
© О.Ю. ОСЬМУХИНА

osmukhina@inbox.ru

УДК 801.73

**В. ПЕЛЕВИН И «ЛОЛИТА»: ПРЕЛОМЛЕНИЕ
НАБОКОВСКОЙ ТРАДИЦИИ АВТОРСКОЙ МАСКИ
В РОМАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В. ПЕЛЕВИНА**

АННОТАЦИЯ. В статье впервые выявляются интертекстуальные связи прозы В. Пелевина и В. Набокова и исследуется их роль в конструировании авторской маски.

SUMMARY. The article reveals intertextual relations of Nabokov's and Pelevin's prose for the first time. The author investigates their role in making of the author's mask functioning.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА. Повествователь, авторская маска, мистификация, аллюзия, пародия, постмодернизм.

KEY WORDS. Narrator, author mask, mystification, allusion, parody, postmodernism.

Современная нарратология, рассматривающая автора в качестве многоуровневой повествовательной инстанции, подчеркивает не просто очевидную его «осязаемость», но вообще — понижывающее тот или иной текст авторское присутствие («авторская интенция»), однако средства локализации авторского отношения к изображаемому нередко остаются на периферии исследовательского интереса, тогда как для литературы постмодернистской проблема «присутствия» автора в тексте весьма актуальна, учитывая, что в произведении постмодернистском посредником между авторским миром, авторской личностью и реальностью «других», знаком неравенства автора и его сочинения оказывается маска. Именно посредством нее автор эксплицитно реализует и себя самого, и собственное рефлектирующее сознание в произведении, а также моделирует текст, лишая написанное однозначного и единственного прочтения. Маска замещает автора «реального», который посредством нее нередко идентифицирует себя самого, эстетически преднамеренно создавая иллюзию достоверности текста, происходящего и т.д., скрываясь под маской фиктивного автора-нарратора, ведущего повествование от первого лица («я-субъекта»), берущего на себя функцию создателя предлагаемого текста, дающего читателям видение происходящего со своей точки зрения и целостно завершающего само произведение. Соответственно, феномен авторской маски, анализ ее функций в различные периоды литературного развития нуждается в диахронном, систематическом анализе, позволяющем дать реальное научное представление о ее природе.

«Масочная» традиция в рамках профессионального словесного творчества, как известно, формируется в России на протяжении нескольких столетий [1], и как художественный прием, а также как способ реализации в пределах текстового пространства собственного «я», подразумевающий одновременное

сокрытие и явление творцом себя; в прозе XX в. маска наиболее активно использовалась именно В.В. Набоковым. Практически во всех его произведениях — от ранних рассказов и «Дара» до «Лолиты» или «Ады» — в отчетливо предельной форме отражается процесс саморефлексии: автор «реальный» (затекстовый) последовательно «вживается» в образ героя — «другого», «примеряет» самые разнообразные авторские маски, посредством скрытой игры на автобиографизме, эстетически преднамеренного смещения голосов автора и нарратора, мистифицирующих читателя автопародийных предисловий, автокомментариев, автоаллюзий.

Принимая во внимание не только «вторичность» всей постмодернистской прозы по отношению к предшествующему наследию (что, разумеется, делает весьма продуктивным и небезынтересным выявление «претекстов» того или иного постмодернистского произведения), но и реплику М. Липовецкого об «автохтонности» русского постмодернизма о творчестве именно Набокова как предтечи отечественного постмодерна [2; 52], можно с уверенностью предположить, что многие современные прозаики в использовании авторской маски следуют именно набоковской традиции. Это касается не только «Укуса ангела» П. Крусанова, где при создании романа «альтернативной истории» интертекстуальные связи с «Адой» лежат на поверхности, или же типологической взаимосвязи «Пушкинского дома» с «Даром», обыгрываемой самим А. Битовым, но, как это ни парадоксально, куда в большей степени, чем это представляется на первый взгляд, творчества В. Пелевина последних лет.

