

17. Ср. с этим размышления Ю. Хабермаса, анализирующего это противоречие через моральное сознание, в кн.: Хабермас Ю. Будущее человеческой природы. М.: Изд-во «Весь мир», 2002.

18. Ж.-Ф. Лиотар в своей работе «Что такое постмодернизм» говорит о «знании», приобретающем сегодня экономическое измерение, то есть становящееся товаром, более точнее говоря, информация приобретает покупательную способность.

19. Хабермас Ю. Вовлечение другого (очерки политической теории). Пер. с нем. Ю.С. Медведева, ред. Д.В. Складнева. СПб., 2001.

Савченкова Н.М.

ФЕНОМЕН РЕФЛЕКСИВНОГО ТЕКСТА. ГУМБЕРТ И КУИЛЬТИ.

Подобно тому как в толпе людей иногда встречаешь странное лицо, неизвестное и непроницаемое, но как будто давно знакомое в своей странности, так и в потоке книг порой случается удивиться особому типу прозы, физиогномические свойства которой образуют странную рефлексивную гримасу. Они могут быть о любви или о войне, но персонажи запоминаются как бы вне сюжета и вопреки ему, а высокий миметизм и чрезвычайная энергетичность возвращаются навязчивым повторением вопроса о том, что же там было такое, в этой книге, кроме любви и войны? Такой роман существует как пародический жест, адресованный автором то ли читателю, то ли своим персонажам, то ли самому себе. Герои подобных текстов обладают личными именами, которые выданы им однажды и навсегда. Эдип, Гамлет, Ахав, Леопольд Блум, Гумберт Гумберт, Брэдли Пирсон и пр. уже не зависят от сознания создавшего их автора. Но среди этих монстров воображения некоторые продолжают пребывать с авторским сознанием в своего рода преступной связи. Возможно, потому, что теперь уже автору не удастся избавиться от агрессивных влияний активной материи воображения.

Персонаж превращается в Тень, в Портрет, в Двойника, провоцируя автора соблазнами Зазеркалья. И здесь довольно существенным оказывается, как поведет себя автор: удовольствуется ли интеллектуальной игрой с ароматом экзистенциального приключения; совершит ли этический шаг, доверив персонажу выступать от своего имени, озвучивать свои мысли и поступать, так, как он и сам мог бы поступить; или будет

до последнего отстаивать свою свободу и право на воображение, доказывая, что искусство письма не есть искусство жизни, а прежде всего способ установить дистанцию между собой и миром, а в некоторых случаях – между собой и Богом. Последняя стратегия, состоящая в последовательной борьбе за суверенность, несомненно, более классична. Она предполагает в качестве безусловной ценности субъективность, которая в самой себе отыскивает основания своей автономии и подлинности и в этом поиске разыгрывает прежде всего карту творчества. Однако собственное воображение и сотворенный по его законам персонаж часто создают весьма неожиданные трудности для автора.

Любопытным прецедентом таких проблематизированных взаимоотношений автора и его персонажей, безусловно, являются некоторые романы Владимира Набокова. В литературной мастерской XX века Набоков – наиболее яркий приверженец классического понимания субъективности; интеллектуалист, рассматривающий литературное творчество как единственный путь внутренней эмансипации и самосовершенствования, всегда предпочитающий рефлексивное по собственному поводу чувство – нравственному очищению посредством исповеди; ценитель иллюзии, испытывающий недоверие к какой бы то ни было «подлинности». Прогнозируя развитие писательской стратегии Набокова, можно было бы, имея в виду подобный анамнез, предположить известное напряжение в выборе между неподотчетной свободой игры и ответственностью интеллектуального подвига, и в свою очередь, констатировать полное отсутствие интереса к прямым идентификациям (неумение владеть модальностями иллюзии, смешивание их для Набокова прежде всего знак дурного вкуса). Однако реальный опыт чтения набоковских романов создает неожиданные усложнения в обозначенной концептуальной схеме. Читатель как бы сталкивается с той самой запоминанной странностью рефлексивного жеста, что и побуждает к экспликации возникающих здесь проблем.

