

Вера Полищук
«Буря рыданий»:

МОТИВ СЛЕЗ В ПОЭТИКЕ В. НАБОКОВА

Vera Polishchuk

“Storm of sobs”: Motif of tears in V. Nabokov’s poetics

Вера Полищук (Союз переводчиков России, независимый исследователь; кандидат филологических наук) amalgamka@yandex.ru.

Vera Polishchuk (PhD; independent researcher, Union of translators of Russia) amalgamka@yandex.ru.

Ключевые слова: романтический канон, интертекстуальность, пародия, изображение сексуальности, оптические искажения

Key words: romantic canon, intertextuality, parody, depiction of sexuality, optical distortion

УДК: 1751

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_35

UDC: 1751

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_35

В статье рассматривается мотив слез и его важная роль в поэтике Владимира Набокова как части сложной мотивной структуры русско- и англоязычных произведений писателя: рассказов и романов, таких как «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» и «Лолита». Мотив слез служит Набокову одним из способов подчеркнуть связь с романтическим каноном, который он и пародирует, и развивает, а также позволяет обогатить способы изображения душевных заболеваний и моральных проблем. Подробно анализируется развитие приемов сексуальной изобразительности от русскоязычных к англоязычным произведениям, включая обширную правку английского перевода романа «Король, дама, валет».

The article examines the motif of tears and the important role it plays in Vladimir Nabokov’s poetics as part of the complicated motif structure of the Russian and English works by the writer: short stories and novels such as *King, Queen, Knave*; *The Defence*; *Invitation to a Beheading*; and *Lolita*. The motif of tears helps Nabokov emphasize his relation to the romantic canon, which he both parodies and develops, and also allows him to flesh out ways of depicting mental illnesses and moral issues. The development of sexual representational techniques from Russian to English works is analyzed in detail, including an extensive revision of the English translation of the novel *King, Queen, Knave*.

В своей лекции о «Госпоже Бовари» Г. Флобера Владимир Набоков опровергает общепринятое утверждение о жанре этого романа: «Вопрос: можно ли назвать “Госпожу Бовари” реалистической или натуралистической книгой? Не уверен»¹. В числе прочих аргументов он приводит следующий: к такому жанру невозможно отнести «роман, в котором ребенок Жюстен — нервный четырнадцатилетний мальчик, теряющий сознание при виде крови и бьющий посуду из-за своей нервозности, — в глухую ночь отправляется плакать — и куда? — на кладбище, на могилу женщины, чей призрак мог бы явиться ему с укорами за то, что он предоставил ей средство к самоубийству»². Мне, в свою очередь,

1 *Набоков В.* Гюстав Флобер (1821—1880): «Госпожа Бовари» (1856) / Пер. с англ. Г. Дашевского // *Набоков В. Лекции по зарубежной литературе.* М.: Независимая газета, 1998. С. 206.

2 Там же.

представляется интересным проанализировать, почему плачут персонажи Набокова и как мотив слез вписывается в его поэтику в целом, учитывая, что любой образ у Набокова, как правило, не случаен и функционален, а проза выстроена по поэтическому принципу, на повторах-рифмах. В своей книге «Агония и возрождение романтизма» Михаил Вайскопф выдвигает плодотворную идею, что Набоков (Сирин) русскоязычного периода наследовал романтическому канону, обновлял и переосмыслял его [Вайскопф 2022]. Добавлю: на мой взгляд, это переосмысление продолжалось вплоть до самых поздних англоязычных романов Набокова, включая «Аду» (1969) — роман, представляющий собой развернутую пародию на романтические произведения.

Слезы непосредственно связаны с темой зрения, чрезвычайно важной для Набокова, и, в частности, со значимым для него сквозным мотивом слепоты, не столько физической, сколько духовной³. Наиболее прямолинейно этот мотив реализован в ранних, так называемых берлинских романах «Король, дама, валет» (1928) и «Камера обскура» (1933): так, в последнем развернуто реализуется шаблон «любовь слепа»⁴.

В «Короле, даме, валете» (1928) мотив слез работает на введение ключевой темы зрения, которая вплетена в роман посредством разветвленной мотивной структуры; в отличие от оптических мотивов, он играет лишь второстепенную роль, однако и она значима. Этот роман Набокова, второй по счету, представляет собой резкую смену парадигмы после «Машеньки» (1926): под бульварно-детективной фабулой скрывается и пародия на романы соответствующего жанра, и система аллюзий, источниками которых служат А. Пушкин, Ф. Достоевский, В. Одоевский, Э.Т.-А. Гофман и наследующий ему немецкий кинематограф экспрессионизма. Многие аллюзии работают и на тему зрения: нарушенного физического (что включает в себя сложные оптические иллюзии) и искаженного нравственного (моральной слепоты)⁵. Судя по всему, здесь, как и в дальнейшем, на свой лад проявляется синестезия Набокова: помимо классического синестетического смешения, при котором, например, эпитет, относящийся к осязанию, переносится на обоняние («липко пахло тополевыми почками»⁶), у Набокова посылы, касающиеся моральной слепоты, глухоты, отсутствия эстетического чутья, могут быть переданы образами из сферы любого из этих чувств.

В контексте темы слез в «Короле, даме, валете» важно отметить не только моменты, когда герои плачут, но и когда не плачут (минус-слезы). Разберем, например, простую фразу: «Слезы обиды затуманили очки»⁷, которая относится к глуповатому, жадному провинциалу Францу, чья воля полностью подавлена хищной любовницей Маргой, женой его богатого дяди. Во-первых, на протяжении всего романа близорукий Франц сражается с предметным миром и особенно с очками: неоднократно роняет, теряет и разбивает их. От утраты очков окружающий мир претерпевает различные оптические искажения:

3 Подробнее о теме болезней зрения у Набокова и его современников см.: [Трубецкова 2019].

4 См.: [Яновский 2000].

5 Подробнее см.: [Долинин 2019; Полищук 2009].