Так, в романах В. Пелевина, в которых, равно как и в набоковских произведениях, демонстрируется игровой подход к тексту, проявляющийся в обнажении авторской роли в литературной конструкции, тематизации приемов, обыгрывании излюбленных тем, включении читателя в творческую игру и постоянном разрушении предварительно созданного эффекта достоверности, кроме того, происходит отчуждение автора от собственного текста посредством мнимых предисловий и мистификаций, в которых «реальный» создатель романа настаивает на своей непричастности к написанному, вводя фиктивных авторов-нарраторов. Подобную функцию со всей очевидностью выполняет не только «новообращенный» вампир Рама в «Ампир-V», но и лиса А Хули в «Священной книге оборотня», ретроспективно описывающая свой путь к высшему знанию: автор «реальный» скрывается за маской автора фиктивного (А Хули), ведущего повествование от первого лица и становящегося единственной говорящей и оценивающей инстанцией.

Кроме того, средством ложной авторской идентификации, органично дополняющим авторскую игру «чужими голосами», оказывается и репрезентующий саму рукопись А Хули предполагаемым читателям «Комментарий эксперта», приписанный «официальным лицам», фигурам легитимизирующим читательскую продукцию, перерастающим в символ манипулирования массовым сознанием (майор милиции, литературоведы и телеведущий). В связи с чем «эксперты» наделены весьма примечательными именами — Майя Марачарская (ироническая контаминация имен «Майя» — восточная богиня иллюзии и «Мара» — буддийский дьявол), Игорь Кошкодавленко (явная аллюзия на известный эпизод с непривлекательным Шариковым в экранизации Н. Бортко булгаковского «Собачьего сердца»), а также Пелдис Шарм

(пародийная анаграмма имени реального шоумена Валдиса Пельша). Автопародийное предисловие официальных «экспертов», дающих отрицательную оценку «сомнительным» духовным поискам и обретением в конечном итоге абсолютной свободы фиктивной авторессой найденной рукописи, не просто иронически демонстрирует откровенную противоречивость взаимоотношений власти (государства) и личности (и это автоотсылка ко всем предыдущим пелевинским текстам), но обыгрывает отзывы отечественной критики на творчество самого Пелевина как автора реального. Так, по мнению «экспертов», представленный текст не заслуживает «серьезного литературоведческого или критического анализа» [3; 7], что, несомненно, отсылает к неоднократным упрекам в адрес Пелевина А. Архангельского [4; 190-193], П. Басинского [5; 4], [6; 11] в «дурном слоге», «инфантилизме», «индивидуализме», «беспринципности» и «какой-то детской (чтобы не сказать идиотической) любознательности ко всему, что не напрягает душу, память и совесть» [5; 4]. И в этом смысле можно считать, что Пелевин воспринимает набоковский опыт: так, общеизвестно, что русская эмигрантская критика неоднозначно воспринимала наследие Набокова-Сирина, нередко подчеркивая, «формальность» его дарования и «отсутствие человека» в набоковской прозе [7; 238-239], что нередко писателем обыгрывалось; например, подобные обвинения «в надменном презрении к Человеку, в невнимании к интересам читателя, в опасном чудачестве <...>» [8; 103] звучат в «Даре». Пелевин же, следуя подобной «схеме», расширяет игровые авторские возможности, контаминируя в «предисловии» к своему роману «реальные» критические отзывы, предлагая тем самым их пародийное прочтение.

Кстати, интертекстуальный характер собственных произведений, наличие в них «густой сети заимствований, подражаний, перепевов и аллюзий» [3; 7] и связанная с этим проблема аутентичности вполне сознаются самим Пелевиным. Примечательно также заявление «экспертов» о «псевдovосточной поп-метафизике, шапочным знакомством с которой автору не терпится похвалиться перед такими же унылыми неудачниками» [3; 5], носящее автопародийный характер и свидетельствующее о том, что степень знакомства «автора» с восточными религиозно-философскими учениями значительно глубже, нежели это представляется критикам.

