



И. Лукьяненко

«Долорозовая голубка»:
о цветообозначениях в художественной системе
романа В. Набокова «Лолита»

Цветообозначение антропоцентрично. Еще на заре цивилизации человек в терминах цвета характеризовал предметы и явления окружающей действительности и себя самого – внешность, внутреннее состояние, характер, – тем самым закрепляя и развивая цветономинацию. Вполне очевидно, что эти характеристики содержат в себе немало оценочных моментов, что, в свою очередь, позволяет говорить об аксиологии цветообозначений. Оценка с точки зрения цвета сопряжена непосредственным образом с субъектом, который выражает таким образом разнообразные и сложные движения души. В связи с этим исследование специфики цветономинации авторского аксиологического поля является весьма актуальным.

Существенную роль играют цветовые номинации в романе «Лолита», пожалуй, самом скандальном романе писателя, вызвавшем самым фактом своего появления разнообразные, порой полярные оценки. Современники называли «Лолиту» «благородным романом», «символической книгой», «смешной книгой», «дьявольским шедевром»¹. До сих пор не утихают споры по поводу «нравственного вектора» произведения. Дискуссии разворачиваются также вокруг образа главной героини.

Начинается роман крайне лиричным признанием: «Лолита, свет *моей* жизни, огонь *моих* чресел. Грех *мой*, душа *моя!*»² Обращает на себя внимание акцентированное употребление притяжательного местоимения: оно означает фактическую принадлежность к лицу, организующему формальную структуру повествования. «Лолита» представляет собой монолог Гумберта (местоимение «я» – наиболее частотная номинация субъекта повествования), и это позволило исследователям причислить книгу к разряду исповедальной прозы. С одной стороны, это весьма важно с аксиологической точки зрения: вовлечение объекта («*моя* Лолита») в зону личных интересов Гумберта означает, что все номинации Лолиты, в том числе и цветовые, приобретают оценочный характер. С другой стороны, это свидетельствует о крайнем субъективизме гумбертовского отношения к Лолите.

Наблюдения устанавливают: наибольшей частотностью употребления из обозначений красного тона отмечена лексема *розовый*³, специфика функционирования которой заключается в том, что она часто маркирует внешние, доступные глазу приметы девочки: «*розовые колени*» (239), «*рыжевато-розовое лицо*» (59), «*налет розовой сыпи вокруг припухших губ*» (185), «*мрамористую розовость ладоней*» (77), при этом признак цвета может распространяться на всю Лолиту целиком. Гумберт называет ее «*розовой душенькой*» (164), «*розовато-рыжей нимфеткой*» (248), она наполняет зеркало «*собственным розовым цветом*» (160). Лексема *розовый* также употребляется для характеристики свойств, никогда не маркируемых в обычном языке цветообозначениями. Так, Лолита, замешкавшись, застывает «*в розовом оцепенении*» (296), ей присущи и «*розовая прыть*» (195), и «*зудящая розовость*» (180).

На первый взгляд кажется, что лексема, будучи употребленной в обычных контекстах, просто реализует словарные значения: «*розовый*: 1) бледно-красный; 2) с лицом, покрытым румянцем»⁴. Однако в примерах расширенного употребления отмечаем несовпадение контекстуально выраженного смысла со словарными дефинициями, что позволяет говорить о трансформации исходного смысла слова, которое, употребляясь в системе координат конкретного образа, приобретает новые оттенки – символические. Переосмысление семантики происходит, в первую очередь, в связи с актуализацией значения «цвета розы». Вокруг своей «*розовой душеньки*» Гумберт обнаруживает множество «*Лолитиных сестричек*» «с букетами роз» (346): «*мутно-розовых несовершеннолетних горничных*» (60), «*розовую красотку в герл-скаутской форме*» (106), «*хорошенькую девочку в грязном розовом платье*» (132). А в классном списке рамздельской гимназии имя Гейз Долорес находится «в живой беседке имен, под почетным караулом роз», среди которых обнаруживается *Роза Гамильтон*, *Розалинда Грац*, *Ева Розен*, *Роза Кармин* и даже *Розато Эмиль*. Гумберт называет девочку «*моя ассирийская роза*» (158), «*мой коричневый розан*» (200). «*Женщины, эксперты по розам*» (164) сопровождают Гумберта и Лолиту, когда они поднимаются в гостиничный номер на лифте.

