

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09

Е.В. Антошина

### ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ АСПЕКТЫ СЮЖЕТА РАССКАЗА В.В. НАБОКОВА «ULTIMA THULE»

Рассматриваются некоторые историко-литературные аспекты сюжета рассказа В.В. Набокова «Ultima Thule». Описываются дискурсивные ряды, имеющие отношение к сюжету рассказа, кратко излагается их история. Рассматривается происхождение сюжетов о контактах с душами умерших. Подобный тип сюжета, наряду с сюжетами о раздвоении личности, о преступлениях, совершенных в состоянии гипноза, возникает в процессе развития психиатрии на рубеже XVIII–XIX вв. Популярность сюжетов данного ряда возрастает с появлением теорий З. Фрейда. В.В. Набоков использует данный тип сюжета для построения собственной концепции «единой реальности».

**Ключевые слова:** В.В. Набоков; сюжет; русская литература XX в.; теория литературы; поэтика.

Рассказ В.В. Набокова «Ultima Thule» впервые был опубликован в 1942 г. в «Новом журнале», выходившем в Нью-Йорке. «Ultima Thule» считается главой неоконченного романа «Solus Rex». В качестве фрагмента романа рассматривают этот рассказ такие исследователи, как Б. Бойд, А. Долинин, Д.Б. Джонсон, Г. Барабтарло [1–4]. «Ultima Thule» прочитывается как сюжет о проникновении за границу смерти. Так как открытие Адама Фальтера привело его в состояние безумия, исследователи приходят к выводу о невозможности контакта с миром по ту сторону смерти в произведениях В.В. Набокова. «Эти поиски привели к тому, что Набоков, как и созданный им обреченный поэт Джон Шейд, нашел утешение и поэтическое вдохновение в полной сложнейших узоров игре искусства» – к такому выводу приходит Д.Б. Джонсон [1. С. 294]. Вывод, сформулированный Джонсоном, отсылает нас к одному из наиболее распространенных набоковедческих концептов «игры», который в данном случае представлен как «игра узоров искусства». Отдельная литературоведческая задача – исследование происхождения подобных концептов, в число которых можно включить также и «потусторонность», и концепт «травмы», на котором строит свои интерпретации текстов В.В. Набокова Присцилла Мейер в книге «Найдите, что спрятал матрос: “Бледный огонь” Владимира Набокова». Концепт «травмы» включает в себя у Мейер представление о том, что все творчество В.В. Набокова было своеобразной компенсацией потери отца, несмотря на то что биографические материалы не подтверждают существования каких-либо травм в сознании В.В. Набокова, который обладал, можно сказать, культивируемым и оберегаемым душевным здоровьем.

Не возникает сомнений в том, что названные концепты возникли не случайно и имеют непосредственное отношение к текстам В.В. Набокова. Методологическая проблема состоит в том, что любой из названных концептов порождает самостоятельный дискурсивный ряд, и тогда исследователь пишет уже не столько о Набокове, сколько, условно говоря, о «потусторонности» или «игре узоров искусства», о «совпадениях». В этой стадии отдаления от текста и автора концепт «питается» из других источников, так, идея «совпадений», «узоров» может быть связана с работами А.

Шопенгауэра «Об очевидном узоре в судьбе человека» и К.Г. Юнга «Синхронистичность: акаузальный связующий принцип». Можно отдельно говорить о влиянии работ К.Г. Юнга в частности и психоанализа в целом на концептосферу литературоведения второй половины XX в. Поэтому в данной работе мы придерживаемся иного подхода, рассматривая историко-литературные аспекты сюжета рассказа В.В. Набокова. Предметом научного интереса в этом случае является процесс проникновения в структуру сюжета рассказа В.В. Набокова элементов исторически реальных дискурсов, представляющих тему общения с умершими.

Сюжетной основой рассказа «Ultima Thule» является ситуация потери близкого человека вследствие его смерти. Смерть близкого человека часто становится событием, инициирующим развитие сюжета в прозе В.В. Набокова. Выделяются несколько вариантов такого события – смерть ребенка и смерть женщины (жены), предполагаемая смерть отца в романе «Дар», смерть брата в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Во всех случаях оставшиеся в живых пытаются установить контакт с ушедшими близкими. В случае когда умершей является жена или любимая женщина, а оставшийся в живых мужчина пытается установить с ней контакт, можно предположить, что источником такой сюжетной ситуации является история Орфея и Эвридики. Зина умирает во второй, незавершенной, части «Дара», умирает жена Адама Круга из романа «Под знаком незаконнорожденных», Мира Белочкина, возлюбленная Тимофея Пнина в романе «Пнин», погибает в концентрационном лагере, от болезни умирает в детстве Аннабелла Ли, в момент повествования мертва Лолита – во всех названных случаях в той или иной форме осуществляется попытка установления контакта с умершей, в результате чего герой открывает для себя «альтернативную» картину реальности.

Сюжет мифа об Орфее и Эвридике широко представлен в музыке, литературе, живописи и кинематографе. Изучению этого сюжета посвящена обширная литература [5], знакомство с которой приводит нас к выводу, что сюжет мифа в данном случае был многократно переосмыслен и породил значительное количество вариаций. Особенность сюжета об Орфее и Эвридике состоит, на наш взгляд, в том, что наиболее выра-

зительные интерпретации принадлежат не литературе, а музыке. В связи с этим хотелось бы обратить внимание на одну из самых известных интерпретаций сюжета – оперу К.В. Глюка «Орфей и Эвридика» (1762). Опера Глюка не является единственным произведением, посвященным истории Орфея и Эвридики. Оперное искусство обращается к этому сюжету с момента своего возникновения. В 1600 г. появилась опера Д. Каччини «Эвридика», в 1607 г. – опера К. Монтеверди «Орфей», далее на протяжении XVII в. появляются оперы Ланди, Росси, Шарпантье, а в XVIII в. предшественниками Глюка становятся Кайзер, Сарторио, Люлли, Рамо, Телеман и Хейс. Однако оперы предшественников Глюка на данный момент представляют ценность в основном для историков оперного искусства.

