

Я. В. Погребная

### ЛОКАЛИЗАЦИЯ МИРА ДЕТСТВА В КОСМОСЕ В. НАБОКОВА

Эссе «О хороших читателях и хороших писателях», открывающее лекционный курс по творчеству мастеров европейской прозы, В. Набоков начинал с принципиального утверждения: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир... впервые открывающийся нам и никак впрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде» [Набоков, 1998, 23]. Набоковское восприятие чужого произведения как автономного, самостоятельного, но при этом открытого для понимания и описания мира в современном набоковедении полностью оправданно переносится на собственные творения Набокова. Романы Набокова идентифицируются как миры во взаимном отражении (Д. Бартон Джонсон), рассказ «Лик» — как «Малая Вселенная» (И. Толстой), совокупность творений Набокова — как «особая семантическая Вселенная» (А. Долинин), «космос» (Ю. Апресян), «мир» (Б. Носик). Сам Набоков в интервью Ж. Дювиньо (1959), описывая, как он создает «условность», прибегает к такому определению: «... я делаю рисунок мира, и он вписывается в некую вселенную», сравнивая при этом писателя с Богом, который пребывает «всюду и нигде» [см.: Набоков, 2002, 90]. В более позднем интервью О. Тоффлеру (1963) Набоков развивает это положение: «Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его» [Там же, 142]. Сам процесс сотворения художественного мира адекватен космогоническому мифу, описывающему сотворение космоса из разрозненных частей хаоса. Основополагающим, фундирующим началом в этом процессе сотворения выступает способность оживлять мир, сохраненный в памяти, в первую очередь мир детских впечатлений. Детство в космосе Набокова наделено двумя формами художественного присутствия: 1) как мир, сохраненный во внутреннем пространстве памяти; 2) как мир, персонажно воплощенный в героях-детях. Собственно героев-детей, существующих в синхронически текущем времени со взрослыми, в набоковской прозе немного: утратившая разум во время бегства из Советской России Ирина («Подвиг»), маленький Митька в романе «Защита Лужина», маленький Давид в романе «Bend Sinister» и, разумеется, Лолита. В романах «Защита Лужина», «Подвиг», «Лолита», «Ада» сюжет развивается соответственно с осуществлением биографии протагониста (Лужин, Мартын, Гумберт, Ван) и детство выступает первой и наиболее значительной ступенью самоосуществления личности: так, Мартын в детстве мечтает подобно герою сказки перейти на тропинку в картину из мира внешнего. Уникальность «Лолиты» состоит не только в том, что мир детей-подростков показан параллельно с миром взрослых, но и в том, что Гумберт стремится физически, материально воспроизвести собственное детство и пережитую подростко-

вую любовь: Лолиту он совмещает с Анабеллой, а свое состояние при первом видении Лолиты описывает как отмену времени, отделяющего его, нынешнего взрослого мужчину, от влюбленного подростка: «Четверть века, с тех пор прожитая мной, сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла» [Набоков, 1999, II, 53]. Сравнивая Лолиту с Анабеллой, Гумберт приходит к обобщению: «Все, что было общего между этими двумя существами, делало их едиными для меня» [Там же]. Наконец, совмещая ушедшее время с настоящим моментом, девочку, сохраненную в памяти, с новой, отдаленной от Гумберта непреодолимой временной дистанцией, Гумберт и пространство, в котором он переживал первую любовь, переносит на новый мир, переживая общность зрительных ощущений: «...голубая морская волна вздулась у меня под сердцем...» [Там же, 52]. Гумберт стремится вернуться пространственно в мир, сохраненный его памятью, поэтому нынешние впечатления совмещает с давно минувшими. Наложение одного времени-пространства на другое имеет множество несоответствий, и в первую очередь нынешний зрелый Гумберт не соответствует ни количественно, ни качественно миру Лолиты, абсолютно закономерно его избирает своим возлюбленным находящаяся в одном с Гумбертом пространственном и временном измерении Шарлотта. Однако Гумберт не только совмещает одно пространство с другим и накладывает одно временное состояние на другое, он стремится заново пережить и довести до логического завершения события, не увенчавшиеся развязкой, желаемой для Гумберта в прошлом. Гумберт совмещает Лолиту с Анабеллой, обретает ту физическую близость с Лолитой, которую так и не получил с Анабеллой, даже однажды находит пляж, чтобы повторить обстоятельства своей юношеской любви на Ривьере: «товарищ доктор, позвольте вам сказать, что я действительно искал пляжа...» [Там же, 206], даже первое видение Лолиты воспринимается Гумбертом как проявление «...фиктивной, нечестной, но отменно удачной приморской комбинации» [Там же, 207]. Таким образом, Гумберт не только воскрешает свое прошлое в Лолите, но и стремится изменить его, совершив то, что не сумел сделать четверть века назад.