Надо заметить, что набоковский персонаж обычно не только физиогномическая конкретизация, но еще и своеобразная идея телесности, реализуя оттенки которой персонажи образуют серии. Серийность относится к принципиальным особенностям набоковского письма: сюжеты и люди представляют собой многообразие вариаций на одну и ту же событийно-интеллектуальную тему. Потому многих героев связывают аналогические отношения, разворачивающие свою содержательность не столько по отношению друг к другу, сколько по вертикали – в связи с самим автором. Что же тематизируется в набоковской серии персо-

нажей? Формула *Solus rex*, неотторжимые предикаты которой: возвышенный аристократизм духа, одержимость поэтической грезой, конфликт с действительностью, возникающий в силу настойчивого желания персонажа повиноваться лишь поэтическим законам.

Набоков, конечно, и сам не чужд аристократизма и относится к разряду авторов, претендующих на экзистенциальную оригинальность и первородство, естественным образом распространяющих эти свойства и на письмо, и на жизнь. Более того, Набоков как раз тот редкий случай, когда автор в отличие от собственных персонажей, выглядит гораздо более успешным в своем проекте. Что же представляет собой набоковский аристократизм и в чем его внутреннее основание?

Существенным условием творческой неповторимости для Набокова выступает прошлое, непрерывность и целостность рода, наследником которого он является. Семья в его понимании – это нечто вроде армии, в которой нет ни дезертиров, ни отступников. Прошлое чрезвычайно тщательно реконструируется в воспоминании, оно создается из множества материальных деталей, точных органолептических подробностей детства и юности, значимых фигур матери и отца. Кроме того, важнейшим конституирующим моментом прошлого является травма, которую Набоков бережно окружает молчанием – и это принципиальное нежелание прорабатывать ее, окончательно консервирует прошлое во всей его сакральной полноте. Полнота и невыразимость субъективного опыта сочетается в Набокове со своеобразным духовным атлетизмом. Чистота душевная и телесная, английское мыло и уклончивый комментарий отца к феномену поллюций, подробное телесное проживание ранней влюбленности и правильного теннисного удара, наука как регулятивный идеал для правильной реализации всех творческих потенций – все это бесконечно муссируется, неизбежно формируя в читателе некий миф психического здоровья и всегда бодрствующего рефлексивного сознания.

Таковы позитивные ценности, возникающие в контексте авторского мифа, негативные же их логически дополняют. Это антипатия к тому, что можно назвать «слишком человеческим» – к рекламе гуманизма, ко всему искаженному, невротическому и, наоборот, к прозаической отяжелевшей телесности (полковник Максимович с тяжелым затылком и захожей уриной), ко всему, что позволяет телу забыть о необходимости быть легким настолько, чтобы целиком перевоплощаться в чистое ощущение или в эффекты мира. Набоков объявляет о своей нетерпимости по отношению к трем докторам, среди которых,

конечно же, Фрейд. Антипатия Набокова к Фрейду последовательна и непримирима, и несколько даже противоречит его безразличию, проявляющемуся по отношению к культуре и ее пароксизмам в целом.

Дело, вероятно, в том, что Набоков интуитивно точно ощущает вторжение на свою территорию. Фрейд затрагивает интересы Набокова как автора. Благодаря моде на психоанализ, книги Набокова могут быть неверно прочтены, мотивы героев неправильно истолкованы, их своеобразная сексуальность понята буквально. К несчастью, культурные позиции двух авторов тоже распределены крайне неудачно. Набоков – ученый в маске поэта, Фрейд – поэт в маске ученого. Набоков, несомненно, предпочел бы наоборот; он обеспокоен картой воображения, оказавшейся в его распоряжении (он думает, что это слабая карта), но как хороший игрок и стратег, готовится к тому, чтобы использовать ее наиболее эффективным способом. Тем более, что с Фрейдом он, действительно, не согласен.

