

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09

Е.В. Антошина

КОНЦЕПТ «ПОТУСТОРОННЕЕ» КАК ОБЪЕКТ ПАРОДИИ И РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ В.В. НАБОКОВА «PALE FIRE» («БЛЕДНЫЙ ОГОНЬ»)

На материале романа «Бледный огонь» обсуждается реализация концепта «потустороннее». Автор описывает происхождение и структуру сюжета, используя методы анализа дискурса («история идей»). Объектом пародии становится идея посмертного утешения и отрицания опыта. Рефлексивные аспекты рассматриваются в соотношении с понятием «места во времени». Сделан вывод, что В.В. Набоков предпочитает понимать «потустороннее» как реализацию личной субъективности в процессе самосознания.

Ключевые слова: В.В. Набоков; сюжет; «потустороннее»; «Бледный огонь»; пародия; «места во времени».

Роман «Pale Fire» («Бледное пламя», или «Бледный огонь» в русских переводах) был закончен в 1961 г., опубликован в 1962 г. в Нью-Йорке. После публикации роман получил достаточно много отзывов, так как В.В. Набоков был уже известен как автор «Лолиты». Однако отзывы американских и британских критиков, приведенные А.Г. Мельниковым [1], имели в большинстве случаев негативный характер. Наиболее лояльными к роману оказались критики (М. Маккарти, Э. Бёрджесс, Н. Денис), которые воспринимали роман как замкнутый в себе мир вымысла, как эстетический объект. Из поздних работ о «Бледном огне» наиболее известны в российском набоковедении монография П. Мейер «Найдите, что спрятал матрос: “Бледный огонь” Владимира Набокова» [2], глава в монографии Д.Б. Джонсона «Миры и антимирy Владимира Набокова» [3], а также главы из монографии Б. Бойда «Владимир Набоков: Американские годы» [4].

В данной статье мы будем рассматривать структуру и происхождение сюжета романа «Бледный огонь» в связи с темой изучения личности и ее субъективности. Русский роман описывает индивидуальное сознание в рамках представлений о субъективности и индивидуальности, доминирующих в культуре. Эти представления выявляются в процессе сопоставления русской и европейской традиций понимания индивидуальности. Исследователи [5. С. 71] выделяют несколько западных типов понимания личности, среди них «автономия», «идентичность» и «индивидуальность». В русской культуре в большей степени представлен тип «индивидуальности», заимствованный в культуре немецкого романтизма и адаптированный В.Г. Белинским [Там же. С. 74]. В.В. Набоков в своих романах создавал синтез русской и европейской традиций. В большей степени его интересовало представление об индивидуальности в связи с реализацией субъективного начала.

Субъект представляет собой концепт, который русская и европейская традиции также реализуют по-разному. В истории европейской философии решающую роль в понимании субъекта сыграл Кант, который, с одной стороны, связал понятие субъекта с понятиями «Я, самосознания, спонтанности, тождества и единства сознания, рефлексии, личности и свободы» [6. С. 107]. С другой стороны, в понятие субъекта

включается такая его характеристика, как «самосознающая активность сознания». В русской традиции понятие субъекта имеет отношение к дискурсу персональности, однако «в русской интеллектуальной истории отсутствуют попытки рассмотрения субъекта в его “трансцендентальном измерении”, т.е. как активной функции самосознания, обосновывающей общезначимость познания и моральных норм» [6. С. 116]. На протяжении XX в. ситуация изменилась в связи с появлением трудов М. Бахтина и М. Мамардашвили, а в конце века стали доступны труды ученых, работавших в эмиграции (Н. Бердяев).

Сюжет романа «Бледный огонь», как и некоторых других романов В.В. Набокова, связан с темой проникновения в чужое сознание. Этот сюжет, интерес к которому возобновляют романтики в связи с развитием психиатрии в конце XVIII – начале XIX в., может рассматриваться как проекция в область эстетического познания проблематики индивидуальности и субъективности. Второй сюжетный план романа Набокова связан с темой «потусторонности». Один из вариантов толкования понятия «потустороннее», или «потусторонность», предполагает контакт души с миром, лежащим за границами земного существования. Этот вариант наиболее близок той концепции субъективного, которая доминирует в русской культуре. В соответствии с этой концепцией, субъективное как частное, внутреннее, иллюзорное является противопоставленным общему, внешнему, реальному. «Потустороннее» может пониматься как сверхреальное, сохраняя при этом функции «последней оценки» субъективного опыта бытия личности. В европейской культуре уже в XVIII в. концепт «потустороннее» трансформируется, распространяется сюжет общения с умершими при помощи медиумов. В этом сюжете модель посмертной награды или низвержения нивелируется. Общение живых с умершими можно рассматривать как утверждение тотальной идентичности индивидуума, которая не исчезает после смерти. Второй аспект сюжета связан с усилением роли «самосознающей активности сознания», которая присуща как живым, так и умершим, что можно увидеть на примере оперы Глюка «Орфей и Эвридика», где классический сюжет мифа предстает в измененном виде. Постепенно реализуется другое понимание «потусто-

ронного», связанное с понятиями «субъект», «мышление», «воображение».

В.В. Набоков обладал сильной способностью чувствовать, анализировать и изображать в слове глубинные дискурсивные структуры, отражающие различия русской и европейской культур, что, тем не менее, не являлось его осознанной художественной задачей. Однако анализ сюжета его произведений с точки зрения их происхождения будет неполным без изучения понятийных различий, присущих двум культурам.

Сюжет романа «Бледный огонь» является двойным – это сюжет поэмы Джона Шейда и сюжет романа, который «на полях» комментария к поэме пишет Чарльз Кинбот. Опыт написания романа внутри романа был у Набокова как автора. Например, роман «Приглашение на казнь» был написан «на полях» четвертой главы романа «Дар». Романы поразительно отличаются по стилю, несмотря на определенное тематическое сходство. Этот опыт последовательной трансформации вымышленных миров, очевидно, имел для В.В. Набокова большое значение, так как впоследствии он использовал этот прием в отрывках, связанных с продолжением романа «Дар». В.В. Набоков реализовал сюжетную схему «роман в романе», но этот вариант «Дара» не был завершен.

В последующий период творчества Набокова на первый план выходит другая сюжетная схема, где множественные миры являются не только плодом художественного вымысла героя, создающего свой текст «внутри» текста о нем самом. Они появляются в результате расщепления личности героя («Лолита»), бредовых состояний («Ада»), самогипноза («Подлинник Лауры»). Вымышленные миры разного происхождения сосуществуют в пространстве одного текста, в результате чего формируется сюжет нового типа. В этом типе сюжета присутствует нелинейное время, множественное пространство, что дает возможность описывать альтернативные виды субъективности. В романе «Бледный огонь» можно увидеть контаминацию этих двух приемов построения сюжета. С одной стороны, Кинбот пишет свой роман «внутри» комментария. В то же время комментарий относится к поэме Шейда, которая также является своеобразным «романом в романе», так как носит автобиографический характер. История жизни Шейда вполне прочитывается сквозь преображающий ее вымышленный мир поэмы. С другой стороны, комментарий и наброски романа о короле Земблы принадлежат душевнобольному, так как Кинбот – это одна из сторон личности В. Боткина.

Личность комментатора в романе «Бледный огонь», он же повествователь, вызывает у исследователей много вопросов. В комментарии к роману А. Люксембург и С. Ильин приводят точки зрения Э. Филда и Б. Бойда, которые считали Джона Шейда автором как поэмы, так и комментария [7. С. 655]. Эта версия имеет основания в том, что сюжеты с подобной структурой (вариация сюжетного типа «роман в романе») действительно встречаются у В.В. Набокова (незавершенное продолжение романа «Дар»). Однако нельзя назвать такую структуру доминирующей.