К.В. Глюк занимает особое место в истории музыки не только как реформатор оперного искусства. Наряду со своими современниками – Гайдном и Моцартом – Глюк воссоздал в музыке картины сложнейших эмоциональных состояний отдельного человека. Используя сюжет древнегреческого мифа, композитор наделил героев оперы сознанием современников, которые существовали в пространстве глубоко дифференцированных эмоций, в отличие от синтезирующего типа сознания, представленного в мифе. Поэтому чувства мифологического Орфея несопоставимы по сложности с переживаниями героя оперы Глюка. Синтез здесь дан не в первобытной гармонии природного бессознательного начала, а в концептуальном объединении текста, драмы и музыки, в чем и состояла оперная реформа, по сравнению с предыдущим этапом, когда музыка являлась самостоятельной ценностью оперного спектакля: «Содержание выражается динамизмом и оркестровой окраской, большие драматические сцены объединяются ритмами и продленными периодами напряжений и развязок. Тонкая дифференциация эмоций создается мелодическим хроматизмом – отклонениями от “точной” тональности, модуляциями, чередованиями мажора и минора» [6]. Все это позволило создать трагическую, но в то же время просветленную картину человеческих чувств, ведомых разумом.

Сложность человеческих переживаний Орфея и Эвридики, тем не менее, не находит синтезирующего успокоения в идее вечной жизни, что является отражением рационального отношения европейской культуры XVIII в. к идее Бога. Божественное начало представлено бесконфликтными образами райского блаженства в соответствии с идеями рационального счастья. В опере Глюка райское начало всеобщего счастья представлено «декоративной» фигурой Амура, благодаря которому Эвридика оживает вторично и соединяется с Орфеем. Однако нужно отметить и внутреннее противоречие времени, которое отразилось в музыке Глюка. Рациональное начало всеобщего счастья представлено в контрастном соотношении стремления человека выйти за рамки природной нормы, распространить начало своей человечности в области смерти, преодолеть разделение единого бытия на «здесь» и «там».

Нужно отметить, что рациональный синтез, присутствующий искусству XVIII в., контрастирует не только с напряженной мистикой барокко XVII в., но и с иррацио-

нальным экспериментом XX в. Поэтому интерпретации сюжета об Орфее, которые можно обнаружить в литературе XX в., носят совершенно иной характер. И здесь В.В. Набоков в своем восприятии орфического сюжета оказывается наследником XVIII в. и по этой причине оказывается в стороне от эстетики символизма. Можно сказать, что общие идеи «орфических» пьес Вяч. Иванова («Орфей», 1904), И. Анненского («Фамиркифарэд», 1906) В.В. Набоков мог воспринимать, но в конечном итоге он всегда делает выбор в пользу рационального начала, которое мы находим в опере Глюка. Таким образом, сюжет об Орфее и Эвридике присутствует в прозе В.В. Набокова в совершенно определенной ипостаси, и определить его значение можно только в том случае, если воспринимать сюжет не как формальное единство мотивов, а как элемент дискурсивного ряда, принадлежащего «языку» определенной культурной эпохи. Будет неправомерным утверждение, что В.В. Набоков воспроизводит сюжет Орфея. С помощью обращения к этому сюжету он устанавливает связь с определенным типом дискурса, который в наиболее сформированном виде присутствует даже не столько в либретто оперы, сколько в самой музыке Глюка.

Герой рассказа В.В. Набокова надеется, что любимая женщина слышит его, хотя и находится в отдалении и беспомощности. В рассказе представлена сложная картина представлений о смерти. Так, смерти не знает природа. Человек, страдающий от утраты другого, вызывает непонимание со стороны природы, демонстративное неприятие его горя: «О да, все кругом опасно и внимательно молчало, и только когда я смотрел на что-нибудь, это что-нибудь, спохватившись, принималось деланно двигаться или шелестеть или жужжать, словно не замечая меня. “Равнодушная природа” какой вздор! Сплошное чужанье, вот это вернее» [7. С. 440]. Сны в рассказе В.В. Набокова не являются каналом связи между миром живых и миром мертвых, жена не снится Синеусову. Души умерших находятся в изоляции, но «вульгарный дух с повадками дятла», «призрак-пошляк» стучит в темноте и пугает героя. Синеусов пытается установить контакт с женой с помощью телеграфного кода (чем в исторической перспективе оказываются «постукивания» духов), но ему отвечает призрак. Представление о промежуточном мире, из которого являются призраки, выдающие себя за ожидаемые близкими души умерших, существует в христианстве. По мнению христианских богословов, являться живущим и умирающим могут только святые, которые делают это с определенной духовной целью. Все остальные явления принадлежат падшим духам, которые могут являться умершим, умирающим и живым с целью оболщания и погубления души. В книге, написанной во второй половине XX в., «Душа после смерти» о. Серафим (Роуз) обращает внимание на способность падших духов создавать иллюзорные картины «рая», которые соблазняют душу умершего.

В.В. Набоков сдержанно относился к церкви, поэтому вряд ли можно утверждать, что представление о промежуточном мире падших духов он почерпнул из богословских трудов. Но помимо богословских книг, на рубеже XIX–XX вв. тема посмертного опыта чело-

века была широко представлена в большом количестве произведений разного рода, в том числе и популярных. Проявляя интерес к данной теме, Набоков не мог избежать знакомства с этим дискурсом. К сожалению, точно установить, какие из популярных книг на эту тему Набоков читал, пока невозможно, но сам факт чтения очевиден благодаря дискурсивным «общим местам». В рассказе «Сестрицы Вейн» (1951) В.В. Набоков с иронией описывает представления Синтии Вейн о посмертном существовании: «Ничего фундаментально нового не было в ее частном веровании, поскольку оно допускало достаточно тривиальную загробную жизнь, бессловесный солярий бессмертных душ (крепко спящих со смертными абитуриентами), чей основной досуг состоял в периодических посещениях здравствующих ближних» [8. С. 119]. Помимо богословских трудов, тема общения с умершими представлена в таких специфически литературных жанрах, как готический роман и фантастика. Поэтика прозы В.В. Набокова имеет глубинные связи и с тем и с другим контекстом, но в данном случае рассмотрение контекста не входит в задачи исследования. В большей степени нашей задачей является воспроизведение фрагментов исторически существовавших дискурсивных практик общения с умершими и сопоставление дискурсивного материала с сюжетными ситуациями рассказа В.В. Набокова.

