Санкт-Петербургский государственный университет

**ШАШКОВА Полина Максимовна**

**Выпускная квалификационная работа**

**В.В. Набоков: сны реальные и художественные**

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.01 «Филология»

Основная образовательная программа СВ.5036. Отечественная филология (Русский язык и литература)

Научный руководитель:

профессор, Кафедра истории русской литературы,

Сухих Игорь Николаевич

Рецензент:

доцент, Кафедра филологии, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого»,

Шадурский Владимир Вячеславович

Санкт-Петербург

2024

**Содержание**

[Введение 3](#_Toc166074402)

[Глава I. Феномен сновидения в научно-теоретических подходах 7](#_Toc166074403)

[1. 1. Несколько замечаний о научном изучении сновидения 7](#_Toc166074404)

[1. 2. Время и сновидение 12](#_Toc166074405)

[1. 3. Двоемирие и троемирие в литературно-философской концепции В. В. Набокова 15](#_Toc166074406)

[Глава II. Поэтика сновидения в романах В. Набокова 23](#_Toc166074407)

[2. 1. «Машенька» 23](#_Toc166074408)

[2. 2. «Король, дама, валет» 27](#_Toc166074409)

[2. 3. «Защита Лужина» 33](#_Toc166074410)

[2. 4. «Приглашение на казнь» 38](#_Toc166074411)

[2. 5. «Дар» 41](#_Toc166074412)

[Глава III. Дневник сновидений Набокова 46](#_Toc166074413)

[3. 1. Теоретико-методологические и проблемно-тематические аспекты 46](#_Toc166074414)

[3. 1. 1. Запись реальных сновидений 46](#_Toc166074415)

[3. 1. 2. Структурные особенности дневника и типологическая классификация сновидений Набокова 49](#_Toc166074416)

[3. 2. Поэтика реальных сновидений 54](#_Toc166074417)

[3. 2. 1 Вещие сны 54](#_Toc166074418)

[3. 2. 2. Кошмары и «зловещие пророческие» эмблемы 64](#_Toc166074419)

[3. 2. 3. Стилистические особенности дневниковых записей 68](#_Toc166074420)

[Заключение 71](#_Toc166074421)

[Библиография 74](#_Toc166074422)

# Введение

«В середине октября он начертал на одной из карточек заглавие “Эксперимент” и начал записывать свои сны, чтобы проверить утверждение Дж. У. Данна, сделанное в “Эксперименте со временем”: время движется не только вперед, но и назад, и сны кажутся пророческими потому, что время в них зачастую течет в ином направлении – будущее предшествует настоящему»[[1]](#footnote-1). Так Брайан Бойд описывал сновидческий эксперимент В. В. Набокова, результаты которого писатель фиксировал в дневнике в 1964 году.

Опыт подразумевает, что человек может видеть вещие сны, то есть материалом для них становится событие, которое еще не произошло в реальной жизни. И в медицинских, и в культурологических исследованиях принято считать, что процесс сна схож с ситуацией смерти. Этот подход обусловливает проблему возникновения сновидений, природа которых до сих пор не поддается законченному научному описанию. Появление образов в процессе сна нередко объясняется попыткой нашего сознания защититься от возможной угрозы – смерти. Но что именно является материалом, на основе которого формируются образы сновидения, точно установить невозможно. В нашей работе будет рассмотрено несколько гипотез, которые выдвигаются в современной сомнологии и затрагивают вопрос о появлении образов во время сна.

Спустя почти полвека литературовед Геннадий Барабтарло собрал записанные Набоковым карточки и опубликовал их в книге «Insomniac Dreams»[[2]](#footnote-2), русский перевод которой появился в 2021 году под названием «Я/сновидения Набокова»[[3]](#footnote-3). Барабтарло приводит сновидения, которые были записаны во время эксперимента, а также комментарии Набокова о событиях, произошедших во сне и затем своеобразно повторившихся в реальной жизни.

Проводя параллели между реальными сновидениями и событиями, взятыми из биографии писателя, литературовед анализирует категорию времени в интерпретации Набокова. По мнению Барабтарло, писателю действительно могли сниться вещие сновидения и этот опыт ложился в основу его восприятия жизни и смерти. Сознательное, физическое время, в котором проживает человек, заканчивается с его смертью, однако существует сознание вне времени, которое причудливым образом обнаруживает себя именно во снах. Вспоминается известная метафора Набокова о времени как ковре, узоры которого накладываются друг на друга. Она дает возможность говорить о том, что прошлое, настоящее и будущее существуют в реальности как бы одновременно.

Эксперимент со снами, который проводил Набоков, давал возможность обнаружить этот «сквозняк времен». Барабтарло стремится описать философскую концепцию Набокова, приводя примеры сновидений, «граничащих с ясновидением» писателя (С. 210). Вместе с тем автор несколько раз подчеркивает, что записи «почти всегда носят следы намерения приготовить выборку снов для публикации: исправления снов, позднейшие вставки <…> а главное факты, известные ему *(Набокову – П. Ш.)*,но не его читателям» (С. 111).

Как нам кажется, публикация Барабтарло актуализировала проблему соотношения сна реального и художественного. Сновидения набоковских героев неоднократно становились объектом филологических исследований, в то время как реальные сны пока остаются малоизученными. Однако в этих текстах можно усмотреть элементы художественной организации, поэтому записи реальных сновидений Набокова представляют перспективное направление для литературоведческого анализа, что обусловливает **актуальность** предложенного исследования.

Обычно литературные сновидения изучают, опираясь на реальные. В нашем исследовании мы постарались изучить особенности дневниковых сновидений с опорой на художественные. Таким образом, **целью** **ВКР** стало выявление особенностей художественного дискурса в дневнике реальных сновидений В. В. Набокова. Подобная цель обусловила ряд **задач**:

1. Изучить и обобщить теоретический материал по анализу реальных сновидений в современных медицинских и культурологических работах;

2. Проанализировать и систематизировать особенности развития сновидения как литературного приема в творчестве Набокова;

3. На основе полученной систематизации изучить стилистические особенности дневника сновидений писателя.