6 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 480.

7 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 218.

Он вышел на улицу и сразу с головой погрузился в струящееся сияние. Очертаний не было; как снятое с вешалки легкое женское платье, город сиял, переливался, падал чудесными складками, но не держался ни на чем, а повисал, ослабевший, словно бесплотный, в голубом сентябрьском воздухе⁸.

Прохожий стоял совсем близко, и так странно падала листовая тень на его лицо, и так все было смутно, что Францу вдруг показалось, что человек — тот самый, от которого он вчера бежал. Почти наверное можно сказать, что это была лишь световая пятнистость, прихоть теней, — однако Францу стало так гадко, что он предпочел отвести глаза⁹.

То Франц видит Берлин, виллу Драйеров и саму Марту воздушнее и прелестнее, чем они есть на самом деле, то (в финале романа) мир оказывается перечеркнут трещиной на разбитом стекле очков. Читателю может показаться, будто это пророчество: символически перечеркнуты все мечты Франца об освобождении от Марты и вольной столичной жизни. Марта смертельно простыла, пытаясь убить мужа на лодочной прогулке, но есть шанс, что она выздоровеет. В авторизованном англоязычном варианте романа («King, Queen, Knave», 1968) эта амбивалентность подчеркнута: Драйер посылает Франца с курорта в берлинскую виллу за изумрудными серьгами, которые Марта невнятно потребовала в бреду, и юноша решает, будто она поправилась и собирается на бал, — что говорит о его недалекости: «Драйер позвонил и сказал, что мадам требует свои изумрудные серьги — и Франц тотчас заключил, что, раз мадам задумала пойти на танцы, никакой смерти уже не ожидается»¹⁰. Однако срабатывает эффект обманутого ожидания и пророчество не сбывается: Марта не выживает, чего боялся Франц, а умирает — и он обретает свободу и как бы возвращает себе мир.

Конечно, подслеповатость Франца как без очков, так и в разбитых очках — прямое указание на его слепоту по отношению и к самому себе, и к людям: он не сразу понимает, что собой представляет Марта, и сначала видит в ней красавицу, у которой светящийся «мадоннообразный профиль»¹¹, и лишь значительно позже — стареющую женщину, чем-то похожую на «большую белую жабу»¹². Теперь рассмотрим контекст, в котором стоит фраза о затуманенных очках Франца:

Она притянула его к себе за шею; он напрягся, не давался, — но вдруг ее острый, бриллиантовый взгляд полоснул его, и он весь как-то осел, как оседает с жалобным писком детский воздушный шар. Слезы обиды затуманили очки. Он прижался щекой к ее плечу¹³.

Марта подчиняет себе любовника и уговаривает совершить убийство ее мужа. Здесь беглое упоминание слез, искажающих зрение, встроено в первостепен-

8 Там же. С. 145.

9 Там же. С. 146.

10 «Dreyer had telephoned that madame wanted her emerald earrings — and Franz immediately realized that if madame contemplated going to a dance, no death was expected» (*Nabokov V. King, Queen, Knave / Transl. by D. Nabokov in collab. with the author. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company. 1968. P. 269*).

11 *Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 138. М. Вайскопф возводит подобные описания у Набокова к романтическому канону, где встреча влюбленных, predetermined свыше, носит мистико-эротический характер. См.: [Вайскопф 2022: 490–499].*

12 *Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 294.*

13 Там же. С. 218.

ной значимости мотив сказочного превращения красавицы в чудовище, в мотив оборотничества и вампиризма, который и восходит к Гофману и кинематографу экспрессионизма, и служит основой всей эротической образности романа, особенно в позднейшем авторизованном переводе. Марте последовательно приписывается ряд канонических свойств вампира, в том числе, как и в приведенной цитате, способность гипнотизировать жертву, подавлять ее волю взглядом, а «острый взгляд», от которого Франц «осел», представляет собой иносказание вампирского укуса.

Применительно к Францу речь идет не о слепоте в полном смысле слова, скорее об искажении восприятия: впрочем, все три главных героя, и король, и дама, и валет, видят друг друга не в истинном свете, обманывают и обманываются. Драйер так и не узнает, что жена изменяет ему с племянником: например, не замечает, как Марта льнет к Францу в полутьме театральной ложи в варьете:

Музыкальная феерия (так значилось в программе) поблескивала и ныла, звездой вспыхивала скрипка, то розовый, то зеленый свет озарял музыкантшу... Драйер вдруг не выдержал. — Я закрыл глаза и уши, — сказал он *плачущим* голосом. — Скажите мне, когда эта мерзость кончится.

Марта вздрогнула; Франц, сразу не сообразив, о чем идет речь, подумал, что все погибло — что Драйер все понял, — и такой ужас нахлынул на него, что даже *выступили слезы* (Курсив мой. — В.П.)¹⁴.

Здесь Франц готов заплакать от испуга, неверно истолковав слова Драйера, которому пошлый свето-музыкальный номер внушает отвращение до слез. В дальнейшем слезы упоминаются и названы впрямую, когда Драйер, поэт от коммерции, умиляется процессу «рождения» движущегося манекена — по сути, пародии на акт божественного творения: «“Боже мой!” — тонким голосом сказал вдруг Драйер, словно готов был прослезиться. Коричневая фигурка, похожая на ребенка, на которого сверху надели бы мешок, ступала действительно очень трогательно»¹⁵. «Слепой» Франц не умеет правильно истолковать эмоциональные реакции любовницы: «Марта, не раскрывая рта, судорожно засмеялась. Франц, судя по звуку, подумал, что она всхлинула, и растерянно подошел. Она обернулась к нему и вдруг вцепилась ему в плечо, заскользила щекой по его лицу»¹⁶. Ему кажется, будто она заплакала, беспокоясь о том, что муж долго не возвращается; на деле же Марта рассмеялась, вспомнив упавшую на льду даму: возможность автокатастрофы на гололеде и гибели Драйера внушает ей надежду.