Тем не менее можно отметить в рассказе В.В. Набокова образы, восходящие к поэтике романтизма, в частности образ «механического» человека; в данном случае «механистичность» означает одержимость, имеющую демонический оттенок. Механистичность присутствует в описании Фальтера как хозяина отеля: «не хрящи, а подшипники», «карамбольная связность телодвижений». В образе Фальтера присутствуют черты падшего духа, соблазняющего картинами «поддельного рая». «Поддельный рай» географически располагается в Италии, где находится отель Фальтера. Подобный тип демонической личности в исторической перспективе можно обнаружить в произведениях Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя. Возможно, именно по этой причине Синеусов видит во сне доктора, который напоминает и Фальтера, и некоего Александра Васильевича. Доктор подтверждает страшное предположение Синеусова, что ребенок умершей женщины может родиться в могиле. Адская шутка раскрывает демоническую сущность Фальтера и стремление обезоружить Синеусова в его поисках возможности контакта с женой.

Имя «чесночного доктора» отсылает к контексту творчества А.С. Пушкина. Синеусов строит свое суждение, используя образ «равнодушной природы» из стихотворения Пушкина, и утрирует его, утверждая, что природа «чурается» охваченного горем человека в страхе «заразиться» его страданием по поводу смерти другого. Вторая отсылка к XXXIII строфе первой главы «Евгения Онегина» связана с воспоминанием Синеусова о жене, сидящей на берегу моря: «Днем же, напротив, я был смел, я вызывал тебя на любое проявление отзывчивости, пока сидел на камушках пляжа, где когда-то вытягивались твои золотые ноги, и как тогда волна прибегала, запыхавшись, но так как ей нечего было сообщить, рассыпалась в извинениях» [5. С. 441].

Это воспоминание становится началом фрагмента, в котором возникает совершенно иная картина реальности, где смерть, по сравнению с первой картиной, где смерть конечна и необратима, а призраки мучают доверчивых картинами ложного рая, представлена как иллюзорное распыление предметов мира на осколки, которые в вечности неизменно составляют целое. Синеусов представляет себе задачу человеческой жизни как собирание таких осколков с тем, чтобы составить некую «посудину». Более точное название «посудины» дано в «Других берегах» (1954) – это чаша, разбитая «итальянским ребенком». Уточненный образ «итальянской чаши» обнаруживается в романе «Пнин» (1955). Это стеклянная синяя чаша для крошечных, подаренная Пнину его приемным сыном, художником, увлекающимся итальянской живописью. Итальянская голубая стеклянная чаша в романе «Пнин» может быть истолкована как символический образ человеческой души, точнее, некой ее части, которая воспринимает время как единое целое. Нельзя не отметить двойственность «итальянского дискурса» у В.В. Набокова. Он одновременно несет в себе образы картин «ложного рая», внушенных «падшими духами», и образ «голубой чаши». Однако противоречие здесь, скорее, кажущееся, если принять во внимание идею многослойной реальности, которую В.В. Набоков сформулировал в своих лекциях о Гоголе.

Слои реальности В.В. Набоков показывает как точки зрения живущих, так и с точки зрения умерших. Они смотрят на мир с разных сторон, и их наблюдению доступны разные слои реальности. Попытку посмотреть на мир глазами умершего В.В. Набоков предпринял впервые в романе «Соглядатай» (1930). Нельзя не отметить, что тот же мотив присутствует и в сюжете об Орфее и Эвридике, где одним из ключевых моментов является запрет, связанный со взглядом – Орфею запрещено смотреть на Эвридику, но в то же время Эвридика видит Орфея и этот взгляд запретным не является. Умершая Эвридика видит живого Орфея, и ее восприятие не отличается от того времени, когда она также была жива, она страдает от мысли, что Орфей разлюбил ее, так как не смотрит на нее. Взгляд на мир как единый для живущих и умерших у В.В. Набокова сочетается с идеей взаимопроникновения душ, которое имеет место как между живыми, так и между живыми и умершими. Так, в уже упоминавшемся рассказе «Сестрицы Вейн» Синтия Вейн ощущает присутствие в своей жизни умерших друзей и родственников, соотнося индивидуальные «почерки» душ с событиями, которые воспринимаются как знаки того или иного умершего.

В набоковедении общим местом является представление о том, что в прозе В.В. Набокова воплощена идея о «потусторонности». Сам концепт является довольно расплывчатым и неопределенным, однако тот факт, что В.В. Набоков описывал феномен «потусторонности», является аксиомой. Известная работа В.Е. Александрова, посвященная этой теме, строится на анализе исключительно произведений самого В.В. Набокова без выходов в дискурсивное поле концепта «потусторонность», что порождает необычное впечатление, что В.В. Набоков был единственным писателем, воспроизводящим данную тему. Только в заключительной части монографии В.Е. Александров об-

ращается к контексту произведений русского Серебряного века, однако, как это будет показано ниже, концепт «потусторонность» исторически принадлежит к дискурсивному полю общения с мертвыми и имеет разветвленные исторические корни в европейской литературе.

Другое спорное утверждение, принадлежащее В.Е. Александрову, связано с тем, что исследователь описывает как метафизический статус «потусторонности» в художественном сознании В.В. Набокова. Исторические факты противоречат данному утверждению. Личные замечания В.В. Набокова по поводу успехов науки и технологии, например, о полете первого человека на Луну, его приверженность произведениям Г.Д. Уэллса, его интерес к естественной истории указывают на то, что В.В. Набоков верил в природу и возможность человека познавать ее. Если попытаться восстановить элементы концепта «потусторонность» в трудах набоковедов, то выяснится, что «потусторонность» имеет отношение к смерти и бессознательному, так как и то и другое можно определить как лежащее «по ту сторону». Опуская систему развернутых доводов, можно констатировать, что понятие «потусторонность» является принадлежащим в большей степени к юнгианскому дискурсу, оно встречается в работах К.Г. Юнга с поразительной частотой; известны его развернутые суждения о «жизни после смерти», например, в работе «Воспоминания. Сновидения. Размышления» (1961). Понятие «потусторонность» Юнг активно использует в контексте рассуждений о «жизни после смерти». Поэтому представляется возможным невольный перенос исследователями творчества В.В. Набокова, чей понятийный аппарат сформировался в контексте представлений о сознании и бессознательном З. Фрейда, К.Г. Юнга, Э. Фромма, значения понятия «потусторонность» из контекста работ К.Г. Юнга в творчество В.В. Набокова. Сложность для осознания представляет тот факт, что понятие «бессознательное» В.В. Набоков воспринимал негативно, усматривая в концепции бессознательного Фрейда, с которой определено был знаком (трудно с уверенностью утверждать, был ли В.В. Набоков знаком с трудами К.Г. Юнга), тенденцию к ограничению природы человека узким кругом стимулов и реакций. Не случайно нагнетаемая фрейдистами идея о «непреложности» законов и механизмов бессознательного для В.В. Набокова однозначно была соотносима с тоталитарными режимами.