Цель и задачи работы определили её **структуру**, которая включает в себя введение, три главы, заключение и библиографию.

**Материалом** исследования являются тексты Владимира Набокова, опубликованные в книге Г. Барабтарло и включенные в пятитомное собрание сочинений русского периода[[4]](#footnote-4). В качестве **объекта** исследования выбраны тексты реальных и художественных сновидений писателя. В работе мы опираемся на литературные сны, которые описаны в пяти русскоязычных романах: «Машенька» (1926 г.), «Король, дама, валет» (1928 г.), «Защита Лужина» (1930 г.), «Приглашение на казнь» (1938 г.), «Дар» (1937 – 1938 г.). Этот выбор обусловлен одной из задач нашего исследования. Во-первых, мы изучаем трансформацию литературного сновидения в творчестве писателя, что помогает проследить определенные изменения в подходах к их описанию. Во-вторых, временная дистанция между созданием художественных и реальных сновидений, как нам представляется, способствует утверждению тезиса, что Набоков, записывая свои сны в дневник, использует те же разработанные литературные приемы, что и при создании сновидений героев. **Предметом** исследования являются элементы художественной организации в записях автора.

В качестве **научно-теоретической основы** мы выделяем труды, позволяющие представить методологию современной отечественной и зарубежной сомнологии (С. В. Авакумов, А. Ревонсуо, П. А. Килроу, К. С. Холл, Дж. Ал. Хобсон), филологические исследования, посвященные теоретико-литературным основам (Ю. М. Лотман, И. Н. Сухих, А. Ю. Арьев, В. П. Руднев и др.), а также русско- и англоязычному творчеству Набокова (Г. Барабтарло, Б. Бойд, В. Е. Александров, Е. А. Тырышкина и др.).

# Глава I. Феномен сновидения в научно-теоретических подходах

## Несколько замечаний о научном изучении сновидения

Феномен сновидения на протяжении многих веков является одним из самых таинственных явлений в жизни каждого человека. Размышления о природе сновидений можно встретить уже в трактатах древнегреческих философов. Например, известны работы Аристотеля, посвященные сну и бодрствованию человека и животного. Важную роль этого феномена также видят в формировании многих религий и мистических представлений о мире.

С XIX века сновидение становится предметом научных размышлений, появляются работы в области психофизиологии и биологии, а также культурологии, социальной антропологии и философии. Однако, несмотря на многочисленные описания этого феномена в различных сферах современного знания, он до сих пор остается актуальным объектом исследования.

Сегодня в медицине развивается такое направление, как сомнология. Она изучает сон как естественное физиологическое состояние, противоположное бодрствованию. Явление же сновидений принято считать результатом неконтролируемой деятельности мозга. Возможность того, что человек способен выстраивать собственное сновидение, исключается.

Рассмотрим несколько основных концепций, которые появились в начале прошлого столетия и легли в основу многих исследований феномена сновидения в области психиатрии. Невозможность осознанно построить собственное сновидение подчеркивал еще Карл Густав Юнг, один из основоположников аналитической психологии: «Мы не можем вмешиваться в сновидения. Мы не можем сказать, что увидим сон о такой-то вещи или какой-то конкретный сон. Сон — это естественный продукт, как яблоко на дереве, как животное, он создан природой, а не человеком»[[5]](#footnote-5). Материал сновидения, по Юнгу, может возникать как из личного бессознательного, то есть индивидуального опыта, дневных событий, впечатлений, так и из коллективного бессознательного, чем являются общечеловеческие архетипы, или мифы, заложенные в сознании каждого. Концепция К. Г. Юнга подразумевала изучение сновидений как важного естественного явления, верная интерпретация которого может помочь в решении многих проблем, волнующих человека.

Исследования Юнга так или иначе опираются на научную теорию Зигмунда Фрейда, которая была изложена в монографической работе «Толковании сновидений»[[6]](#footnote-6). Первый тираж вышел в 1900 году, символически открывая и новый век, и новую эпоху в изучении природы сновидений. Работа быстро приобрела известность и легла в основу многих научных исследований в интересующей нас теме.

Сновидение представляет собой механизм патологических желаний, который запускается нашим бессознательным во время сна. Оно возникает только в том случае, если было наполнено энергией подавленных желаний, которые часто носят, в интерпретации Фрейда, эротический или агрессивный характер. Таким образом, исполнение подавленных во время бодрствования намерений, становящихся материалом для сновидения, является основной его функцией.

Несмотря на то, что идеи, предписывающиеся Фрейду, возникли в науке задолго до появления его самостоятельной работы и что исследования Фрейда и Юнга подвергались оспариванию современниками, эти работы считаются одними из самых значимых и влиятельных в развитии психоанализа. Они утвердили и распространили утверждение, что суть сновидения может быть обусловлена, с одной стороны, бессознательным, с другой – индивидуальными особенностями человека: его мировосприятием, нравственными и эстетическими приоритетами, переживаниями и т. д.

Однако вопрос, касающийся не только природы, но и передачи сновидения, до сих пор остается актуальным. Существует большое количество работ, освещающих данную проблему и продолжающих психоаналитическое направление. Эти исследования будут рассмотрены более подробно в одной из следующих глав. В связи с выдвинутой проблемой о передаче сновидений мы остановимся на некоторых культурологических трудах.

Видение образов и событий во сне является исключительно индивидуальным опытом человека. Проникнуть в спящее сознание другого невозможно, именно поэтому сновидение также рассматривается как «принципиальный “язык для одного человека”»[[7]](#footnote-7).

