».

виде в настоящий сборник. А предшествующую ему книгу, да и свой подход мне хотелось бы представить читателю ниже, отрывками из моего интервью<sup>3</sup> 2015 года.

Новая книга создается, когда автор желает обозначить ранее не поставленные вопросы, или использовать новый метод, новый взгляд, новую форму. Я поставила тройную цель перед собой, потому что в Венгрии не было (или очень мало было) написано о Набокове. Моя книга, помимо того что это *handbook, manual* (где в конце книги даты, большая библиография, всякого рода списки и указатели), в первую очередь – исследование; и его новшество в том, что я анализирую *все* романы Набокова в хронологическом порядке их публикации.

Неожиданно для меня оказалось, что такой книги, где все романы анализируются одним и тем же автором, нет. Нам известны большие и прекрасные монографии, где избранные романы Набокова анализируются по различным аспектам или рассматриваются определенные темы, или же есть сборники статей, где анализируются не только романы, но и другие произведения писателя, но разными авторами – это мне показалось недостаточно полным или же некогерентным из-за того, что взгляд каждый раз, в каждой главе менялся. И вот мне захотелось именно связать воедино все, главным образом романное творчество писателя.

В своей монографии я следовала собственному исследовательскому методу, который звучит в ее названии: «По тропам романов Набокова». Тропинка, тропа – один из инвариантов корпуса текстов Набокова. С одной стороны, я определяю и вижу его тексты как текст-«тропинку». Этот текст вьется, идет не по главной дороге, а по тем побочным путям, которые разными ссылками, реминисценциями, ассоциациями рассчитывают на живое участие разных способностей и знаний читателя – визуальных, интеллектуальных, иногда эмоциональных. С другой стороны, тропинка характеризует и мой метод, так как – помимо того, что я провожу комплексный анализ отдельного произведения, каждый роман анализируется в отдельной главе – я дала свободу своим ассоциациям. Там, где я увидела возможные влияния, я изложила и доказывала свои мысли, оставляя окончательное решение за читателем, насколько мои выводы достоверны, насколько они вдохновляют читателя. Если возникали дальнейшие ассоциации (строго на основе текста), то я пишу о них тоже, таким образом в книге проявляется или присутствует и филологическое исследование текста, и диалогичность, и теория, и игра с читателем. Такой подход оправдывается тем бесспорным фактом, что о Набокове нельзя говорить в однозначных категориях или по линейной логике.

Один из моих основных аспектов – раскрытие сильной визуальное<sup>TM</sup> набоковских текстов. Я говорю об этом, конечно, не потому, что это модная область исследований и я поддаюсь моде. О визуальности в связи с Набоковым можно говорить в нескольких отношениях. Безусловно, он употребляет огромное количество образов, которые прямо приглашают читателя к внутренней визуализации – столь важному процессу мышления в развитии человека. Но визуализация проявляется у него и в том, что форма слова, буква, можно сказать, «тело языка» появляется зримо в его текстах, в каждой букве, как мне кажется, – это связано с его синестетическими способностями. Я проводила анализ романов «от филологии до философии», то есть с самой конкретной, самой маленькой единицы текста до его идей, до угадываемых мыслей писателя. Визуальность в моей книге поставлена в контекст современного для Набокова авангардного искусства. Визуальность появляется в текстах и в прямом смысле: фотография, кино и театр вплетены в сюжеты, – но проявляется и в отвлеченной театрализации. Визуализация связана и с многоязычностью Набокова, потому что разные образы, фразеологизмы в одном языке переносятся в совершенно другие образы, свойственные другому языку. Его синестетические способности подвергаются сомнению со стороны многих критиков, но я исхожу из того,

---

<sup>3</sup> Интервью брал Иван Толстой («Венгерец Набоков», Радио Свобода, 5 июля 2015. URL: <https://www.svoboda.org/a/27113728.html> (дата обращения: 27.06.2021)).

что такая физиологическая данность, во-первых, существует, во-вторых, что он был ею одарен. В главах на эту тему я показываю и те девять факторов, которые в специфическом случае Набокова могли усилить и активизировать его склонность к визуализации и поэтому должны быть вовлечены в интерпретацию.

Одна из моих центральных идей, или тезисов, что Набокова, да и любого писателя, лучше понимаем, если читаем его произведения именно хронологическо-биографически, то есть по ходу его развития, растем с ним, как будто мы его читатели-современники, а не делаем «ход конем». К этому тезису я пришла на примере процесса публикации романов Набокова в Венгрии. Он начался с «Лолиты» в 1987 году, а завершился в 2010 году «Машенькой», то есть первый его роман вышел последним<sup>4</sup>. Я думаю, что «Лолиту» без «Машеньки» можно понять по-другому или, наоборот, с «Машенькой» можно понять уже по-другому. Я предлагаю хронологическую логику чтения и понимания – и не только предлагаю такой тезис, но моя книга и построена именно так. Таким образом, все двадцать книг Набокова показаны «линейно», но не только – в них показаны и внутренние взаимосвязи в их развитии.

Я анализирую «Speak, Memoгу» и те романы, которые были написаны по-английски, на основе английского текста, а те, которые были подвержены автопереводу, на основе двух текстов (не авторские или не авторизованные переводы не приняты как источник текста).

В линии творчества я выделяю примерно 130 так называемых *инвариантов* — это понятие используется не только в набоковедении. Понятие инварианта я считаю ключевым в литературе – это те образы, те матрицы, те маленькие или большие единицы текста, которые появляются всегда в одном и том же значении. Помимо линии инвариантов я провожу линию полигенетических мотивов (многослойно закодированных на основе разных культурных сфер), линию фонетических средств, образов, реалий и т. д. по ходу аналитического чтения всех двадцати книг, чтобы представить когерентный и комплексный образ всего творчества писателя, нечто целое, холистическое.

Другое соображение, поддерживающее хронологическое чтение, дает сам автор: почему Набоков после «Лолиты» вместо того, чтобы написать еще больше замечательных романов, посвятил половину своей жизни автопереводу более ранних русских романов? Кажется, он именно так и думал – что без ранних романов не поймут его более поздние произведения или поймут превратно. «Лолиту» никто не прочел бы в качестве порнографии, если бы знали более ранние произведения и женские образы в них, его концепцию любви. Я не говорю, что нельзя его понимать; я просто говорю, что целостно, хорошо, основательно понимать писателя нельзя, если не знать предыдущие романы хотя бы по той линии, на которой «Лолита» находится.

Почему я говорю «по той линии»? Потому что я рассматриваю не только тематически и по цепочкам инвариантов его творчество, но в середине моей книги (между русским рядом и английским рядом романов) есть довольно большая глава, которая суммирует и предлагает схему, как эти две половины творчества отражают друг друга. Я предлагаю идеи о том, как связаны все романы Набокова, две половины его творчества связаны между собой. И отнюдь не только темы, не только образы, здесь появляются и нарративные псевдодвойники, скорее копии (я не называю их двойниками, согласно тому, как предлагал сам Набоков). Я вывожу или ввожу термин, который беру у Эдварда Мунка, норвежского живописца: он применял термин *фриз жизни*, *Livsfriisen*, к своей выставке и творчеству. Он имел в виду, что одни и те же темы он нарисовал в разные периоды жизни и творчества – 1900-е годы, потом в 1910-е годы, например

<sup>4</sup> Венгерский читатель долго не знал Набокова, потому что у нас была в силе советская цензура, и только в 1987 году первой вышла «Лолита». Позже пришла очередь переводов, изданных в сумбурной последовательности, и сначала переводы русского текста, потом снова те же книги – в переводе с английского. После «Лолиты» опубликованы «Лужин», «Пнин», «Приглашение на казнь» и «Машенька» – думается, из-за этого он не занял достойное ему место среди писателей мировой литературы в Венгрии (где совершенно не представляли, что такое русская эмиграция в Берлине, в Париже, потом в Америке и в Швейцарии).

большую сестру в постели или целую серию знаменитого «Крика». Те же темы, казалось бы, а выглядят совершенно другими картинками. На основе этого я нарисовала фриз творчества Набокова именно по тем тематическим повторам, которые отражаются в его книгах. «Лолита», как было сказано, связана с «Машенькой», но и с многими другими предшественницами и, конечно, с более поздней «Адой...». При этом я уверена, что большинство творцов искусства и даже науки обладает таким фризом творчества.

Пограничные ситуации в творчестве Набокова являются ключевыми. Без родного русского языка и без русской культуры он никогда не стал бы носителем особенного, свойственного именно ему английского языка и не стал бы уникальным американским писателем. От вопроса двойного характера его творчества берет свое начало разрыв между англоязычным и русскоязычным руслами набоковедения – ранние американские исследователи Набокова не считались с русским творчеством Набокова, и это отсутствие баланса было характерно и для русских специалистов, не всегда читающих своих английских коллег. Верится, такой исследователь, как и я, стоящий вне этих сильных и объемных культурных сфер, но владеющий тремя основными языками Набокова, может найти себе свою территорию или тропинку между ними. С этой точки зрения, может быть, лучше понимается и его «гибридизация» языков, о которой сам Набоков говорит, и его пограничная позиция.

В моей монографии 2015 года три непропорциональные части. Первая часть – это вводные главы, как я называю, предисловие, где я объясняю свой метод, что такое тропинка, тропы, то есть греческое слово «образы».

Вторая глава – это эстетический анализ «Speak, Memoir», через который я показываю его предков, детство, юношество, то есть российский период, начало, откуда он пришел. Тем не менее это литературный анализ того, что такое автобиография и какое отношение она имеет к *fiction*, то есть рассмотрены связи художественной литературы и мемуаров. Здесь говорится и о памяти с психологической точки зрения: как она работает, как в ней все переплетается.

Глава о берлинском периоде называется «Хрупкая ирреальность», где показано непосвященному читателю, что такое русская эмиграция, с одной стороны, а с другой – подробно анализирую рассказ «Путеводитель по Берлину», чтобы дать понять, как обращается Набоков с текстом. Это микроанализ в полном смысле слова. Рядом – разбор рассказа «Набор» для иллюстрации того, как Набоков разрабатывает метод метафикциональности, и как того Я, который появляется в тексте, нельзя ни в коем случае отождествлять с автором.

Третья вводная глава – это «Узор Кэрролл Кэрролл» (Набоков назвал Льюиса Кэрролла таким пародийным именем типа Гумберт Гумберт). Здесь я выдвигаю тезис о том, что двуязычный писатель и будущий автор-переводчик, с одной стороны, а с другой стороны, прозаик Набоков был определен, создан этим переводом, и показываю, какие аспекты Кэрролла вошли в качестве «ингредиентов» в его творчество. Далее я провожу в хронологическом порядке анализ русского ряда романов, а затем – английского, и книга завершена главой о том, как Набоков выстраивал свой *public image*, как контролировал внешнюю картину своей жизни.