В чем состоит это принципиальное несогласие? Набоков не любит Литературу Больших Идей (любой психоаналитически ориентированный текст он воспринимает именно таким образом), а потому избегает ее традиционных инструментов – символов, аллегорий и прочих обобщений, его цель – эстетическое наслаждение, которое понимается как «особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство (то есть любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма» [1]. Набоков часто грезит удаленными землями («княжество у моря», «туманное королевство», *ultima thule* и пр.), где искусство – преимущественная реальность, а герой, впоследствии изгнанник – законодатель этой реальности.

В попытке реализации этой интеллектуальной утопии, Набоков вводит в игру свою любимую фигуру – «человека с сексуальным изъяном», «сжигаемого адским огнем сосредоточенной похоти», способного «внутренним оком маньяка неустанно фиксировать свою дальнюю огненную цель». Это Гумберт – персонаж романа «Лолита». Он, несомненно, среди прочих героев существо привилегированное, поскольку не только удовлетворяет формуле *Solus rex*, но и претендует на изоморфизм с самим Набоковым: будучи литератором, необязательным и неопределенным в своих профессиональных проявлениях, внутри романа и по отношению к роману Гумберт выступает в качестве писателя, то есть лица, принужденного к письму безвыходными обстоятельствами своей жизни. Гумберт Гумберт (он же Отто Отто,

Месмер Месмер, Герман Герман) в той же степени ироник, поэт, аристократ, что и сам Владимир Владимирович, а внесенная как бы в титры текста (то есть, в его ближайшее бессознательное) история Анабеллы отсылает читателя одновременно и к аналогичным детским переживаниям автора, и к универсальному литературному прошлому – «Эдгаров перегар» – которое, возможно, в еще большей степени принадлежит личной бессознательной памяти Набокова.

Оппозиция Г.Г. и В.В. с самого начала выглядит весьма напряженной и вызывает ряд вопросов. Какую игру предпринимает автор? Неужели он готов так близко подпустить к себе собственного персонажа? Действительно ли он согласен передать Гумберту свое единственное число и первое лицо? Не надевает ли он маску с чертами собственного лица? Не попахивает ли тут исповедью, рассказанной от имени приятеля? Судя по всему, рефлексивная стратегия Набокова как раз и состоит в провокации подобного рода ожиданий, в адресации такого запроса самой отражающей поверхности зеркала. Набоков не боится близости с собственным героем, поскольку знает: чем непосредственнее близость, тем глубже различие. Похоже, что он сознательно усугубляет риск узнавания, ибо видит в этом единственно возможную защиту от окончательного слияния.

Поскольку речь идет о воображении, нас интересует не столько физиогномический портрет Гумберта (хотя поэтическое мироощущение, ему вменяемое, постфактум наполняет смыслом все внешние особенности), сколько свойства его фантазии. Воображение Гумберта необычайно активно и наделено абсолютной интеллектуальной претензией. Оно есть своего рода «единство апперцепции», способное детализированную до мелочей картину мира удерживать *одним* творческим взглядом («тут вопрос приспособления хрусталика»). Надо заметить, что конституирующие способности воображения Гумберта суть не что иное как буквальная слепок его подвижной физиологии. Абсолютная чувствительность позволяет ему предвосхищать предметы своей фантазии, а затем приводить их к существованию.

Вот образец такой конституирующей операции. «Надобно быть художником и сумасшедшим, игрищем бесконечных скорбей, с пузырьком горячего яда в корне тела и сверхсладоострастным пламенем, вечно пылающим в чутком хребте (о, как приходится нам ёжиться и хорониться!), дабы узнать сразу, по неизъяснимым приметам – по слегка кошачьему очерку скул, по тонкости и шелковистости членов, и еще по другим признакам, перечислить которые мне запрещают

страх и отчаяние, стыд, слезы нежности – маленького смертоносного демона в толпе обыкновенных детей: она-то, нимфетка, стоит среди них неузнанная, и сама не чующая своей баснословной власти» [2]. Эта формула героя хороша своей уклончивой двусмысленностью. Казалось бы, здесь дается определение нимфетки, как некой редкой породы существ, обитающей в мире. Но действительность текста постоянно указывает на отношение подобия, связывающее героя и нимфетку («чуткий хребет» и «кошачий очерк скул»), они похожи до зеркальности, несмотря на маленькую хитрость Набокова, связанную с разнопорядковыми метафорами.