В следующем после «Дара» романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» возникает сюжет проникновения в сознание другого. В поздних романах сюжет развивается «на границе» контакта двух сознаний (Лолита и Гумберт, Ада и Ван Вин). Это можно объяснить тем, что для В.В. Набокова, тяготеющего к типу субъективности, описанному Л.Н. Толстым, большее эстетическое значение имела феноменология сосуществования с Другим.

В главе «Указатель и его преломление в романе “Бледное пламя”» [3] Д.Б. Джонсон путем подробного анализа комментария доказывает, что повествователем и автором комментария является русский преподаватель американского колледжа В. Боткин, страдающий шизофренией. Для Д.Б. Джонсона важно, что спутанность сознания при шизофрении является основой для языковых игр, которые становятся для исследователя основным объектом анализа, как наиболее характерная особенность стиля романов В.В. Набокова. Однако не менее яркой чертой сюжетов романов В.В. Набокова является наличие в них героев, страдающих различными душевными расстройствами. Король Земблы и Чарльз Кинбот, автор романа о короле Земблы, могут быть элементами расщепленной личности В. Боткина, автора комментария к похищенной им поэме покойного Джона Шейда. Тем не менее автором романа о короле Земблы является именно Чарльз Кинбот, поэтому это имя мы будем использовать, говоря об авторе комментария.

Взаимоотношения Кинбота и Шейда являются реализацией двух вариантов сюжета о проникновении в чужое сознание, которые В.В. Набоков использовал ранее. В романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» реализован сюжет написания биографии. Биограф и его герой – братья, при этом Себастьян Найт – писатель. Его романы представляют собой вымышленные миры, которые не поддаются однозначной интерпретации. Вопреки распространенному в популярных биографиях методу истолкования произведений через события жизни автора, и наоборот, брат Себастьяна пытается воссоздать «подлинную» картину его жизни. Однако биография не только не является, как понимает герой, достоверным источником вымышленных миров (созданных писателем, так как биография также является «вымышленным миром»), но и само создание ее весьма проблематично, так как «текст» жизни еще в меньшей степени поддается истолкованию.

В итоге биограф прибегает к последнему средству – он пытается вступить в прямой контакт с душой брата, слиться с ним в единое целое. Это проникновение в сознание, находящееся в состоянии перехода между мирами, напоминает сеанс гипноза, когда умирающий является медиумом, а гипнотизер желает получить информацию о посмертном существовании души (Э.А. По реализовал этот сюжет в рассказе «Месмерическое откровение», 1844). В романе Набокова героем движет чувство, похожее на сострадание. Поэтому желание получить информацию о посмертном существовании в действительности является желанием получить уверенность в том, что душа и личность другого человека, оставаясь непознаваемыми, все-таки доступны для контакта и после смерти.

Вторая вариация сюжета проникновения в чужое сознание и овладения им связана с темой преступления, которое может быть совершено как гипнотизером, так и душевнобольным человеком. Безумный ошибочно считает свои действия по отношению к другому «гипнозом». Подобные сюжетные ходы встречаются в романах «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Камера обскура», «Лолита». Характер преступления, совершенного посредством введения жертвы в мнимый или действительный транс, может быть различным, но в романе «Бледный огонь» возникает тема овладения личностью другого с целью реализации собственного невыразительного «я». Такой мотив встречается в романе «Пнин», когда Лиза Боголепова приезжает к Пнину за тем, чтобы наладить контакт между ним и своим сыном. Лиза в данном случае выступает в роли «гипнотизера», сама она, как и ее муж, биологический отец мальчика, не имеет контакта с сыном. Но более одаренный и человечный Пнин находит в нем близкого человека.

Итак, сюжет «Бледного огня» строится на основе актуального для Набокова дискурса овладения чужим сознанием. В данном случае это пытается осуществить душевнобольной по отношению к поэту. Целью Чарльза Кинбота является создание – посредством Шейда и его дара – поэмы о Зембле и ее короле. Замысел Кинбота не осуществляется, поэтому ему приходится писать роман о Зембле «между строк» комментария, который отражает не только его замысел, но и его душевное заболевание. Убийство Шейда могло быть также частью плана Кинбота, реального или воображаемого. Устранение автора поэмы могло бы дать Кинботу возможность считать его произведение своим.

Сам Кинбот, однако, не считает себя «гипнотизером», он использует другой образ, восходящий к пьесам У. Шекспира, таким как «Сон в летнюю ночь». Кинбот говорит о том, что ему удалось «околдовать» Шейда, подобно эльфам из пьесы «Сон в летнюю ночь». Он наблюдает за Шейдом, пишущим поэму, и счастлив «увидеть его колдовские труды посреди волшебного сна летней ночи!» / «to observe him at his miraculous midsummer task!» [7. С. 357; 8. Р. 73].

Роман о короле Земблы, точнее разрозненные наброски романа, данные «между строк» комментария к поэме Шейда, и сама поэма «Бледный огонь» обладают определенным тематическим сходством. Поэма и наброски романа содержат два варианта одного и того же сюжета, существующего в двух сознаниях, одно из которых омрачено душевной болезнью. Это сюжет о встрече со смертью, который имеет ценность как дискурсивная возможность реализации субъективного начала в активности самосознания. Душевное заболевание Кинбота – Боткина связано со страхом внезапной или насильственной смерти. По этой причине самым тяжелым временем суток для него является ночь. Он страдает манией преследования, которая обостряется по ночам, что заставляет его в поисках утешения следить за освещенными окнами дома Шейда. Весенние ночи в уединенном Нью-Вае, полные загадочных звуков, вызывают у героя приступы паники: «...отзвуки новой жизни в кронах деревьев томительно имитировали скрежет старухи-смерти в

моем мозгу» / «...the sounds of new life in the trees cruelly mimicking the cracklings of old death in my brain» [7. С. 363; 8. Р. 79].

Мир, который создает в своей поэме Шейд, остается недоступным Кинботу. В данном случае «эльфийская» тема дана в контексте проникновения в чужое сознание, которое воспринимается как тайна, с одной стороны, и как пустота – с другой. Тайна сознания Шейда непереносима для Кинбота. Свое собственное сознание он воспринимает как пустоту, где возникают пугающие фантомы. Кинбот, как и герой его романа, король Земблы, видит в этих отражениях нечто демоническое и безумное. Спасение от страха пустоты он ищет в поиске «маски» или души, в которую он мог бы «вселиться» и слиться с ней.

Страх пустоты, роковой ошибки связан со страхом смерти. Фантомы, отраженные в зеркале сознания, свидетельствуют о том, что реальность недоступна для понимания, так как опыт разума всегда ошибочен. Поэтому смерть воспринимается как уничтожение индивидуальности, что является и желанным, и страшным опытом. Слияние с Богом, описываемое Кинботом, возможно через самоубийство. В комментарии к строкам о Хейзел Шейд Кинбот дает развернутое рассуждение о блаженстве небытия, которое достигается благодаря слиянию с Богом: «Если бы я был поэт, я непременно написал бы оду сладостной тяге – смежить глаза и целиком отдаться совершенной безопасности взыскующей смерти» / «If I were a poet I would certainly make an ode to the sweet urge to close one's eyes and surrender utterly unto the perfect safety of wooed death» [7. С. 468; 8. Р. 176]. Соединение с Богом при жизни для Кинбота проблематично, несмотря на то, что «водяные знаки» присутствия высшего начала Кинбот различает постоянно. Одной из возможных причин недостижимости близости с Богом может быть грех, упоминания о котором присутствуют в кратких репликах Кинбота. История рода короля и его собственная жизнь могут восприниматься в контексте греха, что можно рассматривать как неспособность принять собственную субъективность.