Интенсивная работа над Набоковым – не только безмерное удовольствие, но и страшное испытание. Со временем мне казалось, что я умею «думать его головой», и однажды сказала в шутку своим студентам, что если бы сейчас случайно нашли рукопись, еще один роман Набокова, то я могла бы сказать очень многое об этом романе без единого взгляда на него. Когда я это поняла, я написала короткую пародию по-венгерски. А когда была презентация моей монографии, я объявила, что будет игра-квиз. Возмущенная публика успокоилась, только когда я уточнила, что не я, а слушатели будут задавать мне вопросы: я им предложила сказать любое слово и обещала связать его с Набоковым.

Философия Набокова как таковая, казалось бы, не существует; однако она – или некоторая позиция и определенное мировоззрение – выстраивается косвенно на основе его сюжетов и морального облика персонажей. В его отношении к религии явно, что он отталкивает всякие

византийские черты восточной церкви из-за «пошлости», во имя деликатной «резервации», приватности. Интересно, конечно, поставить вопрос о вере, «Набоков и Бог». Его остроумные высказывания, как ни странно, соответствуют правде – это не просто громкие и красочные слова. Некоторые считают Набокова агностиком, хотя Набоков убежден, что там наверху есть что-то, если не кто-то. Агностик говорит, что он не уверен, что Бога нет, но и не уверен, что есть. А Набоков знает, что там кое-кто есть, и у него очень интимные отношения с тем, кто там, в другом мире, или в других мирах. Я настаиваю на множественном числе *других миров*, ибо потусторонность для него – это не просто «смерть».

Когда же он говорит о политике, о большевизме, или резко высказывается о других писателях – на это нужно смотреть таким же взглядом нарративного анализа, как на высказывания литературных персонажей, и стараться разобрать, что же рассказчик раскрывает о себе своими словами, что он скрывает ими, чего он сам не понимает в себе. Когда Набоков говорит, что он не любит Фрейда, тогда это меня настораживает – ведь Набоков не принимает, когда кто-то доводит до последней точки свои идеи, а тут он сам в этом повинен. Никто не будет отрицать, что без категорий Фрейда нельзя обходиться – его термины стали обязательными элементами нашей жизни, без которых нельзя думать о теле, о психологии сексуальности. Некоторые романы Набокова прекрасно можно анализировать ключом Фрейда. Правда, это предлагает только одно прочтение, и этого совершенно недостаточно для того, чтобы понять их. Например, родители Лужина несчастливы в браке, и они недостаточно заботятся о душевном развитии сына, от него скрыта измена отца с тетей, на него давит напряжение от лжи и конфликтов в семье; он одинок, поэтому он к женщинам будет относиться ребячески, у него разные травмы... и так далее. Но это лишь одно прочтение. Когда Фрейд доводит до крайней точки поиск сексуальности и анализ снов, это озадачивает любого читателя Фрейда. Кстати, Набоков к концу жизни вел дневник снов с целью понять, возможно ли предвосхитить события в снах... Набоков не любит (в других) крайности и чрезмерной уверенности, хотя его речь афористична, мнения – неопровержимы. С этим связана и его нелюбовь к Достоевскому, хотя там играют роль и другие факторы, главным образом дидактичная идейность.

Гарольд Блум тоже исходит из тезиса Фрейда, что в смене поколений можно застать проявление эдипова комплекса, что каждое предыдущее поколение нужно побороть, как отца. Такой общий тезис истории культуры очень сильно чувствуется в начале набоковского творчества, в его отталкивании от предыдущих поколений. Набоков многим обязан символистам, хотя и так же резко отрицает многие из их тезисов. Отвергает прежде всего житнетворчество, как и употребление символов, хотя он сам часто использует символы и прочно строит на этом свои тексты. Правда, его понимание символа отличается от символистского – это снова точка отталкивания для него, ибо его отношение в целом – амбивалентного отрицания-опоры. Не менее важны, многогранны и тесны его связи с авангардом и с романтизмом (как будет показано и в этом сборнике). Это три точки опоры в русской литературе, без которых нельзя понять Набокова.

Кажется, интертекстуальная канва работ Набокова бесконечна, хотя, как мне кажется, гениальный многоцветный его ковер сплетен из мастерски составленных, но бесхитростных фигур. Несомненно, что он сильно влиял на эпоху с общим названием постмодернизм. Его читают все писатели мировой литературы, и в совершенно неожиданных местах выглядывает его влияние, его цитаты. И у Алена Роб-Грийе, и у Милана Кундеры, например, в «Медленности», и у Томаса Пинчона, и у Дэвида Фостера Уоллеса, и у В. Аксенова в 1970-80-х, и в текстах В. Сорокина, даже прямыми цитатами (в «Теллурии», в «Dostoevsky-Trip»), или в пелевинском «Т». Весомый писатель, которого не обойти.

В философии Набокова центральное место занимает концепция смерти, или, как я назвала, «смерть-сон». Эту идею я возвожу к лирике Лермонтова, особенно к финалу «Выхожу один я на дорогу...» и стихотворению, которому Набоков дал при переводе новое название

«Тройной сон» (в предисловии к «Герою нашего времени» и в томе «Три русских поэта»). Из этого сна нельзя вернуться в реальный мир: просыпаешься – и опять находишься во сне, вновь просыпаешься и снова все еще находишься во сне, к тому же неизвестно, кому что снится. Известный восточный пратекст этой парадигмы – «Сон Чжуан Цзы»: когда снится бабочка (!), то неизвестно, бабочка ли снится мне, или я – бабочке. Из восточных мотивов (а их множество в «Даре») и лермонтовской концепции сна-смерти выстраивается общая идея, появляющаяся в больших романах, в том числе и в «Лолите». Я не первая считаю, что самая главная тема творчества Набокова – это потусторонность, точнее – смерть, хотя я несколько иначе понимаю этот концепт, чем набоковедение до сих пор [Alexandrov 1991].

Пограничная ситуация смерти, как я показываю, неотделима от концепции экстаза Набокова. Мне кажется, что именно поэтому нужно говорить не просто о потусторонности как одном пространстве, параллельном с этим миром; существует несколько других миров, и главным оказывается переступание черты или границы по ту сторону. На эту черту, через которую можно перейти, лучше только посмотреть и возвращаться. (Например, в «Подвиге» эротический экстаз называется взглядом в рай.) Взглянуть по ту сторону, пройти в эти иные миры возможно тремя «тропинками»: возможен эротический, предсмертный или творческий экстаз. Эротика плотская и интеллектуальная в своей взаимосвязи осуществляет синкретический эротекст (мой термин), отличие которого от порнографии хотя и не подлежит сомнению, все же нуждается в теоретическом обосновании (см. главы о «Лолите» в части 1 «Эротекст»). Источник концепции, что мы связаны с теми, кто находится уже в мире Элизиума, конечно, сопряжен со смертью отца писателя. Третий путь, ведущий к переходу через эту границу и возможности вернуться оттуда, – это творческий экстаз, непосредственно описанный в главке о рождении первого стихотворения в воспоминаниях «Speak, Memoгу» («Память, говори»). Экстатическое состояние характеризует и космическую синхронизацию, те моменты, в которые синхронная работа мозга позволяет разуму создать ощущение всего того мира, в том числе того, в котором мы не живем. Конечно, при этом ощущение другого мира ставит под вопрос реальность нашего видимого мира, который не более чем видимость, театр, симулякр.

Вряд ли можно отыскать писателя, более тесно связанного с «транс»-понятиями, чем Набоков, особенно если принимать во внимание не только широкое семантическое поле слов с латинским префиксом «транс», но присоединить к нему и более древнее греческое соответствие «мета». В необъятной критической литературе Набоков объявляется мастером метаромана. Его в основном двуязычный творческий путь и полигlossия его произведений, переводческая деятельность охватывают проблематику трансфера, трансляции и транскрипции в самом широком смысле. Его «логомантия»<sup>5</sup> (ребусы, головоломки, палиндромы, анаграммы, шарады) основаны на принципе транспозиции. В понимании замысловатой системы наррации в его прозе применение понятий металептических терминов [Genette 2004: 9; Dallenbach 1977] могут играть существенную роль. Центральное понятие творчества Набокова – «потусторонность» соприкасается с трансцендентальным и метафизическим. Переход между «этим» миром реалий и «тем» миром творчества, как и между миром слов и миром образов, Набоковым осуществляется с помощью инвариантных мотивов (с общим значением или коннотацией в творчестве). Среди инвариантов его творчества центральное место занимает бинарная структура пространства измерений «тут» и «там», с переходами в третий, в потусторонность. Мнемозина-Память свободно перелетает через границы времени между прошлым, настоящим и будущим, и это позволяет нарратору с легкостью воображения «подглядеть чье-то будущее воспоминание» («Путеводитель по Берлину»).

<sup>5</sup> «Он был начитан. Он говорил по-французски. Он знал толк в *дедалогии* и *логомантии*. Он был любителем эротики» [НАП, 2: 306] (об оформлении ссылок на издания произведения Набокова на русском языке см. ниже. – Примеч. ред.).

В творчестве Набокова меня занимают прежде всего явления и приемы, создающие когерентность его текстов. Предварительными работами-звеньями настоящей книги были мои статьи, посвященные отдельным лейтмотивам творчества Набокова, связанным прежде всего с переходом между мирами. В статье о синкретическом эротексте я попыталась определить набоковское понимание эротического транса, экстаза, невозможности перехода через образ тютчевской бездны и состояния парения над ним. Чувство прикосновения смерти, растворения в мире, птичий взгляд на реальность, интенсивное ощущение природы (например, опасности гор), смены близкого и далекого ракурса, возвышенное состояние, обострение пяти чувств, соединение физического, душевного и духовного, одним словом, ощущение близости неба – вот элементы набоковского экстаза.

У Набокова переплетаются эротическое неназывание и эзотерическое<sup>6</sup> неназывание – его метафорический язык осуществляет попытку пересечь границы «невыразимого», подступая, но не прикасаясь к самому существенному и таинственному. В этом мире противоположных движений одинаково возможно переступить в мир картины по нарисованной на ней лесной тропинке («Подвиг»), и картина раскрывается в полной красоте только тогда, когда не видна ясно, когда ее таинственные краски покрывает туман. После инициации в «материальную» женственность полагается восстановить дистанцию, которая разделяет эротическое и сексуальное.

В видении мира у Набокова это двунаправленное движение наблюдается в метафоризации хиастического характера: эротизация действительности (не только любовного сюжета, но и материального мира вокруг) и десекуализация эротического (поэтизация сексуального в сюжете) влияют в противоположном направлении, как будто чередуются, создавая этой неопределенностью вибрацию, характерную для романтических произведений.