Прошлое и для Набокова, и для его героев — категория действенная, впечатления минувшего никогда не могут быть исчерпаны до конца и никогда не могут быть в полной мере раскрыты, их может охватить только способ вербального бытия, осуществляемого вне памяти в форме устного рассказа или воспроизведения в стихах и прозе. Прошлое, особенно связанное с впечатлениями детства, юности, первой любви, не только не может быть признано завершенным, его события могут подвергаться изменению. Прошлое переносится в настоящее и будущее. В романе «Другие берега» находим сакраментальное признание: «Допускаю, что я не в меру привязан к самым ранним своим впечатлениям... С неизъяснимым замиранием я смотрел сквозь стекло на горсть далеких алмазных огней, которые переливались в черной мгле отдаленных холмов, а затем как бы соскользнули в бархатный карман. Впоследствии я раздавал такие драгоценности героям моих книг...» [Там же, IV, 139].

Отдаление от ранних детских впечатлений означает по существу их эстетическую трансформацию. Набокову принадлежит утверждение, что «воображе-

ние — это форма памяти» [Набоков, 2002, 194]. Стихотворение «Мы с тобою так верили в связь бытия...», обращенное к юности, завершается строчками: «Ты давно уж не я, ты набросок, герой / Всякой первой главы...» [Набоков, 1991, 265]. Из момента текущего времени юность кажется чужой — «по цветам не моей, по чертам недействительной» [Там же]. Отчуждение находит выражение в форме диалога со своим прежним «я», обращением к нему как к «ты». Это отчуждение связано и с эстетическим дистанцированием от совершенного, гармоничного, прекрасно-го. Развивая мысль о непосредственной эстетизации мира чудом детского восприятия в романе «Другие берега», Набоков утверждает, что «первичные чувства... с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками. Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности» [Набоков, 1990, IV, 139].

Детство не просто принадлежит к области воспоминаний, это некоторая временная константа, к которой постоянно можно вернуться, изменив ее внутренний статус на внешний. Войти в мир детства можно из любого момента настоящего, растянутого между юностью и старостью. «Парижская поэма» Набокова заканчивается утверждением возможности «очутиться в начале пути»:

Но, с далеким найдя соответствие,  
Очутиться в начале пути,  
Наклониться — и в собственном детстве  
Кончик спутанной нити найти...

[Набоков, 1991, 278]

Изначальная поэтичность детских впечатлений сообщает им не только статус временной константы, характеризующейся в виде пространственной модели «вечного возвращения», но и фактор эстетической непредсказуемости. Возможность повторения прошлого придает последнему качества незавершенности, изменчивости. Герой романа «Соглядатай», пережив смерть и вернувшись в мир в новом качестве — романтического, загадочного героя, находит душевную отраду в том, чтобы, «...оглядываясь на прошлое, спрашивать себя: что было бы, если бы... заменять одну случайность другой, наблюдать, как из какой-нибудь серой минуты жизни... вырастает дивное розовое событие... и тянутся, двоятся, троятся несчетные огненные извивы по огненному полю прошлого» [Набоков, 1990, IV, 159].

