



Н. Семенова

### Роман В. Набокова «Лолита»: «полифония» структуры и оценок

В начале 1990-х годов академик Ю. Апресян опубликовал статью «Как понимать “Дар” Набокова», в которой пришел к малоутешительным выводам. Подходы к набоковским романам не найдены; «неслыханная полифония не укладывается в привычные рамки понятий текста и метатекста, традиций и новаторства, фабулы и приемов, потока сознания, автора, рассказчика и т.п.»<sup>1</sup>. Сходным образом и место «Лолиты» в литературной «периодической системе» до сих пор не найдено.

Среди множества существующих подходов не была еще сделана попытка прочитать «Лолиту» как «полифонический» роман, по Бахтину. Публика и критики подошли к «Лолите» с привычными мерками монологического, «гомофонического» (Бахтин) романа. Прямой авторский голос, который исключался по требованиям жанра, зазвучал в Послесловии, но преломленного авторского голоса в романе читатели не услышали<sup>2</sup>. И скандал вокруг «Лолиты» разразился, быть может, не столько из-за непристойности предмета<sup>3</sup>, сколько из-за того, что читатель, воспитанный на чтении монологических романов, услышал здесь только один голос, и это не был голос автора, но голос извращенца («почему мы должны читать о маниаке?»<sup>4</sup>).

Между тем, «Лолита» – это именно *исповедь другого*, что зафиксировано во втором заглавии в Предисловии: «*Лолита. Исповедь Светлокожего Вдовца*»: (курсив автора. – Н.С.): таково было двойное название, под которым автор настоящей заметки получил странный текст, возглавляемый ею»<sup>5</sup>.

Цитатность этого заглавия была многократно отмечена комментаторами. В нем увидели традицию «исповедальных» порнографических романов XVIII века; отсыл к одному из вероятных аллюзивных подтекстов «Лолиты» – сборнику эссе и рассказов Поля Валери «Записки вдовца»<sup>6</sup>. Продолжив поиск цитатных источников, можно назвать в этом ряду повесть Достоевского «Кроткая» («исповедь... вдовца» и составляет ее содержание). В последнем варианте возникает то, чего не содержат первые два толкования: «Лолита» по своей жанровой доминанте не «мемуары» и не «записки», а все-таки исповедь.

Набоков не сразу пришел к этой форме: «Волшебник» оказался в том числе и первой жанровой «пульсацией» «Лолиты». Начало «Волшебника» структурно повторяет построение «Лолиты»: это длинный исповедальный монолог героя. В ритмических переборах, повторах, использовании риторических приемов, когда слово «корчится» в предвидении чужой реакции, воспроизводится стилистика Достоевского.

Помимо цитатности основного мотива – «обиженная девочка»<sup>7</sup>, который находит соответствия в «Бесах» и «Униженных и оскорбленных», еще один мотив в «Волшебнике» и в «Лолите» представляется заимствованным из «Записок из подполья» – это тема «самостоятельного хотенья»<sup>8</sup> человека.

Герой «Волшебника» – математик и оперирует математическими терминами и формулами («степень общего», «закон степени», «вычитается»), стремясь доказать свое «право». Те же «математизмы» с идеей «применимости арифметических правил» к анализу «однородной суммы чувств» используются для доказательства в «Записках из подполья»: стоит только открыть, рассчитать «настоящую математическую формулу», «и уж за поступки свои человек отвечать не будет»<sup>9</sup>. Герой-математик исчезает из «Лолиты»: математизированная этика могла бы прочитываться как вторичная цитата из романа Замятина «Мы», но пародирование советской достоевщины не занимало в 50-е годы Набокова<sup>10</sup>. Гумберт Гумберт не математик, но его обращение к естественным наукам тоже заставляет вспомнить Достоевского («Ну, разумеется, законы природы, выводы естественных наук» – «Записки из подполья»). Эта цитата отзывается в каламбурном сочетании «естественным наукам и противоестественным страстям»<sup>11</sup> в Постскрипуме к «Лолите». Естественнонаучные выкладки Гумберта Гумберта имеют жульнический характер: не открывая никаких «естественных законов», он находит им видимость замены. Нейтральная терминология приобретает отрицательную экспрессию, чего у терминов в принципе быть не должно. Если проанализировать, откуда появляются в терминах не свойственные им «обертонны», оказывается, что виной тому – соседство с другими, контекстуально антонимичными понятиями. С одной стороны, человеческие «самки», с другой – «нимфетки», у которых человечья оболочка скрывает сущность «ребенка-демона» (благодаря этой оппозиции терминологизируется и второе понятие – «нимфетки»).