Если поэма Шейда в жанровом отношении может быть отнесена к философской лирике, то наброски романа о короле Земблы часто воспринимаются как пародия, вопреки замыслу автора, Чарльза Кинбота. Некоторые эпизоды носят гротесковый, театрализованный характер. В этих эпизодах пародируются дискурсы, в которых присутствует идея проникновения в тайну «загробного существования» усилиями человеческого разума, с использованием достижений техники. В данном случае это авиация и фотография. Так, например, в этом ключе может быть прочитана история гибели отца короля, Альфина Отсутствующего (Alfin the Vague), авиатора. Король Альфин погиб в небе, в которое поднимался с энтузиазмом на различных вновь изобретенных летательных аппаратах. Последние минуты жизни короля в воздухе были запечатлены на фотографиях, однажды найденных его сыном. Фотографии зафиксировали момент перехода из одной формы существования в другую: «Странно безмятежный авиатор» / «the strangely unconcerned aviator» в последний момент своей жизни поднимал

на снимке руку в знак «уверенности и торжества» / «raise one arm in triumph and reassurance» [7. С. 370; 8. Р. 85]. Трагическая сцена гибели короля может, в то же время, выглядеть комично, поскольку король, будучи уверен в своей власти над силой тяготения, не заметил строящегося здания, которое и стало причиной крушения аэроплана. Подобную картину легко представить в кадрах старинной кинохроники или комедии, где гибель аэроплана в контрасте с «вновь обретенной уверенностью» (reassurance) короля может восприниматься как гэг раннего кинематографа.

Кинематографическая тема присутствует в романе В.В. Набокова в нескольких вариантах. Однако в приложении к наброскам романа Кинбота интересен тот аспект, который связан с экранизациями пьес У. Шекспира в 10–20-е гг. XX в. Стиль этих экранизаций отразился и в практике театральных постановок, в таком ключе работал британский режиссер Теренс Грей, который создал в Кембридже Cambridge Festival Theatre, наиболее интенсивный период работы которого приходится на 1926–1933 гг. А.В. Бартошевич [9] приходит к выводу, что Грей «прозаизировал» пьесы Шекспира, приблизив их к «современной повседневности». Исследователь отмечает: «Логика его театральных трагедий находилась в прямом соответствии с приемами простодушных кинопародий на Шекспира» [Там же. С. 176].

Экранизации пьес Шекспира появились в самом начале эры кинематографа. В 1899 г. в Лондоне были сняты на пленку фрагменты спектакля по пьесе «Король Джон». В 1915 г. кинокомпания «Крик энд Мартин» выпустила серию фильмов под общим названием «Шекспир вдребезги». В фильме «Гамлет» (1915), который открывал серию «Шекспир вдребезги», можно увидеть пародию на знаменитую пьесу: «В этой комической одночастевке, изображавшей актеров-любителей, играющих трагедию, все было поставлено с ног на голову. Толстый призрак застревал в люке и никак не мог явиться сыну своему Гамлету, суфлер засыпал в будке, декорация рушилась, открывая публике сокровенное зрелище одетой в исподнее Офелии» [10]. Шекспир был кумиром викторианского театра, а с завершением викторианской эпохи его пьесы стали объектом рефлексии по поводу разрушения былых идеалов и возникновения новых.

Комические приемы подобных экранизаций постепенно углублялись. Фильм «Гамлет» (1915), а также подобные ему «Гамлет наизнанку» (1916), «Коня! Коня!» (1916) могли восприниматься как бурлеск. В 1919 г. появились мультипликационные фильмы Э. Дайера «по мотивам» пьес Шекспира, из которых до наших дней дошла лента «Oh'phelia. A Cartoon Burlesque». В качестве прототипа Гамлета Э. Дайер использовал образ Чарли Чаплина. В неосуществленном кинопроекте 1928 г. Гамлета должен был играть сам Чаплин. В этой постановке комическое начало, вероятно, соединилось бы с трагическим, в стиле работ Чаплина этого периода. Роль Гамлета привлекала Чаплина: «Подтверждение тому, что характер Гамлета всегда привлекал великого комедиографа, мы находим хотя бы в одной из его последних работ – в “Короле в Нью-Йорке”, где Чаплин-король читает за

банкетным столом «Быть или не быть», не подозревая, что тем самым принимает участие в рекламе зубной пасты» [10]. В данном примере можно видеть уже не столько пародию на Шекспира, сколько трагикомическое преломление темы личности.

В.В. Набоков не мог видеть спектаклей Теренса Грея в Кембридже, который покинул в 1922 г., однако мог видеть многочисленные кинопародии на Шекспира. Тенденция к переосмыслению классических текстов в процессе их перевода на язык кинематографа была в целом очень распространенной в начале XX в. Ее можно обнаружить и в ранних попытках экранизации классики в российском кинематографе. Написание сценариев имело обратное влияние на литературу: так, в Советской России поэт-футурист В. Каменский написал роман «Пушкин и Дантес» (1928), переделав его из киносценария. В данном случае объектом трансформации становится не классический роман или пьеса, а биография автора, чтимого в России в не меньшей степени, чем Шекспир в Англии. Однако если в Англии пародии на пьесы Шекспира были элементом свободной саморефлексии культуры, то в Советской России биография и творчество Пушкина подвергались идеологической обработке.

В.В. Набоков воспринял, скорее, британский вариант пародийных экспериментов с классическими текстами и авторами. Одним из его текстов в таком роде является жизнеописание Н.Г. Чернышевского в романе «Дар».

Стиль шекспировских экранизаций 10–20-х гг. XX в. по-своему напоминает комментарий безумного Кинбота к поэме Шейда. Если темой Шейда является личность, ее свобода и автономия, то комментарий, включающий наброски о короле Земблы, является пародийным вариантом той же темы.

Король Земблы преподает литературу в университете, выступая в образе просвещенного монарха, при котором в стране «улучшался даже климат». Тем не менее при попустительстве короля в парламенте процветают коррупция, измена и экстремизм. В это время он читает лекции «в густом гриме, в парике и с накладной бородой» [7. С. 346]. Эти детали вносят в повествование о короле элемент театральности. Король пытается создать альтернативный вариант личности, так как не уверен в собственной безопасности. В этот момент его будущий убийца уже существует, это Якоб Градус. С фигурой Градуса в романе о Зембле связана детективная сюжетная линия, а также тема тени – смерти, преследующей короля. Однако король также является тенью по своей природе, в тот момент, когда Кинбот уже отождествил себя с королем, он говорит о том, что стиль его комментария напоминает стиль литературоведческих трудов Джона Шейда. Кинбот скорее рад этому обстоятельству, так как слияние с Шейдом – это его желание. Король Земблы склонен к театральной смене масок, Кинбот выбирает роль тени. Свобода Шейда оборачивается у Кинбота утратой личности, которая расслаивается на отдельные маски или отражения, за которыми можно обнаружить пустоту. Этот образ множественных отражений связан с такой деталью, как зеркало, изготовленное мастером Сударгом из Бокаи. Пустота зер-

кала, которое можно считать образом, продолжающим или дополняющим образ окна, послужившего «зеркалом» для свиристея, разбившегося о стекло в первой строке поэмы Шейда, является фоном игры масок или теней.