В позднем романе В. Набокова «Ада» главный герой Ван работает над книгой «Текстура времени», в которой прошлое определяется «как накопление ощущений, а не иссякания времени... прошлое — это постоянное накопление образов. Его легко наблюдать и слушать, испытывать и наугад пробовать на вкус, так что оно перестает обозначать правильное чередование связанных между собой событий» [Набоков, 1995, 516, 517]. Ван размышляет о том, «существовала ли когда-нибудь “примитивная” форма времени, в которой... Прошлое не отделялось еще достаточно отчетливо от Настоящего, так что тени и лики проглядывали сквозь все еще вялое, медлительное, личиночное “теперь”» [Там же, 510]. Три лекции о

трех типах времени Ван прочитал «у мистера Бергсона... в одном солидном университете» [Набоков, 1995, 520]. Набоковская концепция не завершённости прошлого, приводящая в итоге к мысли о том, что существует только один тип времени — минувшее, события которого переносятся в настоящее и будущее (М. М. Бахтин подводит этот феномен под определение исторической инверсии, суть которой состоит в том, что в мифе и литературе «изображается как уже бывшее в прошлом то, что на самом деле может быть осуществлено только в будущем...» [Бахтин, 1995, 297—298]), действительно созвучна теории памяти как виртуального состояния в философской системе А. Бергсона.

Ван в «Текстуре времени» определяет прошлое по впечатлениям звуковым, осязательным, обонятельным, вкусовым. Приемы расцветивания и озвучивания И. Паперно выделяет как доминирующие в создании художественного космоса романа «Дар» [см.: Паперно, 1997, 501—507]. А. Бергсон, давая определение памяти и погружению в прошлое, указывает: «В действительности память — это вовсе не регрессивное движение от настоящего к прошлому, а наоборот, прогрессивное движение от прошлого к настоящему» [Бергсон, 1992, 310]. Прошлое реставрируется, оживляется в настоящем, благодаря случайному наслоению впечатлений, сцеплению предметов или внутреннему состоянию творчества, на период которого ход реального времени отменяется или приостанавливается для творца в момент творения: его внутренние часы отсчитывают иное время, не совпадающее с линейным. Погружение в прошлое как самостоятельную реальность памяти Бергсон описывает в качестве процесса, охватывающего несколько этапов: «Первым делом мы помещаем себя именно в прошлое. Мы отправляемся от некоторого “виртуального состояния”, которое мало-помалу проводим через ряд различных срезов сознания вплоть до того конечного уровня, где оно материализуется в актуальном восприятии, то есть становится состоянием настоящим и действующим; другими словами, мы доводим его до того крайнего среза своего сознания, в котором фигурирует наше тело. Это виртуальное состояние и есть чистое воспоминание» [Там же].

В начале романа «Дар» Федор Константинович Годунов-Чердынцев, перечитывая за воображаемого рецензента свой первый поэтический сборник, снова восстанавливает во всей полноте и подробности те места и события, которые в редуцированном поэзией виде нашли отражение в стихах. Комментарий точнее и подробнее, чем стихи, воссоздает мир детства героя. Стихотворный образ выступает только как часть, хотя, несомненно, часть самая существенная, общей картины, хранящейся в памяти, прозаическое слово также не способно передать ее во всей полноте. Воскрешение во всей полноте миров, редуцированных стихами, Федор сравнивает со взглядом возвратившегося путешественника, который «видит в глазах у сироты не только улыбку ее матери, которую в юности знал, но еще аллею с желтым просветом в конце, и карий лист на скамейке, и все, все» [Набоков, 1990, III, 11]. Полнота увиденной путешественником картины скрыта в фигуре умолчания — удвоенном «все», которое вмещает в себя целый мир, целую эпоху из прошлой жизни героя, не ограничиваясь одним конкретным, зримым образом. Мир

воспоминания процессуален, динамичен, поэтому живописная зримость нуждается в динамическом словесном дополнении. А. Бергсон это переключение времен описывает таким образом: «...прошлое, актуализируясь в непрерывной прогрессии, стремится отвоевать свое утраченное влияние» [Бергсон, 1992, 242].