В рассказе «Ultima Thule» присутствуют оба дискурсивных ряда, связанных с пониманием смерти у В.В. Набокова. Предпочтительным оказывается, на первый взгляд (читателя), тот, что связан с образами «падших духов» и их смущающих откровений. Синеусов, отказавшись от услуг гадалок, хиромантов и спиритов, обратился к Фальтеру, чтобы получить утвердительный ответ на вопрос о возможности посмертного существования. Героя также интересует возможность общения с умершей, ему хотелось бы разрешить вопрос об истинности своих ощущений, когда он чувствует присутствие жены.

Д.Б. Джонсон [3. С. 280] обратил внимание на то, что одна из реплик Фальтера напоминает слова, произнесенные женой Синеусова незадолго до смерти. При-

нимая во внимания это наблюдение, можно уточнить тип сюжета. Предположим, что В.В. Набоков в рассказе воспроизводит вариацию распространенного в XIX и в начале XX в. сюжета о беседе с духом посредством медиума. У В.В. Набокова этот сюжет носит скорее вспомогательный характер, находится «внутри» основного сюжета. Похожую роль сюжет о беседе с духом посредством медиума играет в пьесе У.Б. Йейтса «Слова на окне» (1934). Как и в рассказе В.В. Набокова, в пьесе Йейтса медиум оказывается заурядным человеком, чье бытие мало отличается от призрачного. Подлинным бытием по силе мысли и глубине страстей обладает не призрак, который обычно приходил во время спиритических сеансов, а дух Свифта. Он является, прогоняя призрака, и продолжает вспоминать о своей любви к Ванессе и Стелле и после того, как сеанс закончен.

Существует и другая вариация сюжета о беседе непосредственно с медиумом в состоянии гипнотического сна, где целью является получение знаний о мире по ту сторону смерти. Этот тип сюжета смыкается с сюжетом о чудесном посещении. По своему происхождению сюжет о «чудесном посещении», очевидно, является более ранним. Э.А. По в рассказе «Месмерическое откровение» (1844) описал диалог гипнотизера и пациента, который был введен в транс в момент предсмертной агонии. В рассказе примечателен образ бабочки, которая в момент превращения гусеницы обретает новый вид телесности и становится причастной другим уровням организации материи. Нужно отметить, что сюжетная вариация «чудесного посещения», чаще всего ангелом, приносящим откровение о других видах существования, носит в эпоху наибольшей популярности месмеризма откровенно комический характер. Так, в том же году Э.А. По написал рассказ «Ангел необъяснимого. Экстраваганца» (1844), где ангел является среди пустых бутылок, чтобы вразумить героя. Неоднозначное, скорее комическое впечатление производит ангел, который был ранен героем рассказа Г.Д. Уэллса «Чудесное посещение» (1895). Ангел, в отличие от духа умершего, обладает способностью более отчетливо представлять различия между своим миром и миром людей, который кажется ему отчасти нелепым. Можно предположить, что сюжеты с ангелами представляют собой попытки посмотреть на мир «с другой стороны». Однако ангелы, в отличие от умерших, не обладают целостным видением единой реальности, для них значимым является разделение на «здесь» и «там».

Идея практического общения с духами умерших возникла на пересечении естественнонаучных и философских концепций в конце XVIII – начале XIX в. В 1774 г. немецкий доктор из Вены Ф.А. Месмер заинтересовался практикой исцеления с помощью магнитов и электричества. Лечение разнообразных заболеваний, особенно нервных, с помощью магнитов и электрических разрядов было очень распространено в XVIII в. Месмер «усовершенствовал» метод, он прикасался к пациенту намагниченной стеклянной палочкой, а позже только проводил руками, вызывая различные симптомы или снимая их. Таким образом возникло метафорическое определение «животного магнетизма», исходящего от человека. Месмер считал «животный магнетизм» разновидностью есте-

ственного магнетизма. Открытие Месмера невозможно отделить от контекста эпохи, в которую он жил. Это было время возникновения особой картины мира, в которой идеи рационального познания природы и практического овладения ее силами сочетались с идеями «экспериментальной метафизики» и натурфилософии.

В 90-е гг. XVIII в. Ф.В. фон Шеллинг в работе «Идеи к философии природы» сформулировал мысль о том, что «природа должна быть понята как зримый дух, а дух – как невидимая природа» [9. С. 43]. В разные периоды своей научной деятельности Шеллинг рассматривал природу как вечно становящуюся, восходящую от мертвых форм к живым и, наконец, как живой организм, наделенный душой. Природа творит живые гармонии, подобно художнику. Романтики разделяли это представление Шеллинга, отождествляя художника и природу, особенно подчеркивая тот факт, что природа творит бессознательно. Если представить, что, согласно Шеллингу, дух – это невидимая природа, то можно понять, каким образом Месмер и его современники относили к единому кругу явлений невидимое магнитное поле, электричество и невидимый дух. Если попытаться обобщить их представления, то можно предположить, что дух они понимали как природное, бессознательное, творческое начало, находящееся в состоянии взаимодействия с видимой и невидимой природой, поддающееся воздействию с помощью электричества и магнитного поля, которое может быть передано от одного человека к другому. Месмер пытался найти объяснение своим наблюдениям в области физики по той причине, что в его время психиатрия как научная дисциплина не существовала. С другой стороны, «...основатели и адепты Философии Природы провозгласили магнетизм открытием века. Шеллинг видел в магнетическом сомнамбулизме средство установления связи между людьми и Мировой Душой, а также основу экспериментальной метафизики» [Там же. С. 206].