Король живет в мире, где на фоне пустоты являются тени утративших личность и память людей. Отчасти такое положение напоминает «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира. Эта пьеса косвенно упоминается Кинботом не раз. Так, например, он отмечает, что поэма Шейда была начата «at the dead center of the year, a few minutes after midnight July 1...» [8. Р. 62], т.е. в середине лета, в «неподвижной» точке летнего солнцестояния. Эта пьеса У. Шекспира привлекала В.В. Набокова, вероятно, тем, что ее сюжет построен на совмещении в одном пространстве нескольких миров – это царство фей с Титанией и Обероном, Афины, а также мир пьесы о Пираме и Фисбе.

Когда мир фей и мир людей соприкасаются, происходят чудесные и страшные метаморфозы. Влюбленные обретают друг друга, а ткач Основа получает ослиную голову. Наиболее далекими мирами являются пьеса и мир фей. Центральным мотивом в пьесе о Пираме и Фисбе является мотив роковой ошибки, которую совершают люди, стремящиеся к любви. Феи не совершают подобных ошибок, так как их представления о времени, пространстве, событиях и их логике не являются линейными. В этом смысле пьеса о Пираме и Фисбе представляет собой пародийный вариант происходящего в мире людей.

В.В. Набоков проявлял интерес к различным вариантам представления множественной реальности. Помимо Шекспира, такие варианты Набоков находил у Г.Дж. Уэллса. Множественные миры ветвящегося пространства-времени могут восприниматься как миры воображения, при этом воображение способно открывать другие измерения реальности, когда восприятие носит рациональный характер и является частью личного опыта. В этом случае главными характеристиками этих миров являются красота и чудо. Нерациональное восприятие превращает множественные миры в бесконечные «комнаты» смерти, заполненные абсурдными «чудесами» разрушающегося сознания, переходящего в безумие. В.В. Набоков исследовал эту возможность в процессе написания романов «Дар» и «Приглашение на казнь». Если герой «Дара» видит бесконечно ветвящееся пространство-время и открывает в нем все новые стороны чуда, то герой «Приглашения на казнь» должен совершить усилие, для того чтобы вернуть рациональное восприятие происходящего и разрушить абсурдный мир смерти.

Для этого варианта сюжета является характерным пространственный образ движения в лабиринте. Герой «Приглашения на казнь» блуждает по улицам города, входит в дверь своего дома и снова оказывается в камере. В данном случае множественность пространства – времени, таящая чудо, переходит в пародийный регистр и превращается в свою противоположность – застывший лабиринт улиц или комнат, где время остановилось, а «чудеса» носят абсурдный характер, связанный с разрушением смыслов. Мир, в

котором обитает король Земблы, напоминает мир «Приглашения на казнь». Одним из типичных пространственных образов является образ дворца в Онгаве, где король после переворота становится пленником. В одной из комнат имеется потайной ход в подземный тоннель, начинающийся в шкафу. Король вспоминает об этом ходе и, так как его содержат именно в этой комнате, решается бежать через тоннель. Потайной ход ведет короля из одного абсурдного мира смерти в другой. Проходя через тоннель под зданием музея, он обнаруживает статую Меркурия, «проводителя душ в Нижний Мир» [7. С. 394]. В логике поэтики абсурда Меркурий не имеет головы, т.е. структура миров нарушена. Король выходит из подземного хода и оказывается в гримерной Королевского театра. Мир театра может рассматриваться как мир смерти, где актеры предстают как тени в масках. Одон, друг короля, помогающий ему спастись, также играет в театре. После побега сторонники короля переодеваются в одинаковые одежды и разыгрывают фарс двойников, запутывая преследователей. Бегство из дворца может прочитываться как пародия, так как личность короля представляет собой неустойчивую структуру, лишенную идентичности и автономии. В то время как безумие Гамлета является игрой, безумие короля Земблы становится все более реальным.

В момент бегства король, находясь на берегу горного озера, видит отражение в воде, которое принимает за свое. Однако это отражение его двойника, переодетого в одежду короля, стоящего на другом берегу озера. Мир, являющий свою множественную природу, вызывает у короля страх, который он пытается преодолеть с помощью молитвы: «Дрожь elfobosa (неодолимого страха, насылаемого эльфами) пробежала у него между лопаток. Он прошептал привычную молитву, перекрестился и решительно зашагал к перевалу» [Там же. С. 403]. Примечательно, что двойника король видит в естественном зеркале горного озера. Он сравнивает это зеркало с тем, которое стояло во дворце, используя слово *tintarron*, обозначающее темно-синее стекло, изготавливаемое в том же горном селении Бокаи. Религиозное чувство в целом имеет большое значение для короля, ищущего в вере защиты от страха смерти. Множественность миров, с которой связан образ эльфов, пугает короля, так как он предпочитает существование в мире неизбежной смерти, где разум блуждает в абсурдных отражениях, а «подлинник» скрывается за границей умирания. Тема выбора между жизнью и смертью была близка В.В. Набокову в контексте «Гамлета» У. Шекспира, как и тема посмертных снов. Даже обычные сновидения он описывал как фальшивые, бутафорские, фарсовые.

В романе «Бледный огонь» шекспировская тема имеет большое значение, так как даже само название романа и поэмы Шейда восходят к пьесе У. Шекспира «Тимон Афинский». В то же время в набросках романа о короле Земблы можно различить мотивы «Гамлета». Например, мотив потерянного королевства в романе о Земле пародийно представлен темой бегства от преследователей, мотив любви Гамлета к Офелии травестирован в теме гомосексуальных предпочтений короля, которые не позволяют ему реализовать его

любовь к королеве Дизе. В поэме Шейда также можно различить шекспировские темы, связанные с выбором Гамлета между жизнью и смертью, а также тему «посмертных снов», которую можно рассматривать, в контексте философии персонализма, как реализацию проблематики личности и личной судьбы в вечности. Нужно сказать, что присутствие «Гамлета» в романе В.В. Набокова было отмечено, в частности, одним из наиболее известных комментаторов «Бледного огня», а именно П. Мейер [2]. Однако ее интерпретация шекспировских мотивов у Набокова носит совершенно иной характер [Там же. С. 134].

Шекспир Набокова находится в контексте философских идей первой половины XX в. На наш взгляд, В.В. Набокову близки отдельные положения философии персонализма Н.А. Бердяева, который сформулировал следующий тезис в работе «Самопознание» (1939–1940): «Я всегда был персоналистом по своей религиозной метафизике. И потому проблема индивидуальной судьбы в вечности была для меня первее всех проблем. ...Для меня нет более антипатичной идеи, чем идея растворения человека в космической жизни, признанной божественной» [11. С. 429].

Различие между Шейдом и Кинботом состоит в том, что Шейд является по своей природе персоналистом, отношение Кинбота к теме личности и личностной свободы проблематично. Об этом говорит его приверженность к «магии», с помощью которой он надеется поработить чужое сознание, и его страх смерти, выливающийся в манию преследования. Личность Шейда является для Кинбота, с одной стороны, объектом поклонения, с другой – он ничего не хочет знать о Шейде, так как использует его как инструмент написания поэмы о Земле.