Погружение в мир сборника, связанное с приостановкой для героя течения внешнего времени (стрелки часов Годунова-Чердынцева «с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени» [Набоков, 1990, III, 27]), перемещение из реальности настоящей в реальность детства, прошлого, теперь ставшую реальностью поэтической, в романе показано буквально: «Сборник открывался стихотворением “Пропаший мяч”, — и начинал накрапывать дождик. Аллея на ночь возвратилась из парка, и выход затянулся мглой» [Там же, II]. Дождь начался между тем и в мире настоящего и прозаического, но его герой заметит, только покинув мир сборника и закрыв книгу: «...пока он мечтал над своими стихами, шел, по-видимому, дождь» [Там же, 27]. Внутренний мир сборника «Стихи» точно локализован в пространстве (Петербург, Лешино) и во времени («По четвергам старик приходит...»). Неточность измерения времени в мире внешнем (часы Федора, идущие «против времени») оттеняется правильностью организации хронотопа в мире вымышленном, извлеченном из памяти создателя и продолжающем развиваться в ее пределах. Часы Федора, оглядывающегося назад, ткущего из реальности памяти новую поэтическую реальность, ход времени оборачивают вспять, «двигаясь против времени». Так конкретная будничная деталь из реальности внешней (отстающие часы) обретает статус символа, материально и точно воссоздавая особенности течения времени для художника, живущего одновременно в мире памяти, творчества и в мире внешнем, организованном линейным ходом времени.

Движение часов Федора против времени — б у к в а л и з а ц и я м е т а ф о р ы , осуществленной в образе материально-конкретном, зримом, обнажение приема «исторической инверсии». В. Подорога, характеризуя опыт автобиографического письма на примере М. Пруста, подчеркивает, что «все время, насколько оно может быть отражено в языке, поступает в распоряжение автобиографического субъекта» [Подорога, 1995, 338]. В результате сам «акт автобиографического письма оказывается борьбой против времени внутри самого времени», а «событием оказывается не чистое переживание времени, а то, что переживается в пространстве языка» [Там же, 338—339]. Время далекого прошлого, сосредоточенное во впечатлениях раннего детства, мыслится Набоковым пространственно в таких категориях, как н а ч а л о п у т и , п о д н о ж и е , г л у б и н а . В романе «Bend Sinister» упоминается в высшей степени характерная для онтологии и метафизики В. Набокова шутка профессора Круга, прочитавшего однажды «задом наперед... лекцию о пространстве, желая узнать, прореагирует ли хоть один из студентов. Никто не прореагировал...» [Набоков, 1999, I, 224]. Данное событие не столько демонстрирует невежественность студентов, сколько обнажает феномен обратимости времени-пространства в художественном космосе В. Набокова.

Однако обратимость времени, возможность осмысления его в категориях пространства возможна только при условии единства и непрерывности накопления

жизненных впечатлений от раннего детства до определенной точки настоящего, проактуализированной в романном повествовании.

Отчужденность набоковского героя от детства означает для него необратимость времени, невозможность возвращения в былое, локализованное в точке пространства или сохраненное в памяти. Долорес Гейз только однажды вспоминает свое «догумбертовское детство», т. е. возвращается к тем изначальным впечатлениям, причастность к которым сообщает бытию непрерывность и возможность эстетизации. «Когда я была совсем маленькая, — неожиданно добавила она, указывая на ходометр, — я была уверена, что нули останутся и превратятся опять в девятки, если мама согласится дать задний ход», — говорит Лолита [Набоков, 1999, II, 269]. От пронизательного Гумберта не укрылась уникальность замечания Лолиты, которая «впервые, кажется... так непосредственно припоминала свое догумбертовское детство» [Там же]. Вместе с тем «задний ход» в жизни Лолиты невозможен не по законам физики, а по законам набоковской эстетики: героиня лишена детства в воспоминаниях. Поэтому Гумберт, обвиняющий себя в конце романа в том, что он лишил Лолиту детства, фактически отнимает то, чего Лолита никогда не имела, — поэзию детства. Этим объясняется и последнее обещание Гумберта принести Лолите бессмертие, т. е. возможность возвращения, через свою тюремную исповедь, а фактически — книгу, озаглавленную «Лолита»: «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» [Там же, 376]. Однако обещание Гумберта обращено к Лолите, им созданной, а не к реальной Долорес Гейз, позже — миссис Ричард Ф. Скиллер. Примечателен сам по себе тот факт, что Долорес даже не пыталась вернуться ни в Писки, город своего детства, ни в дом матери в Рамздэль. Невозможность движения назад во времени оборачивается в физической реальности невозможностью движения в связанное с былым пространство. Только единожды приведенное в романе воспоминание Лолиты о раннем детстве своим содержанием подчеркивает эту необратимость времени и невозможность обратимости пространства как его прямого следствия.