Последователи Месмера сосредоточили свое внимание на исследовании магнетического сомнамбулизма, который позднее получил название гипноза. В Европе возникали научные общества по изучению этого явления, например, «Архив исследований магнетизма и сомнамбулизма», который основал в 1878 г. профессор Бекманн, физик из Карлсруэ. Исследователи обратили внимание на то, что в состоянии магнетического сна некоторые пациенты передавали информацию о строении природы и устройстве человеческой души. Однако к возможности общения со сверхъестественными сущностями и получению от них информации ученые относились скептически, они разрабатывали теорию связи между гипнотизером и пациентом (раппорт). «Гипнотизер невольно внушает пациенту гораздо больше, чем он думает, пациент же возвращает гипнотизеру весьма многое из тайне ожидаемого последним», – отмечает в своей работе по истории психоанализа Г.Ф. Эллиенбергер [10. С. 156]. Обсуждались вопросы о том, может ли человек в состоянии гипноза сопротивляться аморальным командам гипнотизера, были отмечены случаи раздвоения личности у загипнотизированных пациентов.

В отличие от ученых, немецкие романтики в большей степени заинтересовались «шестым чувством», которое описывал в своих трудах Месмер, а затем его первый последователь Пюисегюр. «Пюисегюр открыл, что шестое чувство позволяет людям описывать события, происходящие далеко, а также предсказывать будущее. Романтики полагали, что, используя состояние сомнамбулической ясности сознания, они смогут установить контакт с Мировой Душой» [10. С. 206]. Сомнамбул, обладавших «шестым чувством» в наибольшей степени, использовали для опытов в области «экспериментальной метафизики». Позднее исследователи рассматривали «откровения» сомнамбул как проявления «мифопоэтической» функции бессознательного, а также как фантазии.

В Америке один из последователей Месмера, Э.Д. Дэвис, гипнотизировал сам себя и записывал сведения о мире духов, полученные им во время транса. На основе своих записей Дэвис написал книгу, которая стала отправной точкой для распространения спиритизма. Эллиенбергер отмечает в своей монографии, что в середине XIX в. в США, в силу культурных и экономических особенностей страны, существовала сильная предрасположенность к психическим эпидемиям, причиной которых могло служить любое неординарное событие, например изобретение телеграфа. В 1847 г. «дух умершего» впервые вступил в общение с новыми обитателями купленного дома, сообщая сведения о себе с помощью кода, который использовали для передачи сообщений по телеграфу. Это событие стало началом эпидемии кодового общения с духами, которые позднее проявляли себя и с помощью передвижения предметов. Эпидемия спиритизма охватила Америку, а затем и Англию, Германию, Францию. Появились одаренные медиумы, а ученые обсуждали возможность существования жизни после смерти.

Факты, приведенные выше, позволяют в определенной степени реконструировать процесс формирования литературного дискурса, связанного с представлениями о душе, духе и природе, которые распространялись в европейской культуре с XVIII в. Понятие «дискурс» в данном случае лишь отчасти связано с собранием текстов литературы. Для описания происхождения и структуры сюжета произведения словесности в нашем случае необходимо провести анализ дискурсивных рядов, имеющих отношение к определенной теме (в данном случае к теме общения с умершими). В понятии «дискурс» актуализируется распространенная в структурализме и постструктурализме идея об активной роли языка в формировании представлений о «реальности». Идея Ф. де Соссюра о произвольных отношениях между формой и содержанием знака порождает представление о том, что «Мир отнюдь не определяет слова, которыми он должен быть описан» [11. С. 27]. Таким образом, художественная литература опирается на исторически актуальные дискурсивные ряды, создавая на их основе собственные знаки и символы, обладающие, в свою очередь, подвижными значениями. Одной из наиболее трудных задач в анализе происхождения образности того или иного типа, в частности сюжетной образности, является задача установления «цепочек

эквивалентности», имеющих отношение к формируваню ключевых знаков того или иного дискурса.

Некоторые явления, описанные исследователями магнетизма, превратились в литературные сюжеты и мотивы. Литературное описание сомнамбулизма одним из первых сделал Г. Клейст в пьесе «Кетхен из Гейльбронна» (1868), явление летаргии послужило основой для нескольких новелл Э.А. По, экстагическое безумие и явление раздвоения личности, а также феномен одержимости описывали Э.Т.А. Гофман, Р. Браунинг, Р.Л. Стивенсон, Ги де Мопассан. Большой интерес вызвала тема преступления и совращения в состоянии гипноза. Таким образом, феномены, открытые в предыстории психиатрии, стали частью языка, на котором литература XIX – начала XX в. говорила о человеке и его душе.

Открытым остается вопрос о том, каким образом В.В. Набоков оказался носителем данного типа дискурса. В настоящее время мы не располагаем необходимыми биографическими данными, чтобы найти убедительный ответ. Возможно, свою роль сыграла семейная история, так как бабушка В.В. Набокова со стороны матери, О.Н. Рукавишникова, в девичестве Козлова, происходила из семьи первого президента Российской императорской академии медицины. Одна из сестер бабушки была врачом и автором работ по психиатрии и антропологии. О.Н. Рукавишникова интересовалась естествознанием, в частности химией. К сожалению, никаких данных о библиотеке в доме деда Рукавишникова, как и в доме на Большой Морской, получить на данный момент не представляется возможным. Также, несмотря на наличие нескольких общепризнанных изложений биографии В.В. Набокова (в данном случае в большей степени имеется в виду книга Б. Бойда), сложно восстановить контекст его жизни в Петербурге в конце 1910-х гг., на которые приходится его юность, как и подробности его личностного становления во время обучения в Кембридже.

Поэтому остается предположить, что В.В. Набоков воспринял некоторые мотивы и сюжетные формулы у своих предшественников, в то время как дискурсивный ряд, берущий начало в теориях Месмера и практиках начальной стадии развития психиатрии, был представлен в произведениях кинематографа, театральных спектаклях, в произведениях научной и научно-популярной литературы и т.д. Причина, по которой В.В. Набоков выстраивал свою идентичность именно с данным типом дискурса, может быть связана с его естественнонаучными интересами.