Ю.М. Лотман, которому принадлежит приведенное выше определение, рассматривает феномен сновидения с семиотической точки зрения. Он характеризует сновидение как слитые в единую реальность «зрительные, словесные, музыкальные и пр. пространства»[[8]](#footnote-8), в которые человек оказывается включенным во время сна.

Сновидение, представленное своеобразной синкретической областью, позволяет прийти к выводу о своей полилингвиальности. Это лотмановское понятие можно рассмотреть с нескольких сторон. Во-первых, идея полилингвиальности, как мы уже сказали, зиждется на том, что в сновидении особенным образом создается нереальная реальность, слитая из различных знаковых систем.

Во-вторых, такому объемному, многомерному пространству, которое открывается во сне, необходимо адекватное выражение на языке, доступном для человеческого сообщества. Другими словами, для пересказа собственного сновидения нужны особые языковые средства или, например, устойчивые нарративы. При этом Лотман подчеркивает, что «перевод сновидения на языки человеческого общения сопровождается уменьшением неопределенности и увеличением коммуникативности»[[9]](#footnote-9). Таким образом, человек, по пробуждении приводя сновидение к какой-либо словесной форме, невольно интерпретирует его, придавая адекватную форму для передачи и восприятия.

В-третьих, полилингвиальность в еще более широком смысле представляет возможность разных интерпретаций сновидения в зависимости от культуры, носителем которой является сновидец или интерпретатор. То есть одно и то же сновидение может быть воспринято и истолковано совершенно по-разному, но его анализ видится Лотману обязательным: «Сон является сообщением со скрытым образом источника. Это нулевое пространство <…> Сну необходим истолкователь – будет ли это современный психолог или языческий жрец»[[10]](#footnote-10).

Интересно, что Лотман как будто описывает последовательность действий, которую нужно совершить в случае, если захочется проанализировать собственное сновидение: его необходимо увидеть, затем выразить в адекватной словесной форме и проинтерпретировать в соответствии с определенным мировоззрением.

В любом случае тезис о полингвиальности сновидения поднимает проблему коммуникации. Лотман говорит, что сон – это язык, который открыт только одному человеку. Соответственно, он должен уметь общаться на нем и аналитически подходить к тем коммуникациям, которые выстраиваются в процессе сновидения.

Ирреальная реальность, «слитая из разных пространств», дает возможность истолковывать события во сне, учитывая, например, подходы Фрейда, Юнга или других психоаналитиков. Однако, если не провал, то ошибка в коммуникации неизбежна, ведь объем образов, полученный нами во время сна, вынужден суживаться и принимать не соответствующую полностью, но необходимую для выражения форму.

О странном феномене сновидения в середине XX века высказывался американский философ Норман Малкольм, чьи идеи в области сомнологии вызвали большую дискуссию среди ученых. Он отмечает: «Мы можем судить о сновидениях только по тем рассказам, которыми люди иногда делятся после пробуждения. Понятие сновидения <…> производно не от сновидения, а от рассказов о сновидениях»[[11]](#footnote-11). Формулировка «изучать сновидения» кажется Малкольму несправедливой, поскольку мы можем исследовать только словесную форму сновидения, рассказ о котором не сводится ко всему объему увиденного ночью.

Философ также поднимает проблему коммуникации. Рассуждая о том, что сновидение – это вымышленные события, которые никогда не происходили в реальности и были сконструированы исключительно спящим сознанием человека, Малкольм подчеркивает, что рассказ о сновидениях есть не что иное, как вымысел, который выдают за реальность, «и там и здесь возможно то, что невозможно в жизни. Правда, во сне спящий одновременно является и автором, и читателем, и героем»[[12]](#footnote-12).

Заметим, что Малкольм, уподобляя сновидение мифу (чем сближается с юнговской концепцией), затрагивает важный вопрос, касающийся времени, в котором протекает сновидение. Он утверждает, что сновидение не может разворачиваться в реальном физическом пространстве и времени.

Отметим, что понятие времени переосмыслялось во многих научных сферах. Предпринимались множественные попытки представить время не только как физическую величину, как одну из координат единого пространства-времени, в котором существует человек. Возникнувший в начале XX века интерес к феномену сновидения способствовал появлению новых подходов к категории времени.

## Время и сновидение

Феномен сновидения, который активно стали изучать с начала XX века, спровоцировал возникновение новых теорий о природе времени и о его восприятии человеком. Рассматриваемое нами явление стало основой некоторых философских исследований, которые интерпретировали сновидческое время и соотносили его с временем «реальным», физическим.

Например, известна работа П. А. Флоренского «Иконостас»[[13]](#footnote-13). Отметим, что сновидение для Флоренского видится больше пространственной областью, нежели темпоральной. Для христианского мыслителя сновидение представляется «мнимым пространством», переход в которое чрезвычайно важен для человека. Именно в этом пространстве, где смешиваются образы действительного и ирреального, возможно соприкосновение души человека с чем-то глубоким, внутренним.

Автор приводит несколько комментариев о сновидческом времени, говоря, что оно «ускоренно бежит, навстречу настоящему, против движения времени бодрственного сознания»[[14]](#footnote-14). Сновидение, таким образом, приобретает качество обратимости. Этот тезис Флоренский аргументирует тем, что само сновидение обратимо не только во времени, когда оно «случается», но и в рассказе о нем, когда мы вспоминаем то, что нам приснилось. Этим объясняется его трансцедентальная природа.

В 1920-х года теория об «обратном времени» выдвигается еще несколькими философами. Например, в 1927 году впервые было опубликовано исследование ирландского философа Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем»[[15]](#footnote-15). Его идея заключалась в том, что время можно представить как пространственно-подобное измерение. Прошлое, настоящее и будущее, таким образом, существуют в реальности одновременно и постоянно. Для того, чтобы доказать эту теорию необходимо вести наблюдения за тем состоянием человека, когда сознание «отключает» автоматизм линейного восприятия и времени, и пространства. Таким состоянием Данн считает процесс сна.