Предисловие к «Священной книге оборотня», равно как к набоковскому роману, функционально служит созданию авторской маски. Причем автопародийный «комментарий экспертов» у Пелевина выстраивается аналогично комментарию доктора Рэя к «Лолите», появление которого также вполне объяснимо, если учитывать известное неприятие Набоковым фрейдизма и более чем скептическое отношение к различного рода психоаналитическим концепциям. Доктор Рэй становится маской автора, скрываясь за которой, Набоков, во-первых, пародирует рассуждения и диагнозы психоаналитиков, а во-вторых, раз и навсегда отгораживается от возможных отождествлений его как автора «реального» с главным героем книги, сопоставление которых (что, вероятно, писатель предвидел) выглядит весьма соблазнительным для исследователей набоковского творчества (например, известный американский литературовед-славист К. Проффер, детально комментирующий литературные аллюзии романа, в общем-то не разделяет фигуры автора и персонажа: «Набоков-Гумберт обожает направлять своих читателей по ложному следу» [9; 65], «Нередко Гумберт-Набоков даже имитирует

синтаксис По» [9; 70] и др.). Поводом к подобным высказываниям, несомненно, служит все та же тема «нимфеток», не раз рассматриваемая Набоковым в «Волшебнике», «Даре», а позже — и в «Просвечивающих предметах».

Кроме того, говоря о непосредственном следовании Пелевиным в использовании авторской маски набоковской традиции, заметим, что, как это ни парадоксально, весь роман «Священная книга оборотня» можно рассматривать если не как перифраз, то как явную пародию на набоковскую «Лолиту», начиная с «вывернутого наизнанку» сюжета, прямых отсылок к роману Набокова: «Лолиту в наше время читали даже Лолиты», — полагает героиня [3; 10]. Вплоть до использования в качестве авторской нарративной маски (фиктивного нарратора, ведущего повествование и берущего на себя функции автора «реального») выступающей очевидной аллюзией на набоковскую Лолиту лиси-оборотня А Хули, профессионально имперсонизирующей нимфетку с наивным взглядом, говорящую просто и односложно. Один из эпиграфов «Священной книги...» является прямым цитированием набоковского текста: «Кто твой герой, Долорес Гейз?/ Супермен в голубой пелерине?/ О, дальний мираж, о, пальмовый пляж!/ О, Кармен в роскошной машине! *Гумберт Гумберт*» [3; 6]. Примечательно, что эти строки, представляющие собой цитату из стихотворения, сочиненного героем романа В. Набокова «Лолита» Гумбертом Гумбертом, не просто устанавливают интертекстуальную связь с этим произведением еще до начала повествования, но и способствуют созданию объемного образа главной героини — лисицы А, которую, как и набоковскую Долорес Гейз, можно назвать «нимфеткой».

Во-первых, она похожа на четырнадцати-семнадцатилетнюю («ближе к четырнадцати» [3; 10]) девушку внешне, то есть почти попадает в обозначенные возрастные границы «9-14». Во-вторых, она даже в большей степени, чем набоковская героиня, обладает не человеческой, а именно демонической, «нимфической» сущностью. Наконец, как и Лолита, А Хули вызывает у мужчин «сильные и противоречивые чувства» [3; 10]. Сама же лиса А «принимает историю Лолиты лично и всерьез», поскольку она «любила Набокова с тридцатых годов прошлого века» [3; 62], Долорес Гейз для нее «была символом души, вечно юной и чистой, а Гумберт — председателем совета директоров мира сего» [3; 64-65]. Знаменательно также, что ставшее источником для эпиграфа стихотворение набоковского героя цитируется в тексте еще раз [3; 62-63] как продолжение развертывания мотивики «Парижской поэмы» В. Набокова, а кроме того, «объяснение» появления сюжета «Лолиты» («Он был соткан в Париже, году в тридцать восьмом <...>, и потом рулоном доехал до Америки...» [3; 63]) аллюзивно отсылает не только к разрабатываемой прозаиком теме нимфеток и педофилии в конце 1930-х гг. в «Даре» и «Волшебнике», но и к фразе самого Набокова из известного «Послесловия к американскому изданию 1958-го года»: «Первая маленькая пульсация «Лолиты» пробежала во мне в конце 1939-го или в начале 1940-го года, в Париже, на рю Буало <...>» [10; 377].

