

А. Н. Смирнова

«ЛОЛИТА». ТРАНСФОРМАЦИЯ ТЕМЫ СУДЬБЫ В СЦЕНАРИИ В. НАБОВОКА

В конце 1959 года В. Набоков совместно с режиссером Стэнли Кубриком начал работу над сценарием к фильму «Лолита». В 1962 году состоялась премьера фильма, но, по свидетельству самого писателя, авторский замысел не был воплощен Кубриком, и в 1974 году писатель издал свой вариант сценария.

Мы будем учитывать две противоречивые стороны этого произведения: во-первых, его вторичность по отношению к роману и кинематографическую направленность, во-вторых, его целостность как самостоятельного художественного текста.

Сопоставляя тексты сценария и романа соответственно на английском и на русском языках, мы отдаем себе отчет как в том, что используемый нами перевод романа был написан Набоковым позже создания сценария почти на пять лет, так и в том, что особенности каждого языка предполагают несколько разное речевое воплощение одних и тех же смысловых ходов.

В понимании романа мы следуем за В. Е. Александровым и его книгой «Набоков и потусторонность». Он, опираясь на свидетельства самого писателя и его жены Веры Набоковой, считает основной категорией, вокруг которой выстраиваются взгляды писателя, «потусторонность», «то есть нераздельное сочетание ряда характерных метафизических, этических и эстетических принципов» [1. С. 10].

Александров интерпретирует «Лолиту» как произведение, цель которого «исследовать природу любви, страсти, искусства, познания, фатума, нравственности – в их связи с потусторонностью» [1. С. 193].

Тема фатума – одна из наиболее важных в «Лолите». Ссылаясь на Б. Бой-

да, американского исследователя жизни и творчества В. Набокова, Александров отмечает, «что в сценарии «Лолиты» Набоков стремился к еще более полной разработке темы рока в жизни Гумберта – как компенсации за нечувствительность героя романа к этой важной теме... возможно также, он хотел вывести наружу то, что в романе остается спрятанным» [1. С. 212].

Роман-исповедь (имеется в виду, конечно же, исповедь Светлокожего Вдовца) и кинодраматургия обладают разными изобразительными средствами, поэтому и тема судьбы в двух сопоставляемых произведениях решается несколько по-разному. В романе все, что необходимо читателю, он узнает через призму восприятия Г.Г.

В сценарии поток информации, проходящей через сознание героя, существенно сужается. Роману доступны мысли Г.Г., его внутренний мир; сценарий, за исключением небольших фрагментов дневника и лекций героя, фиксирует лишь внешнюю сторону событий, нам требуется больше внешних знаков, идущих непосредственно от автора к читателю/зрителю, чтобы понять смысл происходящего с персонажами.

В рамках данной статьи мы остановимся на нескольких аспектах темы судьбы, а именно: Фатум как действующее лицо романа, мотив снов, мотив «любимца».

В романе слово «судьба» фигурирует довольно часто: Г.Г. рассуждает о роке, о значении отдельных событий для его судьбы, например, о связи Анабеллы и Лолиты; он сам пытается разорвать сеть или построить комбинации судьбы, говорит о том, что понять узоры, которые он не в состоянии вычленил из ткани своей жизни, ему мог бы помочь гипно-

тизер, и о том, что внимательный читатель может заметить эти узоры в тексте, и, наконец, о постоянстве судьбы литературных героев, однажды задуманной автором и неизменной. Подразумевая судьбу, он использует следующие определения: «звено в ромашковой гирлянде», «комбинации», «ткань», «сеть», «общий план», «основная тема», «узоры». Герой не знает, кто строит его судьбу, и этого неизвестного для него творца называет дьяволом, Мак-Фатумом (от которого выстраивается словесная цепочка «Мак-Ку – лагерь Ку – кличка Куильти Ку»), маклером судьбы, Эдгаровыми ангелами, богом мембраны, дядей Густавом Траппом (так он именуется неузнанного Куильти). Когда узор, по его мнению, сложился (названо имя похитителя Лолиты), то он сам действует как агент судьбы, то есть меняется местами со своим мучителем (так ему кажется).