Привлекаемая из внеязыковой действительности информация формирует дополнительные коннотативные признаки этого цветообозначения. В мифологическом сознании роза олицетворяла божественную тайну, которая хранится под защитой острых шипов. Христиане называли ее «райским цветком» и посвящали богородице. Роза – царица цветов, хотя ее цветение недолговечно. Два шедевра XIX века, проникнутые одинаковым элегическим чувством, отражают бытование этого образа в поэтической традиции. Мы имеем в виду стихотворения И.П. Мятлева и И.С. Тургенева «Как хороши, как свежи были розы...» Второй, не менее значимый культурологический контекст, актуализирующий сдвиг семан-

тики исследуемой лексемы, связан с упоминанием в тексте романа имени художника Сандро Боттичелли: «Как она похожа – как всегда была похожа на рыжеватую Венеру Боттичелли» (364), «Я просто обожаю этот оттенок Боттичеллевой *розовости*» (86). Аллюзия восходит к знаменитой картине «Рождение Венеры», в основе сюжета которой лежит гомеровский миф о рождении богини красоты, олицетворяющей мировую Гармонию, из Хаоса. Сложная композиция картины, включающая три аллегорические фигуры, одна из которых – Хаос – окружена россыпью цветков *роз*, намекает «на противоречивое слияние в образе боттичеллевской Афродиты языческой чувственности античной гетеры с мистическим целомудрием христианской мадонны»⁵. Чуткий Гумберт улавливает эту противоречивость в Лолите: «Меня сводит с ума двойственная натура моей нимфетки – всякой, быть может, нимфетки: эта смесь в Лолите *нежной мечтательности* и какой-то жутковатой вульгарности <...> мне чужда неизъяснимая *непорочная нежность*, проступающая сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть» (60). Особенно значимым для субъекта повествования становится ощущение нежности и чистоты Лолиты, которое устойчиво соотносится в аксиологическом плане с его представлениями о детстве: «Это было то же *дитя*» (52). И далее: «Как восхитительно было видеть *ее*, *ребенка*, показывающей другому ребенку одно из немногих своих достижений, например, особый способ прыгать через скакалку» (217). В свою очередь, ассоциативная закреплённость за зоной «детство» цвета, выражаемого словом «розовый», повлекло расширение диапазона его использования. Лексема *розовая* становится средством выражения отношения Гумберта к Лолите. Когда случилась «первая утрата» – девочка уезжает в лагерь, – Гумберт утешается следующим образом: «Я кинулся в ее неубранную комнату, отворил дверь шкапа и окунулся в ворох ее ношеного белья. Особенно запомнилась одна *розовая* ткань, потертая, дырявая, слегка пахнувшая чем-то едким вдоль шва. В нее-то я и *запеленал* огромное, напряженное сердце Гумберта» (89). Когда же Гумберт отвез заболевшую девочку в больницу, он «лег в постель – в ее постель, пахнувшую каштанами и *розами*», и «не мог осмыслить простой факт, что впервые за два года <...> разлучился с Лолитой» (324 – 325).

Семантическая и культурологическая насыщенность лексемы в пределах набоковского художественного текста позволяет квалифицировать ее как смысловую доминанту образа Лолиты. Она для Гумберта воплощенная гармония и красота. Но, увы, красота мимолетная и преходящая – с этим связаны его нежность и сожаление о ее взрослении: «Я смотрел на нее *розовую*, в золотистой пыли, на нее, существующую только за дымкой подвластного мне счастья» (80), «Я знал, что влюбился в Лолиту навеки; но я знал и то, что она не навеки останется Лолитой: первого января ей стукнет тринадцать лет» (87).

Характеризуя «цветовой» облик Лолиты, следует выделить также значительную группу лексем, которые представляют оттенки цветов, традиционно относимых к теплой части спектра⁶. Портрет Лолиты буквально «выписан» в соответствующей цветовой гамме. Гумберт отмечает «*русые локоны*» (65), «*рыжевато-розовое лицо*» (59), «*медового оттенка плечи*» (52), «*абрикосовую поясницу*» (309), «*оранжево-коричневый животик*» (209), «*персиковый пушок вдоль вогнутого позвоночника*» (57), «*золотистую голень*» (89). С лексикографической точки зрения, цветовые значения этих лексем зафиксированы следующим образом: *рыжий* – «красно-желтый (о цвете, окраске)»⁷, *золотистый* – «цветом похожий на золото, блестяще-желтого отлива»⁸, *оранжевый* – «один из цветов спектра, цвета апельсина – среднего между красным и желтым»⁹, *персиковый* – «цвета персика, желто-красный»¹⁰. *Абрикосовый* также толкуется как желто-красный, «цвета спелого абрикоса»¹¹. Повторение сем «красный», «желтый», «оранжевый» закрепляет смысловую близость этих лексем и позволяет включить их в состав одной парадигмы. Большую часть этой группы лексических единиц представляют имена прилагательные, которые обозначают цвет опосредованно, через внеязыковые реалии, поэтому семантические признаки цветообозначений этой группы мотивированы их предметным содержанием. Следовательно, «цветовой» образ Лолиты актуализирует следующие смысловые грани: «цвета апельсина», «абрикоса», «персика», «меда» и т. д. Такой способ номинации вскрывает механизм не только зрительных ощущений субъекта повествования, но и со всей очевидностью вкусовых: «Моя *медовая* дурочка» (213), тактильных: «Лопатки, с этим *абрикосовым* пушком на них» (310), определяет всю сферу его перцептивного восприятия, причем это восприятие «окрашивается» теплым, т. е. «приятным, ласкающим зрение» цветом, что не может не служить показателем теплого, т. е. «доброе, любовного чувства»¹². Таким образом, перцептивные матрицы отношения Гумберта к Лолите наполняются нравственным содержанием. Провожая девочку в лагерь, он боится потерять ее навеки, «доступную сегодня <...> осязанию и обонянию, <...> слуху и зрению».