В романе «Камера обскура» Магда наделена некоторым детством, которое, однако, умещается всего на нескольких страницах и характеризуется подчеркнуто внешним, объективно авторским, отстраненным повествованием об основных его событиях. События эти, как значимые для понимания образа героини, выделяет автор, а не сама Магда. Пространственно Магда вполне может вернуться на улицу своего детства и на протяжении романа дважды возвращается в этот мир. Сначала — чтобы продемонстрировать матери меховое пальто и сразу же снова уехать на машине. Второе возвращение более длительно и менее прагматично: Магда возвращается от своего любовника Горна и, дойдя до площади, «как всегда подумала, а не взять ли направо, потом сквер, потом опять направо... Там была улица, где она в детстве жила» [Набоков, 2000, III, 343]. Магда находит, что улица не изменилась, но не решается не то чтобы войти, просто подойти ближе к дому, где она родилась, «смутно опасаясь чего-то» [Там же]. Важен не столько поверхностный взгляд

Магды, не узнающей тех деталей и мельчайших подробностей быта ее родной улицы, которые не могли не измениться, сколько побуждение устремления к бы- лому: «Счастье, удача во всем, быстрота и легкость жизни... Отчего и в самом деле не взглянуть?» [Набоков, 2000, III, 343]. Путь в прошлое связан с преодо- лением, переустройством себя и мира, достижением невозможного: недаром Лолита считала, что нули обратятся в девятки, если машина даст задний ход. Магда пере- мещается только в пространстве, поэтому и не видит того мира, который не по- мнит: приходя фактически и физически на улицу своего детства, метафизически, эстетически она в мир детства не попадает и не может попасть, поэтому не пыта- ется приблизиться к центру пространства прошлого — дому, где началась ее жизнь.

Герои, детство которых не воссоздано автором, которых Набоков не наделил богатством своих детских впечатлений, обречены на гибель: преодоление вре- мени для них исключается, своего пространственного центра, выступающего од- новременно и центром времени, они не имеют. В романе «Камера обскура» опи- сание жизни Кречмара начинается с истории его юности. Герой, отчужденный от детства, не способен преодолеть собственную духовную слепоту, которая об- ращается затем слепотой физической. Кречмара отвозят в деревню, затем Макс перевозит его в свой дом, назад в свою квартиру герой вернуться не может. При- ходит в свой прежний дом Кречмар не для того, чтобы жить в нем, а для того, чтобы убить Магду. Отсутствие детства равнозначно отчуждению героя от исти- ны, его нравственной слепоте. Невозможность возвращения в былое простран- ственно синонимична утрате жизни: Кречмар сначала слепнет, затем готов со- вершить преступление, но сам оказывается жертвой. В романе «Отчаяние» Гер- ман фальсифицирует свое детство, придумывая два взаимоисключающих обра- за своей матери — изысканной дамы и грубой мещанки. Неопределенность на- чала пути героя выступает сюжетопорождающей моделью для всего романа: Гер- ман придумывает себе двойника (сходство с которым весьма приблизительно на самом деле), которого убивает, обрекая тем самым на гибель себя. Отчуждение от детского имени, дома, деревни губительно для гроссмейстера Лужина, кото- рый, потеряв детство, теряет свободу, становясь заложником и жертвой своего шахматного гения.