В сценарии таких прямых высказываний, исходящих из уст героя, совсем мало: судьба здесь строится из неосознаваемых Г.Г. совпадений, поэтому действительно герой сценария менее внимателен, чем герой романа. Уже будучи обманутым, накануне побега Лолиты, он только замечает, что опутан какой-то паутиной, которую не в силах разорвать, и что вокруг него и девочки «выросло что-то странное, чего он не может понять». Еще один символ беды, который он замечает, – это оторванные руки манекенов (две сложены в жесте отчаянья, одна лежит отдельно) в маленьком городке, где Лолита неудачно попыталась сбежать от него. Комбинация эта перекочевала в сценарий из романа, но в обоих случаях Гумберт не замечает, к каким другим эпизодам она отсылает. Между тем, ряды «рук» в романе и сценарии – разные. В романе они отсылают к руке любовника хозяйки последнего отеля, в котором остановился Г.Г. перед побегом своей возлюбленной, и к однокласснику соседу Скиллеров в сцене последней встречи Лолиты и Г.Г. и тем самым задолго предвещают печальную развязку. Сцена-

рий предполагает показ крупным планом рук Анабеллы и Г.Г. как символ их неутоленной страсти, жирных волосатых пальцев Куильти, агента судьбы, и кроме того, руки в переносном значении упоминаются в репликах героев: доктор Рэй говорит в момент расставания Г.Г. и Валерии, что судьба супружества героя больше не в его руках, обманутый Гумберт, поверивший в возрождение отношений с Лолитой после ссоры в Бердсли, заверяет ее: «Я в твоих руках». Таким образом реализуется метафора: герой – игрушка в руках судьбы. Мотив рук становится напрямую связанным с темой фатума и более тесно переплетается с другими нитями ткани судьбы: темой любви, цепью знаков, обнаруживающих присутствие Куильти, и т.д. В романе перед нами совпадения, замечаемые, но не понимаемые героем, вызывающие смутную тревогу, а читателю позволяющие догадаться об «узорах», складываемых автором. Герой сценария не только не замечает тонкой системы авторских пророчеств и вражеских тенет, сплетенных для него по воле потусторонней силы, и безрассудно бросается в них, но, более того, он сам, в слепоте своей, помогает плести для себя гибельную паутину.

Незамеченными Г.Г. в сценарии остаются знаки судьбы: имя банкира, чей дом стоит на берегу того озера, в котором Гумберт хотел утопить Шарлотту – Мак-Фатум, что находит переключку с двусмысленной шуткой Г.Г.: «мальчик застреливает девочку, банкир застреливает содержанку». Но это лишь частичное совпадение: рок или Фатум подстроил для Шарлотты автокатастрофу, а застреленной оказалась героиня пьесы Куильти «Нимфетка», что переключается со страхом Лолиты после своего побега быть застреленной Г.Г. (этот момент сопоставим с ироническим обращением Г.Г. к читателю [2. С. 236]). В романе Г.Г. сам нарекает «своего дьявола» Мак-Фатумом, по имени одноклассницы Лолиты, и приписывает ему уничтожение Шарлотты вопреки собственным измышлениям о

яде, случайно выстрелившем пистолете и утоплении жены. Рок упоминается и в стихотворении, декламируемом Лолитой, когда она репетирует свою роль в пьесе Куильти «Зачарованные охотники» (которая является искаженным отражением ее жизни), Г.Г. «этот спондей» кажется прекрасным, но «как давит», а того, что девочка связана с автором этого произведения, он не осознает.