Вторая пародийная цитата из Достоевского – мотив любви к детям «вообще» (Свидригайлов: «Детей я вообще люблю, я очень люблю детей»<sup>12</sup>). «Вообще же, независимо от особого чувства, мне хорошо со всякими детьми («Волшебник»<sup>13</sup>); «Гумберт Гумберт... относился крайне бережно к обыкновенным детям, к их чистоте, открытой обидам, и ни при каких обстоятельствах не посягнул бы на невинность ребенка, если была хотя бы отдаленнейшая возможность скандала» («Лолита»). На «пародийные и по-

лупародийные реминисценции» как черту полифонического романа указал Бахтин<sup>14</sup>, и в «Лолите усиление пародийности цитаты по сравнению с «Волшебником» соответствует более полному использованию возможностей жанра полифонического романа. Жанр *исповеди другого* – художественное открытие Достоевского, после которого романтическая субъективная исповедь в литературе стала невозможна. Некогда Пушкин остерегал от прочтения «Евгения Онегина» как нового «Чайльд-Гарольда» («Всегда я рад заметить разность Между Онегиным и мной»). Набоков в Послесловии, ломая читательские стереотипы, говорит о несовпадении автора и героя в «Лолите»: «Мною изобретенный Гумберт – иностранец и анархист; я с ним расхожусь во многом – не только в вопросе нимфеток»<sup>15</sup>.

На уровне структуры текст «Лолиты» позволяет обнаружить все признаки полифонического романа.

Чуждый автору герой поставлен в ситуацию «порога», выход из которой скандал или преступление (скандал – в «Волшебнике», преступление – в «Лолите»). Ситуация «порога» и ее отражение в «разложившемся сознании» героя (Бахтин) порождает проблему двойников.

Особая сосредоточенность Набокова на теме двойничества отмечалась исследователями, однако связь этой проблемы с проблемой полифонического романа игнорировалась.

Тип героя внутренне раздвоенного, с двумя голосами, звучащими в нем, первое условие полифонического романа. Все другие – внешние – голоса соотносятся так или иначе с его голосами внутренними. Двойников в «Лолите» имеют все главные герои, и не только главные: Лолита // Аннабелла, Лолита // Валерия, Клэр Куильти // Густав Трапп. Один из двойников Клэра Куильти – Клэрэнс Кларк, адвокат – проникает даже в Предисловие, что ставит под сомнение всю исходную ситуацию с передачей рукописи. Гастон Годен – частичный двойник Гумберта Гумберта, Клэр Куильти – полный его двойник (Кви-ты – один из вариантов его имени, где каламбурно обыгрывается латинское выражение «qui pro quo» – «один вместо другого»)<sup>16</sup>. Помимо инициалов (Г.Г. – К.К.), этих героев объединяет любовь к девочкам – «нимфеткам» (Г.Г.) и русалкам, ундинам (К.К.). Оба характеризуются в терминах психиатрии: «светлокожий вдовец» (Г.Г.) и «ундинист» (К.К.).

Факт двойничества подтверждается лексической цитатой из «Двойника» Достоевского: «Голядкин первый» – «Голядкин второй» // «Гумберт Первый» – «Гумберт Второй». Один из внутренних голосов Гумберта Гумберта становится (или представляется) внешним голосом – Клэром Куильти. От Достоевского и сомнения относительно реальности существования двойника. «Новенький» Голядкин – это «кошмар» господина Голядкина «старенького», а Гумберт Гумберт не может решить относительно детектива Чина, «была ли это действительность или дурманом вы-

званное видение». У Достоевского двойник говорит словами самого Голядкина. Клэр Куильти знает все тайные мысли Гумберта Гумберта, является точным воспроизведением его сущности: «В его жанре, типе юмора... тоне ума я находил нечто сродное мне. Он меня имитировал и высмеивал». Клэр Куильти только ясно выражает то, что Гумберт Гумберт пытается маскировать при помощи «этических и метафизических лазеек»<sup>17</sup> (добавим – лингвистических «лазеек»). Так, Клэр Куильти говорит о «растлении» малолетних («Я не отвечаю за чужие растления»), тогда как «педагог» Гумберт Гумберт предпочитает термин «растение».