Помимо сопоставления А Хули с Лолитой, тем более любопытным, что пелевинской героине столько же лет, сколько набоковской — дней, В. Пелевин проводит параллель между лисой и Гумбертом Гумбертом, поскольку оба они совершают бесконечные перемещения (лиса во времени и пространстве, Гумберт

лишь в пространстве), обоих их «гложет тоска по утраченной красоте и смыслу» [3; 61] и оба они к финалу преобразуются (их хитрость и цинизм сменяются на не свойственные им стремление помочь любимому и способность искренне любить самим), заставляя читателя включиться в игровой, профанный мир, конструируемый на его глазах, предлагая ему некую недосказанность — кто же в действительности пародийно воплощается в А Хули.

Мало того, пелевинская героиня зарабатывает на жизнь проституцией, дабы питаться высвобождаемой сексуальностью клиентов, как повелось у лисоборотней несколько тысяч лет назад, но остается при этом девственной, и мотив двойственной связи нимфетки с чистой и одновременно — с проституцией также оказывается заимствованным у Набокова и пародийно обыгрываемым Пелевиным — в «Лолите» Гумберт, еще в Париже, в вечных своих поисках нимфетки, попадает в передрыгу, когда сводня разыгрывает перед ним фарс, подсовывая вместо девочки-нимфетки проститутку: «<...> на сцене никого не было, кроме чудовищно упитанной, смуглой, отталкивающе некрасивой девушки, лет по крайней мере пятнадцати, <...> которая сидела на стуле и нарочито нянчила лысую куклу» [10; 34-35]. И как Гумберт находится в поисках идентичности подлинной нимфетки до встречи с Долорес Гейз, к которой в конечном итоге он испытывает отнюдь не похоть, но истинную любовь, преобразующую его, так и на протяжении всего повествования «Священной книги оборотня» происходит узнавание, идентификация героями (лисой А и Сашей Серым) друг друга, которая, однако, оборачивается для Александра трагедией — гипнотическая сила поцелуя лисы А превращает его не в волка (сверхоборотня), но в черную собаку, что пародийно выворачивает наизнанку не только сказочный мотив о воскрешающей силе поцелуя, но предлагает сниженный вариант разрешения сюжета набоковского романа.

Справедливости ради заметим, что производное от набоковского понятия слово «нимфета» возникает и в романе В. Пелевина «Числа», где, кстати, упоминается, что названная так возлюбленная главного героя тоже не вполне попадала в установленные (правда, на этот раз уже самим Степой, но не автором «Лолиты») возрастные барьеры: «Ей было двадцать семь лет, что выходило за границы обозначенной Степой возрастной зоны от девятнадцати до двадцати пяти, в которой Степа подбирал своих нимфет» [11; 64]. Встречается в романе и точное повторение набоковского определения: в другой главе сказано, что в «коктейле свойств» Мюс было «что-то от запретной прелести нимфеток» [11; 77].

Возвращаясь к осмыслению интертекстуальной взаимосвязи «Священной книги оборотня» с «Лолитой», отметим наконец, что финальные строки пелевинского романа также вполне сопоставимы с заключением «исповеди» Гумберта в «Лолите»: в обоих романах фиктивные авторы-нарраторы демонстрируют свой ожидаемый «исход» из мира реального в мир иной, где их ожидает бессмертие метафизическое, которого достоин лишь познавший любовь: «Если зарожденная в сердце любовь была истинная, то после крика хвост на секунду перестанет создавать этот мир. Эта секунда и есть мгновение свободы, которого более чем достаточно, чтобы навсегда покинуть пространство страдания» [3; 379] (ср. в «Лолите»: «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; 376]).

Кроме того, об укорененности набоковской традиции использования авторской маски, известного увлечения писателем разного рода мистификациями, игрой, в сознании Пелевина свидетельствует также и отнюдь не случайная отсылка непосредственно все к тем же «культовым» набоковским произведениям («Лолите» и «Аде») в последнем романе прозаика «Empire V»: «На стене висели две картины с обнаженной натурой. На первой в кресле **сидела голая девочка лет двенадцати**. Ее немного портило то, что у нее была голова немолодого лысого Набокова; **соединительный шов в районе шеи был скрыт галстуком-бабочкой в строгий буржуазный горошек**. Картина называлась «Лолита». Вторая картина изображала примерно такую же девочку <...>. На этой картине **лицо Набокова было совсем старым и дряблым**, а **маскировочный галстук-бабочка** на соединительном шве был несуразно большим и пестрым, в каких-то **кометах, петухах и географических символах**. Эта картина называлась «Ада».