Итак, одной из главных тем романа «Бледный огонь» является тема взаимоотношений личности со смертью. Опыт столкновения со смертью становится главным переживанием Шейда и причиной душевного заболевания Кинбота. Эта тема рассматривается в набоковедении как тема «потусторонности». Одной из наиболее известных работ является книга В.Е. Александрова «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика» (1991, перевод 1999). В своей работе В.Е. Александров полемизирует с наиболее распространенными концепциями творчества В.В. Набокова, восходящими к традициям «новой критики» (и элементам формального подхода в статьях В. Ходасевича) и рассматривающими его творчество как «игру приемов». В.Е. Александров пытался показать, что проза В.В. Набокова имеет выход в реальность трансцендентального. Исследователь определяет «метафизику» В.В. Набокова следующим образом: «Под “метафизикой” я разумею веру Набокова в вероятное существование трансцендентального, нематериального, вневременного, благорасположенного, упорядоченного и вносящего порядок бытийного пространства, каковое, судя по всему, обеспечивает личное бессмертие и оказывает универсальное воздействие на посюсторонний мир» [12. С. 10]. В то же время В.Е. Александров убежден, что Набоков отделял «земной опыт от потусторонности», за исключением искусства, «узоры» которого способ-

ны передать картину трансцендентального. Далее мы будем использовать термин «потустороннее» вместо принятого среди исследователей В.В. Набокова термина «потусторонность». В английском языке имеется несколько вариантов для обозначения мира, лежащего по ту сторону смерти («otherworldliness», «hereafter»), но они отличаются по своему концептуальному строению от русского слова «потусторонность», например, тем, что не акцентируют наличие некой «той стороны». В.В. Набоков использовал русское «потусторонность» достаточно редко, в романе «Бледный огонь» он использует понятия «hereafter» (в названии Institute of Preparation for The Hereafter), «Life Everlasting», «survival after death».

Понятие «потустороннее» может быть рассмотрено в контексте истории идей, что делает один из основателей этого направления А. Лавджой в своей монографии «Великая цепь бытия: история идеи» (1936, перевод 2001). Лавджой возводит понятие «потустороннее» (otherworldliness) к Платону и считает одним из основных концептов западной философии. В качестве такого концепта «потустороннее» понимается как «вера в то, что подлинная “реальность” и истинное благо полностью противоположны по своей сути всему, что составляет обычную человеческую жизнь, повседневный человеческий опыт – пусть даже нормальный, разумный и счастливый» [13. С. 30]. Здесь мы видим сходство с суждением о «потусторонности» у В.В. Набокова, высказанным В.Е. Александровым. В соответствии с приведенным определением «потустороннего» человек не может доверять природе и опыту в процессе познания мира: «Пусть даже мы отказываемся присовокупить хвалебный эпитет “реальности” только к временному, неполному и ошибочному опыту, данному нам, – это никак не отменяет тот факт, что все существующее, данное нам в опыте, неполно и ошибочно; по определению все существующее антитетично вечному и незбылемому существованию» [Там же. С. 35].

Такое понимание «потустороннего», как показывает Лавджой, было доминирующим, но не единственным даже для Платона, который не определял чувственный мир как иллюзию или зло. В контаминации с идеями христианства идеи Платона позволили философам Запада сформулировать представление о Боге, в котором человек должен был найти свое осуществление. Но это представление также носило двойственный характер: «Один Бог был целью “пути ввысь”, того восхождения, в котором конечная душа, отвратившись от всего тварного, возвращалась к неизменяемому совершенству, совершенству, в котором одном можно найти успокоение» [Там же. С. 87]. Если спроецировать это представление о Боге на судьбу личности, то земная жизнь может быть понята как история заблуждений, неверно истолкованного опыта. Второе представление связано с идеей нисхождения, данной в метафоре «великая цепь бытия»: «Второй Бог был источником и одушевлением того нисхождения, в котором бытие истекало по всем ступеням потенциального вплоть до самой последней» [Там же. С. 88].

В данном прочтении понятие «потустороннее» получает другой смысл, о чем предупреждает Лавджой:

«Под потусторонним я не подразумеваю веру в будущую жизнь и озабоченность этой будущей жизнью» [13. С. 29]. Эта способность анализировать собственный опыт, ценить его и доверять ему была манифестирована в английском искусстве викторианской эпохи. Лавджой называют имена Р. Браунинга и А. Теннисона и в целом отмечает роль романтизма в признании ценности опыта, пусть даже незавершенного и несовершенного, но отражающего множественность возможностей восприятия мира во всем разнообразии его проявлений.

Идея познания мира «временного и чувственного опыта», являющегося благом и высшим проявлением божественного начала, присутствует в поэзии У. Вордсворта, с которой поэма Шейда имеет глубокую связь, что не раз было отмечено исследователями [2, 12]. Наибольшую близость к поэме Шейда обнаруживает поэма У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта» (1805, 1826, 1850). «Прелюдия», как и поэма «Бледный огонь», посвящена теме становления личности поэта. Предметом чувственного познания, которое и формирует личность, у Вордсворта становится природа. Самопознание посредством глубинного контакта с природой дано у Вордсворта в образах «мест во времени» (spots of time – «Прелюдия»), или личных озарений.

Как отмечают исследователи английской литературы [14], идея «мест во времени» для рубежа XVIII–XIX вв. была эстетической находкой. Обнаружение «мест во времени», которые становятся вехами на пути развития личности, связано с работой воображения. У. Вордсворт и С.Т. Колридж выдвинули учение о воображении, которое ранее понималось как аналог вдохновения [15]. Как отмечает исследователь, «Романтики стали больше ценить авторскую спонтанность, т.е. непредсказуемость, которая обусловлена игрой не внешних божественных сил, а игрой воображения, под которым они понимали внутреннюю творческую силу, подпитывающуюся работой человеческого разума и подсознания» [Там же]. При этом «моменты видения», или «места во времени» (каждый писатель давал свое метафорическое обозначение этому явлению), считались явлением, глубоко отличающимся от иллюзий, порожденных фантазией, так как были связаны с идеей духовного совершенствования личности. Автор известной на рубеже XIX–XX вв. монографии «Очерки по истории Ренессанса» У. Пейтер употребил по отношению к ренессансному искусству понятие «эпифанизации реального» [Там же]. Дж. Джойс заимствовал у Пейтера и развил понятие «литературная эпифания» [Там же], которое в современном литературоведении применяется в отношении текстов модернизма. В.Е. Александров также использует термин «эпифания», говоря о видениях Шейда [12. С. 232], при этом исследователь отмечает, что Шейд «поглощен» проблемой смерти, как и Набоков. Но если принять во внимание, что для В.Е. Александрова актуальной является модель «потустороннего», которое не может быть познано при жизни и целиком располагается вне человеческого времени и пространства, то «моменты видения» в том смысле, в каком они существуют у романтиков, теря-

ют смысл. Они могут восприниматься как иллюзии фантазии, как ошибки восприятия, но не как глубоко личный опыт спонтанно действующего воображения.

«Моменты видения» романтиков стали возможны, потому что идея нисхождения Бога в мир стала преобладающей. В этом случае личный опыт, в котором сплавлены усилия разума, бессознательного и воображения, действительно может привести к открытию «потустороннего», пребывающего «по эту сторону», т.е. к пониманию единства мира. Очевидно, В.В. Набокову была близка эта концепция английских романтиков. Личные «места во времени» В.В. Набокова можно найти в его биографических книгах «Другие берега» и «Память, говори». Некоторые из его видений напоминают эпизоды «Прелюдии» У. Вордсворта.