При внимательном чтении фрагмента становится совершенно ясно, что описание нимфетки неотделимо от описания самого Гумберта. Нимфетка отнюдь не существует как самостоятельный персонаж или как прекрасное в природе. Она есть не что иное как идиосинкратическая фантазия героя, воплотившая и объективировавшая некоторые его внутренние свойства (то есть фантазия, работающая по принципу исключения, исключаящая все, что не есть она сама), и в результате универсализации собственной уникальности позволяющая установить закон искусства в мире. Другими словами, набоковский фрагмент выявляет особенности функционирования сознания своих концептуальных персонажей и, кроме того, условия возможности их существования в целом. В результате мы видим, что всевластие творческого субъекта реализуется как «наслаждение истиной». *Solus rex* есть по сути субъект познания и наслаждения одновременно, его бесконечная чувствительность (не случайно Набоков так часто и так тщательно градуирует ее изнутри) служит ему наиболее точным инструментом идентификации «лучших вещей мира». И, признаваясь в своей пагубной страсти, в своей порочной зависимости, Гумберт просто демонстрирует нам свое оружие (когнитивный арсенал), а поскольку оружие совершенно, то и признание его выглядит как констатация собственного совершенства и всевластия. Мы, по сути, должны услышать здесь вечную историю о том, как ничтожнейший из смертных, превратив прекрасное в свой удел, отдает себя во власть собственной фантазии и, вопреки неминуемой смерти, становится Богом, ну или сверхчеловеком во всяком случае. «Маленький смертоносный демон» ведет Гумберта через страдания к истине, доступной непосредственному проживанию. Критерием же того, что проживается именно истина, а не повседневный оргазм, служит одновременная интенсивность чувств, ввергающая субъекта в

гилетическое состояние: «колени у меня были как отражение колен в зыбкой воде, а губы были как песок» [3].

Итак, принципиальным свойством воображения Гумберта оказывается его теоретичность. Он проблематизирует собственную способность чувствовать, рассматривает ее как преимущественный способ познания мира; демонический образ нимфетки служит для него условием и причиной бесконечной внутренней сосредоточенности; работа познания понимается как «совершенствование тайного осязательного взаимоотношения»; наслаждение – как радикальный опыт, в котором истина и достоверность встречаются, учреждая автономию бесконечно желающего желания («Я перешел в некую плоскость бытия, где ничто не имело значения, кроме настоя счастья, вскипающего внутри моего тела. То, что началось со сладостного растяжения моих сокровенных корней, стало горячим зудом, который *теперь* (курсив В.Н.) достиг состояния совершенной надежности, уверенности и безопасности – состояния не существовавшего в каких-либо других областях жизни... Реальность ...была благополучно отменена. Подразумеваемое солнце пульсировало в подставных тополях» [4]). Цель путешествия – царство вымысла, в котором свобода и ясное ее сознание, становятся условиями обретения онтологического достоинства.

Другими словами, язык описания Гумбертова наслаждения в точности соответствует языку, используемому классическими философами строго рационалистической ориентации, при описании субъекта, взыскующего истины и вступающего с ней во взаимодействие. Для истории западноевропейского опыта познания ситуация достаточно традиционная. Ницше выразительно обозначил ее фразой: «Аполлонический герой надевает дионисическую маску». Для того, чтобы событие истины исполнилось, с субъектом познания должно произойти нечто радикальное. К границам же собственного существования мы можем выйти лишь с помощью желания. Потому телесность эротического подвижника Гумберта разъята как у христианского мученика: все эти обнаженные нервы и яростные пульсации свидетельствуют о полной готовности к исполнению события истины. Что потом – спасение или вечные муки – Гумберта не занимает. Он, как всякий интеллектуал-экспериментатор, посвящает себя вечности, т.е. – *настоящему*.