Повторим, что не менее важны и случаи, когда героини не плачут или акт рыданий не назван впрямую. Драйер был бы рад, если бы холодность Марты прорвалась человеческими чувствами:

— Ты, очевидно, со мной говорить не желаешь, — сказала Марта, — ну что ж... — Она отвернулась и опять принялась за ногти. Драйер думал: «Раз бы хорошо тебя пробрало... Ну рассмейся, ну разрыдайся. И потом, наверное, все было бы хорошо...»¹⁷.

14 Там же. С. 206.

15 Там же. С. 255.

16 Там же. С. 214.

17 Там же. С. 157.

Отсутствие слез участвует в характеристике героини. В финале романа Франц, вернувшись в курортный отель, где Марта лежит при смерти, видит читающего газету Драйера и решает, что она выжила: «Услышав скрип ступеней, Драйер медленно повернул голову. Франц, взглянув на его лицо, вяло подумал, что, верно, у него сильный насморк. Драйер издал горлом неопределенный звук и, быстро встав, отошел к перилам»¹⁸. Здесь слезы не упомянуты напрямую, но искаженное восприятие Франца снова едва не обманывает его; на весть о смерти вампирической любовницы он, в соответствии со своей характеристикой, реагирует истерическим смехом.

В русскоязычных рассказах Набокова мотив слез еще носит однозначно реалистическую окраску, но лишь в отдельно взятых и обоснованных случаях. Так, привлекают внимание парные рассказы «Обида» (1931) и «Лебеда» (1932), объединенные общим протагонистом — петербургским мальчиком Путей (Петром Шишковым), чей образ, особенно во втором рассказе, имеет ярко выраженный автобиографический характер. «Обида» была опубликована с посвящением Ивану Алексеевичу Бунину, с которым Набокова долгие годы связывали сложные отношения и ученичества, и литературного соперничества. По версии Максима Шраера, Набоков русского периода осознавал влияние Бунина на свою прозу и неспроста выбрал для оммажа именно «Обиду», где подробно и реалистично изображен и усадебный быт невозвратимого прошлого, и переживания ребенка¹⁹.

В «Обиде» подкатывающие слезы для Пути такая же рядовая физиологическая и психологическая реакция, как краснеющее лицо:

Путя переглотнул и неуверенно направился к дому, помахивая зеленой палочкой и стараясь сдерживать слезы. <...> Он обошел дом с другой стороны, смутно думая, что там где-то должен быть пруд, и можно оставить на берегу платок с меткой и свисток на белом шнурке, а самому незаметно отправиться домой...²⁰

Отметим здесь и типично детское фантазирование на тему имитации самоубийства в духе «умру, и вы еще пожалеете», которое перекликается с классикой детской литературы, например с «Приключениями Тома Сойера» Марка Твена.

Иначе обстоит дело во втором рассказе, «Лебеда», само заглавие которого носит каламбурный характер, свойственный поэтике Набокова. С «Обидой» этот рассказ объединяет общий протагонист, все тот же Путя Шишков, но построен рассказ совершенно по-другому, ведь в нем слезы предстают как значимый сквозной мотив. Переживая предстоящую дуэль отца, гимназист Путя под диктовку

писал на доске: «...поросший кашкою и цепкой ли бедой...» Окрик, — такой окрик, что Путя выронил мел: «Какая там “беда” ... Откуда ты взял беду? Лебеда, а не беда... Где твои мысли витают?»²¹

Его сознание занимает беда, которая пока еще пребывает в сослагательном наклонении: то ли будет, то ли нет. В этом рассказе слезы уже выстраиваются

18 Там же. С. 305.

19 См.: [Шраер 2019: 107–114].

20 Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 553.

21 Там же. С. 581.

в мотив и троп: поначалу они упоминаются пунктирно и в том же ключе, что и в «Обиде»:

На следующем уроке немец Нуссбаум разорался на Щукина (которому в тот день не везло), и тогда Путя почувствовал спазму в горле и, чтобы не расплакаться при всех, отпросился в уборную. Там, около умывальника... Путя с минуту смотрелся в зеркало — лучший способ не дать лицу расплыться в гримасу плача²².

Однако, чем ближе к финалу, тем настойчивее подчеркивается образ слез как потока, угрожающего захлестнуть героя: «Путя почувствовал, что всякие дальнейшие объяснения опасны, — вот лопнет плотина, хлынет постыдный поток»²³. В последнем абзаце в финале рассказа нагнетаемое напряжение разрешается образом захлестывающей волны, бурного потока и эмоций, и рыданий облегчения:

Тут воды прорвались. Швейцар и Дима старались успокоить его, — он отталкивал их, дергался, отстранял лицо, невозможно было дышать, никогда еще не бывало таких рыданий, «не говорите, пожалуйста, не рассказывайте никому, это я нездоров, у меня болит...». И снова рыдания²⁴.

В приведенных выше цитатах примечателен ряд нюансов: во-первых, что в высшей степени свойственно поэтике Набокова, здесь развернуты устойчивые выражения-штампы наподобие «утонуть в слезах» и «нахлынули слезы/чувства», так что в одной из фраз вместо собственно слов «слезы» и «рыдания» — умолчание: «...вот лопнет плотина, хлынет постыдный поток». Во-вторых, фраза «тут воды прорвались» может быть прочитана и как метафора, сближающая рыдания истрадавшего мальчика с физиологическим процессом родов, когда отходят околоплодные воды: в определенном смысле Путя проходит инициацию страхом за отца, столкновением со смертельной угрозой и рождается заново, повзрослев. Как видим, даже в сравнении с чуть более ранним рассказом из того же цикла здесь образный ряд, связанный со слезами, усложняется.