Однако поэма Джона Шейда не является вариацией на темы Вордсворта, поэма которого предстает как цепочка озарений, порождающих мощный прилив душевных сил. Сюжет поэмы Шейда связан с темой достаточно мучительного выбора между личным рациональным опытом и желанием получить «достоверные» (но не личные или не рациональные) аргументы в пользу существования «потустороннего», которые неизменно разочаровывают автора. Можно сказать, что Шейд выбирает между двумя моделями присутствия Бога в мире.

Сюжет разочарования начинается в первой строфе поэмы, где появляется образ свиристеля: «Я тень, я свиристель, убитый влет / Подложной синью, взятой в переплет окна; комочек пепла, легкий прах, / Порхнувший в отраженных небесах» / «I was the shadow of the waxwing slain / By the false azure in the windowpane; / I was the smudge of ashen fluff – and I / Lived on, flew on, in the reflected sky» [7. С. 312; 8. Р. 29]. В этих строках можно обнаружить не только выражение глубокой печали и разочарования, но и мотив роковой ошибки, связанной с искаженным восприятием. Так, в начале поэмы Шейд представляет себя в образе птицы, погибшей в «поддельной синеве» (false azure) неба. В «отраженном небе» движется тень птицы – это душа после смерти. Смерть предстает как крушение иллюзий о посмертном существовании, которое должно служить утешением и объяснением земных страданий и заблуждений.

Другой мотив, также присутствующий в первых строках поэмы, – это мотив чуда. Чудо состоит в одновременном присутствии героя в уютном пространстве своей комнаты с лампой и «яблоком на тарелке» и в «хрустальнейшей стране» снегопада (crystal lend), где располагаются отраженные в окне его кровать и стол. Снегопад становится первым «местом во времени», которое дарит герою надежду. Снег падает бесформенными медленными хлопьями, которые можно рассматривать как образ времени, идущего тоскливо и монотонно (В.В. Набоков усиливает это впечатление, используя слово «retake», что означает «пересъемка», «переснятый кадр», так что читатель должен вообразить снегопад, снятый на черно-белую киноплёнку), это время земной жизни, которое тянется длительно и безнадежно, полное утрат. Однако утром на снегу обнаруживаются загадочные следы в форме стрелок, это снова птица, на сей раз

это фазан. Следы фазана ведут в «Китай», этот неожиданный образ далекой страны усиливает тему чудесного намека, который «написан» на снегу.

Способность видеть подобные намеки связана с наличием воображения, которое, в свою очередь, зависит от общей восприимчивости. Шейд обладает прекрасной способностью восприятия цвета, которая позволяет ему более глубоко проникать в реальность. Кроме этого, он способен запоминать и точно воспроизводить картины реальности, почему-либо вызвавшие его сочувствие. Часто реальность представлена картинами природы. Пятая строфа Песни первой посвящена описанию любимого дерева героя, это pekan (shagbark). Прекрасное дерево обладает в описании поэта чем-то напоминающим личную историю. Эта история своей реальностью контрастирует с фантомом качелей маленькой дочери Шейда, которые когда-то висели на дереве. Если для Шейда это действительно фантом, то для дерева – это часть его реальности. То же можно сказать о доме, который и в несколько перестроенном виде остается прежним, т.е. его реальности умножаются (до перестройки и после), но в то же время не теряют связи друг с другом.

Сидящая на антенне птица – пересмешник (mockingbird) – снова подает «знак», она зовет, повторяя «come here» («иди сюда»). Этот призыв можно понимать как голос природы, для которой он означает присутствие в единой реальности. Птицы могут выступать «связными» для героя еще и по той причине, что его родители, рано умершие, были орнитологами. И птицы «принимают» роль связных между «этим» и «тем» мирами, которые сосуществуют в единой реальности.

Похожую роль птица (малиновка) играет в повести английской писательницы Ф. Бёрнетт «Таинственный сад» (1911). Ф. Бёрнетт писала для детей, и ее книги были очень популярны в Англии и США. Малиновка помогает девочке-сироте найти вход в запертый сад, который воспринимается как мертвый. Девочка входит в сад и обнаруживает, что он живой, здесь она переживает свое «место во времени», обретает единую реальность. Повесть воспроизводит «общие места», характерные для культуры викторианской Англии и эпохи романтизма, но воспроизводит так точно и изящно, что напоминает миниатюру, отражающую картину сложного и разветвленного дискурса. Нужно отметить, что этот дискурс является настолько значимым и востребованным, что повесть была экранизирована 10 раз: первый немой фильм появился в 1919 г., последний – в 2001 г., также повесть стала основой для мюзикла и оперы (американский композитор Н. Гассер, 2013). В связи с повестью Бёрнетт нельзя не отметить тоpos сада, который играет роль одного из ключевых знаков рассматриваемого дискурса. В поэме Шейда образ сада также имеет значение, сад представлен как «место во времени» и пространство Сибилл, любимой жены Шейда.

Религиозность Шейда, в ее традиционном понимании, исчезает рано, молился он только в детстве. Позднее он поклоняется природе, но в то же время ощущает ее как «прекрасную клетку» (for we are most artistically caged), слово «cage» можно также перевести как «садок для насекомых или рыб». В следую-

щей строфе упоминаются сверчки (crickets), чьи звуки создают «стены» садка. Звучание сверчков воспринимается как бредовое, безумное (delirious trill). Бредящая природа уподоблена песочным часам, время «протекает», как песок, и наступает смерть.

В возрасте 11 лет герой поэмы переживает смерть как опыт развоплощения личности, впадая в своеобразный обморок (swoon). Приступ начинается с ощущения солнечных лучей, появляющихся из-за тучи (sunburst), этот яркий свет затопляет разум. При этом герой ощущает себя так, будто рассыпался на атомы и присутствует во всех временах и пространствах одновременно. Этот опыт также можно было бы назвать «видением» или «местом во времени», однако это не так. Шейд испытывает стыд, который сравнивает с ощущением «утраты невинности», получением преждевременного сексуального опыта. Таким образом, событие может восприниматься не как видение, а как искушение. Е.В. Халтрин-Халтурина в ранее цитированной статье [15] упоминает о наличии «демонических эпифаний», контрастирующих с «местами во времени». Если видения, которые называют «места во времени», обязаны своим возникновением действию воображения, то источник «демонических эпифаний» «не конкретизирован в терминах эстетики рубежа XVIII–XIX вв., т.е. не пояснено, какая сила проявляет себя в этих видениях: фантазия, вдохновение или что-либо другое» [Там же]. В случае поэмы Шейда очевидно, что «обмороки» героя отвергаются им по той причине, что здесь действует не личность, а некая сила, которая овладевает сознанием героя извне, подобно гипнотизеру или провоцирующей соблазнительнице.

Еще одной разновидностью отвергаемых «эпифаний» для Шейда являются проявления причудливого характера тетушки Мод, заменившей ему родителей. Мод обладала способностью подмечать странные и смешные совпадения, которые воспринимались ею как игра, однако игра, скорее, бессмысленная. После инсульта разум тетушки погружается в туман, а жизнь предстает как безумное (mad), невозможное, невыразимое предзнаменование (unutterably weird), волшебная бессмыслица (wonderful nonsense). Здесь мы видим одну из вариаций темы совпадений («узоров»), которая появляется во многих романах В.В. Набокова. Совпадения отличаются от «мест во времени» или видений тем, что часто оказываются мнимыми, но даже если они реальны, то герой, воспринимающий совпадение как «знак», часто оказывается на ложном пути. В романе «Бледный огонь» тема совпадений связана с Кинботом, который видит их, и в результате поэма Шейда получает «невывразимый» комментарий, состоящий из ошибочных суждений. В этом контексте автор поэмы определяет жизнь как «послание, неразборчиво написанное в темноте» («a message scribbled in the dark»). Неразборчивость «почерка» защищает от искушения единственного истолкования.