Внутренний диалог Героя и Автора в результате чрезвычайно двусмысленен. Гумберт излишне патетичен в своем, весьма достоверном, когнитивном эстетизме. Набоков же иронизирует над его преданно-

стью желанию, доводя до абсурда интеллектуального подвига его эротическую страсть. Но и Гумберт отнимает у Набокова лучшие части его Я, его прошлое и существенные привычки, так что ирония автора как бы лишается своего основания. В результате можно предположить, что Набоков использует Гумберта для того, чтобы ослабить свои программные заявления о чистом искусстве и незаметно оказаться на внутренне симпатичной ему территории познания.

При сосредоточении исключительно на Гумберте, разговор в этом месте можно было бы завершить. Функции персонажа понятны, его поведение и неизбежная драма глубоко мотивированы. В итоге – катарсис и все свободно. Если же речь идет о концептуальном персонаже, а значит о Набокове как псевдониме Гумберта [5], тогда в тексте проступает множество интонаций, затрудняющих прямое перевоплощение аполлонического в дионисийское, с последующим метафизическим торжеством разрушения дионисийского. И, пожалуй, самое главное обстоятельство, возвращающее нас в проблемное поле романа, это – наличие в тексте контринтонации, достигающей персонификации в лице, а вернее, в голосе Клэра Куильти.

Известное общее место набоковедения состоит в том, что Набоков любил симметрию и превращал ее в художественный принцип своего творчества. В этом смысле Клэр Куильти – формальная необходимость романа, другое «Я» Гумберта, его двойник, его женская и дионисическая составляющая. Однако, учитывая органическую сплавленность воображения и рефлексии в сознании Набокова, имеет смысл помнить о том, что некоторые «принципы творчества», пронизательно угадываемые читателем и бесконечно констатируемые затем в экстазе повторения, могут быть ни чем иным, как вторичной рационализацией этого самого творчества, иронически реализуемой автором.

В ключевом диалоге, представляющем собой кульминацию отношений Гумберта и Куильти, идеологически заданное абсолютное тождество и различие этих персонажей формально подтверждается («Мы с вами светские люди во всем – в эротических вкусах, белых стихах, меткой стрельбе» [6]), но органолептически компрометируется («Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками. Все сводилось к безмолвной, бесформенной возне двух литераторов, из которых один разваливался от наркотиков, а другой страдал неврозом сердца и к тому же был пьян» [7]), – поскольку такая мизансцена уничтожает какую-либо напряженность между персонажами и саму возможность их, с позволения сказать, диалектического взаимодействия.

«Возня двух литераторов», появляющаяся здесь почти в качестве оговорки, на наш взгляд, чрезвычайно эффективно выражает «слепую интуицию» Набокова – то, для чего даже у этого изворотливого автора еще нет имени. Для читателя же приведенный фрагмент вполне может послужить конструктивным мотивом повторного прочтения романа.

С этой точки зрения, проблемное поле Клэра Куильти – не столько эстетическая и этическая оппозиция Гумберту, сколько появление нового рассказчика, пребывающего в совершенно иных отношениях с автором. Но если это так, то конфликт между Гумбертом и Куильти прежде всего касается самих принципов построения уже написанного / пишущегося (?) романа. (Неопределенность возникает здесь в связи с тем, что мы не знаем о каком романе идет речь: о том, читателями которого являемся мы или о том, который практически у нас на глазах пишет Гумберт). К моменту, когда присутствие Куильти в тексте достигает очевидности, Гумберт занимает господствующие высоты, он – единственный рассказчик, лично испытавший все, о чем идет речь и обладающий полнотой знания о происшедшем. У него есть история, личные привычки, воля, интеллект, возможность говорить о себе «я», вследствие чего для читателя он выглядит безусловно достоверным. Способ существования Куильти, напротив, гораздо более неопределенен. Он появляется впервые в безразличной назывательности справочника «Who's Who in the Limelight» (поскольку «limelight» – не только идиома публичной известности, но и точное название театральных ламп, освещающих подмостки, вопрос о том, кто есть кто на этой сцене, отсылает непосредственно к противостоянию Г.Г. и К.К.), затем обнаруживает свое присутствие в «черноте зыбкой беспокойной ночи» («Как же ты ее достал? Простите? Говорю: дождь перестал»), обращается в фантазм, преследующий Гумберта.