Некоторые физические особенности детских тел различались — но <...> **глаза двух Набоковых внимательно и брезгливо изучали смотрящего** — этот эффект неизвестному художнику удалось передать мастерски. <...>

— Владимир Владимирович Набоков как воля и представление, — сказал за моей спиной звучный бас. <...> — **Романы Набокова «Лолита» и «Ада» — это варианты трехспальной кровати «Владимир с нами»**. Таков смысл. <...> **между любовниками в его книгах всегда лежит он сам. И то и дело отпускает какое-нибудь тонкое замечание, требуя внимания к себе**» [12; 2-44]; выделено авт.]. Очевидно, что в процитированном фрагменте пародийно обыгрываются «общие места» набоковской поэтики. Во-первых, тема бабочек иронически трансформируется в «галстук-бабочку», «строгий буржуазный горошек» которого отсылает к биографической подробности В.В. Набокова (эмиграция в США, «ощущение» себя «американским писателем», «истинным американцем» и одновременное саркастическое отношение к буржуазности как «величайшей пошлости»), во-вторых, «старое и дряблое лицо» Набокова на второй картине маркирует «Аду» как один из последних романов писателя, «комета, петухи и географические символы» — явная аллюзия на пространную географическую Вселенную «Ады», хронотоп которой совмещает современность и прошлое, и наконец — «глаза двух Набоковых, внимательно и брезгливо изучавших смотрящего» — отсылка к ставшему хрестоматийным собственно набоковскому высказыванию о себе самом как «единственном идеальном» читателе своих же романов, к тому же «умеющему размножаться»: «Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана» [10; 389]. Кроме того, столь пространная цитата из романа В. Пелевина понадобилась нам для того, чтобы подчеркнуть ключевой момент в восприятии эстетики как самого прозаика-постмодерниста, так и рецепции им набоковских открытий — принципиально значимым оказывается именно

позиция «автора реального», одновременно удаленного из текста, укрывающегося за нарративной игрой масок и личин, и неизменно присутствующего в художественной реальности каждого из романов, иницилируя читателя к поиску многообразных авторских идентичностей.

В заключение отметим, что выявление интертекстуальных связей набоковского творчества с романами В.Пелевина, осмысление специфики функционирования авторской маски не только демонстрирует, каким образом В.В. Набоков «выдержал» в романах Пелевина перевод в пародийный, иронический дискурс. Гораздо важнее другое — именно посредством постмодернистских романов, насыщенных аллюзиями, реминисценциями, отчетливо выявляется генетическая взаимосвязь прозы современной с предшествующей традицией, чье взаимодействие легитимировано современным состоянием литературы, базирующейся во многом на материале предыдущих эпох и предлагающей особое соотношение текстов, их взаимодействие друг с другом и с читателем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XIII-первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. 189 с.
2. Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997.
3. Пелевин В. Священная книга оборотня: Роман. М.: Эксмо, 2007. 384 с.
4. Архангельский А. Пустота. И Чапаев // Дружба народов. 1997. №5. С. 190-193.
5. Басинский П. Из жизни отечественных кактусов // Литературная газета. 1996. 29 мая. С. 4.
6. Басинский П. Новейшие беллетристы // Литературная газета. 1997. 4 июня. С. 11.
7. Терапиано Ю. «В. Сирин. Камера обскура» // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб.: РХГИ, 1997. С. 238-239.
8. Набоков В.В. Дар // Набоков В.В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 5-330.
9. Проффер К. Ключи к «Лолите». Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка. СПб.: Симпозиум, 2000. 302 с.
10. Набоков В.В. Американский период. Собр. соч. в 5 тт.; Пер. с англ. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Комм. А. Люксембурга. СПб.: Симпозиум, 1999. Т.2. 672 с.
11. Пелевин В. Числа // Пелевин В. Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда. М.: Эксмо, 2003. С. 8-264.
12. Пелевин В. Амфир В: Роман. М.: Эксмо, 2006. 416 с.