Пространственное отчуждение героев от своего изначального мира, невозмож- ность возвращения к нему во времени и пространстве подчеркнуты любопытной метафорой в романе «Камера обскура». Пришедший, чтобы повстречать Магду, Кречмар отдаляется от нее, чтобы приблизиться: «...она... перешла к нему, на ту сторону. Он двинулся, уходя от нее, как только заметил ее приближение» [Там же, 270]. Магда, придя на улицу своего детства, вместо того, чтобы приблизиться к родному дому, «повернула и тихо пошла назад» [Там же, 343]. Для человека, от- чужденного от начала, лишеного путей к нему в физическом пространстве и ме- тафизическом пространстве-времени, утрачивают реальность пространственные ориентиры далекого — близкого, движения в сторону или навстречу. Простран- ственный мир искажается, утрачивает центр. Пространство из обозримого в памя- ти протяженного пути во времени превращается в прагматический мир расстоя-

ний и названий, отчужденный от человека, не индивидуализированный его наблюдением и сохранностью в памяти.

Гумберт, впервые увидевший Лолиту, оживляет в ней свое былое, но сам не становится прежним. Это несоответствие ощущается самим Гумбертом, который проходит мимо Лолиты «под личиной зрелости», по собственному определению [Набоков, 1999, II, 53]. Гумберт становится отцом, сохраняя временную дистанцию между собой и Лолитой, но не становится сверстником, другом и соучастником. Хотя именно ему Лолита поверяет сначала свои секреты о связи с Чарли, о проделках в летнем лагере. Но позже Лолита постоянно скрывает от Гумберта свои мысли, чувства и намерения, как скрывала их от Шарлотты. Еще до смерти Шарлотты герой сообщает, что Лолиту «привык считать своим ребенком» [Там же, 103]. Ожидая первого соединения с ней, Гумберт называет Лолиту своей «невозможной дочерью» [Там же, 162]. Взрослый Гумберт, к тому же считающий себя отцом, вторгается в пределы детского мира, совершает то же, чем занимаются дети, но статус отца и привилегии зрелости за собой сохраняет, как и право решать судьбу ребенка.

Гумберт отчаянно пытается найти оправдание своим действиям, находя примеры официально разрешенных в США ранних браков (в журнале из тюремной библиотеки говорится о якобы «стимулирующих климатических условиях в Сент-Луи, Чикаго и Цинциннати», в которых «девушка достигает половой зрелости в конце двенадцатого года жизни», «а Долорес Гейз родилась менее, чем в трехстах милях от стимулирующего Цинциннати» [Там же, 167]), вспоминает герой и о дозволенном, например, сицилийцами сожительстве между отцом и дочерью и заключает: «Я только следую за природой. Я верный пес природы. Откуда же этот черный ужас, с которым я не в силах справиться?» [Там же, 167—168]. Гумберт не лишил Лолиту девственности, он даже не был первым ее любовником, но вошел в тайный мир подростков, на чужую территорию, не изменившись качественно, да и количественно: Лолита не учла «некоторых расхождений между детским размером и моим» и «только самолюбие не позволяло ей бросить начатого» [Там же, 166]. Мир подростков живет своей обособленной, тайной жизнью, подробности которой открываются Гумберту только после того, как он стал любовником Лолиты, хотя признание Лолита готова была совершить раньше, чувствуя в Гумберте доверенное лицо, человека, относящегося к ней по-иному, не так, как все взрослые, но пока не предполагая, в чем эта разница состоит. Уже засыпая от пилули снотворного, Лолита пытается рассказать Гумберту главное о своей жизни в лагере: «Если я тебе скажу... если я тебе скажу, ты мне обещаешь... обещаешь не жаловаться на лагерь?... Ах, какая я была гадкая... Дай-ка я тебе скажу...» [Там же, 153].

Позже Гумберт узнает и о Чарли, и о том, что для Лолиты «чисто механический половой акт был неотъемлемой частью тайного мира подростков, неведомого взрослым. Как поступают взрослые, чтобы иметь детей, это ее совершенно не занимало» [Там же, 165]. Все взрослые, включая сначала и самого Гумберта, пребывают в блаженном, наивном неведении относительно того, как живут и чем за-