Агентом судьбы как в сценарии, так и в романе является тетя Г.Г. с пророческим именем Сибилла, играющая с родителями Анабеллы в карты, но только сценарий предполагает показ ее карт – это три короля. Таким образом в сценарии развивается королевская тема, которая присутствует: королевство приморской земли (цитата из По), место любви Г.Г. и Анабеллы, Рой и Рекс, приятели Лолиты, с которыми, по мнению Г.Г., она может ему изменить, учитель фортепиано мисс Кинг (в сценарии ошибочно именуемая Г.Г. мисс Емперор), вместо уроков которой Лолита встречается с Куильти, – все это предсказывает побег Долорес, закончившийся ее и Куильти коронацией на ранчо последнего. Если в романе тетя Сибилла пророчит лишь о собственной смерти в момент шестнадцатилетия племянника, то в сценарии ее карты предсказывают всю последующую судьбу Г.Г., что усиливает тему судьбы и предопределенности.

Большее, чем в романе, развитие получает в сценарии мотив сна. Сновидения, являясь посланием из потустороннего по отношению к героям авторского мира, предсказывают их судьбу, предупреждают их. Так, Г.Г. задолго до смерти Шарлотты снится сон (в романе совершенно иного содержания и назначения), что он, Темный Рыцарь, скачет на коне по поляне, где играют нимфетки, одна из них, Лолита, присоединяется к нему, и они углубляются в зачарованный лес. Это сновидение перекликается с содержанием пьесы Куильти «Зачарованные охотники», где героиня усыпляет охот-

ников. Сам Куильти, на страницах романа и сценария, узанный и неузнанный, не раз говорит о сне, и, кроме того, доктора, лечившие Г.Г., в частности, доктор Рэй, в сценарии повествующий о жизни героя до встречи с Лолитой, занимались толкованием его снов. Связь этих персонажей со сновидениями не показывает их превосходства над Г.Г. Так же, как и он, они не понимают подлинного значения сновидений, увлекшись фрейдизмом и являясь такими же марионетками в руках автора, как и автор «Исповеди». Шарлотте снится сон, что ее хотят отравить, Г.Г. действительно мечтал о такой возможности, но остановился только на снотворных пилюлях, которые подвели его, когда он позже хотел овладеть спящей Лолитой. Лолите снится сон, что ее мать утонула: на самом деле она попала под машину, но Г.Г. сначала хотел ее утопить. Таким образом, мотив сна приобретает в сценарии большее значение. Он выявляет статус некоторых героев, которых зритель по ошибке может принять за полновластных хозяев судьбы Г.Г. (доктора Рэя, Куильти). На самом деле, они – слепые орудия рока, ошибочно принимаемые невнимательным Г.Г. за его агентов и распорядителей. С другой стороны, мотив сна связывает судьбу героев с произведениями Куильти (тоже более полно изложенными в сценарии), от которых тянутся нити во многих других направлениях, одно из них – литературная тема, имеющая важное значение для Набокова.

Важной нитью в ткани судьбы является мотив домашних любимцев (по-английски это общее понятие обозначается словом “pet”). В романе он распадается на ряд частных «животных» мотивов. Мотив собаки присутствует и в романе, и в сценарии и, тесно переплетаясь с мотивом «любимца», приобретает самостоятельное значение, поэтому не будет рассмотрен в данной статье.

В сценарии Г. не раз называет Лолиту “my pet”, “mon petit chat” (последнее сопоставимо с кошачьими глазами Шар-

лотты – мотив кошки, таким образом, устанавливает связь между матерью и дочерью), в отелях, где останавливаются Г. и Лолита, появляется надпись “Pets accepted” (в романе, наоборот, «вход с собаками воспрещен»), репетируя роль нимфы, Долорес ощупывает рог своего домашнего единорога (фрейдистские «штучки» в сценарии являются одним из знаков присутствия Куильти), сам драматург в телефонном разговоре с Г.Г. играет словами: cars, carpets, car pets (буквально: автомобили, ковры, автомобильные любимцы). Игра слов – это тоже знак постоянного присутствия похитителя, остающегося незамеченным.