Процесс дешифрирования и чтения такого текста полон эротического напряжения, вожделения, вызова, волнующей игры, сознания бесконечного поиска зовущих, но недоступных истин. Методы поиска скрытого таинства в текстах восходят к разным кодовым ключам: библейской герменевтике, экзегетике, мистицизму и т. п., соединенным полигенетическим приемом. Стадии движения в приближении к недоступному и в постижении тайны обозначены стремлением к познанию, посвящением, интуитивным подходом. Понимание текста – это возвышение, экстатический (сладостный) подъем в стремлении к «потустороннему». Текстуальное и сексуальное – две тропинки инициации, две сферы, где возможен восторженный прорыв в непознаваемое. Таким образом создается система слов-ключей и герменевтический, синкретический эротекст Набокова.

Огромная признательность всем, кто в течение четверти века проявлял интерес к моей работе и помогал мне материалами, источниками, обменивался идеями. Среди них на первом месте все издатели и редакторы моих ранее опубликованных (перечисленных в начале глав и в конце книги) работ: я выражаю свою благодарность всем издателям и редакторам журналов, сборников, томов и книг, которые пригласили или приняли мои тексты о В. Набокове.

Я выражаю благодарность всем иностранным коллегам, которые, приглашая меня на конференции и лекции, обеспечили мне возможность поработать в заграничных библиотеках, может быть даже не имея представления о скудности материала венгерских библиотек. Этот список насчитывает более ста имен из десяти стран.

Мой университет ELTE (Eotvos Lorand Tudományegyetem), Будапешт, обеспечил скромную, но максимально возможную финансовую помощь для подготовки этой книги: спасибо научному совету за поддержку.

---

<sup>6</sup> Под эзотерическим подразумевается в узком смысле то знание, которое доступно путем инициации.

Я выражаю благодарность Венгерскому Дому перевода (Magyar Forditohaz, Balatonfured) за месячную стипендию для работы над русским текстом моих венгерских статей.

Отдельная благодарность «The Wylie Agency» за доступ в архив В. Набокова в Коллекции Г. и А. Бергов Нью-Йоркской публичной библиотеки (The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library). За поддержку во время моей работы в архиве я сердечно благодарю профессора Миклоша Мюллера (Miklos Muller), который помог мне получить стипендию в Университете Рокфеллер (Rockefeller University, New York).

Наконец, я благодарна издательству за интерес и доверие к моей книге, и особенно за замечательное сочетание профессионального сотрудничества с теплой рабочей атмосферой.

### *Об источниках текста в настоящем издании*

Основными источниками русского текста произведений В. В. Набокова являются следующие издания (если не указано иное):

Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода в 5 томах / сост. Н. И. Артеменко-Толстая; предисл. и примеч. А. А. Долинина, Ю. Левинга, М. Э. Маликовой и др. Т. 1–5. СПб.: Симпозиум, 2000–2008;

Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода в 5 томах / сост. С. Б. Ильин, А. К. Кононов; предисл. и коммент. А. М. Люксембурга, С. Б. Ильина. Т. 1–5. СПб.: Симпозиум, 2004–2008.

Ссылки на них даны в квадратных скобках с указанием названия собрания НРП или НАП соответственно, тома и страницы.

Для произведений, написанных Набоковым на английском языке, русский текст воспроизводится по более поздним автопереводам Набокова.

Цитаты даются на языке оригинала, в необходимых случаях параллельно приведен текст перевода. Переводы цитат без ссылки на источник выполнены Жужей Хетени.

Все тексты на русском языке приведены к нормам современной орфографии и пунктуации с сохранением авторского стиля.

## Эротекст

### Синкретический эротекст Набокова («Лолита»)<sup>7</sup>

Аспект имени и наименования, вообще номинализм для русской культуры связан с силой слова. Под номинализмом подразумевается «представление о реальности слова» [Топоров 2001: 62]. Номинализм в этом понимании безусловно лежит в основе концепции слова Набокова и его особого понимания эротики, «философии» эротики, а проблему называния и неназывания в сфере эротического интереснее всего рассмотреть в «Лолите», и именно в свете мифов и герметической традиции. Имена собственные у Набокова созданы (сознательно составлены) с использованием – с одной, семантической стороны – ссылок и реминисценций из исторических, культурных, литературных текстов и с другой, поэтично-лингвистической стороны – элементов (фонетических, семантических и прочих) нескольких европейских языков. Нам известен демиург этих слов: вся «история слова» происходила в голове автора<sup>8</sup>.

Исходным пунктом анализа будет текст небольшого стихотворения 1928 года «Лилит», принятый в качестве ключа к «Лолите» (1955). Эта параллель была затронута в критической литературе раньше, я ограничусь лишь своими новыми наблюдениями. Но прежде небольшое отступление в сферу изучения имени.

Лингвист-семиотик пишет: «В языке всякое имя (нарицательное) склонно иметь денотат, то есть соотносится с классом, в норме бесконечным, объектов реального мира одной и той же онтологической – или таксономической – категории» [Падучева 1999: 761]. При анализе эротики с точки зрения таксонометрии внимание исследователя сосредоточено в первую очередь на именах существительных, обозначающих половые органы. Богатство этих слов и их стилистика характеризует данный язык (лучший показатель этого – словари на данную тему, словари эротики, обценных или похабных слов). Проблема таких словарей состоит в том, что, выражаясь научно, они не «частотные» словари, в них часто фигурируют словоформы случайного, даже «одноразового» употребления, ведь в определенном контексте название любого предмета продолговатой формы может стать фаллической метонимией, например у Набокова «рукоятка». В предисловии к роману «Лолита» Джона Рэя, который якобы подготовил текст Гумберта Гумберта к печати, оговорено, что «во всем произведении нельзя найти ни одного непристойного выражения» [НАП, 2, 12–13].

Заметка воспринимается как «приглашение на вальс», направленное к исследователям: какими же в таком случае словами избегаются непристойные выражения в эротических сценах<sup>9</sup>? В то же время она указывает на более обширную проблему общего смысла, скрытого под оболочкой псевдопорнографического романа. В творчестве Набокова линией проходит прием сокрытия в образе ненормального человека всего, что он хотел сказать о нормальном мире [Hetenyi 2015].

---

<sup>7</sup> В главе использованы материалы статей автора: *Lerotexte syncretique de Nabokov // Le tabou dans le lexique de «Lolita». Noms et choses. Le corps de lecriture dans la modernite slave / Dir. M. Weinstein. Aix-en-Provence: Publications de l'Universite de Provence, 2007. P. 165–175; Nabokov erotextusa: szinkretikus szoveg es nominalizmus a «Lolitanban» // Szoba fbrmalt vilag. Tanulmanykotet A. Nan sziiletesnapjara / szerk. Zs. Hetenyi. Budapest: ELTE, 2008. P. 85–100; Мифологические парадигмы женственного, общение между земным и небесным в «Лолите» Набокова. Синкретический эротекст Набокова // *Lbrdre du chaos – le chaos de l'ordre. Hommages a Leonid Heller / Dir. A. Dobritsyn, E. Velmezova. Bern: Peter Lang, 2010. P. 225–233.**

<sup>8</sup> По произведениям Набокова нужно бы составить словарь имен собственных и написать по нему монографию. См., например, анализ в [Sharigo 1996].

<sup>9</sup> Попытки такого рода были сделаны на основе английского текста «Лолиты», см. [Couturier 1996]. Автор приходит к выводу, что Набоков «поэтизирует» свой текст именно неназыванием половых органов.

В то время как главными строительными камнями сюжета являются прежде всего сказуемые (преимущественно глагольные), подлежащие же – чаще всего имена собственные и нарицательные – способны вызывать визуальные образы и ассоциации. Они составляют первую ступень к обобщению, к абстракции понятий, включая предметный мир в более широкое семантическое поле. Именам присуща визуальная статичная эмблематичность, лишенная действия и движения. Именная сфера воспринимается читателем в психическом и интеллектуальном процессе, который психология называет «образованием символов» (К. Г. Юнг, Ж. Пиаже).

Называние-наименование является особой проблемой набоковской философии языка. Вещь-денотат и название в его текстах часто не состоят в связи тождества – шахматная фигура ладья имеет три названия в зависимости от говорящего, она и *тур*, и *пушка*. Из этого вытекает два вывода для философии языка писателя: вещь невозможно назвать однозначно и, кроме этого, в попытках называть нужно идти по нескольким путям, а несколько слов вмещают, включают значительно более широкий круг семантической игры ассоциаций. В приведенном примере: *башня* — одиночество, тяжесть, тучность; *пушка* — выстрел из пушки (мальчик боится его), Петербург, Пушкин; *тур* — Турати, турнир, круг и т. п. (см. в главе «Мост через реку...»).

Имя может быть гипонимом целого ряда родственных ему имен – родственных по значению и по форме (см., например, ниже о розе). Набоков использует не только семантические (чаще всего), но и все возможные приемы, которыми слово, с одной стороны, можно включить в мотивную связь с другими словами произведения, и с другой – можно ощущать в качестве исходного пункта к словам вне произведения, включить его в более широкий круг слов и понятий путем ассоциаций. Такие же «импульсы», привлекающие внешние элементы в круг ассоциаций, представляют собой и языковые и фонетические игры – перестановки звуков, букв, слогов, перескакивание границ между языками, ритмизация с рифмизацией. Такие расширения связей создает и интертекстуальная сеть ассоциаций, увеличивающая диффузию ассоциаций. Из-за такого «иносказательного» языка некоторые исследователи причисляют Набокова к ряду орнаменталистов [Медарич 2000: 333–341]. В таком отношении к слову как к Имени заключается одна из важнейших черт миропонимания (*Weltanschauung*) и философии языка (некоего «*Textanschauung*») Набокова, родственных с философией языка видных мыслителей начала и первой половины XX века. Приводим лишь три примера для подтверждения этой связи:

У мистиков нельзя искать точности, ясности выражений, логической последовательности; в их образном языке одно и то же слово может иметь различные значения. Еще меньше можно искать разграничения у Бёме, который сам предупреждает читателей, чтоб они не понимали его материальным образом: небесному поневоле приходится давать земные имена. <...> небесное и земное перемешивается, самые отвлеченные мысли одеты в самые чувственные земные образы [Веселовский 1999: 193–206].

А «слово» обладает загадочной силой пропускать через себя только то, что годится для жизни. Слово было для жизни и изобретено: чтоб скрывать от людей тайну вечного и приковывать их внимание к тому, что происходит здесь, на земле. Сейчас же после сотворения мира Бог позвал человека и велел ему дать имена всем тварям. И когда имена были даны, человек этим отрезал себя от всех истоков жизни. Первые имена были нарицательные: человек называл, нарицал вещи, то есть определял, что из вещей и как он может использовать, пока будет жить на земле. Потом он уже не мог больше постигнуть ничего кроме того, что попало в их название. Да и не хотел, нужно думать: ему казалось, ему продолжает казаться, что главное, существенное в вещах, это то, что в них есть общего и чему он дал имя, название. Даже в людях, даже в самом себе он ищет «сущность», то есть опять-таки общее. Вся наша земная жизнь

сводится к тому, чтоб выдвинуть общее и растворить в нем отдельное [Шестов 1975:203–204].