Значительно любопытнее исследовать потайные устройства тех произведений Набокова, где мотив слез, воплощающий тему зрения, введен менее очевидно, чем в «берлинских» романах, и в то же время несет больше функций, чем в рассказах. Тщательный анализ показывает, что, даже если слезы не оказываются сквозным мотивом в отдельно взятом тексте, а лишь отдельными крапленными образами, то образы эти тем не менее вплетены в мотивную структуру и комплекс смыслов романа. Наглядный пример находим в романе «Приглашение на казнь» (1935). То, как протагонист Цинциннат, узник, приговоренный к смертной казни за непохожесть на других, старается не заплакать перед тюремщиками и палачом наяву, а плачет лишь в воображении, служит частью важного сквозного мотива главного героя как ребенка (с ним обращаются как с ребенком и/или пациентом — одна из ролей, навязанных ему мучителями). Сцена, где во время визита к Цинциннату плачет его лживая, распутная и безнадежно им любимая жена Марфинька, подкрепляет одну из основных тем романа: фальши, театральности, искусственности страшного мира, куда по ошибке попал подлинный поэт Цинциннат Ц., — мира, где лишь

²² Там же. С. 583.

²³ Там же. С. 586.

²⁴ Там же.

его воображаемый двойник осмеливается делать что хочет. «Продолговатые, чудно отшлифованные слезы поползли у Марфиньки по щекам, подбородку... <...> Цинциннат взял одну из этих слез и попробовал на вкус: не соленая и не солодкая, — просто капля комнатной воды. Цинциннат не сделал этого»²⁵. Слеза оказывается пресной водицей точно так же, как тюремный паук — игрушкой, а весь мир — ветхими театральными декорациями; скорбь Марфиньки фальшива.

Но слезы присутствуют в тексте и в более имплицитных вариантах. Рассмотрим следующую фразу — описание того, как на страницу книги попала капля с букета, лишь напоминающая слезу: «Цинциннат все глядел в книгу. На страницу попала капля. Несколько букв сквозь каплю из петита обратились в цидеро, вспухнув, как под лежачей лупой»²⁶. Набоков неспроста выбирает здесь и образ воды как лупы, под которой шрифт увеличивается, и именно такое название кегля: из-за своего отличия от обычных людей Цинциннат всю жизнь ощущает себя под пристальным наблюдением, словно под лупой. Что еще важнее, фонетически и графически «цидеро» перекликается с именем протагониста (двойное «ц») и напоминает читателю о том, что Цинциннат единственный живой и настоящий человек среди кукол: в финале прочие персонажи уменьшаются до кукольных размеров, а сам Цинциннат осознает свой истинный масштаб, подобно кэрролловской Алисе, и, обретя свободу, уйдет с казни. О своей особости он догадывается давно и в заточении размышляет: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: дар сочетать все это в одной точке...»²⁷ А. Долинин в своей статье «Пушкинские подтексты в романе Набокова «Приглашение на казнь» отмечает здесь в рамках пушкинского мотива аллюзию на «Пророка». Будучи таковым, герой прозревает мир в истинном свете, размышляет о том, что вещество и время в фальшивом мире существуют по своим законам, искаженным и нарушенным, а взгляд Цинцинната работает как лупа применительно к старым книгам и журналам, благодаря которым он отчасти делает выводы об обетшании материи, замедлении времени и вырождении мира. В то же время приведенная выше цитата — и отсылка к романтическому канону в целом, где часто возникают ключевые фигуры: и поэта с истинным зрением, и узника в темнице [Долинин 2019: 298]. Как видим, образ, лишь косвенно связанный с темой зрения и мотивом слез, тем не менее вплетается в мотивную структуру романа.

В романе «Защита Лужина» (1930) слезы и плач играют существенную роль в сложной мотивной структуре и работают на создание нескольких граней в образе главного героя. Отчасти эти грани также сопряжены с романтическим каноном. Лужин — один из набоковских персонажей-«художников», который воспринимает окружающий мир сквозь свою призму, в данном случае, как и в ряде других произведений, воспринимает в искаженном преломлении. Он остается инфантильным и аутичным взрослым, а затем в некотором смысле впадает в детство, когда узор судьбы волей автора подкладывает ему все новые повторы ситуаций из прошлого, связанных с шахматами. В описании малень-

25 *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2002. С. 168—170.

26 Там же. С. 98.

27 Там же. С. 74.

кого Лужина слезы, как и их отсутствие, рисуют характеристику героя. Так, чтобы не ехать в город и в гимназию, не выходить из своего замкнутого мирка, маленький Лужин сбегает со станции через лес обратно в усадьбу: он «плакал на бегу... <...> Наплакавшись вдоволь, он поиграл с жуком... и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сладкий хруст...»²⁸. Представляется, что здесь вводится штрих в «историю болезни» Лужина как аутиста с неадекватными реакциями, абсолютно равнодушного к боли и слезам других живых существ. Впоследствии Лужин, и ребенком, и уже взрослым, будет неоднократно не реагировать на чужие слезы или пугаться их; сам он смеется до слез или умиляется до слез, но практически не умеет плакать от горя — лишь в исключительных случаях: когда объясняется в любви и когда возвращается к детским переживаниям и заново проигрывает сцену побега в лесу: «Он тяжело опустился, присел, очень уж запыхался, и слезы лились по лицу»²⁹.

Гораздо показательнее примеры *отсутствия слез*: неоднократно и последовательно подчеркивается, что и во время истерик дома, и во время школьной травли мальчик Лужин не плачет: «Но изредка происходило ужасное: вдруг, ни с того ни с сего, раздавался другой голос, визжащий и хриплый»; «...сосед по парте... тихо и удовлетворенно говорил: “Сейчас расплачется”. Но он не расплакался ни разу... даже тогда, когда в уборной... пытались вогнуть его голову в низкую раковину»³⁰. Это поведение противопоставляется естественным человеческим реакциям родителей и тети Лужина — они свои утраты оплакивают: «[Лужин] рассердился, что нельзя посидеть в тепле, что идет снег, что у тети горят сентиментальные слезы за вуалью»³¹. См. также:

Отец вошел, протягивая, словно отстраняя от себя, бумажку — телеграмму. Слезы лились у него по щекам, вдоль носа, как будто он обрызгал лицо водой, и он повторял, всхлипывая, задыхаясь: «Что это такое? Что это такое? Это ошибка, переврали», — и все отстранял от себя бумажку³².