Имя тетушки Шейда совпадает с именем героини поэмы А. Теннисона «Мод» (1855). В отличие от тетушки Мод, героиня Теннисона является своему поэту в саду среди цветов. В наиболее известном фрагменте поэмы герой ждет Мод в саду и беседует с лилиями и розами. Здесь герой переживает откровение,

душа Мод (в тот момент отсутствующей) является ему посредством розы: «And the soul of the rose went into my blood, / As the music clash'd in the hall» [16. С. 164]. Душа розы входит в кровь поэта, подобно музыке. В этом состоянии он видит мир Мод – это лес, где протекает ручей. Так открывается «вторая природа» героини, она не только «королева роз», но и существо, подобное фее или эльфу, обитающему среди цветов леса или сада.

Мод в поэме Шейда менее всего напоминает фею, в отличие от другой героини, Сибилл. Это жена Шейда, которая проводит в саду много времени и таким образом становится близка героине Теннисона. Сибилл и Шейда связывает глубокое чувство, возникшее во время школьной прогулки к местному водопаду. Если знаком Мод у Теннисона является роза, то знак Сибилл – бабочка Vanessa, красный Admirable (Красная Обожаемая). В данном случае бабочка, которая часто воспринимается исследователями В.В. Набокова как образ души, обретающей подлинное существование после смерти (выхода из кокона), получает другое значение. Бабочка, как и роза, становится эквивалентом «второй» природы личности. Это не идеальное «я», осуществление которого возможно после смерти, это один из уровней бытия личности, проявляющийся в момент откровения.

Следующий период в жизни Шейда связан с поисками информации о жизни после смерти (survival after death). Рождение дочери вносит в жизнь Шейда трагическую ноту, так как Хейзел не суждено превратиться в красавицу, подобную ее матери. Некрасивая, болезненная девочка становится для родителей проявлением необъяснимого каприза природы, которая в данном случае отказывается стать материалом для воплощения любви поэта. Разочарование Шейда может быть связано с его идеей о том, что природа в состоянии «воспринимать» идеи личности, ее чувства и «воспроизводить» их. А любимой идеей Шейда постепенно становится идея красоты, которая, являя себя в «местах во времени» в природе, позволяет личности проникнуть в логику «потустороннего».

Природа «отвергает» дочь Шейда. Он находит, что это так, потому что его дочь некрасива. Таким образом, красота предстает как один из атрибутов природы, проявлением некой скрытой истины, имеющей отношение и к личности. Индивидуальный разум входит в контакт с природой, когда воспринимает ее как явление красоты. «Другая реальность» природы воспринимается с точки зрения красоты, обитающей «по ту сторону» линейного времени. Поэтому Шейд расстроен тем, что на рождественском представлении в школе его дочь изображает не эльфа или фею, а Время (Mother Time).

Позднее становится очевидной другая причина, по которой природа может «отвергать» дочь Шейда. Хейзел увлекается спиритизмом. Оставаясь довольно равнодушной к миру природы, она пытается изучать «потусторонние» явления. Этот эпизод из жизни Хейзел реконструирует в своем комментарии Кинбот. Он описывает, со слов Шейда, контакт Хейзел со световым пятном неизвестного происхождения, которое «явилось» ей в старом сарае. Попытки Хейзел переве-

сти на человеческий язык «ответы» призрака оборачиваются неудачей. Записи Хейзел пытается расшифровать Кинбот. Он надеется найти в ее записях предупреждение о близкой смерти – Шейда или самой Хейзел. Ему удается составить две строки путем множественной перестановки слогов и чтения в обратном порядке. Эта игра была также одним из любимых занятий Хейзел. Таим образом, поиск совпадений в духе тети Мод приводит Хейзел к трагическим выводам о бессмысленности существования, и она выбирает смерть. Ее тело находит сторож (Father Time), который играет роль ее символического супруга.

Смерть Хейзел становится результатом разочарования, неверного прочтения «текста» (о загробном существовании), в котором не могло быть смысла. Эта ошибка восприятия близка той, что выражена в образе свиристея в начале поэмы. Шейд совершает (не по своей воле) путешествие в мир смерти. В результате сердечного приступа он оказывается в пограничном состоянии и видит некий «фонтан». В поисках подтверждения своего видения он находит подобный случай, однако в опубликованной заметке обнаруживается опечатка, и женщина, пережившая такое же состояние, как Шейд, видела «гору». Здесь также можно увидеть тему ложных совпадений, опечаток, ошибок и неверного прочтения (fountain – mountain). Шейд отвергает поиск «вечной жизни», свидетельства о которой основаны на опечатках («Life Everlasting – based on a misprint!»).

Четвертая и заключительная песнь поэмы Шейда начинается темой красоты. Красота дана поэту как видение летнего утра, когда он находит себя в состоянии сомнамбулического вдохновения среди луга. Утро середины лета (midsummer morn) дано Шейду от рождения, как печать (secret stamp), врожденная тайна (mystery inborn). Вдохновение он понимает как результат воздействия красоты и сравнивает его с чарами эльфов. Эта метафора вдохновения ближе располагается к образам «мест во времени», чем к представлению о «потустороннем» происхождении искусства. Множество миров сосуществуют в одном пространстве, что Шейд выражает в необычной метафоре, представляющей процесс бритья. В то время как лезвие движется сверху вниз и снизу вверх, происходит множество событий (на пространстве щеки и лица в целом): машины движутся по скоростной трассе (cars on the highway pass), грузовики ползут по челюсти (big trucks around my jawbone creep), между ртом и носом располагаются поля Земблы, по которым идут рабы и косят сено.

Эта строфа завершается следующим резюме: «Man's life as commentary to abstruse / Unfinished poem. Note for further use» [8. Р. 57]. Определение жизни человека как «комментария к трудной для понимания, неоконченной поэме» выражает тип субъективности, в котором смерть лишена однозначности, линейности. Она не является итогом, «приговором» жизни. «Текст» продолжает существование и трансформации. Комментарий может открывать новые и новые значения этого «текста», который остается незавершенным. Финал поэмы контрастирует с ее началом. Образ птицы, убитой «поддельной синью», исчезает,

на ее месте оказывается бабочка (a dark Vanessa), которая связана с идеей множественной реальности, данной в образах красоты.

Заключительные строки комментария представляют логическое завершение концепции Кинбота. Похищение поэмы после гибели Шейда становится фактором, усиливающим душевное заболевание Кинбота. Он находит в поэме множество «подсознательных заимствований», убеждая себя, что его гипноз был успешным. Однако страх смерти не покидает Кинбота. Поэма о Зембле и ее короле могла бы служить доказательством его существования, тогда как в ее отсутствии доказательств не остается и личность Кинбота продолжает распадаться. Утрата