Доказательство своей теории философ находит в способности человека видеть так называемые «вещие» сновидения. Он считал, что образы, которые появляются в нашем сознании во время сна, могут быть основаны на опыте не только прошлых, но и будущих событий. Исследуя феномен прекогнитивных сновидений, Данн утверждает, что время имеет два измерения: в одном мы существуем, во втором – наблюдаем и можем перемещаться в прошлое и в будущее.

Автор предлагает провести эксперимент, цель которого – испытать теорию об «обратности времени». Человек, по пробуждении записывая все запомнившееся детали из сна, должен внимательно наблюдать за тем, что произойдет с ним в течение следующих нескольких дней. Доказательством, что время способно идти вспять, Данн считает совпадения событий реальной жизни с теми мелочами, которые человек сначала увидел во сне.

Соблюдая требования Данна и проводя этот эксперимент со снами, мы встаем в позицию наблюдателя за самими же собой. Точнее – за своим существованием во время сна, с одной стороны, и за своим «дневным» существованием, с другой. Таким образом, как считает философ, возможно доказать, что материалом для сновидений является не только настоящий дневной, но и будущий опыт.

Следует заметить, в психофизиологических исследованиях также поднимался вопрос о том, что является материалом для сновидений. В сомнологии актуальными остаются две концепции, которые вступают друг с другом в противоречие. При беглом знакомстве с одной из этих теорий может показаться, что размышления Данна о бесконечных измерениях времени имеют убедительное научное доказательство и человек действительно может видеть «пророческие сны».

В медицинских исследованиях можно выделить два подхода, в рамках которых объясняется тематическое содержание сновидений: «гипотеза непрерывности» и «гипотеза прерывности».

Термин «гипотеза непрерывности» («the continuity hypothesis») был впервые введен американским психологом К. С. Холлом в книге «The individual and his dreams». Автор работы говорит, что в сновидениях может содержаться только «дневной материал», то есть уже полученный жизненный опыт человека. Он утверждал, что сны неразрывно связаны с бодрствованием, миром сознательным: «The dream world is neither discontinuous nor inverse in itsrelationship to the conscious world»[[16]](#footnote-16) («Мир сновидений не является ни прерывистым, ни инверсным в своем отношение к сознательному миру», *– перевод мой, П. Ш*.). Соответственно, опыт будущего не может отразиться на сновидениях, поскольку у человека еще нет таких знаний.

Однако более современные наблюдения в области сомнологии доказывают, что содержание сновидений не всегда можно вывести из дневных событий. Подобные явления объясняются в рамках «гипотезы прерывности» («the discontinuity hypothesis»), представителем которой является психиатр Дж. Ал. Хобсон[[17]](#footnote-17). Он утверждает, что на возникновение тех или иных образов во сне влияют не только произошедшие события, но и другие факторы. Как нам кажется, подобное предположение достаточно близко соотносится с философской теорией Дж. Данна о том, что сновидения – это «калейдоскоп» прошлого и будущего.

С точки зрения психиатрии, подобные «забегания вперед» объясняются в процессе сна тем, что восприятие сновидений во многом схоже с восприятием реальности, когда человек бодрствует. Поэтому полученный во сне опыт выступает как воспроизведение будущих дневных планов и задач, как репетиция их решения.

Таким образом, с точки зрения современных психофизиологов, таинственные «вещие сны» возможны, но природа их возникновения объясняется тем, что во сне наше сознание, основываясь на прошлом опыте, моделирует будущую ситуацию и пути ее развития. А распознавание этих планов наяву заставляет человека называть эту удивительную способность «предсказательными сновидениями».

## Двоемирие и троемирие в литературно-философской концепции В. В. Набокова

Современный философ В. П. Руднев, анализируя ключевые художественные тексты XX века[[18]](#footnote-18), обратил внимание на то, что литература того времени стремится убрать четкую границу между текстом и реальностью и всячески это обыгрывает. Онейрическая сфера стала одним из способов создания подобной неопределенности, стирания грани.

Спустя некоторое время Руднев напишет вступительную статью к русскому изданию работы Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем», о которой мы упоминали в предыдущей части. Отметим, что труд ирландского философа вызвал широкую дискуссию среди современных автору ученых и критиков. На протяжении десятилетия работа выдержала шесть переизданий и оказала значительное влияние не только на культурологическую, философскую и художественную мысль того времени, но и на будущие труды, посвященные развитию квантовой физики и нейробиологии.

Руднев также говорит о значении «Эксперимента со временем». Во вступительной статье он утверждает, что Данн «метафизически обосновывает одну из основных гиперриторических фигур в искусстве XX века, которую принято называть “текст в тексте”»[[19]](#footnote-19). В качестве примера Руднев приводит такие тексты, как «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова, «Волхв» Дж. Фаулза, «Бледный огонь» В. В. Набокова или «Бесконечный тупик» Д. Е. Галковского. Эти книги объединяет использованный в них прием «текста в тексте», а именно – описание сновидений. Многие исследователи, когда изучают приведенные романы, обращаются к анализу онейросферы, нередко описывая её именно как способ стирания границы между текстом и реальностью[[20]](#footnote-20).

Подобный принцип можно наблюдать и в работе Геннадия Барабтарло «Я/сновидения Набокова»[[21]](#footnote-21), в которой впервые представлен дневник сновидений писателя на русском языке. Набоков был знаком с представлениями Джона Данна о времени и считал эту теорию любопытной, поэтому в 1964 году он решает провести предложенный ирландским философом эксперимент со сновидениями.