В главах, где Лужин появляется уже взрослым, слезы и рыдания, с одной стороны, подчеркивают его инфантильность и слабость, в силу которых невеста, а затем жена становится для Лужина материнской фигурой, и уже в этом качестве производит повторы ситуаций из его детства (как и мать, она на протяжении всего романа остается безымянной, что дополнительно подчеркивает переключку между двумя женскими персонажами). С другой стороны, слезы как влага и слезы как физиологическая реакция оказываются иносказанием, как ни парадоксально, намекающим на другую влагу и другую физиологическую реакцию, а именно — сперму и эякуляцию. Рассмотрим две сцены, где Лужин объясняется с невестой. В первой сцене он приходит к ней в номер, чтобы сделать предложение, и, сбившись, бурно рыдает. Во второй — невеста навещает его, он пытается ее обнять, затем внезапно отпускает, и девушка озадачена резкой переменой в его поведении. Эти две сцены переключаются между собой, не слишком далеко разнесены в пространстве текста (обе относятся к главам, где действие происходит в санатории) и симметричны, как крылья ба-

28 Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. С. 312—313.

29 Там же. С. 391.

30 Там же. С. 318—319.

31 Там же. С. 341.

32 Там же. С. 347.

бочки. В обеих Лужин занимает одинаковую позу — сидит на стуле; резко меняет поведение и внезапно успокаивается. В первой сцене:

«...должен вам объявить, что вы будете моей супругой, я вас умоляю согласиться на это», — и тут, присев на стул у парового отопления, он разрыдался, закрыв лицо руками; потом, стараясь одну руку так растопырить, чтобы она закрывала ему лицо, другою стал искать платок. <...> «Ну, будет, будет, — повторяла она успокаивающим голосом, — взрослый мужчина, и так плачет»³³.

Во второй, симметричной сцене:

Лужин, подъехав к ней вместе со стулом, взял ее за талию трясущимися от нежности руками и, не зная, что предпринять, попытался ее посадить к себе на колени... прижимая ее к себе и прищуренными глазами глядя снизу вверх на ее шею. Лицо его вдруг исказилось, глаза на миг потеряли выражение; потом черты его как-то обмякли, руки разжались сами собой, и она отошла от него, сердясь, не совсем точно зная, почему сердится, и удивленная тем, что он ее отпустил. Лужин откашлялся, жадно закурил, с непонятным лукавством следя за ней³⁴.

Здесь уместно вспомнить, что из-за диктаторского попечения Валентинова, своего шахматного импресарио и злого гения, Лужин очевидно остается девственником.

Наконец, у [Валентинова] была своеобразная теория, что развитие шахматного дара связано у Лужина с развитием чувства пола... и, боясь, чтобы Лужин не израсходовал драгоценную силу, не разрешил бы естественным образом благодетельное напряжение души, он держал его в стороне от женщин и радовался его целомудренной сумрачности³⁵.

Даже уличную проститутку юный или взрослый Лужин видел лишь издали и запоминает смутно. Судя по всему, Набоков вполне прозрачно намекает, что, если в первой сцене Лужин лил слезы, то во второй, цитируя набоковское стихотворение «Лилит», «мучительно я пролил семя»³⁶ — чем и объясняется его лукавая усмешка, хотя, возможно, суть происшедшего он не вполне осознал. И так, слезы у Лужина сопряжены с эякуляцией; в дальнейшем из романа следует, что брак Лужиных остается «ненастоящим» и абсолютно целомудренным. И эта «невинность» важна для сквозного мотива Лужина как ребенка, тесно переплетенного с мотивом слез (в том числе их отсутствия и их физиологической «замены»).

В англоязычный период своего творчества Набоков описывает подобные реакции гораздо прозрачнее и проводит параллель между слезами и семенем гораздо отчетливее. Этот процесс — часть развертывания и преумножения его «сексографии» в целом: нужно отметить, что Набоков существенно обогатил средства выражения эротического в русской литературе³⁷. О том, насколько погружен был Набоков в эту задачу и проблематику, свидетельствует, в част-

33 Там же. С. 365–366.

34 Там же. С. 370.

35 Там же. С. 359–360.

36 Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. 5. С. 438.

37 Подробнее об этом см.: [Шраер 2000: 285–302].

ности, детальное сравнение его обширной правки и дополнений в переводе «Короля, дамы, валета» на английский. Набоков занимался этим как раз в период работы над «Адой», и по тому, как он заполнил лакуны и дополнил эротические сцены и образы, используя тот же гротескный юмор, что и в «Аде», можно заключить, насколько важно для него было развить свою описательную манеру. От узнаваемых, хотя и завуалированных, образов-иносказаний Набоков со временем все последовательнее переходит к прямой описательности, которая и достигает пика в насыщенной эротикой «Аде».

Нельзя не заметить, что одна из ключевых сцен в «Лолите» напрямую перекликается с проанализированной выше сценой из «Защиты Лужина» (с тайным семяизвержением героя) — это сцена на кушетке в гостиной гейзовского дома. В ней эротическое иносказание представлено развернуто; метафорой переданы не только физиологические выделения, но и половые органы: «Я был горд собой: я выкрал мед оргазма, не совратив малолетней. <...> Фокусник налил молока, патоки, пенистого шампанского в новую белую сумочку молодой барышни — раз, два, три, и сумка осталась неповрежденной»³⁸. Метафорический образ сумочки впоследствии подкрепляется: Гумберт после первой ночи отпускает Лолиту в холл отеля: «...снабдил ее напоследок чудной сумочкой из поддельной телячьей кожи»³⁹.