Особое место в этом синонимическом ряду занимает лексема *медовый*. Будучи деривационно соотносимой с существительным *мед* – «сладкое, густое вещество, вырабатываемое пчелами из нектара»¹³, она реализует в условиях контекста и сему «цвета меда», и сему «вкуса меда». Актуализация последней влечет за собой актуализацию переносного значения лексемы *сладкий* – «приятный, доставляющий удовольствие»¹⁴. Очевидно, на потенциальную возможность функционирования лексемы в рамках такого смыслового варианта указывает, например, устоявшееся в языке сочетание «*медовый* месяц». С другой стороны, ее контекстуальное господство также определяет «чувственную» составляющую отношения

Гумберта к девочке, семантическим признаком которого становится «наслаждение». Его стремление к девочке вполне определенного толка: «Я так мерзко обожаю ее!» (83). Его желание «притереться к ней» (83) – это «возбуждение, граничащее с безумием» (78). Гумберт нацелен на получение сексуального удовлетворения. И не случайно «мускатно-сладкий эпизод» (77), произошедший между ним и девочкой на диване «залитой солнцем гостиной», буквально пропитан «горячим зудом», эротическим экстазом. Он как «смиранный горбун, онанирующий в потемках», «выкрал мед оргазма, не совратив малолетней» (83). Любое общение с девочкой, которой он «столь неистово *наслаждался*», прослеживается Гумбертом сквозь призму сладострастия. И даже прощание с Лолитой, уезжающей на каникулы в лагерь, хранило для него «одну каплю редкостного меда» (88). Это отношение индуцируется особыми «гастрономическими» пристрастиями Гумберта, которые выдают в нем безусловного «сладкоежку»: «Она состояла вся из *роз и меда*» (149), «была налита *яблочной сладостью*» (79), а ее тело было «*прянично-коричневым*» (167). «Вкусовыми» же предпочтениями детерминированы, на наш взгляд, и уже указанные выше цветономинации – «абрикосовый», «апельсиновый», «персиковый». Заметим, что эти прилагательные имеют четко членимую производную основу. Лежащие в основе номинации мотиваты объединены общим предметным содержанием – это плоды фруктовых деревьев¹⁵. Таким образом, устанавливается смысловая соотнесенность этих лексем с устойчивым выражением «запретный плод», и это маркирует любовь Гумберта семантическими признаками «тайный», «заманчивой, но запрещенный»: «Автомобилиста при въезде в Аризону и Калифорнию спрашивают, не ввозит ли он *фруктов* или растительных продуктов, и на этих пунктах, бывало, инспектор так пристально всматривался в нас, что бедное сердце давало перебой. «А *меду* не везете?» – интересовался он, и моя *медовая* дурочка покатывалась со смеху» (213).

Особые резервы смыслопорождения скрыты в лексемах *золотой / золотистый*, поскольку они, в отличие от всех остальных лексем этого ряда, широко распространены в культурной традиции и обладают значительным, с точки зрения общечеловеческого (не только индивидуального – гумбертовского) восприятия, потенциалом. На метапоэтическом уровне лексеме присваиваются исключительно положительные коннотативные характеристики: она традиционно сопрягается с идеальным уровнем бытия, соотносится с Абсолютом. Золото – чудом застывшие солнечные лучи, оно символизирует Свет, Благодать, Славу. Вполне закономерно, что возможности цвета, заложенные в семантике цветообозначения, получают образную реализацию в романе. Гумбертовские номинации обнаруживают близость к идеальному восприятию этого цвета: «Лолита <...> явилась мне смугло-золотая» (223), «такая розовая, с *золотой* рыжинкой»