Определение «смысла каждого элемента языка текста как неуклонное соблюдение норм, выработанных наукою» является первой ступенью, «низшей герменевтикой», по Вяч. Иванову («Дионис и прадионисийство», 1923), который указывает на «Высший» ее вариант, который

...восходит по ступеням обобщения от эмендации и интерпретации текста к объяснению и оценке всего произведения, далее – всего автора, потом всего представляемого им направления и литературного рода, наконец – к характеристике духа эпохи <...> Прамиф высказывает – и исчерпывает – древнейшее узрение в форме синтетического суждения, где подлежащим служит имя божества или анимистически оживленной и воспринимаемой как *daimon* конкретности чувственного мира, сказуемым же глагол <...> зерно будущего мифического повествования [Иванов 2015: 352–353, 364–365].

В набоковедении часто подчеркивается отличие Набокова от символистской традиции, противостояние ей:

Набоков перевернул точку зрения символистов: в то время как символисты стремились открыть мир за реальностью – высшую реальность, он стремился скрыть высшую реальность за обыденной <...> Морализм Лолиты представляет собой как раз лицо обыденного, скрывающее то, что стоит по ту сторону его [Сендерович, Шварц 1999: 70–71].

Но отталкивание его – не всегда значит отрицание. В своей философии языка Набоков, кажется, сильнее привязан к традиции русского Серебряного века, в частности к пониманию культуры и памяти, к «горным и дольным (небесным и земным) путям» (я отсылаю к названию его книги стихов «Горный путь», 1923 [НРП, 1: 468–560]). Многослойные, герметические тексты писателя именно в смысле «отталкивания от земного» можно называть мистическими<sup>10</sup>.

Стихотворение «Лилит» (подробный анализ которого вышел бы за рамки данной главы) как нельзя лучше показывает эту связь. Небесному здесь дается земное имя (А. Н. Веселовский); земное название скрывает вечную тайну (Л. Шестов); и в имени соединяется божественная и «даимоническая» конкретность чувственного мира (Вяч. Иванов).

Не только открыто эротическое содержание, но и явное созвучие имен Лилит и Лолита, да и упоминание Лилит в «Лолите»<sup>11</sup> прямо предлагает провести параллель между этими двумя взаимодополняющими произведениями, поэтическим и прозаическим. У Набокова два жанра переплетаются: в обоих произведениях детально описаны эротические сцены (более характерная для прозы сюжетность появляется в стихотворении, что, кстати, присуще лирике романтизма). В то же время метафоризация (атрибут поэзии) то и дело углубляет условность прозаического текста.

Сосредоточим анализ на метафорических словах-наименованиях, обозначающих половые органы<sup>12</sup>. Женский половой орган назван «незабытая», что является типичной эллиптической словоформой для табу (причастие в роли существительного). Это слово не только создает

<sup>10</sup> Философский мистицизм, сознание соприкосновения другого, божественного мира и общения с ним, первоначально означал «закрыть глаза и уста» (греч. *μυσῆν*). В состоянии немом (чтобы не называть мистерию) и незрячем (в медитации) наступало состояние экстаза, общения с божественным.

<sup>11</sup> «Гумберт был вполне способен иметь сношения с Евой, но Лилит была той, о ком он мечтал» [НАП, 2: 30].

<sup>12</sup> В «Лолите» название женского полового органа выступает лишь алфавитной – о татуировке («кобальтовая ижица», [НАП, 2: 301]) и ботанической метафорой – о Лолите («замшевое устье», [НАП, 2: 340]). В английском тексте выступает одна и та же геометрическая метафора: «indigo delta»; «velvety delicate delta» [Nabokov 1970a: 247, 280]. При менее метафоричных описаниях других деталей женского тела в русском тексте встречается редкое древнерусское слово *лядвия* в описании Шарлотты: «с царственными сосцами и тяжелыми лядвиями» [НАП, 2: 98].

связь между настоящим (измерение после смерти) и прошлым («еще не забыл» жизнь при жизни), но своей словоформой внушает отвлеченность (ср. *прошлое, невыразимое, незабываемое*), только здесь грамматически предполагается дополняющее существительное женского рода. Отсутствует именно то слово, которое невозможно произнести. В неполной, эллиптической языковой структуре таким образом зафиксирован акт неназывания – существенное, то есть существительное, скрыто, и при этом семантически и грамматически подразумевается связь с прошлым.

Более конкретными топосами назван пенис: «пламя» (метафора) и «булава» (метонимия), и сюда присоединяются два слова «змея в змее, сосуд в сосуде», которые в своей хиастической грамматической и бинарной половой амбивалентности (змея мужчины – женского рода, а сосуд женщины – мужского) представляют здесь и семантически, и спационально-визуально (по форме) соединение противоположностей.

Эти слова сами по себе являются ключом к отвлеченному толкованию всего произведения: *незабытая, змея, сосуд, пламя* – этот ряд вызывает целый символический семантический круг ассоциаций. Первый круг ассоциаций включает те слова из стихотворения, которые дополняют их и поддерживают их, дают легитимизацию выбранного направления ассоциаций (*Лилит, рай, ад, вода, гранаты, крылья, ветер, дверь, семя*). Группа этих слов приведет к обобщению, к определению абстрактных семантических категорий.

Образцом анализа может служить парадигма, нарисованная на основе мотивов и семантики абстрагирующих ассоциаций стихотворения «Лилит», где (благодаря краткости текста) легко проследить, каким путем из отдельных слов создается группа и потом сумма слов (столбец 1) и как это приводит к обобщению (столбец 2), какой «язык», ключ, код культуры как общая философская система прочтения (столбец 3) позволяет открыть данное значение, и как это втекает в большую основную парадигму общения между небом и землей (столбец 4) (см. таблицу):

ГРУППА СЛОВ	ПОНЯТИЕ	КОД	ПАРАДИГМА
Лилит, змея, рай, ад	сотворение мира	Библия	НЕБО, НЕЗЕМНОЕ
пламя, вода, сосуд, змея, весна	соединение, (со)творение	алхимия	ЗЕМНОЕ
женщина, вода, гранаты, лилия, весна	плодородие женское начало	Библия, мифы	ЗЕМНОЕ
солнце, семя, змея, весна	плодородие мужское начало	мифы, фольклор	ЗЕМНОЕ
ветер, рай	бог	Библия	НЕБО
крылья, дверь, рай, ад	потустороннее	Библия, мифы	НЕБО
сосуд	Грааль, инициация	христианство, тамплиеры	переход между НЕБОМ — ЗЕМЛЕЙ
восторг, путь к блаженству, проник(новение)	экстаз, эротика, проникновение, соитие	мифы, мистицизм	переход между НЕБОМ — ЗЕМЛЕЙ, соитие

Иерархия между разными степенями и категориями, с одной стороны, представляется как линейный (и отчасти сакральный) подъем по лестницам философского обобщения, но, с другой стороны, связь между степенями столь же динамична и двунаправленна, как осцилляция между правым и левым полушариями мозга при создании из слова образа (поэтического или визуального), а потом отвлеченного понятия.

Благодаря именам в эротическом стихотворении вырисовывается герметическая система взаимосвязанных политеистических символов [Тамми 1992], соединяющих мифологическое, библейское и прочие ассоциации. Ключи-коды направляют нас в прошлое, к традициям, к «незабытому» (в стихотворении) – «земные» имена ведут к скрытому смысловому единству. В таком понимании невозможное соединение женщины и мужчины в «Лилит» становится доминантой в значении перехода между небесным и земным, проникания, соития, *coniunctio mystica*. Алхимический семантический ряд углубляют слова «вся золотая», «солнце», «лилия», «испепелились»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Этим объясняется высокий «пушкинский» тон большей части произведения, в том числе устаревших и поэтических названий других частей тела (чресла, персты), не соответствующих таким словам, как «подмышка», «хищный гуляка».

Недостигнутое соединение можно рассматривать и в каббалистическом ключе и контексте как незавершенную *unio mystica*, которая включает в себя кроме эротического и теософского элемента и экстатическое качество. Экстаз является «техникой», ритуальным методом проникания в высокие сферы [Idel 1988]<sup>14</sup>. Представление (даже учение) о том, что в языке закодированы элементы отвлеченных понятий, поднимающих мыслящего-медитирующего к божественным открытиям, являлось практикой не только гематристов, а позже и каббалистов, но и разных течений нумерологии в философии «межзаветного» времени синкретизма: пифагорейцев, валентиниан (ср. Валентинов в «Защите Лужина») и «теологии букв» гностицизма по следам Абрасакса. В романе «Лолита» авторская «игра словами», «логомантия» [НАП, 2: 276] – ребусы, головоломки, палиндромы, анаграммы, шарады – в аналогичной магической роли игры скрывают внутренний смысл текста, составляют метаязык произведения. Набоков прибегает к таким емким образам, которые способны стать «триггерами» ассоциаций и поэтому способны стать политеистическими.

От таксономии имен существительных, обозначающих половые органы, можно отталкиваться и в анализе «Лолиты»; она поможет проследить, как рождается концепция эротического у Набокова как двуединства низкого (сексуального-«порнографического») и высокого (эзотерического-герметического)<sup>15</sup>.

При изучении сексуальных коллизий и эротического в творчестве Набокова исследователи часто прибегают к понятиям фрейдизма несмотря на то, что писатель не упускал случая отрицательно высказываться о психоанализе, и главным образом о Фрейде. Прочитать сексуальные сюжеты Набокова через призму фрейдизма можно и даже очень удобно, но при этом их суть остается скрытой. Лучшие анализы – пародийные замечания самого автора, где он проводит психоаналитическую интерпретацию стихотворения [НАП, 2: 315] своего героя не хуже, чем сделала бы венский психоаналитик Бианка Шварцман. Гораздо ближе к набоковским принципам стоит, кажется, концепция К. Г. Юнга, который в эротическом подчеркнул двойственность телесного и духовного, а сексуальность рассматривал как «выражение психической целостности», пытаясь «исследовать и объяснить ее духовную сторону и ее нуминозный-божественный смысл» (см. «Erinnerungen, Traume, Gedanken von C. G. Jung», 1961, цит. по: [Аверинцев 1970: 121]). В этом определении Юнга выделены те полюсы (низкое/телесное и высокое/духовное), которые в «Лолите» являются основными.

Юнг определил основу эротического принципа так:

...эротика всегда сомнительна, и остается таковой, что бы ни говорили о ней будущие законодатели. Она является частью первоначальной животной природы человека, с одной стороны, и это будет так до тех пор, пока человеку принадлежит животное тело. С другой стороны, она родственна самым высоким проявлениям духовности, но может расцвести только в том случае, если дух и инстинкт состоят в настоящей гармонии [Jung 1989: кар. 2]. (Вспомним слова повествователя по поводу двойственной фигуры Лолиты. – Ж. Х.)