Мотив маски как вариант мотива двойников реализуется в маске Чемпио, которую надевает на себя в бредовом видении Гумберта Гумберта его преследователь «Трапп» и которую на другой день, обнаруженную в ящике для мусора, примеряют мальчишки. Этот эпизод, исключая однозначное истолкование, обнаруживает раздвоение сознания Гумберта Гумберта и одновременное независимое существование двойника – реализацию его бреда.

У Достоевского «интрига с двойником» – это «драматизированный кризис его самосознания»<sup>18</sup>. В «Лолите» бегство Гумберта Гумберта от Клэра Куильти-Траппа – это бегство от самого себя, а беседу Гумберта со своим двойником в «Привале Зачарованных Охотников» можно принять за диалогизированный монолог внутри одного сознания:

«Как же ты ее достал?»

«Простите?»

«Говорю: дождь перестал».

«Да, кажется».

«Я где-то видал эту девочку».

«Она моя дочь».

«Врешь – не дочь».

«Простите?»

«Я говорю: роскошная ночь».

В романах Достоевского, чтобы овладеть подлинным внутренним голосом, нужно неподлинный внутренний голос «изгнать, овнешнить и убить» (Бахтин). Заставляя Гумберта Гумберта убить свое худшее – второе – «я», Набоков цитирует не только Достоевского, но и Стивенсона, который метафору «убить худшее «я» реализует. Учет второго претекста («Странная история доктора Джекиля и мистера Хайда») подтверждается аллюзией («Как изверг в стивенсоновской сказке, я был готов всех раздавить на своем пути»), и это требует многократного перекодирования (Достоевский – Стивенсон – Набоков). В «Лолите» стивенсоновская аллюзия может подтверждать факт убийства Клэра Куильти Гумбертом<sup>19</sup>.

Универсальность приема двойничества в «Лолите» подтверждается цитатами. Называя Лолитиных «предшественниц» («А предшественницы-

то у нее были? Как же – были...»), Гумберт имеет в виду и своих «предшественников»: Данте, Петрарку, Эдгара По. Преломленный авторский голос слышен в стихотворении Гумберта Гумберта:

Полюбил я Лолиту, как Вирджинию По,  
И как Данте – свою Беатриче;  
Закружились девчонки, раздувая юбочки:  
Панталончики – верх неприличия!

Параллель – Лолита, Вирджиния, Беатриче – уничтожается рифмой, профанирующей тему. Беатриче, женщина-ангел («*Vita nova*» отзовется в «Лолите»: «...эта нова, эта Лолита, *моя* Лолита» (курсив автора. – *Н.С.*) – рифмуется с «неприличия». Ирония в том, что в мире Достоевского не может быть самоотождествления, самооправдания – но только отождествление, оправдание в глазах другого. Точка зрения *другого* определяет многократную смену масок главного героя в «Лолите»: Humbert le Bel (Гумберт Прекрасный), Хумберт Хриплый, Гумберт Смелый, Подбитый паук Гумберт, Гумберт Смиренный, Гумберт Мурлыка, Гумберт Густопсовый, Гумберт Выворотень, Мясник Гумберт, Скупой Гамбург, Нетерпеливый Гумберт, Жан-Жак Гумберт, Гумберт Грозный, Начитанный Гумберт. Существенно, что во всех этих случаях Гумберт Гумберт говорит о себе в третьем лице («я» в «чужом», «я» – как меня воспринимают другие).