(327), «в *золотой* дымке» (248). В качестве коррелята этого смысла цветообозначения выступают семы «свет», «сияние». Интенсивное «жаркое свечение» (212), «*светозарность*» (272), присущие «*мерцающей голубке*» (175) и активно воспринимаемые Гумбертом, в аксиологическом поле субъекта определяют функционирование лексем «обожать» и «боготворить». Однако преклонение перед Лолитой носит скорее характер идолизации, чем идеализации. Этим объясняется использование лексемы для номинации обыденных предметов и явлений: «*золотой гоготок*» (160), «*золотистая голень*» (89), «*золотой кнут*» (311) – о теннисной ракетке.

Своеобразной контаминацией семантических зон «цвета», «света», «тепла» выступает в романе лексема *солнце*: «Садилось *солнце* – в платиновом мареве, и *теплый* оттенок, напоминающий очищенный *персик*, расходился по верхнему краю плоского сизого облака, сливающегося с далекой романтической дымкой» (201 – 202). На присутствие солнца указывается прямо: «Отражение *солнца* дрожало ослепительно-белым алмазом» (60), «из круга *солнца* <...> поворачиваясь на коленях ко мне, моя ривьерская любовь внимательно на меня глянула поверх темных очков» (52), «ее пальцы, старающиеся загородить *солнце*, просвечивали кармином» (74) – и опосредованно: девочка обласкана и пропитана солнцем, у нее «чудесная кожа, и нежная, и *загорелая*» (55), ее «руки и ноги покрывал густой *золотисто-коричневый* загар» (149), она «окрашенная *солнцем* сиротка», «*розовато-рыжая* нимфетка» (248)¹⁶, становившаяся «с каждым днем *теплее* и *смуглее*» (121).

В этом отношении заслуживает внимания замечание К. Проффера, что писатель сам управляет погодой в своих произведениях, и именно поэтому в большинстве эпизодов романа сияет солнце: «Солнечные декорации «Лолиты» напоминают полотна импрессионистов, испещренные бликами слепящего света и размытыми тенями»¹⁷. Гроза или дождь «случаются» лишь в нескольких романских эпизодах, где действует Куилти – двойник и противник Гумберта; непогода связана также с сюжетными ходами «потери», «утраты» Лолиты: дождь настигает героя, когда он «безлолитен».

Контекстуальное преобладание указанных лексем не может не привести к актуализации в романе семантики «жары / жара». Слова-метафоры *жар*, *пыл*, *горячность* характеризуют область чувств Гумберта, их высокий накал. Это любовное чувство, не скованное моральными нормами, маркируется в романе следующим образом: «*горячий зуд*», «*жгучее наслаждение*», «*огненный хаос*», «*жгучая мечта*», «неутомимый *жар* чувственного позыва». Примечательно, что то же самое чувственное начало он улавливает в своей маленькой нимфетке, «*пылкой* маленькой Гейз» (76): «то был *знойный* душок» (57), «*зной*», который, «как *летнее марево*, обвинял Доллиньку» (80).

Такая страсть подобна обжигающему и уничтожающему пожару, пламени адова костра, символом которого еще в язычестве стал красный цвет. Помимо этого, красный цвет издревле ассоциировался с наиболее важными сторонами человеческой жизни – кровью, огнем, солнцем. Определяя чувства Гумберта к Лолите как «*алое солнце желания*» (95), Набоков актуализирует одновременно несколько смыслов, заложенных в семантике цветообозначения. Можно реконструировать цепочку, приводящую к первоначальным ассоциативным связям: «любовь» (источник жизни) – «жизнь» – «кровь»; «любовь» (повышенное эмоциональное возбуждение) – «жар» – «огонь». Такие многослойные и неоднозначные ассоциации предопределяют функционирование лексем, обозначающих «красную» зону цветового спектра, – *красный, алый, вишневый, пурпурный, карминный* и т. д. – в пределах набоковского текста. Осознавая особую значимость данных цветообозначений, Набоков использует их для передачи напряженной чувственной атмосферы, буквально пропитывающей ткань всего романа, метами которой выступают в первую очередь «большая кровать полированного дерева с бархатистым покрывалом *пурпурного* цвета» (194) и «чета ночных ламп над оборчатými *красными* абажурами» (159) в номере «Зачарованных охотников». Своеобразным эротическим кодом можно считать строчки цитируемых Гумбертом французских поэтов из группы «Плеяда» – Ронсара насчет «*маленькой, аленькой щели*», (63) и Бэлло, упоминающего «*холмик небольшой, мхом нежным опушенный, с пунцовой посреди чертою проведенной*» (63). Этого же порядка цветовые «знаки» любви Шарлотты: «*темно-красные штаны*» (49), ее «*резиново-красные губы*» (89), «*красный капот*» (103) и «*алые свечки*» (86), которые она зажгла на веранде для Гумберта и которые потушил «*грубиян-ветер*». Лексемы со значением красного тона маркируют состояние повышенного эмоционального возбуждения Гумберта: «*Я стоял перед зеркалом весь *красный*, с расширенными зрачками*» (136), а также являются приметамы чувственности самой Лолиты: «*губы *красные*, как облизанный барбарисовый леденец*» (59), «*ногти на ногах хранили следы *вишневого* лака*» (68), «*пальцы, старавшиеся загородить солнце, просвечивали *кармином**» (74)¹⁸. Однако эти же цветолексемы способны актуализировать семантику угрозы, которую воплощает в себе *ярко-красный (ацтеково-красный)* спортивный автомобиль, что неумоимо и неотвратимо «*властительной *красной* тенью*», «*как боль рокового недуга*» (293), преследует Гумберта и Лолиту. Враждебность и опасность этого автомобиля семантически задана цветономинацией, в то время как бездушность, механичность образа подчеркивают глагольные формы. Контекстуальная насыщенность глаголами движения создает не только дополнительную плотность повествования, но и порождает намеренную агрессивность образа: «*Машина, отливавшая *вишневым* лоском, под освещенным огнями*