Корреляция двух физиологических жидкостей вычитывается из цепочки эпизодов «Лолиты», если свести их воедино и рассмотреть как последовательное использование образов слез и семени. В романе встречается два парных образа — эротических иносказаний, довольно далеко разнесенных в тексте. Переживая отъезд Лолиты в летний лагерь и едва не плача, Гумберт роется в ее вещах:

...отворил дверь шкапа и окунулся в ворох ее ношенного белья. Особенно запомнилась одна розовая ткань, потертая, дырявая, слегка пахнувшая чем-то едким вдоль шва. В нее-то я запеленал огромное, напряженное сердце Гумберта (Также прозрачное иносказание. — *В.П.*). Огненный хаос уже поднимался во мне до края — однако мне пришлось все бросить и поспешно оправиться⁴⁰.

Во второй части романа, ближе к финалу, описывая страдания без беглянки, Гумберт упоминает:

До конца 1949-го года я лелеял, и боготворил, и осквернял поцелуями, слезами и слизью пару ее старых тапочек, ношеную мальчишковую рубашку, потертые ковбойские штаны, смятую школьную кепочку и другие сокровища этого рода, найденные в багажном отделении автомобиля⁴¹.

Выбор глагола «осквернять» достаточно прозрачно намекает на суть происходящего; отметим также фонетическую игру в словосочетании «слезами и слизью»⁴².

38 *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 80.

39 Там же. С. 171.

40 Там же. С. 86.

41 Там же. С. 313.

42 По замечанию К. Богданова, в «Лолите» с высокой степенью вероятности присутствует перекличка или даже прямая отсылка к строкам из «Евгения Онегина», посвященным любовным грезам Ленского. О. Проскурин интерпретирует строки из

Мотив слез смыкается здесь с темой смерти и омертвения, а также отношения к человеку как к неодушевленному объекту — в чем и заключается основное преступление не только Гумберта, но и ряда других героев Набокова. Гумберт предпочитает покорность, мертвое, а не живое: от Лолиты ему нужна покорность; он возит с собой фото умершей Аннабель Ли, предшественницы Лолиты, сожалеет, что не заснял лолитину теннисную игру на киноплёнку. Эту тему Набоков развивал еще в раннем романе «Король, дама, валет», где во внутренней речи Марты прорисовано постепенное расчеловечивание Драйера и ее путь к затее с убийством: «Ей нужен был тихий муж. Ей нужен был муж обмертвелый. Через семь лет она поняла, что ей просто нужен мертвый муж»⁴³. Подобное омертвляющее отношение к человеку как к вещи, по Набокову, есть не что иное, как одна из форм нравственной слепоты.

Слезы — и как вещество, и как телесная реакция — играют в «Лолите» несколько ролей. Они — характерный для набоковской поэтики пример одной из составляющих, из которых собрана мотивная структура романа. В высшей степени характерно и то, что у Набокова зачастую многие образы работают на всех уровнях, начиная с фонетического: один и тот же отрезок текста выполняет несколько функций. Рыдания и слезы связаны в романе со смертью, но логическая цепочка разомкнута: слезы не следствие смерти, а ее причина, и эта связь параллельна сопряжению смерти и воды (естественно, последнее — не набоковское изобретение, а древний архетип, играющий, однако, значимую роль в его поэтике и метафизике). Так, Шарлотта, мать Лолиты, гибнет под колесами автомобиля, когда, узнав об обмане Гумберта, выбегает из дома заплаканная. Этому предшествует скандал: «Тнусная Гейзиха, толстая стерва, старая ведьма, вредная мамаша, старая... старая дура... эта старая дура все теперь знает... Она... она...» Моя прекрасная обвинительница остановилась, глотая свой яд и слезы»⁴⁴. Впоследствии самозванный эксперт-водитель, чтобы уклониться от наказания за происшествие, подчеркивает, что «Шарлотта поскользнулась на свежеполитом асфальте»⁴⁵. Гумберт добавляет: «Кабы не глупость (или интуитивная гениальность!), по которой я сберег свой дневник,

«Евгения Онегина»: «Он пел те дальние страны, / Где долго в лоно тишины / Лились его живые слезы», — как «не только иронию [автора] по отношению к энтузиасту-элегнику, но и острую двусмысленность», отмеченную самим Набоковым в «Комментарии к “Евгению Онегину”». Проскурин также указывает, что платонические «живые слезы» Ленского восходят к французской формуле *des pleurs vifs*. В языке французской эротической литературы «плакать» (*pleurer*) означало «извергать семя» (*décharger*); соответственно, слезы, *pleurs*, выступали как обозначение самого этого семени» [Проскурин 1999: 155—156]. К. Богданов добавляет к этому, что подобную интерпретацию можно распространить и на самого Онегина: «...схожий намек в восьмой главе указывает на повторение схожих переживаний в схожей ситуации — ситуации, уподобляющей Онегина (“Он... чуть с ума не своротил, / Или не сделался поэтом”) Ленскому» [Богданов 2017: 56]. По его мнению, в «Лолите», возможно, присутствует даже не переключка с устойчивыми выражениями французского эротического языка, а прямая отсылка к соответствующим строкам из «Евгения Онегина». Учитывая, что «Лолита» насыщена и французскими выражениями, и отсылками к французской литературе, а также то, что Гумберт франкофон и его фигура как романтика показана через такую же призму авторской иронии, как и фигура Ленского, этот претекст весьма правдоподобен. Я благодарю К. Богданова за это дополнение.

43 Набоков В. Собрание сочинений русского периода. Т. 2. С. 258.

44 Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 121.

45 Там же. С. 129.

глазная влага, выделенная вследствие мстительного гнева и воспаленного самолюбия, не ослепила бы Шарлотту, когда она бросилась к почтовому ящику»⁴⁶. (Здесь, отметим, как и в «Камере обскуре», снова реализуется, но травестийно переворачивается ходульная формула «любовь слепа» — Шарлотту сначала ослепляла любовь, а потом ослепило прозрение.) До этого Гумберт не смог отважиться утопить жену в озере, но, так или иначе, гибнет она от слез: и буквально, и фигурально (отравившись ядовитыми слезами).