Приводить теорию Юнга тем более уместно, что юнгианство рано (то есть вскоре после появления трудов философа) попало в круг интересов символистов. Идея архетипов совпадала с их идейными поисками, ибо Юнг (в отличие от более упрощающего метода аллегоризации Фрейда) занимался прежде всего образотворческой способностью человека, которая лежит в основе символотворчества и, следовательно, тесно связана с активной художественной деятельностью (творчеством) и пассивным художественным восприятием (восприятием и анали-

<sup>14</sup> Основой нумерологии является то свойство еврейской и греческой азбуки, что буквы означают и цифры.

<sup>15</sup> См. также главу «Душеубийственная прелесть...».

зом искусства и литературы). Душа человека, по определению Юнга, содержит все образы, которые некогда создали мифы. Архетип представляет собой такой общий для всех людей символ, который «лишен всякого оценочного содержания» [Аверинцев 1970: 125]. Архетип – это форма, феноменологическая структура, формообразующая закономерность. Архетип как таковой – чрезвычайно продуктивная категория при исследовании такого «антиидейного» автора, как Набоков, который прекрасно понимал, что анализ читателя, критика, а тем более литературоведа зависит от миропонимания воспринимающей стороны. «Проверять, не является ли обнаруженный символ собственным следом на песке», – советовал читателям Набоков [Аппель 1989: 412]. Позже Юнг обнаружил (к великому своему удивлению), что категории и идеи алхимиков имеют ближайшее родство с символаобразующей деятельностью человека. Писатель составляет свой текст из узоров внутренних и внешних образов, как «персидский ковер» (слова Набокова), и за деталями-«кусочками» он возвращается во времени во все свое духовное и душевное наследие, в культуру; именно так, как дети всех поколений семьи могут собрать – согласно описанию Набокова на последней странице «Других берегов» – «чашу, разбитую итальянским ребенком Бог весть где и когда...» [НРП, 5: 334]. Эти метафоричные слова как будто пересказывают теорию архетипов Юнга. Произведения Юнга об архетипах, вероятно, попали в круг чтения Набокова уже в студенческие годы, а произведения зрелого Юнга выходили как раз перед тем, как была написана «Лолита». (К теории Юнга еще вернемся ниже в контексте «пистолета» и «персоны».)

Для того, чтобы показать разницу между использованием в интерпретации учения Фрейда и Юнга, достаточно обратиться к теме инцеста в «Лолите». Какие возможности интерпретации предлагает фрейдизм, который нашел в глубине проблем пациентов скрытое с детства сексуальное влечение к родственникам? Можно указать на некоторые параллели между теткой Гумберта Гумберта и Лолитой; можно раскрыть детскую травму рассказчика, потерю матери, – но такие доводы психологического порядка возможны, только если литература воспринимается миметически, словно копия жизни. Юнг же видит в кровосмешении стремление к идеальному, даже не платоновскому, а «священному» единству первосостояния мира (см. ниже о соединении близнецов). Человек нарушает социальные нормы, потому что недозванным образом видит себя рядом с богами. Эдипов комплекс для Юнга означает не матрицу роковых и скрытых семейных пересечений, а имманентный символ-закон мифического мышления человека, в котором индивид выходит за пределы своего биологического существования. В таком свете Юнг показывает и объясняет основные образы и христианства, и алхимии, и греческих мифов. Образы, как упомянуто выше, вызываются в произведениях Набокова определенными словами-символами. Помимо архетипических сюжетов в его творчестве выстраивается удивительно единая система мотивов-инвариантов [Левин 1998]<sup>16</sup>. Набоков часто использовал для сгущения семантических ассоциаций именно номинальный стиль, строя чуть ли не загадки: лучший пример для такого рода перечисления – каталог предметов в музее («Посещение музея», 1938<sup>17</sup>), где надо искать более глубинное значение каждого слова, а затем и связующую их логику<sup>18</sup>. В этом поиске подтверждается, что большинство постоянных мотивов писателя можно причислить к политеистическим символам.

Мифы и бинарность ходят рядом. Главная задача записок Гумберта Гумберта определяется так: «отделить адское от райского <...> в странном, страшном мире», то есть увидеть разницу Евы и Лилит. «Чудовищное и чудесное сливались в какой-то точке, эту-то границу

<sup>16</sup> Образы, значение которых можно определить при помощи раскрытия не одного, а нескольких источников из разных культур. См. анализ около 130 инвариантов [Hetyenyi 2015].

<sup>17</sup> Юнг считал, что не только тело человека является музеем, который хранит филогенетическую историю, но и его душа.

<sup>18</sup> См. об этом главу «Идеальная нагота...».

хочется закрепить» [НАП, 2: 167]. Его борьба за выражение-определение-закрепление и есть путь к наименованию, стремление к называнию<sup>19</sup>.

Эротический принцип заложен у Набокова в самом слове-определении нимфетки. Амбивалентность телесности / духовности в этом слове восходит к его греческим значениям. Значения с первого по пятое называют молодых женщин и девушек (невеста; новобрачная; взрослая девушка; молодая женщина; невестка, сноха). Затем следуют пункты: 6) низшее женское божество, олицетворяющее элемент природы, дочери Зевса (бывают: горные, лесные-древесные, водяные); 7) источник; 8) куколка, личинка; 9) молодая пчела (с неразвитыми крыльшками) [Древне-греческо-русский словарь 1958].

Излишне подчеркивать, что среди мотивов-инвариантов Набокова горы (например, Крым, Альпы), леса и реки занимают весьма важное место.

Животное (инстинктивное) начало и метафорический нуминозный (божественный) принцип, таким образом, соединены в значении этого ключевого слова. Нетрудно заметить здесь возможность прямого перехода от водяной нимфы к русскому фольклорному и пушкинскому мотиву русалки и в «Лилит», и в «Лолите» (в критической литературе это широко обсуждалось).

Двойственность фигуры Лолиты возводится к этому же принципу. То, что по критериям психологического романа критикам представляется пошлостью американской культуры тинейджера (манера одеваться, поглощенность рекламой, увлечение коммерческой культурой – как определяет Набоков, «идеальный потребитель, субъект и объект каждого подлого плаката» [НАП, 2: 183]), воспринимается низким полюсом ее фигуры. Повествователь говорит:

Меня сводит с ума двойственная природа моей нимфетки – всякой, быть может, нимфетки: эта смесь в Лолите *нежной* мечтательной *детскости* и какой-то жутковатой *вульгарности*, свойственной курносой смазливости журнальных картинок и напоминающей мне мутно-розовых несовершеннолетних горничных у нас в Европе (пахнувших крошеной ромашкой и потом), да тех очень молоденьких *блудниц*, которых переодевают детьми в провинциальных домах терпимости. Но в придачу – в придачу к этому мне чужется неизъяснимая, *непорочная нежность*, проступающая сквозь *мускус и мерзость*, сквозь *смад и смерть* (курсив мой. – Ж.Х.) [НАП, 2: 59].

Набоковым обыгрывается не только психологический фактор влечения низкого полюса эротической двойственности в натуре человека, который Юнг определяет «животным», но и саркастическое изображение противоположной, высокой культуры (причем сарказм распространяется на обе стороны, направлен и на некоторый снобизм повествователя). Поэтизация и фонетическая инструментовка перечисления «мускус и мерзость, сквозь смад и смерть» подчеркивает, насколько повествователя волнует блудное, вульгарное и порочное в характере девочки, «тело бессмертного демона во образе маленькой девочки» [НАП, 2:172]. Эта двойственность в образе девочки использует и порнографические шаблоны вызывающей проститутки, отражающиеся в образе Риты, следующей партнерши Гумберта, далеко вышедшей за рамки нимфеточного возраста, но доброй, наивной проститутки, «которая из чистого сострадания могла бы отдаться любому патетическому представителю природы» [НАП, 2: 316]<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Аналогичная ситуация создается в романе «Приглашение на казнь», в другом дневнике, где эта экзистенциальная борьба за «слово» равна борьбе за жизнь.

<sup>20</sup> Рита является весьма ироничным ответом на Соню Мармеладову Достоевского. Пародия на роман Достоевского развивается в грехе Гумберта и в том, что он пишет в «похожей на могилу темнице» [НАП, 2:375]. В предпоследней патетической фразе «спасение в искусстве» [НАП, 2: 376] – тоже отголосок этой иронии. «Сознательная» сторона искусства определяется автором

Неожиданное слово «патетический» (в тройной и поэтому иронической аллитерации) заключает прекрасную семантическую амбивалентность греческого языка: это слово соединяет страсть и страдание, связанные и другими коннотациями именно чувственного порядка, граничащие с эротическим качеством: волнением, возбуждением, восторгом (см. ниже слова Э. Левинаса о «патетическом»). Но в первоначальном русском значении это слово означает «подъем», подчеркивая именно путь к вершине и возвышенное качество в эротическом (см. мои рассуждения об экстазе в предыдущей главе этой книги и далее).

В топосе порочной женщины важнейшую роль занимает Елена, спутница Симона мага. Женские фигуры в мифе и ритуале, объединяющие эти два полюса, являются предшественницами Лолиты. Топос порочной блудницы в образе героини связан с коннотацией ритуальной проституции, коренящейся в культе Астарты. Гностическая легенда – вариант мифа о падшей Софии, которая видит в Елене даже «первую мысль божью», – утверждает, что Елена была Еленой Спартанской и прошла через ряд перевоплощений, пока не наступил час искупительной встречи с ее божественным отцом в лице Симона мага [Мифы народов мира 1982: 942; Аверинцев 2000; Grimel 1951] (и здесь перед нами мотив псевдоинцеста, столь важный в «Лолите»). Топос «святой проститутки» связан не только с актом инициации (ср., например, культ Исиды в Древнем Риме), но и с высоким значением эротики, которое выражено в крылатых (то есть взлетающих, связанных с небом) героях мифов – Психее, Эроте, Купидоне и даже нимфах (у Набокова, естественно, связанных и с бабочками).

в послесловии совершенно по-другому: «Взаимодействие между Вдохновением и Комбинаторным Искусством» [НАП, 2: 377]. В эпизодической фигуре Риты, кстати, тоже спрятана ссылка на библейскую традицию – она испанского или вавилонского происхождения, таким образом подтверждается библейская парадигма образа Лолиты. Ее «хулиганское веселье» [НАП, 2: 165], ее двойственность во всех отношениях, кажется, оказала большое влияние на вихрастых героинь-предательниц у В. Аксенова, например, в «Ожоге» или в «Острове Крым».

Эрос и Логос, текстуальное и «сексуальное» у Набокова связаны прочно, поэтому мифопоэтическое прочтение его политеистических мотивов способно раскрыть ассоциативное поле семантики. Литература, по определению Набокова, доставляет эстетическое наслаждение, то «особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, случайность, восторг) есть норма» [НАП, 2: 209]. Все пять понятий, перечисленных героем Набокова, и даже шестое – наслаждение – являются основными для определения эротического<sup>21</sup>. Эротическое в процессе чтения и есть взаимосвязанность Эрота и Логоса<sup>22</sup>, физиологическое общение с текстом, «ощущение связанности с другими формами бытия».