дождем (знак Куилти. – *И. Л.*) пришла в движение, энергично попятилась» (154). Как хищник преследует свою добычу, так «гладкий *красный* зверь» (293), «*ацтеково-красный* Як с откинутым верхом <...> жадно гонится за Гумбертом Первым и его нимфеткой» (290): «Мы были во много раз слабее его роскошно-лакированного Яка, так что даже и не старались ускользнуть от него» (293).

С этим же автомобилем связана актуализация еще одного символического значения цветообраза: «Как-то под вечер я медленно ехал сквозь струившийся ливень, все время видя *красный* призрак, который расплывался и *трепетал от сладострастия* у меня в боковом зеркальце» (291). Обозревая мотель, Гумберт замечает, что из «гаражика довольно непристойно торчал *красный* перед спортивной машины» (285), что дает повод К. Профферу заметить: «Непристойно *красный* фаллический выступ действительно пронзает очень больно»¹⁹. Автомобиль принадлежит Куилти, его персонифицирует, поэтому цвет Куилти – *красный*. Наделяя Куилти определенной цветовой метой, Набоков, несомненно, учитывает потенциал самого цвета, заложенный в нем историческим и культурным развитием. Вместе с тем он усиливает «активные» характеристики цветообозначения, соотнося их со следующими признаками своего персонажа: жестокостью, дикостью, необузданностью. Языковая метафора *ацтеково-красный* – показатель этого совмещения смыслов. Первая часть ее восходит к названию первобытного латиноамериканского племени, что увеличивает емкость семантического образа. Характерно, что это окказиональное прилагательное употреблено в тексте дважды, выступая в качестве цветономинации автомобиля Куилти и наряда Лолиты. Лолита играла с собакой. «Пес <...> ронял и снова зашелкивал в зубах <...> мокрый и *красный* гуттаперчевый мячик. <...> Она кидалась туда-сюда в своих *ацтеково-красных* плавках и бюстгалтерчике» (318). Тем самым Лолита вовлекается в цветное поле Куилти. И это приводит к смене цветového маркера Лолиты. Гумберт замечает: «О да, она переменялась! Кожа лица ничем не отличалась теперь от кожи любой вульгарной неряхи гимназистки <...> грубоватая *краснота* сменила теперь свечение *невинности*. Весенний насморк <...> окрасил в *огненно розовый* цвет края ее презрительных ноздрей <...> ее глаза с лопнувшей на белке *красной* жилкой смотрели на меня в упор» (275), ее «новый луковый запашок», «руки с *красными* костяшками» (265) вызывают у него воспоминание об «очень молодой проститутке в борделе». Эти примеры имеют негативную оценку и относятся к тем эпизодам романа, в которых появляется «тень» Куилти: он наблюдает за играющей с собакой девочкой, к нему убегает Лолита, сославшись на уроки музыки, он на своем автомобиле преследует путешественников. Гумберт не сталкивается со своим противником – он ощущает его присутствие, замечает по приметам, к разряду которых относится маркирован-

ность красным цветом. Характерная деталь: Лолита, изменив Гумберту с Куилти, сияет теперь не своим, а отраженным цветом: «Она сидела на краю постели <...> и глядела на меня, точно совсем не узнавала. <...> Она еще не купалась, но успела *покрасить губы*, замазав каким-то образом свои широкие передние зубы – они лоснились, как *вином облитая слоновая кость* <...>. И вот, она так сидела <...> вся насыщенная чем-то *ярким и дьявольским*, не имевшим ровно никакого отношения ко мне» (287). Это ответ «дьявольской», порочной страсти Куилти. Это и определяет главное символическое значение этого цветового кода – грех.