Логическим развитием взаимосвязи слез и смерти становится сквозной мотив слез Лолиты и того старательного безразличия к рыданиям изнасилованной сироты, которое лелеет в себе Гумберт и в котором в финальной эпифании искренне раскаивается: стоя на взгорке и слушая голоса играющих детей в долине, он осознает, что, лишив детства, убил в Лолите ребенка: «...пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре»⁴⁷. В романе, как указывали многие исследователи, в том числе и Александр Долинин, существует целая система отсылок к Достоевскому и, в частности, к фразе из «Братьев Карамазовых» о невозможности рая, построенного на слезинке ребенка: «...от высшей гармонии совершенно отказываюсь. Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка»⁴⁸. В «Лолите» звучит сквозной мотив рая/ада: раем Гумберт называет обладание нимфеткой, на поверку эта власть и затем раскаяние оборачиваются адом. Гумберт слеп (и глух) к слезам похищенной и регулярно насилуемой девочки-сироты; Лолита проливает не слезинку, а потоки слез: «...посреди ночи она, рыдая, перешла ко мне и мы тихонько с ней помирились. Ей, понимаете ли, совершенно было не к кому больше пойти»⁴⁹. Важно также, что эта фраза представляет собой аллюзию на исповедь Мармеладова в «Преступлении и наказании»: «— А коли не к кому, коли идти больше некуда! Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти. Ибо бывает такое время, когда непременно надо хоть куда-нибудь да пойти!»⁵⁰ Подчеркивается, что рыдает девочка «каждой, каждой ночью, — как только я притворялся, что сплю»⁵¹.

Еще более показательное сопряжение мотива слез с другим сквозным мотивом романа — медицины и болезни:

Помнится, операция была кончена, совсем кончена, и она всхлипывала у меня в объятиях — благотворная буря рыданий после одного из тех припадков капризного уныния, которые так участились за этот в общем восхитительный год. Я только что взял обратно какое-то глупое обещание, которое она вынудила у меня, пользуясь слепым нетерпением мужской страсти, и вот она теперь раскинулась на пледе, обливаясь слезами и щипля мою ласковую руку⁵².

Секс с Лолитой рассказчик уподобляет операции и, если учесть весь контекст романа, где по сюжету Гумберт неоднократно домогается девочки, когда та бо-

46 Там же.

47 Там же. С. 374.

48 Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 14. Л.: Наука, 1976. С. 225.

49 Там же. С. 176.

50 Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 14.

51 Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 216.

52 Там же. С. 209.

леет, а в целом просто насилует ее, понятно, что речь идет об операции медицинской, болезненной; то, что Лолита часто плачет от боли, также сквозная смысловая линия романа. В первой части романа сочувствие Гумберта плачущей Лолите сводится скорее к эротическому возбуждению:

Повздорив опять с матерью, она с час прорыдала и теперь, как бывало и раньше, не хотела явиться передо мной с заплаканными глазами: при особенно нежном цвете лица, черты у нее после бурных слез расплывались, припухали — и становились болезненно соблазнительными. Ее ошибочное представление о моих эстетических предпочтениях чрезвычайно огорчало меня, ибо я просто обожаю этот оттенок Боттичеллиевой розовости, эту яркую кайму вдоль воспаленных губ, эти мокрые, свалывшиеся ресницы, а кроме того, ее застенчивая причуда меня, конечно, лишала многих возможностей под фальшивым видом утешения...⁵³

Будучи не просто рассказчиком, а ненадежным рассказчиком (*unreliable narrator*), Гумберт создает вместо подлинной Долорес Гейз выдуманную роковую нимфетку Лолиту, которая соблазнила его и не ценила его дары и любовь (мертвый объект вместо живой девочки, которая выламывается из рамок нужного ему образа). Одновременно он романтизирует собственный образ и чувства и преувеличивает эмоциональные реакции, особенно слезы. Как указывает А. Долинин в статье «“Двойное время” у Набокова», писатель использовал в качестве объекта литературной игры исповедь: во-первых, декадентскую («*De Profundis*» Оскара Уайльда и «Исповедь» Поля Верлена), во-вторых, исповеди героев Достоевского («Кроткая», «Исповедь Ставрогина» в «Бесах») (см.: [Долинин 2019: 442]). Оба главных образа двойственны — и девочка, и взрослый: задним числом Гумберт осознает страдания девочки, а себя рисует и оборотнем, и вампиром, и роковым неотразимым красавцем и страдающим поэтом⁵⁴. Он последовательно акцентирует то, что хочет своей исповедью вызвать слезы у читателя, присяжных и даже неких «крылатых присяжных» (что указывает не только на земных, но и на потусторонних адресатов исповеди — небесный суд), и одновременно развивает систему аллюзий на стихотворение Эдгара По «Аннабель Ли», одну из красных нитей романа⁵⁵. Снова и снова в исповеди Гумберта повторяются упоминания о его сентиментальности, слезливости, чувствительности; рыдания постоянно соседствуют с упоминанием больного сердца и болей в груди. Так, после крупной ссоры с Лолитой и фальшивого примирения Гумберт упоминает: «...буря рыданий распирала мне грудь»⁵⁶. В этой сцене присутствует всепроникающая стихия воды: льет дождь, у девочки «бисером усыпаны волосы»⁵⁷, и, наконец, Гумберт, заключая «чувственное примирение» с Лолитой, подчеркивает: «Физиологам, кстати, может быть небезынтересно узнать, что у меня есть способность — весьма, думается мне, необыкновенная — лить потоки слез во все продолжение другой бури»⁵⁸. Здесь снова стоит вспомнить соотношение слез и других выделений.

53 Там же. С. 83.

54 Подробнее см.: [Полищук 2015].

55 Подробнее см.: [Люксембург 2008; Appel 1970; Peterson 1995].