На протяжении почти трех месяцев Набоков записывает по пробуждении воспоминания из снов, которые он видел предшествующей ночью. Эти записи сопровождаются некоторыми комментариями, свидетельствующими о совпадениях сновидений с событиями, повторившимися затем наяву. Таким образом Набоков старался проверить, действительно ли ему могут сниться пророческие, вещие сны. В результате своего опыта автор записал 118 карточек, на которых осталось 64 сновидения.

В работе Барабтарло мы можем ознакомиться не только с дневником Набокова, но и с некоторыми записями сновидений, которые не были сделаны во время эксперимента, а также с литературными снами из набоковских художественных текстов. Барабтарло, основываясь на таком материале, пытается исследовать категорию времени в понимании Набокова, и именно это выдвигается в качестве цели его работы.

Проведенный эксперимент подтверждает теорию Набокова, которая заключается в том, что время можно вообразить «как основное условие существования и более конкретно: как сложное сотрудничество памяти и воображения <…> когда провиденциальное граничит с пророческим» (С. 11). Именно благодаря сновидениям, где сочетается настоящее, прошлое и будущее, время возможно представить не в виде линейного вектора, направленного исключительно вперед, а как спираль или как «складывающийся ковер, когда повторяющиеся элементы узора накладываются сами на себя» (С. 199). По мнению Барабтарло, это представление о времени становится для Набокова принципиальным.

Категория времени, таким образом, анализируется через опыт сновидений. Барабтарло для подтверждения своих тезисов ссылается не только на сны, записанные в ходе эксперимента, но и на художественные произведения Набокова. В связи с этим необходимо осветить также некоторые подходы к изучению феномена сновидения в литературных текстах писателя.

Во-первых, сон представляет интерес как элемент художественного повествования. Отметим, что исследователи стремятся противопоставить сновидение и реальность, поэтому нередко описывают именно эту двойственную оппозицию, не только выявляя четкие границы между пространствами, но и подчеркивая конфликт двух «миров». Обращение к описанию потустороннего, или ирреального, пространства и выявление таким образом предложенной оппозиции становится важным аспектом для многих авторитетных исследователей. Например, Н. И. Шитакова проводит сравнительный анализ произведений В. Набокова и Г. Газданова и приходит к такому выводу: «Основной коллизией текстов этих писателей является так называемое “двоемирие”, а отсюда осмысление человеческой природы как двойственной. Это обусловлено острым конфликтом между миром “феноменальным”, действительным, и миром “ноуменальным”, ирреальным, часто воплощенным во сне»[[22]](#footnote-22).

О. В. Федунина в монографии «Поэтика сна (русский роман первой трети XX в. в контексте традиции)»[[23]](#footnote-23) рассматривает жанровую специфику романа «Приглашение на казнь» (1936 г.), завершающего европейский этап творчества Набокова. Она, обращаясь к анализу поэтики литературных сновидений в этом тексте, пишет о его полижанровой природе, которая создается благодаря возникающей оппозиции «сон-явь».

Единственным героем-сновидцем в этом романе является Цинциннат, поэтому можно говорить об однородности моделирования художественного сновидения. Федунина подчеркивает, что сон представляет собой возможность отстраниться, обособиться от реальности, в которой герой вынужден существовать. Это усиливает оппозицию двух пространств. Более того, как отмечает автор монографии, «мир сна и действительность окончательно разграничиваются в финале романа, что проявляется в переходе героем границы между ними»[[24]](#footnote-24). Таким образом, художественная реальность «Приглашения на казнь» представляется амбивалентной, если следовать концепции, предложенной Федуниной.

В работе В. Е. Александрова, который, описывая феномен трансцендентного в литературно-философской концепции Набокова, проводится анализ нескольких русско- и англоязычных романов[[25]](#footnote-25). Например, он пишет о «Защите Лужина» (1930 г.): «… образность романа в немалой степени подчинена раскрытию дуалистической концепции бытия»[[26]](#footnote-26). Интересно отметить, что этот дуализм Александров описывает с помощью оппозиции материи и духа и именно от нее выстраивает другие пары, в том числе реальность-ирреальность. Получается, что пробуждение связано с миром материи, а сновидение – с духом. Как нам кажется, подобное сопоставление дает возможность уточнить или даже расширить оппозицию сна и яви.

В одной из следующих глав мы обратимся к подробному анализу сновидений в романах Набокова, в том числе и к двум вышеупомянутым текстам. Однако сразу отметим, что будем говорить не столько о двойственности или оппозиции, сколько о троемирии в художественных текстах.

А. Ю. Арьев в статье «Вести из вечности (о смысле литературно-философской позиции В. В. Набокова)»[[27]](#footnote-27) описывает уникальность концепции писателя, отмечая, что Набоков воспринимает сон не как оппозицию реальности. Скорее, можно сказать, что сновидение – это пространство между другими мирами – действительностью и тем, что можно назвать потусторонним: «Озеро жизни обрамлено в творениях Набокова береговой каемкой сна, каемкой потусторонности»[[28]](#footnote-28). Таким образом, характерный для Набокова дуализм как бы расширяется до триплета: реальность – сновидение – потусторонность. Три пространства оказываются взаимосвязанными и зачастую взаимопроникающими.

Концепцию троемирия можно применить и к тезису О. В. Федуниной, и к идеям В. Е. Александрова. Например, отметим так или иначе похожие финалы «Защиты Лужина» и «Приглашения на казнь». Герои, для которых ирреальность (многократно обнаруживающая свою связь со сновидением персонажей) представляется более важной, «реальной», исчезают из того призрачного пространства, который выстраивается в обоих текстах как действительность: Лужин выпадает из окна, и его не могут обнаружить, Цинциннат, словно пробираясь через разрушенные плоские декорации старого мира, идет в сторону существ, которые ему равны.