Цветообозначение также обнаруживает способность принять на себя еще и семантику насилия. В этом случае Набоков усиливает отрицательные коннотативные качества контекста, привлекая к номинации лексемы, передающие темные оттенки красного тона. Так, готовясь овладеть Лолитой, Гумберт приводит ее в гостиничный номер, в котором кровать полированного дерева покрыта «бархатистым покрывалом *пурпурного* цвета» (159). Чуть позже Гумберт обнаруживает девочку, которая «разваливалась, невыносимо *желанная*, в *пурпурном* пружинистом кресле» (194). Вместе с тем, маркируя свое чувство пурпурным цветом, Гумберт ассоциативно соединяет семантику «пламенной любви» (красный цвет) с семантикой «лиловой Гумбрии», поскольку пурпурный – это «ярко-красный цвет с фиолетовым оттенком»²⁰, тем самым противопоставляя «свою» Лолиту и Лолиту, принадлежащую сопернику. Для сравнения: перед встречей с Куилти Лолита сидела, «глубоко ушедшая в *крово-красное* кожаное кресло» (185). И хотя в послесловии к американскому изданию «Лолиты» Набоков замечает: «Ни один настоящий писатель не должен, конечно, заботиться о проведении пограничной черты там, где кончается чувство и начинается чувственность»²¹, именно посредством цветономинации Гумберт-писатель дифференцирует свое «чувство» и «чувственность» Куилти. Поэтому Лолита, пребывающая в зоне его любви, – «розовая», «золотая» и порочная в зоне Куилти – «ацтеково-красная» и «дьявольская».

С точки зрения морали (общих стереотипов поведения) Гумберт столь же безнравствен, сколь и Куилти: он разрушает ребенка физически, нравственно, духовно. Но в системе ценностных ориентиров Гумберта они на разных полюсах. И хотя Гумберт осознает противоестественность своего чувства, называя себя «зверем», «хищником», «чудовищем», и понимает, какое преступление совершает: «я поступил неосторожно, глупо, подло» (187), он дистанцируется от Куилти, рассчитывая признанием заслужить прощение. И действительно, некоторые исследователи, в частности Л.Н. Целкова, поддавшись сентиментальному порыву Гумберта, «прощают» его: «Раскаяние Гумберта переходит в любовь. Потеря Лолиты приводит его к выздоровлению. Взамен порочному

влечению к нимфетке приходит любовь, нежность, трогательная забота по отношению к беззащитному существу <...> Об этом говорит уже сама форма исповеди»²². Наши наблюдения также показывают, что в Гумберте просыпаются и «любовь», и «нежность», и «трогательная забота», отчасти пробуждаются совесть и осознание своего проступка. Но происходит ли при этом покаяние и раскаяние?

Слово «исповедь» трактуется как: «1) церковное покаяние у христиан: признание в своих в грехах перед священником; 2) откровенное признание в чем-нибудь, рассказ о своих сокровенных мыслях, взглядах»²³. В свою очередь «покаяние – добровольное признание в совершенном поступке, в ошибке»²⁴. Учитывая отмеченные значения слов, следует признать «состоявшимися» и «исповедь» Гумберта, и его «покаяние» как признание ошибки, но не признание своего греха: «Грех, который я, бывало, *лелеял* в спутанных лозах сердца, сократился до своей сущности: до бесплодного и эгоистического порока; и его-то я вычеркивал и проклинал». Это признание осуществляется в морально-этических терминах, тогда как сущность греха состоит в том, что человек отделяет себя от Бога, а покаяние означает признание своей вины и просьбу о прощении. Гумберт же ограничивается перечнем своих проступков и попытками оправдать себя: «Я никогда не был и никогда не мог быть brutальным мерзавцем» (176); «растлением занимался Чарли Хольмс, я же занимался растением» (198). Оправдание – «признание допустимым в силу чего-нибудь» – предполагает наличие «смягчающих» обстоятельств совершающегося проступка. Гумберт их находит: «Это она меня совратила» (177).