В 90-х гг. XIX в. стали известны пьесы и романы австрийского писателя Артура Шницлера. Шницлер был ровесником Фрейда, начинал как врач, но позднее стал писателем. Его пьесы «Анатоль» (1893) и «Парацельс» (1899) затрагивают вопросы гипноза. Сюжет пьесы «Анатоль» связан с попытками прояснить вопрос о верности женщины, погружая ее в состояние гипноза. В пьесе «Парацельс» Шницлер представил интерпретацию возможностей гипноза, совершенно противоположную той, которую защищал Фрейд. Фрейд считал, что откровения пациентов во время гипноза являются истинными сообщениями о жизни души. Шницлер настаивал на том, что истерия и гипноз со-

держат элемент выдумки и притворства, поэтому сообщения загипнотизированных пациентов недостоверны, воспоминания ложны, так как объективной памяти не существует, как и объективно существующей душевной жизни. Таким образом, взаимодействие пациента и гипнотизера можно рассматривать как своего рода игру, где каждый играет отведенную ему роль.

Наличие упоминавшихся мотивов и сюжетов в прозе В.В. Набокова не вызывает сомнений. Уже в пьесе «Смерть» (1923) магистр наук Гонвилл проводит эксперимент над своим другом и соперником Эдмондом, внушая, что в выпитой им склянке – яд. Эдмонд, считая, что умирает, впадает в подобие транса, а Гонвилл руководит им, чтобы узнать, кого из призраков хотел бы прежде всего увидеть Эдмонд. Магистр подозревает, что Эдмонд влюблен в его жену. Весь эксперимент задуман как разоблачение Эдмонда, но для последнего опыт умирания, несмотря на его «внушенную», гипнотическую природу, это поиск ответа на вопрос о том, что ждет человека за гранью смерти. В пьесе «Дедушка» (1923) один из героев внезапно освобождается от старческого слабоумия, но впадает в экстагическое безумие и пытается совершить казнь, которая когда-то не была доведена им до конца в его бытность палачом. В пьесе «Полнос» (1923) герой замерзает в полярной пустыне и бредит накануне смерти.

В ранних романах В.В. Набоков экспериментирует с сюжетом о двойниках, который имеет в своем основании феномен расщепления личности или множественной личности. В романе «Отчаяние» (1930) герой подчиняет себе незнакомого человека и, подобно гипнотизеру, делает его безвольным соучастником своего преступления. Однако он не замечает, что находится под влиянием самовнушения, так как в итоге двойник оказывается ложным. В романе «Король, дама, валет» (1928) Марта пытается обрести власть над своим молодым любовником с целью превратить его в орудие убийства мужа. После внезапной смерти Марты Франц чувствует освобождение от тяготившего его влияния. Этот роман является первым произведением В.В. Набокова, в котором появляется сюжет о преступлении, совершенном в состоянии гипноза. Сюжет варьируется в романе «Камера обскура» (1931), где Магда очаровывает Кречмара, превращая его в слепого, лишённого воли человека. Мотив совращения в состоянии гипноза присутствует в романе «Лолита» (1954), когда Гумберт предлагает Лолите снотворное. В позднем романе «Прозрачные вещи» (1972) герой совершает убийство в состоянии сомнамбулического сна. Этот ряд можно продолжать еще достаточно долго.

Рассказ «Ultima Thule» вписывается в данный ряд сюжетных вариаций. Адам Фальтер, в прошлом одаренный математик и репетитор Синеусова, в настоящем до своего открытия являлся преуспевающим дельцом. Рассказчик подчеркивает приземленный образ жизни Фальтера, его ориентацию на «дюжинное, общепринятое». Накануне события, изменившего его жизнь, Фальтер предается обыденным удовольствиям и мыслям. Затем следует описание странного приступа, по причине которого Фальтер становится совершенно равнодушным к окружающей действительности и демонстрирует поведение человека в состоянии тяжелого

психоза. Позднее Фальтера используют как аттракцион, предлагая личную беседу с ним за деньги, этим занимаются сестра Фальтера и ее муж.

Таким образом, сюжет рассказа «Ultima Thule» может восприниматься как вариация сюжета о медиуме, получившем «потустороннее откровение» в сомнамбулическом состоянии. Несмотря на очевидный интерес В.В. Набокова к сюжетам, связанным с гипнозом, душевными заболеваниями, раздвоением личности и т.д., его отношение к возможности такого откровения неоднозначно. В рассказе информация, полученная Фальтером, им самим определяется не как откровение, а как найденное случайно решение математической задачи. Беседа Синеусова с Фальтером показывает, что Фальтер считает нахождение такого решения посильной задачей для своего бывшего ученика. Проблема состоит лишь в нахождении верных предпосылок для построения рассуждения. Но в беседе с Фальтером Синеусов не может обнаружить ни одной верной предпосылки. Фальтер отвергает идею Бога как «заглавия всех вещей», возможности «загробной жизни», в особенности посмертного существования личности. «Сверхжизненная молния», поразившая рассудок Фальтера, возникает, на первый взгляд, из ниоткуда. Тем не менее рассказчик восстанавливает вероятное окружение Фальтера в тот вечер, описывает впечатления, которые косвенно могли повлиять на возникновение «необычайной комбинации мыслей». Он описывает атмосферу вечера в маленьком приморском городке, где выделяет звукоряд – поющие радиолы, которые передают музыку звучания человеческих голосов, и «ночной цирк» кузнечиков, стрекочущих на пустырях. Стрекошущие кузнечики сопровождают ночи с «пепельным от звезд челом» и «тихо-безумным выражением». «Роение огней в старом городе» дополняет картину гипнотизирующей реальности, где мир человеческий с его ритмами звучания и мерцания (радиолы, огни) совпадает с ритмом природным (стрекотание, звездный свет).

Гипнотическое воздействие ночи с ее «тихо-безумным» выражением и стрекочущими кузнечиками приводит Фальтера в состояние, которое Месмер назвал бы кризисом. Кризис заканчивается в духовном смысле выздоровлением от страха смерти, а в душевном – безумием. Значителен факт упоминания в рассказе некоего психиатра, который предлагал лечить Фальтера с помощью театрализованного погружения в семейную историю, когда пациент играет, в соответствующих декорациях и костюме, роль своего предка, «ответственного» за то или иное заболевание, с тем чтобы осознать его смерть и избавиться от недуга. Похожие методы лечения душевнобольных действительно существовали. Эллиенбергер в названной монографии упоминает доктора И.К. Рейля, который занимался изучением анатомии мозга и предложил метод «терапевтического театра». Метод заключался в том, что «служащие клиники играют разнообразными ролями, а пациенты исполняют те партии, которые соответствуют особенностям их состояния» [10. С. 263].