нимаются подрастающие дети. Сам Гумберт, иронически называя себя Жан-Жаком Гумбертом [Набоков, 1999, II, 154], был абсолютно уверен в непорочности Лолиты. Начальница Бердслейской гимназии наставляет Гумберта, сообщая следующее: «У нас у всех впечатление, что в пятнадцать лет Долли, болезненным образом отстав от сверстниц, не интересуется половыми вопросами...» [Там же, 240]. Из больницы Долли отпускают с дядей Густавом, причем никто не сомневается в том, что Гумберт — отец, а Куильги, похитивший Лолиту, — ее дядя. Мир подростков закрыт для взрослых, отделен непреодолимой возрастной дистанцией, и Гумберт на горе себе и Лолите входит в мир, к которому уже никогда не сможет принадлежать. В письме к П. Ковичи Набоков указывал: «“Лолита” — трагедия... Трагическое и непристойное взаимоисключают друг друга» [цит по: Грация, 1993, 206]. Гумберт трагически не соответствует миру подростков, Долли — миру взрослых. Именно это несоответствие выступает источником трагической вины Гумберта, требующей наказания, раскаяния и искупления.

Несоответствие героя миру — метатема набоковской метапрозы. Стихотворение «Лилит», в котором только намечается фабула будущей «Лолиты» (после смерти взрослый человек оказывается в раю, населенном только детьми, и встречает девочку, вызывающую воспоминание о первом эротическом переживании), акцентирует ключевой мотив романа — несоответствие взрослого героя миру детского рая, им же для себя избранного, как источник трагической вины героя. Искупление вины приводит к трансформации рая в ад.

В Долорес убит ребенок, внезапно оборвано ее детство, из рядовой американской школьницы она превращена в нимфетку, «маленького, смертоносного демона» [Набоков, 1999, II, 27]. Жизнь Долли-ребенка в детстве закончена, и начинается томительное заключение Лолиты в области, которую можно определить как минус-детство или антидетство.

Антидетство не локализуется в пространстве, не фиксируется во времени, это мир пустоты, в котором личность утрачивает тождественность себе, обретая время, пространство и себя, лишь достигнув официально зарегистрированного зрелого возраста. Именно этого взросления с ужасом ожидает Гумберт, видя в нем утрату Лолиты, которая перестанет быть нимфеткой: «... 1 января ей стукнет тринадцать лет. Года через два она перестанет быть нимфеткой и превратится в “молодую девушку”, а там — в “колледж-гэрл”, т. е. “студентку” — гаже чего трудно что-либо придумать» [Там же, 84]. Хотя в конце романа, прощаясь с Лолитой, Гумберт понимает, что любит взрослую Долорес Скиллер, «бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем» [Там же, 340].

Область антидетства противоположна детству не по характеристикам качественным — большей или меньшей степени понимания и любви со стороны родителей, большей или меньшей степени благополучия, большей или меньшей степени поэтичности. Антидетство означает прекращение детства во время детства, которое, однако, не компенсируется преждевременной зрелостью: детство отменяется, и во времени образуется пустота, ребенок перестает быть ребенком, но при этом не становится взрослым и не уходит в небытие. Личность утрачивает процессуаль-

ность, перестает быть тождественной самой себе, «я» трансформируется в сюжет, в череду событий, навязанных волей взрослого, живущего в мире детей, но остающегося взрослым. Гумберт предлагает Лолите эпический сюжет романа-путешествия, бытие в сонете, в стихотворении, а Куильти — драматический сценарий, роль в драме или фильме. Нимфетка Гумберта теряет собственное имя, вместо Долорес Гейз становясь Лолитой, или воскресшей Анабеллой, теряет реальность бытия, теряет настоящее, еще не имея его компенсации в виде минувшего. Именно той начальной поры, которая должна быть способом преодоления настоящего через образы, сохраненные памятью и переданные воображению, Гумберт и лишает Лолиту. Утрату самоидентичности, имени и настоящего Ж. Делез классифицирует как «чистое становление», при котором личность растворяется в событии, или «приключениях», «когда имена пауз и остановок сметаются глаголами чистого становления и соскальзывают на язык событий» [Делез, 1995, 15]. Личность героини трансформируется в сюжет ее совместного путешествия с Гумбертом, ее реальность вытесняется образом, созданным Гумбертом.