Портрет Гумберта Гумберта имеет то же происхождение, что и его маски, хотя правильнее здесь говорить не о «портрете», а о «портретах». В романе, по существу, два Гумберта. Гумберт Первый – «красавец», Humbert le Bel, наделенный недюжинной физической силой (хоть и не боксер, готов броситься с кулаками на Максимовича). Грубая brutальная мужская красота делает его похожим одновременно на музыкального идола и на чернобрового героя рекламного плаката. В последних главах романа – это миниатюрный, хрупкий, болезненный Гумберт, и таким он запоминается читателю.

Простейшее объяснение этому обстоятельству – пародия на Достоевского. Набоков писал в лекциях, что читатель Достоевского в конце романа успевает благополучно забыть о внешности героя, описанной в начале. Более сложное объяснение связано с точкой зрения «другого». Гумберт Гумберт описывает чужие портреты; *его* портрет дается через воображаемое им восприятие «другого», через точку зрения «другого». Гумберт Гумберт – «красавец» для Валерии, Шарлотты, Лолиты; «красивый брюнет бульварных романов» – для соседки, госпожи Гулиган; хрупкий господин («быть может, виконт») – для пролетариев Дика и Билля.

У главного героя в романе не только два портрета, но и два «почерка». Стиль дневника Гумберта Гумберта составляет разительный контраст к финалу романа. Объяснения этому странному феномену давались исходя из степени освобожденности рассказчика от диктата автора<sup>20</sup>. Устанавли-

ввалась даже точная граница (27-я глава второй книги) как водораздел между «Гумбертом-описываемым» и «Гумбертом-пишущим»<sup>21</sup>. Симптомом «освобождения» героя и обретения им творческой свободы (своего «голоса» в терминологии Бахтина) представляется иногда полное исчезновение цитат из Достоевского после 27-й главы<sup>22</sup>. Эту логику можно подвергнуть сомнению, так как 36-я глава 2-й книги содержит не отмеченную исследователями цитату из «Преступления и наказания» с мотивом сверхчеловека, сумевшего «переступить»: «Мне пришло в голову (не в знак какого-нибудь протеста, не в виде символа или чего-либо в этом роде, а просто как возможность нового переживания), что, раз я *нарушил человеческий закон, почему бы не нарушить* и кодекс дорожного движения?.. В общем, испытываемый мной прекрасный зуд был очень возвышенного порядка». Объяснить изменение стиля Гумберта-писателя можно исходя из природы жанра. По Бахтину, у Достоевского рассказчик идентичен одному из голосов «разложившегося сознания». Два разных рассказчика в «Лолите» – следствие реализации этого принципа. Меняется герой – меняется стиль.

Рассказчик у Достоевского – «хроникер», у Набокова – «историограф» («Но я не поэт. Я всего лишь очень добросовестный историограф»). С этой особенностью связано то, что Бахтин называет отсутствием «далевого образа героя и события»<sup>23</sup>. Повествование обрывается внезапно по принципу: кончается голос – все кончается<sup>24</sup>. Соединение в вечности для Гумберта и Лолиты – из области метафизических допущений.

Многоголосье полифонического романа дополняется жанровым многоголосьем.

Композиция «Лолиты» повторяет композицию «Записок из подполья»: дневник героя («записки») и повествование вокруг него. Дневник Гумберта Гумберта Долинин называет пародией на дневник, никак это не комментируя<sup>25</sup>. Можно предположить, что за этим определением стоит использование в дневнике «двуголосого» слова. Дневник, восстанавливаемый по памяти, переписывается Гумбертом Гумбертом во второй раз не для себя, а для других; в предвидении чужой реакции – неприятия, осуждения – стиль его характеризуют нарочитая грубость и цинизм.