Набоков изящно играет и словом *логос*, прячет его в тексте в самых замысловатых формах. Называет «логовищем» комнату Гумберта Гумберта [НАП, 2: 82]; магию слова, прекрасно понимаемую и Гумбертом, и Куильти, называет вышеупомянутой «логомантией»<sup>23</sup>, а игру в имена в погоне за Лолитой – «криптографическим пэперчесом», в котором «тайный смысл <...> его дьявольской головоломки вдруг эякулировал мне в лицо» [НАП, 2: 307]. (Отметим и эротический элемент в игре словами.) «О, Лолита моя, все что могу теперь – это играть словами» [НАП, 2:44], такое кажущееся снижение определения акта письма выражает истинный смысл творчества.

<sup>21</sup> В миропонимании самого же Набокова «случайность» связана с божественным. «Всякий человеческий день – череда случайностей, в этом его божественная сила» [Набоков 1999а: 13].

<sup>22</sup> Об отношении и связи такого эротического напряжения и наслаждения, то есть Эроса текста и эстетики детективных романов, см. [Hetenyi 2015: 197–199]; а о соотношении эротекста и удовольствия чтения как такового см. [Hetenyi 2020].

<sup>23</sup> Слова с частью – *мантия* означают разные методы дивинации (предсказания судьбы). Такого метода нет. Есть, например, *пиромантия*, *гидромантия*, *картомантия*, *библиомантия*.

Сопоставление мифа о божестве Эроте с набоковским пониманием эротики освещает, какие элементы-мотивы романа входят в группу гипонима «эротика» (эти элементы я выделяю курсивом).

Эрот – одно из четырех первоначал наравне с Хаосом, Геей (Землей) и Тартаром (Преисподней). По некоторым мифам, Эрот родился из первоначального яйца, принесенного Ночью, которое позже разделилось на две части, на *Землю* и на *Небо* (в розенкрейцерских текстах вариант Хаоса-протоматерии, яйцо состоит из *воды* и *огня*). Эрот – сила земная, и он связывает землю с небесным, с космосом. Эроту поклонялись, изображая его в виде аморфного, неотесанного, грубого камня (основной символ-образ масонства). У Платона Эрот – *крылатый демон*, на *полпути между человеком и богом* (эти образы и понятия присутствуют в творчестве Набокова начиная с ранних стихотворений). Разные мифы говорят о том, что Эрот считался сыном Гермеса и Афродиты (связь с герметической традицией). Он был *крылатым* богом и только позже, в эпоху эллинизма приобрел более безобидный облик ребенка со стрелами (отсюда происходит римский Амур / Амор / Купидон). Известны изображения Эрота, *играющего в костяшки* (игра в судьбу), и Эрота, наказанного матерью, потому что укололся шипами розы. Фигура Эрота переплетается с мифом о Психее (рассказанным у Апулея в «Метаморфозах»), которая в сказочной истории попадает в его *замок* и живет с ним до тех пор, пока, вопреки запретам, не желает посмотреть на него. Из-за этого они должны расстаться. Психея бродит по миру и даже спускается в Аид, пока Эрот не добивается разрешения Зевса жениться на ней. Психея изображается как *молодая девушка с крыльями бабочки* (она похожа на нимфу)<sup>24</sup>.

Имя Лилит появляется всего один раз в еврейской Библии – следует подчеркнуть, что именно в еврейской, ибо русские переводы Библии передают ее имя как «ночное привидение» (Исаия 34: 14). (Английский перевод, следуя латинской Вульгате, имя Лилит заменяет «совой». Только французский перевод дает имя Лилит.) «Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона» 1896 года (возможный первый источник Набокова) сообщает о Лилит, что значение этого имени: «ночная», Лилит «в Таргуме царица Смарагда, по раввинистской традиции первая жена Адама и мать исполинов и бесчисленных злых духов; позже ночное привидение, преследующее детей» [Брокгауз, Ефрон, 1896: 684]. Лилит в качестве «ночной женщины», демонической бесстыдной женщины, *femme fatale* — противоположность Евы, женщины, родившей детей, символизирующей домашний очаг. В богатом фольклоре о Лилит выделяется два момента нарушения запрета. Она, считая себя равной Адаму, желала быть наверху при совокуплении (атрибут эротически вызывающей женщины), и она совершает страшный грех – произносит божье имя. Акт называния – по теории П. Флоренского – всегда означает переход границы, порога, предела, что и выражено, например, в самом слове *термин* [Флоренский 1999: 222]. Акт называния табуированных вещей или понятий – прямое нарушение закона таинства, недозволенный шаг за черту (см. ниже о значении *ворот*, *ключа* и *terminus*).

Перед нами пример нарушения святого табу, которое примордиально с точки зрения философии словесного искусства (и попыток определения порнографии). Женские «уста» Лилит названы «неназываемое». Божественное имя написано в священных текстах во многих вариантах и получает различные устные формы для определенных моментов ритуала в иуда-

<sup>24</sup> Герметическая традиция продолжала развивать концепцию Эрота начиная с философии Средних веков вплоть до наших дней, до философии Э. Левинаса и каббалистов-талмудистов постмодерна, таких как М.-А. Уакнин (М.-А. Ouaknin). Уакнин рассматривает эротическое в трансцендентальном, с одной стороны, в совпадении божественного имени со словом «груди» в древнееврейском *шаддай*, а с другой стороны, в совпадении слов «обрезание», «слово» и «губы» (*мила*) застаёт эротику как физическое стремление к выражению, как «язык тела» [Ouaknin 1992: 89–97]. (Об эротическом в мистицизме каббалы см. далее.)

изме, чаще всего произносится-заменяется словом, ключевым с точки зрения исследователей номинализма – Имя (Шем)<sup>25</sup>.

В романе Набокова Лилит названа, как и в Библии, всего один раз<sup>26</sup>, зато райская обстановка воспроизводится очень часто: комната проститутки называется «тесный Эдем» [НАП, 2: 33], а яблоко появляется в сцене на тахте, к которой еще вернусь далее.

Для объяснения сути Лилит рабби Нахман, используя каббалистическую традицию гематрии, вычисляет сумму букв-цифр имени Лилит (она равна 480) и выбирает слово, из букв которого получается такая же сумма. Это слово – *клипа*, «скорлупа», является принципом зла, телесного негатива. Лилит, по его соображениям, – только раковина, внешняя оболочка, и, если не прочитать вслух ее имя, она не существует, ей придает жизнь только название. Имя Лилит по сумме букв коррелирует еще со словом *пламя* (*эш*) – эта коннотация в кульминации стихотворения Набокова получает текстовое оправдание. И пламя, и раковина были широко использованы русскими символистами и акмеистами в литературе Серебряного века.

Качество недоступности, тайны, скрытости является неотъемлемым элементом эротического в мифе об Эроте. При свете лампы Эрот испаряется с ложа Психеи – разоблаченная тайна, больше не тайна, граница переступлена.

Э. Левинас, разбирая один из пратекстов «Лолиты», «Послеполуденный отдых Фавна» С. Малларме, пишет о «*патетической* стороне эротики» (то есть, по-гречески, о подъеме): ласки представляют собой поиск, поход за невидимым. Ласки выражают любовь, которая неспособна выразиться в словах, ласки заменяют название [Levinas 1965]<sup>27</sup> (см. ниже о Шестове и о Платонове). В философии языка Набокова акт «называния» соответствует соединению, переходу; а в концепции или философии эротики – это достижение вожденного, завершение пути, убийство возможностей. Словами Набокова-лирика (стихотворение Вадима из романа «Look at the Harlequins!», 1974):

Мы забываем, что влюбленность  
не просто поворот лица,  
а под купавами бездонность,  
ночная паника пловца.

Покуда снится, снись, влюбленность,  
но пробуждением не мучь,  
и лучше недоговоренность,  
чем эта щель и этот луч.

Напоминаю, что влюбленность  
не явь, что метины не те,  
но может быть, потусторонность  
приотворилась в темноте

(перевод С. Ильина) [НАП, 5: 120].

---

<sup>25</sup> Табуирование произношения тетраграмматона было установлено и зарегистрировано масоретами только в первом тысячелетии нашей эры.

<sup>26</sup> «Гумберт был вполне способен иметь сношения с Евой, но Лилит была той, о ком он мечтал» [НАП, 2: 32].

<sup>27</sup> То же самое слово «патетический» употребляется у Набокова в связи с любовниками Риты, как было указано выше.

Эротическая эмблематичность слов *щель* и *луч* образно и также грамматически выражает женское и мужское начала. (О символике щели/входа/пещеры и логоса/луча/солнца/железа подробнее уже было и будет сказано.)

Именно качество недостижимости, опосредованности делает особо эротическим первый оргазм Гумберта Гумберта с Лолитой, его тело только косвенно, через одежду, ощущает ее, и даже не все ее тело, только ногу. Описание этой сцены, равно как и ожидание или подготовка соединения с Лолитой в первую ночь в гостинице занимают несколько страниц, в то время как последующие «постельные занятия», с частотностью три раза в день в течение двух лет, вовсе не описаны.

Набоков создал двойственного героя, который плохо ощущает свою двойственность, сам себя не понимает, жестоко разрушает объект своего наслаждения тем, что заменяет эротику сексуальностью. Он сам убил свое же чувство и наслаждение – «словно я сидел рядом с маленькой тенью кого-то, убитого мной» [НАП, 2: 172]. Идентичная мысль выражена Тютчевым в его стихотворении «О, как убийственно мы любим...». Разоблачение тайны убивает объект вожделения. Шестов пишет, что понятие красоты нельзя определить: «...овладевши “источником” красоты, мы теряем красоту <...> То, что мы считаем источником, по своей природе не источник, а обманчивый блуждающий огонь» [Шестов 1975: 192]<sup>28</sup>.

В этом самоограничении-воздержании от счастья находим точку совпадения философии эротики Набокова с другим писателем-мыслителем, Андреем Платоновым. Словарь интуитивного философа Платонова во многом отличается от эрудита Набокова, зато в его чувственном мироощущении ярко выражена борьба за выражение, что и является источником настоящего пафоса. В его письме к жене читаем: «Любовь – мера одаренности жизнью людей, но она, вопреки всему, в очень малой степени сексуальность <...> Как электричеством, ею можно убить, светить над головою и греть человечество...» [Платонов 1989: 390–391]<sup>29</sup>. «Как хорошо не только любить, но и верить в тебя как в Бога (с большой буквы), но и иметь в тебе личную, свою религию. Любовь, перейдя в религию, только сохранит себя от гибели и от времени» [Платонов 1989: 401].