56 Набоков В. Собрание сочинений американского периода. Т. 2. С. 255.

57 Там же.

58 Там же.

Частотный подсчет показывает, что слова «слезы», «рыдать», «рыдания» и другие в рамках этого семантического поля в большинстве случаев относятся именно к автоописанию Гумберта и в меньшинстве — к Лолите и Шарлотте. На протяжении всей второй части романа рассказчик подчеркивает свой страх потерять Лолиту: «...уже собрался дать волю назревшим рыданиям, — собрался умолять ее, зачарованную, равнодушную, чтобы она рассеяла как-нибудь, хотя бы ложью, тяжкий ужас обволакивающий меня»⁵⁹ — и описывает свое фальшивое раскаяние после пощечины девочке: «А затем — раскаяние, пронзительная услада искупительных рыданий, пресмыкание любви, безнадежность чувственного примирения»⁶⁰. После гибели Шарлотты он рыдает от счастья и облегчения: «И тут я зарыдал. Господа и госпожи присяжные, я зарыдал!»⁶¹ Встретившись с беременной Лолитой после ее бегства и долгих поисков, Гумберт снова упоминает о своих рыданиях: «Я прикрыл лицо рукой и разразился слезами — самыми горячими из всех пролитых мной. <...> ...и я не мог перестать рыдать»⁶². По версии А. Долинина, вся история с похищением Лолиты, последней встречей с ней и казнью Куильти полностью выдумана Гумбертом, чтобы переложить свою вину на двойника и обелить себя (см.: [Там же: 458—473]). Если принять эту трактовку, то тем очевиднее, что «буря рыданий» Гумберта — в большинстве случаев выдуманный атрибут и часть его стратегии ненадежного повествователя, рисующего себя как романтического героя, чувствительного, легко проливающего потоки слез.

В своем знаменитом эссе «О Сирине» (1937) Владислав Ходасевич сформулировал один из основных принципов поэтики Набокова:

Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому не прячет, что одна из главных задач его — именно показать, как живут и работают приемы⁶³.

Продолжая и разворачивая эту метафору, можно сказать, что в числе сценических эффектов у набоковских эльфов или гномов есть и дождь из слез, но в сложной структуре набоковских произведений ни «буря рыданий», ни «слезинка ребенка» не проливаются случайно.

59 Там же. С. 291.

60 Там же. С. 279.

61 Там же. С. 130.

62 Там же. С. 342.

63 Ходасевич В. О Сирине. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Согласие, 1996. С. 393.

Библиография / References

- [Богданов 2017] — *Богданов К.* Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.
- (*Bogdanov K. Vrachy, patsienty, chitateli: Patograficheskie teksty russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2017.*)
- [Вайскопф 2022] — *Вайскопф М.* Набоков, или Воскресение романтизма // Вайскопф М. Агония и возрождение романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 464–534.
- (*Vaiskopf M. Nabokov, ili voskresenie romantizma // Vaiskopf M. Agoniya i vozrozhdenie romantizma. Moscow, 2022. P. 464—534.*)
- [Долинин 2019] — *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Симпозиум, 2019.
- (*Dolinin A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Saint Petersburg, 2019.*)
- [Люксембург 2008] — *Люксембург А.* Примечания к роману «Лолита» // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 601–669.
- (*Liukseburg A. Primechaniya k romanu "Lolita" // Nabokov V. Sbranie sochineniy amerikanskogo perioda: In 5 vols. Vol. 2. Saint Petersburg, 2009. P. 601—669.*)
- [Полищук 2009] — *Полищук В.* Примечания к роману «Король, дама, вalet» // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2009. С. 697–705.
- (*Polishchuk V. Primechaniya k romanu "Korol', dama, valet" // Nabokov V. Sbranie sochineniy russkogo perioda: In 5 vols. Vol. 2. Saint Petersburg, 2009. P. 697—705.*)
- [Полищук 2015] — *Полищук В.* По следам «Лолиты». От «Коллекционера» к «Парфюмеру» (апология маньяка) // Кинематография желания и насилия: Сборник статей / Под ред. Л. Бугаевой. СПб.: Петрополис. 2015. С. 182–202.
- (*Polishchuk V. Po sledam "Lolity". Ot "Kollektsionera" k "Parfiumeru" (apologiya man'yaka) // Kinematograf zhelaniya i nasiliya: Sbornik statei / Ed. by L. Bugaeva. Saint Petersburg, 2016. P. 182—202.*)
- [Проскурин 1999] — *Проскурин О.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- (*Proskurin O. Poeziya Pushkina, ili Podvizhnyu palimpsest. Moscow, 1999.*)
- [Трубецкова 2019] — *Трубецкова Е.* «Новое зрение». Болезнь как прием остранения в русской литературе XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (*Trubetskova E. "Novoe zrenie". Bolezni' kak priem ostraneniya v russkoy literature 20 veka. Moscow, 2019.*)
- [Шраер 2000] — *Шраер М.Д.* Набоков: Темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.
- (*Shraer M.D. Nabokov: Temy i variatsii. Saint Petersburg, 2000.*)
- [Шраер 2019] — *Шраер М.Д.* Бунин и Набоков. История соперничества. М.: Альпина нон-фикшн, 2019.
- (*Shraer M.D. Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva. Moscow, 2019.*)
- [Яновский 2000] — *Яновский А.* Примечания к роману «Камера obscura» // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 743–754.
- (*Ianovskij A. Primechaniya k romanu "Kamera obskura" // Nabokov V. Sbranie sochineniy russkogo perioda: In 5 vols. Vol. 3. Saint Petersburg, 2006. P. 743—754.*)
- [Appel 1970] — *Appel Jr. A.* Notes // The Annotated "Lolita". New York; Toronto: McGraw Hill Book Company, 1970. P. 322–441.
- [Peterson 1995] — *Peterson D.E.* Nabokov and Poe // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V.E. Alexandrov. New York: Garland, 1995. P. 463–472.