Антидетство в художественном космосе Набокова, пользуясь предложенной терминологией, — область события, «чистого становления», связанного с утратой самоидентичности личности, область, ничем содержательно духовным, индивидуально значимым не заполненная, в то время как детство — «измерение ограниченных и обладающих мерой вещей, измерение фиксированных качеств» [Там же, 13], т. е. мир, фиксированный во времени, локализованный в пространстве, закрепленный за конкретным обладателем.

Метафизическая концепция непрерывности бытия в космосе В. Набокова реализуется в концептуализации детских впечатлений героев как их потенциальной способности к самодвижению и саморазвитию. Герои, лишены детства, отчуждены от кругового движения во времени-пространстве, от способности эстетизировать бытие и, таким образом, трансцендировать за пределы одной материально наличной, всеобщей реальности. Асинхрония же героем времени внешнего, линейно текущего посредством слова означает открытие своего хронотопа, характеризуемого подвижностью и обратимостью его пространственно-временных характеристик.

---

*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1995.

*Бергсон А.* Собрание сочинений. Т. 1. Опыт о непосредственных данных сознания: Материя и память. М., 1992.

*Грация Э.* Девушки оголяют колени везде и всюду: Закон о непристойности и подавление творческого гения [Гл. Своими коготками, Лолита!] // Иностран. лит. 1993. № 1.

*Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995.

*Кормин Н. А.* Диаграмма времени-сознания и феномен художественного восприятия // Феноменология искусства. М., 1996. С. 54—89.

*Набоков В.* Ада, или Страсть: Хроника одной семьи. Т. 6. Киев; Кишинев, 1995.

*Набоков В.* Второй режиссер // Иностран. лит. 1993. № 12. С. 109—120.

*Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

*Набоков В. В.* Стихотворения и поэмы. М., 1991.

- Набоков В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1990.  
*Набоков В. В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1999.  
*Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 1999—2000.  
Набоков о Набокове и прочем: Интервью. Резенции. Эссе. М., 2002.  
*Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // Владимир Набоков: pro et contra. СПб., 1997.

**Н. Н. Попкова**

## **ОТРАЖЕНИЕ ЖИВЫХ ЯЗЫКОВЫХ ПРОЦЕССОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ ИРТЕНЬЕВА**

Динамический образ языка создается художественной литературой. В переломные эпохи «из инструмента описания мира язык становится объектом описания» [Зубова, 2000, 15], сам «поэт невольно превращается в инструмент языка» [Бродский, 1992, 15]. Авторы современных иронических текстов критически осмысливают языковую ситуацию. Комический эффект, возникающий в произведении, привлекает внимание к нестабильности культурно-речевой ситуации, дает возможность объективно оценить языковые сдвиги, осмыслить их причины, установить меру их влияния на общее культурное состояние русского языка.

Впервые результативность лингвокультурологического подхода к анализу поэтических текстов была подтверждена Л. В. Зубовой в монографии «Русский язык в контексте истории языка» [Зубова, 2000]. Автор доказала, что поэты, с одной стороны, следуют современным поворотам в развитии языка, с другой — стремятся закрепить традиции русского литературного языка.

Непосредственный предмет нашего лингвокультурологического анализа — поэзия Игоря Иртеньева, в которой нашли отражение актуальные языковые процессы [см.: Иртеньев, 2002]. Иронические стихи этого поэта, по мнению В. Жука, доказывают, «что в живом языке лишнего не бывает. Как не бывает дурного и незаконного» [Жук, 2002, 15—16]. Выбор материала обусловлен следующими критериями: Иртеньев обладает природным чувством языка и остроумием; в его поэзии зафиксированы важные для нашей страны события последних двадцати лет, повлиявшие на языковые процессы. В исследуемых поэтических текстах нашли отражение различные формы языковой игры [см.: Гридина, 1996; Санников, 1999; Ермакова, 2005], выступающей как органическая часть языкового карнавала и средство существования последнего.

Поэтическая рефлексия Иртеньева направлена на осмысление возможностей архаизмов в современном речевом употреблении. Улавливая тенденцию к утрате высокого, он показывает невозможность восполнения этого стилистического регистра с помощью механического отбора устаревших элементов языка. Так, характерная для традиционного русского восприятия мира поэтизация женщины,