Дневник выделен из текста (это XI глава 1-й книги романа). Также и другие вставные «речевые жанры» имеют четкие формальные границы. Кроме писем, это еще и юридический справочник, учебник театральной игры («Осязательная тренировка. Представь себе, что берешь и держишь пинг-понговый мячик...»); драматизированная сценка с «мертвым языком ремарки» («Главное действующее лицо: Гумберт Мурлыка. Время действия: воскресное утро в июне. Место: залитая солнцем гостиная. Реквизит: старая полосатая тахта, иллюстрированные журналы, граммофон, мексиканские безделки...»); ремарка в отсутствие сценического действия («Ко-

раблекрушение. Коралловый остров. Я один с озябшей дочкой утонувшего пассажира»). Это еще и язык рекламы («Мы гордимся нашими туалетными комнатами, столь же чистыми, как у вас дома»), путеводителя («...пройдут, полные благоговения, с сияющими от умиления глазами, через это предвкушение Рая, впивая красоту, могущую наложить отпечаток на всю их жизнь»), газетной и журнальной заметки.

«Лолита» – это исповедь в изначальном значении («Лолита... Грех мой, душа моя»), и защитное слово в суде (риторический жанр), и дача показаний (юридический жанр), что подтверждается окказиональным употреблением глагола «показать» – «дать показания». Соединение взаимоисключающих установок: ложь риторики и последнее обнажение в исповеди – достигается за счет постоянной «гибридизации»: «крылатые заседатели», «эдгаровы серафимы» замещают в воспаленном сознании подсудимого реальных судей и присяжных. Таким образом, апелляция к суду земному («спасти голову» – ее цель) обретает одновременно характер исповеди. Использование цитатного слова имеет здесь целью жанровую «переакцентуацию», в результате чего Гумберт Гумберт предстает одновременно перед судом небесным – судом вечности, и цель этого предстояния – «спасти душу». Возможность выделения риторического и исповедального жанров под вопросом, хотя Гумберт Гумберт и допускает зачитывание в суде отдельных кусков из разросшегося защитного слова. Слияние жанровых голосов, несоединимых по своей природе, – это доведенное до абсолюта «резкое чередование различнейших типов слова» полифонического романа Достоевского»<sup>26</sup>.

Два эпизода в «Лолите» воспроизводят модель полифонического романа. Гумберт Гумберт утром слышит под окном гостиницы «звучный монолог»: «Это, собственно, был *не монолог*, ибо говоривший останавливался каждые несколько секунд для того, чтобы выслушать *подразумеваемого собеседника*, чей голос не достигал меня, *вследствие чего никакого настоящего смысла нельзя было извлечь из слышимой половины беседы*». Здесь, как представляется, зашифровано отрицание монологической природы «Лолиты», которая вне «двуголосого слова» – диалога «преломленного голоса» автора с голосом героя – не может быть адекватно прочитана. Модель диалога с пропущенными репликами одного из собеседников как иллюстрацию явления «скрытой диалогичности» воспроизводит и Бахтин: «Представим себе диалог двух, в котором *реплики второго собеседника пропущены*, но так, что **общий смысл несколько не нарушается**. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это – беседа, хотя говорит только один...»<sup>27</sup>

Другой эпизод принадлежит к числу «тайных точек» в «Лолите», названных автором. Гумберт Гумберт, стоя у края пропасти, слышит «мреющее

слияние голосов», доносящихся из долины: «И тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что *голоса* ее нет в этом *хоре*». Этот метафорический образ полифонического романа – хор голосов и еще один голос, не слившийся, не совпавший или оставшийся вне хора – напоминает «музыкальный образ» в «Подростке» Достоевского, как его описал Бахтин: «...одно место у Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Тришатов перед подростком развивает замысел оперы. *«И вдруг – голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем, совсем другое – как-нибудь так это сделать»* (курсив автора. – Н.С.)<sup>28</sup>.

У Набокова мы встречаем то же, что отмечено Бахтиным у Достоевского: хор голосов и необходимость (или невозможность) присоединения отдельного голоса – голоса Лолиты – к этому хору.

И есть, очевидно, своя закономерность в том, что Набоков, воспроизводя в «Лолите» структуру полифонического романа, которую Бахтин описал, нередко прибегает к той же терминологии: «монолог», «не монолог» (контекстуально – диалог), «интонация», «контекст», «семантика», «голос», «голосок» («письмо заговорило деловитым *голоском*...»), «слог», «лад», «хор».

---

<sup>1</sup> Апресян Ю. Как понимать «Дар» Набокова // In Honour of Professor Victor Levin: Russian Philology and History. Jerusalem: Praedicta, 1992. P. 347.