Платонов эту мысль выразил и в своих сюжетах. Его Дванов («Чевенгур») должен бежать от Сони в ночь, в бессознательное состояние болезни, в объятия крестьянки, воплощающей «только» Землю, женскую силу, природу. Его Бертран Перри («Епифанские шлюзы») бежит от своей любимой невесты в далекую Россию, где в конце рассказа, после его поражения, казнят его палач-гомосексуалист. Причиной провала его невыполненного проекта косвенно являются вода и земля – искусственный канал проходит через озеро, дно которого как колодец проглатывает всю воду. В рассказе «Река Потудань» герой не способен лечь в постель жены после свадьбы, а бежит без ума куда глаза глядят, пропадает в канавах на два года и при возвращении только со временем способен привыкнуть к телесной близости.

Метафорическое название половых органов в «Лолите» раскрывает стилистику «называния». В эротическом романе внимание сосредоточено на словах, обозначающих табуированные половые органы, и особенно важен их ценностный и узуальный стилистический аспект – принадлежность к вульгарной, похабной, или же высокой, эвфемизирующей сфере языка. Узуальный аспект метафор и метонимий Набокова, выраженных именами, расширяет семантический фон романа. Хотелось бы подчеркнуть, что имена создают статическую, образную сеть романа. Этот семантический фон вырисовывается благодаря их визуальной эмблематичности, лишенной действия и движения, и он воспринимается читателем специфическим путем (см.

<sup>28</sup> По моему интуитивному убеждению, пока что основанному только на параллельных чтениях, между Набоковым и Шестовым много сходства помимо параллели их философии слова, концепции красоты, понимания случайного и хаоса; и эту общую черту я бы называла логикой иррационализма, в которой отвергается ложь и автоматизмы мысли и языка недозволены.

<sup>29</sup> Он сообщает жене о появлении темы рассказа «Такыр»: «...нашел <...> фольклорную тему. Так же, как когда-то Апулей нашел где-то в Азии тему Амура и Психеи» [Платонов 1989, 396].

ранее). Прослеживание истоков этих образов в истории культуры разрешает анализу раскрыть метод, которым рождаются набоковские инварианты.

*Скипетр* [НАП, 2:24]. Метонимия, перенос по сходству формы. Семантически передает власть, силу, превосходство мужчины, вертикальность – готовность к действию. Ценностный аспект: возвышенное слово. Узуальный аспект: 1) мифологическое; 2) историческое (времена королей); 3) фольклорное, важный символ субкультуры (Таро), первоначально одна из четырех мастей карт; 4) восточные культуры, например тантризм, именно так называют пенис.

*Корень (тела, состава)* [НАП, 2: 27, 72, 77). Метафора-метонимия, перенос по форме (продолговатое ответвление) и перенос по смыслу (начало будущей жизни). Корнем или основой тела мужской половой орган называется в каббале, это – сефира «Иесод». Десять сефирот<sup>30</sup> в каббале изображаются в форме дерева, которое соответствует фигуре человека, отдельные же сефирот – частям его тела и библейским персонажам. Корень – «сила, производящая жизнь», залог репродукции жизни, отсюда передаются соки природы. Его представитель Иосиф [Гинзбург 1912]. В слове *корень* («основа») передается и то, что в этом «месте» совершается физическая конкретизация духовного завета, который был заключен между еврейским народом и Элохим – обрезание.

*Струны низменной плоти* [НАП, 2:55]. Музыкальная метафора приобщена к физиологическому, к названию из эвфемического медицинского языка. Струны, как нервы, передают импульсы волнения, возбуждения. Вспоминается «Защита Лужина», описание чувственного наслаждения героя во время музыкального переживания шахматной игры. Струны музыкального инструмента отсылают также к лире, и дальше – к поэзии.

*Мужская сила* [НАП, 2: 56]. Эвфемизм. Понятие, напоминающее название сефира «сила, суд, строгость» («Гевура»), которая с левой (женской) стороны дерева. Мужская половина – правая, где на уровне «силы» находится «любовь, милость» («Хесед»). Хиастически-андрогинное единство – общий принцип сефирот, который не обязательно соответствует физическому полу их воплощений, в данном случае – Исааку и Аврааму.

*Приап* [НАП, 2: 57]. Эвфемизм, мифологическое олицетворение. Приап в античной мифологии – итифаллическое божество производительных сил природы, собственно, и первоначально – фаллос. Варианты его взаимосвязи в разных мифах: сын нимфы (или Афродиты) от Диониса (или Гермеса). В Римской империи его культ амбивалентен: с одной стороны, он покровитель садов, земледелия, рыбаков, родников, плодородия вообще и – что отсюда и вытекает, и противостоит – «проституткам, развратникам, евнухам, сводникам, кутилам и педерастам <...> помощник Геракла, олицетворение “порождающего логоса” стоиков, создатель моря и суши, тождественный Эроту, Пану и Доброму демону» [Мифы народов мира 1982: 336].

*Жезл моей жизни* [НАП, 2: 165]. Метафора. Фаллический символ, вертикальность, власть. То же самое, что *скипетр*, *булава* (см. стихотворение «Лилит»). Жезл Аарона: посох превращается в змею, магический поступок. Этот же посох, чудесно расцветший, эмблема плодородия. Атрибут родоначальника священнической касты. Сефира «Ход» в каббале представляет собой блеск, величие, славу (олицетворяет эту сефира как раз Аарон). «Жезл Аарона» – важное для символистов произведение А. Белого. Жезл Гермеса – со змеями, фаллический символ, но не только в значении плодородия, но и как атрибут Психопомпа, который переходит в преисподнюю. Жезл его указывает в неизвестность, символ-знак проникания в нее, переступание через границу. С ним связана не только потусторонность, но и освободительный акт исцеления (см. такой же знак у Асклепия). Гермы изготавливались в форме фаллоса (см. исследования К. Керени (K. Kerényi)). Проникновение с жезлом в трансцендентальное отмечено и крыльями, которые украшают жезл, – крылья, возможно, происходят от египетского бога Тота с головой птицы, тоже Психопомпа. К нему восходят и крылья Меркурия. Символика Гермеса

<sup>30</sup> Множественное число от *сефира*.

родственна символике Эроса, но, по мнению Керени, более простая, так как не включает в себя все три элемента телесного, душевного и духовного, несмотря на то что некоторые концовки гимнов Гермеса отражают мистическую традицию [Kerényi 1942].

*Рукоятка ракетки* [НАП, 2: 204] – на первый взгляд несложное по смыслу сравнение, но аллитерация и фонетическое созвучие согласных подчеркивают скрытые ассоциации слов (*рука* – прикосновение, *ракета* — эякуляция), усиливают игривую эротичность.

*Сосиска* [НАП, 2: 206] – метафора с оттенком пошлости, но фонетика [с-с-с] и скрытые элементы слова (*сосать*, *соски*, *сиськи*) играют с эротическим подтекстом (см. контекст: «выбирая между сосиской и Гумбертом – она неизменно и беспощадно брала в рот первое»).

*Пистолет* является метонимией, по форме и по функции (стреляет), его визуальный аспект подразумевает насилие, и в некоторой мере еще примыкает к лейтмотиву охоты, хотя пистолет – не охотничье оружие. Пистолет как «*символ праотцовой конечности*» [НАП, 2: 265]. Зоологическо-анатомическим словом «конечность» снова введено метонимическое преувеличение в размер ноги, а в целом этот оборот – пародия фрейдистского сведения широкого круга предметов к узкому понятию или однозначной эмблеме. Доля пародии наблюдается и в том, что эти ассоциативные образы только повседневный язык называет символом, настоящий символ вовсе не однозначен, а наоборот – многозначен. Отсылка к праотцу вовлекает библейскую сферу в полигенетизм образа, одновременно высмеивая стремление Фрейда связать диагнозы с мифологическими и библейскими прототипами (Эдип, Мойсей). Праотец – это и первочеловек Адам, и ветхозаветные святые, почитаемые православной церковью.

*Снасть сатира* [НАП, 2:291] (прибор, инструмент, снаряд) – метонимия с оттенком прямой пошлости, но в ней аллюзия на греческие мифы и снова звукопись – аллитерация тройное [с-с-с], см. *сосиски*.

*Толстый фаллос с длиной в фут* [НАП, 2: 312] – прямое, но иноязычное название, карнавальное преувеличение размера.

*Пятиногое чудовище* [НАП, 2: 314] – фольклорно-мифологическое (да и карнавальное) преувеличение, не только чудовище, но и размер мужского органа в длину ноги.

В интерперсональных соотношениях Набоков систематически следует принципу нарушения норм. Схемы инцеста, раздвоения в проблемах Я (принцип «персоны») и эмблематичность удвоения (близнецы) подвергаются метафоризации и мифопоэтизации.

Неуклюже составленные правила пользования пистолетом указывают на сложные отношения между рассказчиком и Куильти.

...длина [пистолета] – около одной девятой роста Лолиты, рукоятка – ореховая в клетку, стальная отделка – сплошь вороненая. Я его унаследовал от покойного Гарольда Гейза вместе с каталогом<sup>31</sup>, где в одном месте, с беззаботной безграмотностью, объявлялось: «так же хорошо применим в отношении к дому и автомобилю, как и к персоне». Он лежал в ящике, готовый быть немедленно примененным к персоне или персонам; курок был полностью взведен, но «скользящий запор» был на предохранителе во избежание произвольного спуска. Не следует забывать, что пистолет есть фрейдистический символ центральной праотцовой конечности [НАП, 2: 265].

Схожесть Гумберта Гумберта и Куильти очевидна, подчеркнута в тексте записок главного героя несколько раз, и критики часто рассматривают их как двойников (подобно другим удвоенным или параллельным героям Набокова), не считаясь с решительным возражением самого автора против двойничества.

<sup>31</sup> В составе этого слова есть и *логос*.

Ключевое слово *персона*, если понимать его не в значении «человек», а в психологическом смысле как термин Юнга, точно выражающий роль «зеркального отражения» героя в образе Куильти. Он, в качестве известного писателя, владельца замка, хозяина оргий, остроумного похитителя Лолиты и объекта ее любви, носит все маски и роли, которые желал бы воплощать Гумберт Гумберт. Убийство Куильти подобно ритуальному убийству короля, которое обязывает сместить предыдущего, некогда сильного, но уже постаревшего, некомпетентного в своей роли. Этот прамиф смены королей (основной для популярных этнографических исследований Дж. Фрэзера начала XX века «Золотая ветвь») представляет собой не только смену поколений, но и инцестуозный акт, связанный с заявлением о мужской потенции нового короля (король – отец всего племени, убить его – отцеубийство).