Гумберту не откажешь в стремлении «отделить адское от райского» (180), но его рай – особенный. В культурологическом контексте наиболее сакральная точка – небесный конец мыслимой «мировой оси», то есть абсолютный верх, а рай Гумберта – в нижней ее части: «Я <...> жил на самой *глубине* избранного мною рая – рая, небеса которого *рдели*, как *адское пламя*» (224).

В горизонтальной же плоскости «пространство становится все более сакрально значимым по мере продвижения к центру»²⁵. В.Н. Топоров замечает, что к центру ведет путь, он всегда труден, преодоление пути – подвижничество. В этом смысле «долгие странствия по соединенным Штатам» (191), во время которых Гумберт и Лолита «покрыли около 27 000 миль» (233), лишены логики преодоления: они разнонаправленны, хаотичны, бесцельны: «Ежеутренней моей задачей в течение целого года стараний было изобретение какой-нибудь приманки – определенной цели во времени и пространстве, – которую она могла бы предвкушать, дабы дожить до ночи» (200). А «итогами» этих странствий становятся подсчеты.

Набоков, таким образом, отказывает Гумберту в освоении как вертикального, так и горизонтального пути, но признает за Лолитой право на

восхождение. В этом отношении чрезвычайно важна сцена последнего свидания Гумберта и Лолиты: «Прижавшись к расщепливающемуся мертвому дереву двери, Долли Скиллер попыталась, поскольку могла, распластаться (причем даже приподнялась на цыпочки), чтобы дать мне пройти, и мгновение так стояла, распятая, глядя вниз, улыбаясь порогу, со впалыми щеками и округлыми скулами, с белыми, как разбавленное молоко, руками, вытянутыми по дереву (363). Аналогия с евангельским сюжетом несомненна. Отметим также попутно более ранние переключки с историей Адама и Евы – на нее намекает сцена соблазнения, в которой фигурирует «эдемски-румяное яблоко» (77)²⁶, фонетическое созвучие имени главной героини с именем Лилит – непокорной жены Адама, мотив греховной похоти Гумберта и жертвенности Лолиты. Анализ некоторых контекстов позволяет предположить, что Набоков внедряет вполне отчетливые смысловые ассоциации о несвободе Лолиты и о внешней природе этой несвободы: Лолита – «добыча», «звереныш», «цель», «пленница», «наложница», она одета почти всегда одинаково: в «клетчатое платье» (58), «клетчатую юбочку» (59), «платье в клетку с широкой юбкой» (69), «платье, розовое, в темно-розовую клетку с <...> тесным лифом» (76), «в клетчатую рубашку и синие панталоны» (55)²⁷. В ночь, когда Гумберт решается овладеть Лолитой, «сквозь жалюзи пробивался *скелетообразным* узором свет наружных фонарей» (171). Освобождается же Лолита в День Независимости (4 июля), «выпившись из больницы и жизни Гумберта».

Семантику жертвы и воскрешения актуализирует и имя – Долорес Гейз, испанское по происхождению. Оно образовано от имени-фразы *Maria de Dolores – скорбящая Мария (богоматерь)*²⁸. К. Проффер отмечает: «Наиболее сильное литературное эхо ее полного имени звучит в поэме Эджернона Суинберна «Долорес», имеющей подзаголовок «Богоматерь юдоли *Семи Скорбей*»²⁹. Не случайно Лолита умирает 25 декабря, разрешившись мертвой девочкой. Имя героини претерпевает различного рода трансформации, в которых отражаются фонетические изыски и смысловые находки. Сгущение же художественной семантики и символики происходит в «изобретенном» Набоковым образе «дымчато-розовой, долорозовой голубки» (71). Его можно считать ключевым, поскольку он «вбирает» всю символическую, смысловую, ассоциативную парадигму романа. Он отражает и наивную прелесть девочки, и переливы ее имени, и отзвуки мифологической и религиозной традиции³⁰, своеобразным способом суммирует семантику ключевых слов. Становится понятным лирическое начало романа, которое выступает смысловым каркасом произведения: «Лолита, *свет* моей жизни, *огонь* моих чресел. *Грех* мой, *душа* моя». Укажем на контактное положение внутри одного предложения антонимичных по своей сути характеристик: «свет жизни» – «огонь чресел»;

«грех» – душа», при этом слова, соответствующие «вертикальной» устремленности человека, обрамляют, ограничивают слова с «приземленными» компонентами семантики, что, несомненно, соответствует авторской позиции.

Итак, подведем некоторые итоги. Как и любое иное художественное слово, цветообозначение отличают «особые, эстетически значимые приращения», которые оно приобретает в контексте. Контекстная, ситуативная информация воздействует на семантику обозначений, актуализируя их скрытые возможности в реализации авторского замысла.