идентичности, которая выражается в том, что Кинбот играет с возможными будущими масками, связана со страхом растворения в небытии, самоубийства. Он надеется на помощь Бога, однако последние его слова свидетельствуют об ожидании Градуса, т.е. неизбежной смерти. Последнее безумие Кинбота не воспринимается как пародия, в большей степени пародийным является его текст о короле. В последних пассажах комментария интонации Кинбота начинают светиться «отраженным светом» поэмы, но актуальной и понятной для него остается первая ее строка, которой, как предполагал Кинбот, поэма должна была быть окончена. Однако Шейд, написав 999 строк, не повторил первой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М. : Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
2. Мейер П. Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова / пер. с англ. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 312 с.
3. Джонсон Д.Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб. : Симпозиум, 2011. 352 с.
4. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. М. : Независимая Газета ; СПб. : Симпозиум, 2004. 928 с.
5. Плотников Н. От «индивидуальности» к «идентичности» // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 64–83.
6. Плотников Н. К истории понятия субъект в русской мысли // Интеллектуальный язык эпохи. История идей, история слов. М. : Новое литературное обозрение, 2011. С. 106–116.
7. Набоков В.В. Собрание сочинений : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2004. Т. 3. 702 с.
8. Nabokov V. Pale Fire. Penguin books, 2000. 248 p.
9. Бартошевич А.В. Шекспир на английской сцене. М. : Наука, 1985. 303 с.
10. Липков А.И. Шекспировский экран. М. : Искусство, 1975. 353 с. URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran4.html>
11. Бердяев Н.А. Самопознание. Сочинения. Москва : Эксмо-Пресс ; Харьков : Фолио, 1997. 624 с.
12. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. СПб. : Алетейя, 1999. 320 с.
13. Лавджой А. Великая цепь бытия: история идеи. М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. 376 с.
14. Халтрин-Халтурина Е.В. Ключ к поэме У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта» // Известия РАН. Серия Литературы и языка. 2007. Т. 66, № 2. С. 54–62.
15. Халтрин-Халтурина Е.В. От романтических «вспышек воображения» к модернистским «эпифаниям»: преемственная связь. URL: <http://ekhalt.freeshell.org/Articles/epiphanies.htm>
16. Теннисон А. «Волшебница Шалот» и другие стихотворения / пер. с англ. М. : Текст, 2007. 399 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 30 мая 2017 г.

THE CONCEPT “OTHER WORLDLINESS” AS THE OBJECT OF PARODY AND REFLECTION IN VLADIMIR NABOKOV’S PALE FIRE

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2017, 420, 5–15.

DOI: 10.17223/15617793/420/1

Elena V. Antoshina, Tomsk Polytechnic University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: arancia@mail.ru

Keywords: V.V. Nabokov; plot; “other worldliness”; *Pale Fire*; parody; “spots of time”.

The problem of author’s philosophy of life is one of the key problems in Nabokov studies. In this article the author tries to solve the problem of interpretation of the concept “other worldliness”, one of the most discussed by researchers. The object of research here is Nabokov’s novel *Pale Fire*. In this novel the author realized two variants of understanding the “other worldliness” concept and showed it in the double plot. The origin and structure of the novel’s double plot is analyzed in this article. Analysis of historical discourses (history of ideas) is used as a research method. The parody aspects of the plot are realized in the sketches of the novel about Zembla King by Charles Kinbote. The object of Nabokov’s parody is the idea of consolation after death and acceptance of life as meaningless and wrong experience. The king of Zembla (and so Kinbote) feels the fear of the puzzling world. The reason of the fear is the loss of traditional cultural and religion ways of connection with “other worldliness”. The king of Zembla totally mistrusts and detests his life experience. It is the reason why he changes masks and can not find his original personality. Charles Kinbote has a panic fear of death, which made him a mentally-ill person. As a result, fear transforms him into a hypnotist. He tries to control the poet John Shade’s personality. The parody aspects of the plot are analyzed in connection with the discourse of American and English Shakespeare’s cinema parody that was so popular in the first quarter of the 20th century. On the other hand, Shakespeare’s plays *Hamlet* and *Midsummer Night Dream* give images for the representation of the “other worldliness” concept both for John Shade’s poem and for Charles Kinbote’s novel sketches. Reflection aspects of the representation of the “other worldliness” concept are analyzed in connection with the notion “spots of time”. The notion “spots of time” has its origin in Wordsworth’s poetry. “Spots of time” can be understood as a personal experience of contact with the world where connection with God is possible in the realization of individual subjectivity. John Shade described the same experience in his poem. The author’s conclusion is that Nabokov prefers to understand “other worldliness” as a realization of personal subjectivity. By this preference he overcomes the tradition of understanding “other worldliness” that dominates in Russian literature and creates his own language for personal subjectivity.

REFERENCES

1. Mel'nikov, N. (2000) *Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: Kriticheskie otzyvy, esse, parodii* [A classic without retouching. Literary world about the works of Vladimir Nabokov: Critical reviews, essays, parodies]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
2. Meyer, P. (2007) *Naydite, chto spryatal matros: "Blednyy ogon'" Vladimira Nabokova* [Find what the sailor hid: "Pale Fire" by Vladimir Nabokov]. Translated from English by M.E. Malikova. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
3. Johnson, D.B. (2011) *Miry i antimiry Vladimira Nabokova* [Worlds and anti-worlds of Vladimir Nabokov]. Translated from English. St. Petersburg: Simpozium.
4. Boyd, B. (2004) *Vladimir Nabokov: amerikanskie gody: Biografiya* [Vladimir Nabokov: American years: Biography]. Translated from English. Moscow: Nezavisimaya Gazeta; St. Petersburg: Simpozium.
5. Plotnikov, N. (2008) Ot "individual'nosti" k "identichnosti" [From "individuality" to "identity"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 91. pp. 64–83.
6. Plotnikov, N. (2011) K istorii ponyatiya sub"ekt v russkoy mysli [On the history of the concept of subject in Russian thought]. In: Zenkin, S. (ed.) *Intellektual'nyy yazyk epokhi. Istoriya idey, istoriya slov* [Intellectual language of the era. History of ideas, history of words]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
7. Nabokov, V.V. (2004) *Sobranie sochineniy: v 5 t.* [Works: in 5 vols]. Vol. 3. St. Petersburg: Simpozium.
8. Nabokov, V. (2000) *Pale Fire*. Penguin books.
9. Bartoshevich, A.V. (1985) *Shekspir na angliyskoy stsene* [Shakespeare on the English stage]. Moscow: Nauka.
10. Lipkov, A.I. (1975) *Shekspirovskiy ekran* [Shakespeare's screen]. Moscow: Iskustvo. [Online] Available from: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspirovskiy-ekran4.html>.
11. Berdyaev, N.A. (1997) *Samopoznanie. Sochineniya* [Self-knowledge. Works]. Moscow: Eksmo-Press; Kharkov: Folio.
12. Aleksandrov, V.E. (1999) *Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika* [Nabokov and the otherworld: metaphysics, ethics, aesthetics]. Translated from English by N.A. Anastas'ev. St. Petersburg: Aleteyya.
13. Lovejoy, A. (2001) *Velikaya tsep' bytiya: istoriya idei* [The Great Chain of Being: The History of the Idea]. Translated from English. Moscow: Dom intellektual'noy knigi.
14. Khaltrin-Khalturina, E.V. (2007) Klyuch k poeme U. Vordsvorta "Prelyudiya, ili Stanovlenie soznaniya poeta" [The key to W. Wordsworth's poem "The Prelude"]. *Izvestiya RAN. Seriya Literatury i yazyka*. 66 (2). pp. 54–62.
15. Khaltrin-Khalturina, E.V. (n.d.) *From romantic "manifestations of imagination" to modernist "epiphanies": a case of continuity*. [Online] Available from: <http://ekhalt.freeshell.org/Articles/epiphanies.htm>. (In Russian).
16. Tennyson, A. (2007) *"Volshebniitsa Shalot" i drugie stikhotvoreniya* ["The Sorceress of Shalott" and other poems]. Translated from English by G.M. Kruzhkov. Moscow: Tekst.

Received: 30 May 2017