Как нам кажется, конфликт сна и яви не разворачивается в этих текстах. Сон представляет собой пограничное пространство, «каемку» между тем, что можно называть действительностью, и тем, что можно считать трансцендентным. Он не противопоставлен ни одному, ни другому миру, поскольку является отдельным полем, связанным с реальностью и ирреальностью и обеспечивающим связь этих пространств.

Такой подход к изучению сновидений может объяснить и трансформацию приема «текст в тексте» в творчестве Набокова. Например, мы можем заметить это усложнение уже в русскоязычных романах. Сновидения в «Машеньке» (1926 г.) выполняют достаточно четкие функции. С одной стороны, в романе представлены сны Ганина и Подтягина, благодаря которым оба героя мысленно возвращаются в доэмиграционную жизнь. С другой – сновидения Клары или Людмилы Николаевны, где воплощаются новые для персонажей реалии, к которым необходимо приспосабливаться.

Но прием сновидения постепенно преображается. Мы уже упомянули такие тексты, как «Защита Лужина» и «Приглашение на казнь», где сны становятся не только пространством памяти или рефлексии окружающей действительности, как в «Машеньке», но и полем взаимодействия реального мира с потусторонним. Еще больше эта функция воплотилась в романе «Дар» (1938 г.), о чем будет сказано в следующей главе.

Несмотря на то, что в нашей работе мы подробно остановимся на художественных текстах только русскоязычного периода, следует сказать, что в романах Набокова, которые относятся к англоязычным, прием сновидения тоже активно используется. Более того, появляется фигура режиссера, который выстраивает декорации к сновидениям героев. Например, в романе «Под знаком незаконнорожденных» (1947 г.): «Сон изобиловал фарсовыми анахронизмами, его наполняло ощущение грубой зрелости <…> Но среди режиссеров или рабочих сцены, отвечавших за декорации, был один... трудно выразить это... безымянный, таинственный гений, который использовал сон для передачи собственного причудливого тайнописного сообщения, никак не причастного к школьным дням, да и к любой из сторон физического существования Круга, но как-то связующего его с непостижимым ладом бытия, возможно ужасным, возможно блаженным, возможно ни тем ни другим, со своего рода трансцендентальным безумием»[[29]](#footnote-29).

Сновидение, которое является посланием из потустороннего «безумия», конструируется неким постановщиком, желающим донести сообщение. Здесь также прослеживается модель триплета, а не оппозиция сна и яви. Происходит семантический сдвиг в повествовании, поскольку развертывание сюжета во сне оказывается подчинено даже не сознанию героя, а какому-то третьему лицу. Герой является зрителем сна, а не его создателем.

Таким образом, феномен сновидения становится объектом исследования в разных научных сферах: психофизиологической, философской, культурологической и др. Теория Джона Данна об «обратимости времени», основанная на анализе сновидческого опыта, подразумевает своеобразную концепцию категории времени. Философ говорит, что сновидения выстраиваются в сознании человека под влиянием не только дневных событий, но и будущего опыта. Этим Данн объясняет возникновение «пророческих сновидений».

Мы привели некоторые исследования в области психиатрии, которые доказывают, что явление «вещего сна» можно объяснить способностью нашего сознания моделировать решение определенной проблемы во сне. Иначе говоря, мы репетируем будущие дневные события в наших сновидениях. Возможно, этой репетицией руководит тот же режиссер, что и в художественных сновидениях Набокова.

Несмотря на то, что мистическая теория Данна опровергается современными исследованиями сновидений, концепция «времени, идущего вспять» стала интересна многим художникам XX века. Владимир Набоков, для которого феномен сновидения становится чрезвычайно важным, проводит эксперимент, описываемый Данном, и создает дневник собственных сновидений. Однако мы можем задать вопрос: кто же на самом деле записывал эти сны, Набоков-сновидец или Набоков-писатель. Попытаемся ответить на него в следующих главах.

# Глава II. Поэтика сновидения в романах В. Набокова

## 2. 1. «Машенька»

Поэтика литературных сновидений Набокова неоднократно описывалась в филологических исследованиях[[30]](#footnote-30), однако единого способа их анализа не сформировалось. Прежде чем перейти к описанию романных сновидений, необходимо сделать несколько комментариев о нашем подходе к изучению литературного сновидения как художественной формы.

Одной из наиболее концептуальных работ, посвященных описанию литературного сна, является исследование И. Н. Сухих «Сон: эстетическая феноменология и литературная типология»[[31]](#footnote-31), в которой автор рассматривает художественный сон как текст в тексте. Выделяется несколько критериев, по которым определяется сон в литературных произведениях: величина текста, его границы, повествовательная структура и художественная функция. Все рассмотренные в этой главе романные сновидения были проанализированы в соответствии с этой моделью построения художественного сна.

Применив предложенные критерии, мы пришли к выводу, что герои «Машенька» (1926 г.), видящие сны, условно делятся на тех, кому снятся сновидения, основанные на образах воспоминаний из далекого прошлого, и тех, кто видит сновидение, уже связанное с эмигрантской, берлинской реальностью. Ко второму типу относятся Клара, видящая во сне путь на службу машинистки, и Лидия Николаевна.

Барабтарло в книге «Я/сновидения Набокова» приводит только один фрагмент сновидения из романа «Машенька». Сон Клары из четвертой главы цитируется в качестве примера для такого типа художественных сновидений, как «воспоминания из далекого прошлого», хотя, как нам кажется, данный фрагмент более подходит для типа «дневные впечатления».

Клара видит сон, как она «будто села в трамвай, а рядом старушка <…> быстро говорит что-то по-немецки, и оказывается понемногу, что это <…> та радушная торговка, у которой Клара по дороге на службу покупает апельсины» (Т. 2, С. 73). Нечто подобное случается с героиней в начале того же дня, а не в далеком прошлом: «Клара, уже опоздавшая на службу, ждала трамвая на углу, прижав к груди бумажный мешок с апельсинами» (Т. 2, С. 66).