¹ См.: *Берберова Н.* Набоков и его «Лолита» // Владимир Набоков. Pro et contra. СПб., 1997. С.304.

² *Набоков В.* Лолита. Ростов-на-Дону, 2000. С. 13. Далее все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц в круглых скобках. Курсив везде наш. – *И.Л.*

³ В результате проведенного анализа выявлено: цветообозначения красного тона представлены в романе 117 словоупотреблениями (среди них лексема *розовый* встречается 43 раза, *красный* – 35, *вишневый* – 5, *алый* – 5, *малиновый* – 4, *пунцовый*, *пурпурный* – 3), черного – 75, белого – 73, синего – 43, зеленого – 37, коричневого – 34, серого – 34, желтого – 32, фиолетового – 25. В других произведениях В. Набокова лексема *розовый* обладает следующей частотностью употребления: «Машенька» – 4, «Король, дама, валет» – 25, «Защита Лужина» – 15, «Камера обскура» – 11, «Отчаяние» – 7, «Подвиг» – 15, «Приглашение на казнь» – 15, «Дар» – 20, «Другие берега» – 24, «Возвращение Чорба» – 22, «Соглядатай» – 10, «Весна в Фиальте» – 15.

⁴ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1957 – 1961. Т. 3. С. 728 (далее словарь обозначается как МАС).

⁵ *Бранский В. П.* Искусство и философия. Калининград, 1999. С. 672.

⁶ В терминах цветоведения теплые – это «цвета, ассоциирующиеся с цветом огня, солнца, нагретых предметов»; к их числу, помимо красного, относятся красно-оранжевый, оранжевый, желто-оранжевый цвет. – См.: *Алексеев С.* О колорите. М., 1974. С. 122.

⁷ МАС. Т. 3. С. 742.

⁸ МАС. Т. 1. С. 619.

⁹ МАС. Т. 2. С. 636.

¹⁰ *Ожегов С. И., Шведова Н. Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 2002. С. 514 (далее словарь обозначается как Сл. Ожегова).

¹¹ Сл. Ожегова. С.15.

¹² МАС. Т. 4. С. 351.

¹³ Сл. Ожегова. С. 355.

¹⁴ МАС. Т. 4. С.130.

¹⁵ Следует ли считать совпадением, что абрикосовые и персиковые деревья ботаники относят к семейству розоцветных?

¹⁶ Объединение ключевых лексем в одном цветообразе актуализирует новый, символический смысл выражения «солнце моего младенчества» (14), провоци-

рует ассоциации с тоской по утраченному детству – основным мотивом набоковского творчества.

¹⁷ Проффер К. Ключи к Лолите. СПб., 1993. С. 193.

¹⁸ Примечательно, что цветовой фон, на котором разворачивается одна из самых ярких эротических сцен романа – сцена соблазнения, – выдержан в целой гамме оттенков красного тона, но не содержит прямого упоминания о красном цвете. «На ней было в тот день прелестное ситцевое платьице, которое я уже однажды видел <...> розовое, в темно-розовую клетку <...> и, в завершение цветной композиции, она ярко покрасила губы и держала в пригоршне великолепное, банальное, эдемски-румяное яблоко» (77).

¹⁹ Проффер К. Указ. соч. С. 42.

²⁰ Словарь современного русского языка: В 17 т. М., 1948 – 1965. Т. 11.

²¹ Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» // Набоков В. Лолита. Ростов-на-Дону, 2000. С. 421.

²² Целкова Л.Н. Роман Владимира Набокова «Лолита» и «Исповедь Ставрогина» Достоевского // Набоковский вестник. СПб., 1998. Вып. 1. С. 128.

²³ Сл. Ожегова. С. 253.

²⁴ Там же. С. 549.

²⁵ Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. С. 487.

²⁶ Этот образ можно интерпретировать с канонических позиций как первопричину человеческого страдания или рассматривать его с точки зрения семантики «запретный плод», что в любом случае соотносится с идеей нашего исследования.

²⁷ Гумберт «превращает свою юную приемную дочь в узницы собственной похоти». Возможно, Гумберт действительно хотел бы познакомить Лолиту с Бодлером и Шекспиром, однако, поскольку он бесчестно относится к ней, злоупотребляя доверием ее матери, превращая девочку в рабыню, он способен лишь остановить ее развитие». – Бойд Б. Владимир Набоков: Вступление в биографию // Литературное обозрение. 1999. №2. С. 20.

²⁸ Справочник личных имен народов СССР. М., 1984. С. 564.

²⁹ Проффер К. Указ. соч. С. 58.

³⁰ Голубь в русском фольклоре является символом души, а в христианском учении – связующим звеном между человеком и Богом.