В рассказе В.В. Набокова образ «итальянского психиатра» дает дискурсивную отсылку к возможному генезису идеи общения с духами умерших, так как па-

циент в театрализованной форме общается с умершим предком. Медиумом становится сам пациент, а театральная атрибутика заменяет гипнотизера. С другой стороны, «театрализованному погружению в собственную историю» соответствует «цирк кузнечиков». Если человеческий мир может трактоваться как «театр безумцев», то образ «цирка», в котором выступают природные существа, позволяет трактовать природу как представление, участники которого не подозревают о его масштабах и истинном смысле. Звездная ночь выступает в роли медиума, а кузнечики – в роли гипнотизеров.

Образы природы в произведениях В.В. Набокова присутствуют не как фоновые, но как имеющие непосредственное отношение к происходящему. Натурфилософия XVIII в., прошедшая через восприятие романтиков, является частью его кругозора. В то же время понимание природы В.В. Набоковым смыкается с идеями и концепциями естествознания первой трети XX в. В частности, можно утверждать концептуальную близость взглядов на природу В.В. Набокова и И.И. Мечникова, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского.

Имена и труды этих ученых являются составляющей мировоззренческого дискурса определенной части образованного русского общества начала XX в. И.И. Мечников, лауреат Нобелевской премии в области физиологии и медицины 1908 г., в работах «Этюды о природе человека» (1903) и «Этюды оптимизма» (первое русское издание – 1907 г.) исследует видовые возможности человека с тем, чтобы найти пути устранения причин, сокращающих время человеческой жизни, сделать смерть «естественной», элементом цикла нормального развития организма. Оптимальное использование возможностей человека как вида должно было повысить качество жизни отдельного индивида, идеалом же для И.И. Мечникова являлось достижение счастья. Состояние счастья является показателем того, что устранены все причины, которые искажают природу человека. Тема счастья человечества в целом и отдельного человека в частности глубоко волновала и К.Э. Циолковского, который рассматривал человека в контексте космического бытия. В работе «Монизм вселенной» (1925), рассматривая природу как космос, он, в то же время, сосредоточивает свое внимание на существовании атома. Атом К.Э. Циолковский описывает как вечное существо, для которого смерть и распад подобны забвению, а последующее воплощение полностью отменяет предыдущее, поэтому никаких сожалений атом не испытывает. Суть его бытия К.Э. Циолковский описывает так: «Действительно, жизнь-волна – имеет начало и конец, и есть один период из множества их. Все эти периоды, в сущности, довольно однообразны: счастье, довольство, сознание вселенной, сознание своей нескончаемой судьбы, понимание истины, которая есть верный путь к поддержке космоса в блестящем состоянии совершенства» [12. С. 28].

Для В.В. Набокова, как и для И.И. Мечникова и К.Э. Циолковского, важна идея счастья, которое является нормальным состоянием человека. Счастье в понимании В.В. Набокова можно трактовать как универсальный принцип бытия природы, охватывающий как уровень существования отдельного атома, так и уровень бытия

космического универсума. Однако, в отличие от атома, человек не в состоянии полностью отрешиться от сожалений по поводу исчезновения собственной уникальной личности и того мира, который является произведением индивидуального сознания. В произведениях В.В. Набокова герои переживают состояние счастья в те моменты, когда им удается слиться с природным окружением, как это происходит с Федором Годуновым-Чердынцевым в Груневальде. В эти моменты на первый план выходит то ощущение прочной и счастливой основы бытия, которое коренится в природе и космосе. Природа посылает человеку знаки, что смерть есть окончание «волны», за которой последует другая. Например, в рассказе «Рождество» (сборник «Возвращение Чорба», 1930) отец, опечаленный смертью сына, внезапно получает такой знак в виде бабочки, которая вылупилась из кокона, когда его внесли в теплую комнату: «И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» [13. С. 323].

Идея единства космоса, природы и истории представлена в трудах В.И. Вернадского. Фигура В.И. Вернадского интересна для понимания мира В.В. Набокова уже тем, что знаменитый ученый был его старшим современником, петербуржцем, преподавал в Петербургском университете. Так, в апреле 1912 г. В.И. Вернадский читал необязательный курс лекций по истории естествознания XVIII в. в России. Однако в контексте изучения сюжета рассказа «Ultima Thule» большой интерес представляет работа, ставшая последней прижизненной публикацией В.И. Вернадского, – статья «Несколько слов о ноосфере», опубликованная в 1944 г. в журнале «Успехи современной биологии». В названной работе В.И. Вернадский высказал мысль о том, что в данный исторический период происходит превращение биосферы в ноосферу «в интересах свободномыслящего человечества как единого целого» [14. С. 241]. Предполагая наличие множества промежуточных контекстов и инвариантов идей, высказанных В.И. Вернадским, можно обнаружить у В.В. Набокова сходное представление о единстве и взаимопроницаемости человеческих душ, которые не разрушаются и после смерти. В некоторых случаях такое вторжение в пространство чужой души носит насильственный характер, связанный с гипнозом, обольщением, одержимостью. В других случаях связь и частичное слияние одной души с другой происходят благодаря истинной любви.

Единственный вариант взаимопроницаемости, который В.В. Набоков решительно отвергал, – это «слияние душ» на почве идей социального равенства. В романе «Пнин» В.В. Набоков устанавливает типологическую близость между идеями социального равенства и идеями Фрейда. Поэтому сама мысль о типичном и едином для всех содержании бессознательного была для В.В. Набокова совершенно неприемлемой. Он предпочитал не доверять самой идее бессознательного, однако это не помешало ему создавать различные картины единой реальности. Ощущение единства мира наиболее трудно для выражения в слове. Поэтому в беседе с Фальтером герой рассказа «Ultima Thule» оказывается в плену словесных формул и Фальтеру удается, как настоящему «падшему духу», внушить герою

чувство бессилия и отчаяния в попытках познания тайны. Но Синеусов, будучи художником, обладает видением другого рода, он воспринимает слова как «картинку», а не как событие. Интуитивно он способен осознавать различие между сказанным и существующим. Поэтому сюжет рассказа имеет типичную для прозы В.В. Набокова структуру, которую можно сравнивать с вложенными друг в друга шарами, с картинками-перевертышами и т.п.