Можно сказать, что границы сновидения обозначены и перед нами не развернутая фабула, а краткая фиксация образов с рационально развернутым повествованием. То, что Клара не сразу узнает свою тетку, объясняется логикой формирования образов в любых, не только реальных, но и литературных сновидениях.

Функционально сновидение Клары можно обозначить как предметный и психологический сон. В седьмой главе героиня в разговоре с Подтягиным признается: «Мне уже двадцать шесть лет, я целое утро стучу на машинке и пять раз в неделю работаю до шести…» (Т. 2, С. 84). Складывается впечатление, что все существование героини свелось к бессмысленному, не приносящему удовольствия, отягощающему труду, ведь даже во сне, которой вводится словом «чушь», она едет на работу.

Нелепостью для нее становится как реальность, так и ирреальность. Сон повторяет ситуацию, произошедшую с героиней тем же утром, словно лишая возможности перенестись в другое пространство – мир, не связанный с раздражающей и печальной действительностью.

Клара оказывается не единственным персонажем, который видит сновидения, вопреки предложенным Барабтарло фрагментам. Лидия Николаевна Дорн, хозяйка пансиона, «дремлет чутким, старушечьим сном» (Т. 2, С. 116), который прерывается грохотом поездов за окном: ей снится Ганин, и она не может понять, откуда он пришел к ней.

Сон Лидии Николаевны прерывается грохотом железной дороги, образ которой оказывается связанным с эмигрантской идеей, предшествующей описанию бегства главного героя романа. Сновидение неразвернутое, однако помогает ввести онейрический мотив[[32]](#footnote-32), повторяющийся затем в описании побега главного героя из России, и еще раз подчеркнуть тяжелое положение эмигрантов, находящихся в разрыве с родиной. Ганин будет вспоминать об отъезде сквозь сон, словно он попал в «сонный поток гражданской эвакуации» (Т. 2, С. 117), отправляющейся в Севастополь, который тоже был охвачен «сонной тревогой».

К сновидениям, образы которых основаны на прошлых воспоминаниях, мы можем отнести сны Ганина и Подтягина. По дороге в консульство Подтягин рассказывает свой сон: «Мне, Левушка, сегодня Петербург снился. Иду по Невскому, знаю, что Невский, хотя ничего похожего. Дома – косыми углами, сплошная футуристика, а небо черное, хотя знаю, что день. И прохожие косятся на меня. Потом переходит улицу человек и целится мне в голову. Я часто это вижу…» (Т. 2, С. 105). Границы этого сна явно маркированы. Перед нами пересказ сновидения, поэтому события представлены в рациональной последовательности. Функционально этот сон можно обозначить как психологический и символичный.

С одной стороны, здесь проявляется специфичность эмигрантского сознания Подтягина. Во-первых, герой погружается в давно минувшее прошлое. Вернее – в прошлое пространство Петербурга, столь знакомого ему, что, даже не узнавая город, он чувствует, что идет по Невскому проспекту. Во-вторых, Подтягин все-таки не распознает Петербург, словно от старого города после революции не осталось ничего прежнего, «сплошная футуристика».

В легко угадываемом, ощущаемом городе на него все косятся как на человека, уже не относящегося к этому месту. Даже как на врага, которого нужно убить. Отметим, что Подтягин просыпается до выстрела, то есть до его убийства. Сон оставляет героя в ситуации ожидания смерти, и трагичность этого сновидения в том, что оно повторяется. В постоянном ожидании будет находиться Подтягин и наяву, ведь на протяжении романа он пытается решить возникающие проблемы то с паспортом, то с визой во Францию.

Ю. И. Левин в качестве главной идеи текста выдвигает идею «несуществования», благодаря которой «утверждается ценность именно нереального и/или нереализованного»[[33]](#footnote-33). Таким образом, ситуация смерти во сне Подтягина – это одновременно и нереальное, и нереализованное событие, но предвосхищающееся.

Интересно заметить, что Алферов, который передает слова Подтягина в разговоре с главным героем, уравнивает эмиграцию и ожидание: «Сегодня… Подтягин… спорил со мной о смысле нашей эмигрантской жизни, нашего великого ожиданья» (Т. 2, С. 46). Тогда сон Подтягина становится символичным, ведь в завершающей части герой, тяжело больной, снова окажется в ожидании смерти, только теперь наяву (ситуация смерти также останется нереализованной в романе). Получается, что разница между пространством Петербурга и эмигрантским пространством стирается благодаря вечному предощущению, предвосхищению смерти и в реальности, и во сне: «… вся жизнь его была нелепа и бесплодна и что он не ведает, почему он жил, почему умирает» (Т. 2, С. 124). Сама жизнь Подтягина оказывается «нереализованной», «несуществующей».

То, что снится Ганину о России, будет совершенно противоположным, как признается сам герой. Подробных описаний сновидений в тексте нет, но часто появляется онейрический мотив в воспоминаниях о родине.

Важно обратить внимание на воспоминания Ганина об отношениях с Машенькой. Эти размышления заканчиваются следующим образом: «Ганин уснул, лежа одетый на нераскрытой постели; воспоминанье его расплылось и перешло в сновиденье» (Т. 2, С. 89). Таким образом, эпизод, рассказывающий о жизни Машеньки и главного героя, оказывается и воспоминанием, и развернутым сном, которое вновь открывает для Ганина настоящую жизнь – его прошлое в России.

Отметим, что события, происходящие во сне, героем останутся неузнанными: «Это сновиденье было необычайное, редчайшее, и он бы знал, о чем оно, если бы на рассвете его не разбудил странный, словно громовой, раскат» (Т. 2, С. 89). Ситуация нераспознавания также будет и во сне Подтягина. Как и поэт, Ганин не получает возможности увидеть сновидение до конца.