Еще более интересную пару героев составляют юный Гумберт Гумберт и Аннабелла. Их схожесть то и дело подчеркивается («Аннабелла была, как и автор, смешанного происхождения», родители «столь же щепетильны», в них возбуждено «одно и то же острое страдание» [НАП, 2:20]. «Наше неистовое стремление ко взаимному обладанию могло бы быть утолено только, если бы каждый из нас в самом деле впитал и усвоил каждую частицу тела и души другого» [НАП, 2: 21]). Они видят один и тот же сон одновременно [см. Hetenyi 2015: 132, 165, 351, 651, 695]:

Духовное и телесное сливалось в нашей любви в такой совершенной мере, какая и не снилась нынешним на все просто смотрящим подросткам с их нехитрыми чувствами и штампованными мозгами. Долго после ее смерти я чувствовал, как ее мысли текут сквозь мои. Задолго до нашей встречи у нас бывали одинаковые сны. Мы сличали вехи.

Находили черты странного сходства. В июне одного и того же года (1919-го) к ней в дом и ко мне в дом, в двух несмежных странах, впорхнула чья-то канарейка [НАП, 2: 23].

Идеальное и идиллическое андрогинное единство двух молодых тел и душ вызывает широкий круг ассоциаций архетипических двуединых пар анимус – анима, основной для всей «Лолиты» греческий миф об Эроте и Психее, об Адаме и Еве, но их близость и схожесть направляет мысли прежде всего к мифологическим фигурам богов-близнецов разного пола. Самые известные среди них – праобразы герметических мифов, братья и сестры Осирис и Исида, двуполое существо в диалогах Платона об Атлантиде, божества египетских и орфических традиций. На карте Таро номер 19 в знаке зодиака Близнецов они изображаются двупольными. Таким образом, в детской любви «близнецов» Гумберта и Аннабеллы можно увидеть присутствие или оттенок инцеста. Если же рассматривать в параллельности фигур Куильти и Гумберта Гумберта тоже близнецов-братьев, соперничающих за общую сестру, то нужно сослаться на ветхозаветный источник. Комментарии к Торе (Мидрашим) указывают на то, что человечество происходит от инцестуозных отношений: Каин и Авель имели сестер – иначе не продолжался бы род человеческий<sup>32</sup>.

Слово *пламя*, употребленное в стихотворении «Лилит» в телесном конкретном значении, в романе вместе с синонимом «пылающий огонь» являются повторным ключевым понятием эротических описаний в значении любовной страсти и сладострастия.

Роман начинается со слов, в которых огонь может пониматься как метафора самой Лолиты или ее женского органа, места любви: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел» [НАП, 2: 17]. Высокий стиль архаизма *чресла* и музыкальный ритм поднимает предло-

<sup>32</sup> «О происхождении племен, или Пещера сокровищ», дошедший до нас из IV в. на сирийском языке, сохранил вариант истории о создании мира, где эта фаза происхождения человечества описана. Любопытно, что (по объяснениям комментаторов) запрет инцестуозного брака между братьями и сестрами поддержан законом в иудаизме и потому, что это было бы повторением того «изначального» акта, который еще принадлежал к божественной сфере сотворения.

жение в возвышенные регистры. В первой метафоре выступает нагруженное эзотерическим (гностическим) смыслом слово *свет*, поэтому и огонь вызывает бинарно-амбивалентные ассоциации – земное и возвышенное, эротическое и эзотерическое. Ср. еще параллельное с этим выражение «жезл моей жизни» [НАП, 2: 165].

Набоков помещает и пародию этого мотива в тексте: «...мне негде было преклонить голову (чуть не написал: головку), и к общему моему неудобству прибавилась мерзкая *изжога* (от жаренного в сале картофеля, который они смеют тут называть “французским”!)» [НАП, 2: 160]. Изжога застаёт Гумберта во время первой ночи рядом с Лолитой. Выделенное слово «французский» усиливает контекст сексуальности, и французский язык – язык любви эротических романов со времени Средневековья в мировой литературе и в «Лолите» (см. главу «*Liber libidonis, ad libe-riora...*»).

Пламя выступает и в коннотации «адского пламени» как физическое ощущение бесовских страстей: «рая, небеса которого рдели как адское пламя»; «бес либо находился в Тартаре, или весело горел у меня в можжечке (где греза и горе раздували пламя)» [НАП, 2: 114, 115].

Встречается эзотерическо-символический гипоним пламени, мифическая птица Феникс [НАП, 2: 54], создающий в этой узуальной сфере и в этой обстановке постоянной игры со словоформами звуковую ассоциацию «пенис» (Феникс появляется и как имя города, и как мифическая птица). Лолита подходит к новым платьям «...как если бы была оцепеневшим ловцом, у которого занялось дыхание от вида невероятной птицы, растянутой им за концы пламенистых крыльев» [НАП, 2: 150].

Огонь один раз выступает уничтожающей силой, как в «Лилит», как в претексте романа «Лолита», в «Волшебнике» (1939) и в более позднем романе «*Transparent Things*» (1972) [Hetenyi 2015:596]. Повествователь оставляет дом после убийства Куильти словами: «я покинул этот деревянный замок и пошел сквозь петлистый огонь солнца к своему Икару» [НАП, 2: 370]. Употребление образа Икара подразумевает огонь солнца и предзнаменует приближение смерти.

Доминантой философии эротики в «Лолите», насыщенной мифопоэтической символикой, являются образ розы и символика розового цвета. Символике розы посвящены монографии, тема выходит далеко за пределы одной главы.

Классическая библейская герменевтика учит, что значение любого слова определяется первым его появлением в тексте (в Библии). В случае слова *розы* в «Лолите» читателя смущают не только обилие значений, но и разные образования от этого корня. Розовый цвет – смесь красно-алого и белого, которые и являются основными оттенками цветов в мифологии и религиях. Символика розового цвета не связана с культурной традицией, в современности она скорее означает пошлость, слащавость, некоторую жеманность или китч. Розовый цвет не входит в семь основных цветов радуги. В «Лолите» именно эта словоформа выступает первой, и, как мы увидим, в результате окружающих цитат, слово *розовое* воспринимается не как цвет, а как нечто происходящее от розы, связанное с розой.

«У тети Сибиллы были лазоревые, окаймленные розовым глаза и восковой цвет лица. Она писала стихи. Была поэтически суеверна. Говорила, что знает, когда умрет – а именно когда мне исполнится шестнадцать лет – и так оно и случилось» [НАП, 2: 18]. Тетя – любовница отца, вторая мать повествователя (см. аналогичную ситуацию в романе «Защита Лужина», 1930). Розовая оправа очков беременной Лолиты варьирует этот образ («Выросла дюйма на два. Очки в розовой оправе» [НАП, 2: 330]).

Гумберт говорит «о некоторых неожиданных явлениях отрочества, происходивших в розовом саду школы» [НАП, 2: 19]. Розовый сад – наполненный символическим образ. Его архетопосы, Эдем или рай, незастроенное место Нового (небесного) Иерусалима, Рай у Данте, символ невинности (Мария в розовом саду). В то же время закрытый розовый сад – аллегория вульвы в фольклоре самых разных культур и литературных традиций (ср. французский «Роман

о Розе» XIII века, средневековую галантную и христианскую мистическую литературу, каббалу или символику ордена розенкрейцеров). Оборвать розу – образное выражение для нарушения невинности или лишения девственности, «инициационного» полового соединения. Из бесконечного ряда полигенетического декодирования *розового сада* выявляется амбивалентность образа, категория святого/возвышенного и эротического, с промежуточными или объединяющими, двойственными понятиями. Первое – это эротическое значение: красота, Венера, Афродита, и вышеприведенные примеры *невинность, небесность*. *Роза* — атрибут Эроса, шипы – его стрелы. Второе – святое значение: загробная жизнь, могилы, Рай у Данте, Богоматерь, Христос (его пять ран, шипы в этом контексте соответствуют тернам); святой Грааль – красная роза на кресте, след каплей крови Иисуса – эмблема розенкрейцеров, мистический символ христианства; витражи соборов *rosace/rose* (гармония, мандала); в руках Марии роза заменяет скипетр – это женская, амбивалентно-бинарная пара фаллического символа.

Красный цвет розы происходит от поцелуя Евы в раю.

В каббале роза – код единства и тайны (уже в египетской культуре и в Античности тайна связана с розой и закрытым садом, ср. происхождение понятия *sub rosa*), в алхимии – огонь, пламя<sup>33</sup>.

Первое сексуальное переживание Гумберта в розовом саду задает, таким образом, основной для всего романа двойственный образ, в котором эротическое связано с мистическим, с нуминозным. Песочный берег, где дети ласкают друг друга, находится «в лиловой тени розовых скал» [НАП, 2: 22], в мифологической инсценировке берега моря. Лиловый становится другим цветовым лейтмотивом любви и Лолиты (см. схожую звукопись ее имени с именем Лилит). Название цвета происходит от лилий, в основном белых, и лилия прямо отождествлена с девочкой. Символику цветов, так же как и явление бесконечных имен, образованных из Розы (Розанна, Розато, Розалина и т. п.), в романе исследователи уже отметили. Лолиту повествователь ощущает «в живой беседке имен, под почетным караулом роз, стоящую, как сказочная царевна» – этой аллегорией в полигенетизм вводится сказочно-фольклорный сюжет [НАП, 2: 68].

Нужно подчеркнуть, что лилия в мистической литературе взаимно заменяет розу в значении той же амбивалентной бинарности. Эротическое значение в Песни Песней носит лилия-шошана. Аналогичное женское имя стало эмблемой в апокрифе о Сусанне – ее нагота и эротична, и невинна в двойственном значении. В атрибутах разных святых и праведниц, но главным образом Девы Марии, Богоматери, роза и лилия означают уже канонизированную чистоту и невинность.

Лиловый цвет находится в такой же тесной связи с лилией, как роза с розовым цветом, и два цвета связаны друг с другом в весьма физиологических метафорах: «на ее смуглом *плече розово-лиловое* вздутье» [НАП, 2: 193]; «горные формации розовой и лиловой окраски; фараонические, фаллические» [НАП, 2: 194]; «Дивные миндали в лиловато-розовом цвету» [НАП, 2: 336]. Миндаль – символ-эвфемизм вульвы в народном искусстве со времен древнеегипетских изображений. Розовый цвет лица Лолиты и сад роз воссоединены в упоминаниях картин Боттичелли [НАП, 2: 83, 331], усиливающих раскрытую выше образность сада с его картиной «Сад наслаждений».

«Она состояла вся из роз и меда; на ней было ее самое яркое ситцевое платье с узором из красных яблочек» [НАП, 2: 139]. В этом саду другие эротические атрибуты рая, мед и яблоки, так же двойственные, как роза (см. игру с яблоком во время сцены на тахте). Амбивалентные ассоциации вокруг яблока расширены библейской историей Евы и сатаны, греческим мифо-

<sup>33</sup> Нет места и нет нужды здесь вникать в особо важную роль образа розы для символистов, в первую очередь для Белого и Блока. О соотношении Блока и Набокова см. [Сендерович, Шварц 1999: 63–72].

логическим сюжетом выбора Париса, в широкой символике бинарные значения плодородия, знания, мудрости сосуществуют с обманчивостью и смертью.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.