В основе построения такой структуры лежит идея множественной реальности, которую мы пытаемся описывать в однозначных терминах. В данном случае «множественная» и «единая» являются парадоксальными синонимами. Здесь необходимо привести еще один значимый контекст, а именно работы американского ученого А. Коржибского, создателя общей семантики. В 1931 г. в докладе на заседании Американского математического общества в Новом Орлеане А. Коржибский сформулировал идею о том, что «карта не есть территория», которую развивал в своих трудах, в частности в работе «Наука и психическое здоровье» (1933). В этой работе, которую автор рассматривал как введение в общую семантику, он сформулировал следующую мысль: «Мы обитаем внутри четырехмерного пространства-времени с множеством измерений, которое на всех уровнях состоит из абсолютно индивидуальных событий, объектов, ситуаций, абстракций, и мы обязаны прийти к выводу, что структурно мы живем в *неопределенно многозначном*, или  $\infty$ -значном, мире, возможности которого, в принципе, соответствуют законам отношений высших порядков» [15]. Именно «неопределенная многозначность» является основным признаком реальности, которую воспринимает умирающий медиум в рассказе Э.А. По «Месмерическое откровение».

В рассказе В.В. Набокова герой переходит из одного круга сюжета в другой. Изначально он находится внутри устойчивого сюжета о контакте с духами умерших или заменяющими их «падшими духами» посредством медиума. Однако истинной задачей автора не является воспроизведение этого сюжета или его вариаций. Этот тип сюжета оказывается привлекательным для В.В. Набокова в силу своей неоднозначности, внутренней противоречивости. Поэтому он воспроизводится фрагментарно, автор показывает все противоречивые моменты сюжета. Фальтер предстает одновременно в роли «падшего духа», так как его смущающее откровение послужило причиной смерти итальянского психиатра, который пытался его вылечить, и человека, получившего в состоянии гипнотического транса подлинное откровение. Он играет роль шарлатана, который наживается на любопытстве легковерных, и в то же время он является душевнобольным человеком, чьи «откровения» могут восприниматься как бредовые видения. Все эти противоречащие друг другу мотивы приводят к внутреннему кризису сюжета, и это становится мотивацией к созданию нового сюжета непосредственно на «обломках» предыдущего. Героем этого сюжета является уже не Фальтер, а Синеусов, который восстанавливает предполагаемую обстановку, в которой произошло открытие Фальтера. Сознание героя принадлежит одновременно нескольким уровням единой реальности. Находясь внутри «фальтеровского»

сюжета, он боится, что дух жены ответит ему постукиванием по столешнице, находясь внутри сюжета «единой реальности», он сознает живую связь с душой другого человека, ощущает мир как существующий в памяти или воображении «умершей» и себя считает, в свою очередь, хранителем ее мира. Синеусов ощущает не мир смерти как «потусторонний», а себя и свою жену существующими в единой реальности, на которую он также пытается посмотреть ее глазами.

Можно предположить, что если бы герою удалось полностью изменить свое восприятие, то он обнаружил бы, что жена находится рядом с ним, как это происходит с профессором Пниним, который видит сво-

их родителей и Миру Белочкину в зале, где он читает лекцию вскоре после сердечного приступа. Похожий эффект внезапного обнаружения себя в единой реальности можно найти в рассказе «Музыка» (сборник «Соглядатай», 1938), где исполнение музыкального произведения оказывается причиной изменения восприятия. В рассказе «Ultima Thule» такого события нет, оно существует только в возможности, поэтому сюжет «единой реальности» остается недопроявленным. Возможно, В.В. Набокова интересовал именно этот эффект возникновения потенциальных новых смыслов в разломах хорошо известных сюжетных ходов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / пер. с англ. СПб. : Симпозиум, 2010.
2. *Долнин А.* Загадка недописанного романа // Звезда. 1997. № 12.
3. *Джонсон Д.Б.* Миры и антимирсы Владимира Набокова / пер. с англ. СПб. : Симпозиум, 2011.
4. *Барбтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011.
5. *Гнездилова Е.В.* Миф об Орфее в литературе первой половины XX века (Р.М. Рильке, Ж. Кокто, Ж. Ануй, Т. Уильямс) : дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.
6. *Перловский Л.* Эволюция сознания и музыки // Звезда. 2005. № 8.
7. *Набоков В.В.* Ultima Thule // В.В. Набоков Собрание сочинений в четырех томах. М. : Правда, 1990. Т. IV.
8. *Набоков В.В.* Сестрицы Вейн // В.В. Набоков Со дна коробки. Прозрачные предметы. СПб. : Азбука-классика, 2004.
9. *Гулыга А.В.* Шеллинг. М. : Молодая гвардия, 1984.
10. *Элленбергер Генри Ф.* Открытие бессознательного. История и эволюция динамической психиатрии. Ч. I : От первобытных времен до психологического анализа / пер. с англ. СПб. : Академический проект, 2001.
11. *Филлипс Л.Дж., Йоргенсен М.В.* Дискурс-анализ. Теория и метод / пер. с англ. Харьков : Гуманитарный центр, 2004.
12. *Циолковский К.Э.* Монизм вселенной. Калуга : Б.и., 1925.
13. *Набоков В.В.* Рождество // В.В. Набоков. Собрание сочинений : в 4 т. М. : Правда, 1990. Т. 1.
14. *Вернадский В.И.* Несколько слов о ноосфере // В.И. Вернадский. Научная мысль как планетарное явление. М. : Наука, 1991.
15. *Коржибский А.* Наука и психическое здоровье. Кн. 2 / пер. с англ. 2007. URL: <http://www.rulit.net/books/alfred-korzhibskij-nauka-i-psihicheskoe-zdorove-kniga-2-download-free-203638.html>

Статья представлена научной редакцией «Филология» 3 июня 2013 г.