<sup>2</sup> В.Е. Набокова засвидетельствовала, что Набоков предполагал печатать «Лолиту» под псевдонимом, опасаясь скандала именно потому, что роман был написан от первого лица: «Особенно имея в виду то обстоятельство, что книга написана от первого лица. А «массовый» читатель обнаруживает несчастную склонность проводить знак равенства между вымышленным «я» повествования и автором». – Цит по: Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М., 1992. С. 128.

<sup>3</sup> Набоков в Предисловии настаивает на запретности трех тем в Америке 50-х, включая нимфеточную: «В Америке было тогда целых три неприемлемых для издателя темы. Две других – это черно-белый брак, преисполненный безоблачного счастья, с кучей детей и внуков; и судьба абсолютного атеиста, который, после счастливой и полезной жизни, умирает во сне в возрасте ста шести лет». – Набоков В. Предисловие к американскому изданию 1958 года // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 381.

<sup>4</sup> Набоков В. Предисловие к американскому изданию 1958 года. С. 383.

<sup>5</sup> Набоков В. Собр. соч. американского периода: Т. 2. С. 11 (далее цитаты в статье приводятся по этому изданию; курсив и шрифтовые выделения в цитатах везде наши, кроме особо оговоренных случаев).

<sup>6</sup> Люксембург А. Комментарии // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 602.



<sup>7</sup> «Отметим еще тему *обиженной девочки*, которая проходит через ряд произведений Достоевского: мы встречаем ее в “Униженных и оскорбленных” (Нелли), со сне Свидригайлова перед самоубийством, в “исповеди Ставрогина”, в “Вечном муже” (Лиза)». – *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994. Проблемы поэтики Достоевского. С. 366.

<sup>8</sup> *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 113.

<sup>9</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 112, 114.

<sup>10</sup> О влиянии Достоевского на советских писателей см.: *Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение. 1999. №2. С. 38 – 46.

<sup>11</sup> *Набоков В.* Постскрипtum к русскому изданию // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 2. С. 387.

<sup>12</sup> *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 6. С. 370.

<sup>13</sup> *Набоков В.* Волшебник // Звезда. 1991. №3. С. 9.

<sup>14</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. С. 129.

<sup>15</sup> *Набоков В.* Предисловие к американскому изданию 1958 года // *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. Т. 2. С. 383.

<sup>16</sup> См. об этом: *Леденев А.В.* Ритмический «сбой» как маркер аллюзии в романе Набокова «Лолита» // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. 1999. №2. С. 52.

<sup>17</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. С. 106.

<sup>18</sup> Там же. С. 434.

<sup>19</sup> *Долинин А.А.* в событии убийства Клэра Куильти Гумбертом видит всего лишь плод разыгравшегося воображения героя. – *Долинин А.А.* «Двойное время» у Набокова: от «Дара» к «Лолите» // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994. С. 314.

<sup>20</sup> См. об этом: *Долинин А.* Бедная «Лолита» // *Набоков В.* Лолита. М., 1991. С. 5 – 14.

<sup>21</sup> *Долинин А.А.* «Двойное время» у Набокова: от «Дара» к «Лолите». С. 91.

<sup>22</sup> «После 27-й главы II части, когда повествование уже осознаваемо Гумбертом и подвластно ему, в речи Гумберта появляются неожиданные изменения... Игра компрометирующими словами и аллюзиями из Достоевского уже исчезает. Всякое напоминание о его героях могло бы раздражать «воскресающего Гумберта». – *Шадурский В.В.* Поэтика подтекстов в прозе В.В. Набокова // АКД. Новгород, 1999. С. 11.

<sup>23</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. С. 128.

<sup>24</sup> «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться». – *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского: Проблемы поэтики Достоевского. С. 473.

<sup>25</sup> *Долинин А.* Бедная «Лолита». С. 6.

<sup>26</sup> *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского: Проблемы поэтики Достоевского. С. 419.

<sup>27</sup> Там же. С. 96.

<sup>28</sup> Там же. С. 125.