Но в пространстве текста Клэр Куильти не оспаривает у Гумберта его преимущественную позицию повествователя и героя. Дело в том, что вместо актуального присутствия и настоящего как временного модуса непосредственного переживания, столь ценного в поэтическом отношении, Куильти пребывает в модусе прошедшего совершенного, он всегда «уже был». Когда Гумберт сквозь ошибки и совпадения движется навстречу собственной фантазии, Куильти уже давно есть и уже совершил поступки, которые послужат катастрофическими элементами судьбы Гумберта. В романе тем самым как бы открываются архаические слои, где обитает второй повествователь, с совершенно иными

намерениями и другой мотивацией. В момент идентификации второй повествовательной позиции, роман стереоскопически раздвигается, история для нас раздваивается и ее исходной точкой становится не сцена в саду, где Гумберт, задохнувшись, выговаривает «они дивные, дивные, дивные», но необратимый факт уже случившегося соблазнения и вовлеченности Лолиты в либертенские игры Куильти, другими словами: *событие, которому нет свидетелей*.

У романа как бы открывается собственное прошлое, остающееся неопределенным и недоступным ни для Гумберта, ни для читателя, сколь бы подробными ни были воспоминания героев. Куильти принадлежит этому, непрочитаемому плану роману, он случайно обнаруживает себя и всегда вновь уходит на глубину, оставляя Гумберту не только соблазненную и развращенную Лолиту, но и то, что Гумберт обречен делить с читателем – поверхность, план сознания, доступную память. Имея в виду стиливую форму персонажа, его тяготение к первородству, аутентичности, совершенству, можно представить себе насколько серьезной становится для Гумберта подобная новость. (Чем отличается он в этом случае от полковника Максимовича – пародического плода собственного воображения?) Поведенческая линия Гумберта существенно усложняется. Узнать в себе персонажа чужой истории – открытие весьма специфического свойства. Ближайшим образом, он все еще испытывает гнев, но, в действительности, единственным мотивом поступков Гумберта с этого момента становится желание увидеть Куильти и прочитать ему приговор (см. трансгрессивное и абсурдное желание Иова видеть и говорить с Богом).

Однако в финальной сцене персонажи отказываются от ожидаемых масок палача и жертвы; они ведут себя скорее как коллеги по цеху, столкнувшиеся с серьезной профессиональной проблемой. Они оба – рассказчики и ни один из них не мыслит себя персонажем рассказываемой другим истории. «Бессмысленная возня двух литераторов» раскрывается как столкновение двух рассказчиков. Появление нового рассказчика само по себе дело не удивительное, мы часто сталкиваемся с целыми семьями повествователей. Но здесь быть рассказчиком означает существовать в реальности, тогда как статус персонажа, напротив, свидетельствует о сотканности из снов, о материи воображения, о прихоти поэтической фантазии. Поэтому для Гумберта с трудом произносимое «Убил ты Куильти» – не что иное как мучительное переживание поражения и признание власти слова Другого.