Другие любимцы в сценарии – раздавленная белка и кролик. Эпизод с белкой присутствует и в романе, но только в сценарии Г.Г. в этот момент говорит о незащитности маленьких зверьков, а в романе подобная фраза появляется намного раньше [2. С. 21]. и не связывается напрямую с данным эпизодом. Увидев кролика и погнавшись за ним, Лолита исчезает из поля зрения Г.Г., а появляется снова уже в сопровождении бедной молодой пары с некрасивым ребенком, причем мужчину должен играть тот же актер, что и Ричарда, будущего мужа Лолиты. Преследование кролика сопоставимо с подобным же эпизодом из «Алисы в Стране Чудес», что подтверждает принадлежность Лолиты к миру простых девочек, а значит, ошибочность теории Г.Г. и его слепоту. С другой стороны, это сопоставление предсказывает печальную судьбу Лолиты: побег от Г.Г. представляется ей переходом в Страну Чудес, но «кролик не хочет, чтобы его поймали», – говорит ее будущий муж, и сказочный мир оборачивается для нее нормальной, но убогой жизнью с Ричардом.

Отсутствует в сценарии мотив обезьяны, а в романе Г.Г. называет Лолиту «моя маленькая обезьянка», свой взгляд определяет как «горилловый», в последней сцене у миссис Ричард Скиллер «обезьяны уши». Кроме того, он рассказывает об эксперименте, в котором

участвовала его первая жена Валечка со своим любовником Максимовичем, живя в клетке по-обезьянски.

Смысл сопоставления отношений Г.Г. и Лолиты с отношениями хозяина и его домашнего любимца очевиден. Сам герой, по слепоте своей, не замечает этого, несмотря на то, что его ранит незащитность маленьких зверьков. Но мотив «любимцев» имеет и другое значение. В послесловии к американскому изданию романа Набоков признался, что «...начальный озноб вдохновения был каким-то образом связан с газетной статьей об обезьяне в парижском зоопарке, которая, после многих недель ульциваний со стороны какого-то ученого, набросала углем первый рисунок, когда-либо исполненный животным: набросок изображал решетку клетки, в которой бедный зверь был заключен» [3. С. 269]. Вне зависимости от степени искренности признания писателя, оно раскрывает смысл «обезьянней» темы в романе. Г.Г. не случайно сравнивает себя с обезьяной и говорит, что живет в «чугунно-решетчатом мире причин и следствий». Повествование его – как рисунок животного, видящего только свою клетку и способного лишь ее изобразить. Герои находятся в плену авторского замысла, как в клетке, и ничего, находящегося извне, не видят, поэтому Г.Г. и не может разгадать узоры своей судьбы и понять, кто за всем этим стоит. Если учесть производный характер сценария по отношению к роману, этот ключ объясняет значение мотива «любимцев» и в первом.

Рассматривая сценарий как самостоятельное произведение, мы выделили дополнительные значения, которые приобретает тема судьбы, и мотивы, вплетающиеся в нее (мотив «любимцев», мотив сна, «королевский» мотив и т.д.). Это происходит, с точки зрения автора, за счет увеличения количества мотивных «переключек», которые и формируют, если посмотреть на них «изнутри», с точки зрения героя, узоры в ткани его судьбы.

Таким образом, сеть судьбы в сценарии уплотняется.

Знаки мистера Фатума, явленные в сценарии читателю без посредства сознания Г.Г., который в романе их не замечает сам и тем самым делает менее заметными для нас, становятся более очевидными, но только для внешнего наблюдателя, герой становится еще менее внимательным.

Возможно, внутренний мир героя передан в сценарии в меньшем объеме, потому что Набоков, не будучи профес-

сиональным кинематографистом, не владел в должной мере приемами для его передачи. Вероятно также, что писатель учитывал особенность кино, заключающуюся в том, что у зрителя нет возможности перечитывать по нескольку раз кинотекст, вдумываясь в него, и он нуждается в более очевидных знаках.

Скорее всего, все эти условия не столько повлияли на решение темы судьбы в сценарии, сколько совпали с авторским замыслом.

Библиографический список

1. Александров В. Набоков и «потусторонность»: метафизика, этика, эстетика. СПб, 1999.
2. Набоков В. Лолита. М., 1991.
3. Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991.
4. Nabokov V. Lolita: A Screenplay. New York, 1997.