Движимый желанием мести и поиском смысла, Гумберт переживает мгновенную девальвацию всех своих амбиций и фантазий, когда слышит краткий, выдержанный в катастрофической стилистике монолог Куильти: «Дорогой сэ, перестаньте жонглировать жизнью и смертью. Я драматург. Я написал много трагедий, комедий, фантазий. Я автор пятидесяти двух удачных сценариев. Я знаю все ходы и выходы» [8]. Подобная фраза с достаточной степенью убедительности предъявляет Гумберту действительную инстанцию авторствования наделенную правом первородства. Он видит, что мотивом авторствования для Куильти отнюдь не является вера в творческую власть воображения; что для него сочинение историй – печальная и неизбежная необходимость творения (« Я драматург» звучит как подневольное признание: Я – демиург); он видит и другую сторону творения – безудержную патологическую клоунату, именуемую «свободой творчества», а также печальные человеческие следствия этой свободы. Другими словами, Гумберт видит, что тот, кого он пришел убить – умирающий писатель и без того уже разрушенный своим искусством.

В финальном эпизоде Куильти обнаруживает неспособность к сущностной трансформации: он регрессирует к подлинному опыту чувствования и к первично неподлинному опыту письма. Для Гумберта это зрелище почти сакральное. Куильти умирает как бог. Он испытывает боль и страх, но одновременно *сочувствие* к тому, кто также знаком с опытом авторствования. Куильти *говорит* с потрясенным Гумбертом, обращаясь к писателю внутри него. Сам Гумберт к моменту убийства Куильти достигает максимума своей аффективной реализации («в ясном помешательстве, безумно-спокойный, зачарованный и вдрызг пьяный охотник»), его чувственность теряет свою способность к апперцепции и конституирующие свойства. Катарсис, которого он ожидал от возмездия, не происходит и Гумберт приближается к переживанию катастрофы. Он понимает, что истина не прекрасна, что она похожа на умирающего Куильти и беременную Лолиту, что идиосинкратическая фантазия не создает символическую целостность мира, не служит его эстетическим оправданием, но напротив – порождает невосполнимое отсутствие в структуре мира («...и тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре» [9]) и тем острее видится ему собственная история, прожитая по ошибке.

В результате происходит закономерное: Гумберт переживает инициацию. Он вновь рождается для письма, но на этот раз он становится

автором не по доброй воле, но в силу полученной травмы, в силу вынужденного отказа от желания, познания и слова, в силу осознания себя персонажем чужой истории. Гумберт становится писателем, когда понимает, что есть вещи, о которых нельзя рассказать, когда обнаруживает для себя не только мир любви, но и мир смерти. Значимыми фактами нового положения дел для Гумберта становятся беременность Лолиты и ее глухой муж, идея Канады и честного труда, смерть Куильти и осознание ненужности и неоправимости этой смерти, отсутствие голоса Лолиты в хоре детских голосов, парикмахер в Касбиме.

Разрешением напряженности любви и смерти становится, по выражению Ричарда Рорти, реализация идеи бессмертия. Последний абзац романа в этом смысле представляет собой не только фразу Гумберта, но и содержит в себе специфическое глубоко личное набоковское понимание бессмертия. Впервые в романе возникает нечто, похожее на момент личного доверия между Набоковым и Гумбертом. В последних словах, формально обращенных к Лолите, мы читаем также и то, что Набоков мог бы сказать Гумберту о книге, которую они вместе написали:

«Таким образом, ни тебя, ни меня уже не будет в живых к тому времени, когда читатель развернет эту книгу. Но куда у меня кровь играет еще в пишущей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира, и я в состоянии сноситься с тобой, хотя я в Нью-Йорке, а ты в Аляске... И не жалею К.К. Пришлось выбрать между ним и Г.Г., и хотелось дать Г.Г. продержаться месяца на два дольше, чтобы он мог заставить тебя жить в сознании будущих поколений. Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [10].

Примечания:

1. В. Набоков. Лолита. М., 1989. С.355.
2. Там же, с.31.
3. Там же, с.55.
4. Там же, с.77.
5. «Концептуальные персонажи – «гетеронимы» автора, а имя самого автора – просто псевдоним его персонажей» // Ж. Делез, Ф. Гваттари. Что такое философия? М. – Спб., 1998. С.83.
6. В. Набоков. Лолита. М., 1989, с.340.
7. Там же, с.338.
8. Там же, с.338.
9. Там же, с.348.
10. Там же, с.349.