Однако оба героя погружаются в свое прошлое, доэмиграционную жизнь, в отличие от Клары или Людмилы Николаевны, которые даже в своих сновидениях как будто мимикрировали под окружающую действительность.

## 2. 2. «Король, дама, валет»

Геннадий Барабтарло выделяет в романе «Король, дама, валет» (1928 г.) две связанных с главным героем ситуации сна – «эротический» и «телескопический», однако, обратившись к художественному тексту, мы выделили еще несколько важных фрагментов, в которых описываются сновидения.

Вторая глава начинается с описания пробуждения главного героя (именно этот фрагмент Барабтарло включает в книгу). Можно отметить, что здесь размышления о природе сна представлены не столько для развертывания сюжета, сколько для передачи восприятия Францем ситуации переезда в неизвестный ему город и начала новой жизни.

Момент пробуждения описывается как медленный переход из одного слоя сознания в другой. Пробуждение сравнивается с выныриванием человека в реальность: «… пробуждение мнимое <…> словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь» (Т. 2, С. 143). Спящий человек как будто поднимается сквозь толщу воды (или слои сознания) для того, чтобы выйти из сновидения.

Это «телескопическое» видение по своему объему совсем не большое. Развертывание сюжета здесь заменено описанием процесса пробуждения, однако на каждом новом уровне своего сознания герой видит события, составленные из впечатлений прошедшего дня (сначала «нарядное купе второго класса», потом приезд в гостиницу и сборы на прогулку по улицам нового города). С этой точки зрения, мы можем назвать такое повествование рациональным, потому что события последовательно сменяют другие, но как бы в разных слоях сна.

Точные границы фрагмента определить трудно, поскольку мы сразу читаем описание пробуждения. Завершается этот эпизод риторическим вопросом: «И все-таки, кто ее знает, явь ли это. Окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» (Т. 2, С. 143). Дальнейшие события ставятся, таким образом, под сомнения: насколько реальна «действительность» романа, где просыпается главный герой.

Отметим, что подобную метафору сна как водного пространства мы встречаем раньше. В первом сновидении Франца, которое не вошло в выборку Барабтарло, герой едет в купе и от монотонного вида за окном постепенно погружается в свое сознание: «Туфелька свалилась, и Франц, нагнувшись за ней, пошатнулся, мягко нырнул в темную дремоту» (Т. 2, С. 139). Здесь описано не выныривание из сна, то есть пробуждение, а, наоборот, погружение в сновидение.

В рамках романа для нас окажется важным соотношение процесса сна с погружением под воду, а точнее реализация параллели сновидение – смерть. Вспомним, что Марта, мечтавшая о гибели своего мужа, предложила Францу утопить Драйера. В реальности эта ситуация оказывается нереализованной, поскольку план Марты рушится, однако в сновидениях героев несколько раз будет обыгрываться ситуация смерти.

После предложения Марты убить Драйера главному герою снятся кошмары о том, как «вместе с Мартой они отпиливали голову Пифке, хотя, во-первых, он был весь в морщинах, а во-вторых, назывался – на языке снов – Драйер» (Т. 2, С. 261). Далее подробно описывается еще несколько подобных ужасов, основное значение которых заключается в передаче психологического состояния Франца после предложения Марты, его нервозность, нерешительность и страх.

Все эти короткие сновидения оказываются маркированными: «… он с криком просыпался <…> сердцебиение проходило, и он со вздохом опускал голову на подушку. И внезапно Марта, с ужасным лицом, бледным, блестящим, широкоскулым, со старческой дряблостью складок у дрожащих губ, вбегала, хватала его за кисть, тащила его на какой-то балкон…» (Т. 2, С. 261). Отметим, то, что Франц действительно проснулся от ужаса и затем смог снова уснуть, четко не обозначено во фрагменте. Он лишь опускает голову, как вдруг в комнату врывается Марта. Можно предположить, что Набоков здесь также прибегает к эффекту «выныривания» человека из сна. Франц как будто бы поднимается из одного «слоя» сознания на другой, проходит через все возможные варианты убийства и последствия этого поступка. Примечательно, что именно образ Франца, а не Драйера связан с подобной метафорой смерти, ведь тонуть и пытаться подняться должен был именно муж.

Как было отмечено в предыдущей части, сновидение вводит прием «нереализованного». Не совершенной в реальности оказывается не только смерть Драйера, но и счастливое совместное будущее Франца и Марты.

«Эротический» сон видится Францу после знакомства с женой дяди: «Он провел ладонями по своим теплым, мохнатым ногам, вытянулся со странным ощущением кружения и легкости, –и почти тотчас сон с поклоном выдал ему ключи города, он понял значение всех огней, гудков, женских взглядов, все слилось медленно в один блаженный образ» (Т. 2, С. 178).

Первая граница сновидения маркирована метафорой сна как городового, который пускает героя в особое пространство. Сюжет сновидения можно называть развернутым и детальным. Описывается место, которое видится Францу (зеркальная зала, спускающаяся до воды), мотоциклетка хозяина его квартиры. Подробно представлен момент, когда герой входит в комнату к Марте: «Франц, в предчувствии неслыханного наслаждения, дверь осторожно открыл и увидел Марту, сидевшую на краю постели. Он быстро подошел, но в ногах у него путался Том, – и Марта смеялась и отгоняла собаку. Он теперь близко видел ее блестящие губы, вздувающуюся от смеха шею, – и заторопился, чувствуя, как нарастает в нем нестерпимая сладость; и он уже почти прикоснулся к ней, но вдруг не сдержал вскипевшего блаженства» (Т. 2, С. 179).

На этом сновидение обрывается, но важно отметить, как происходит маркирование выхода из него. Оставляя читателя во сне Франца, Набоков переносит действие к Марте в следующем абзаце: «Марта вздохнула и открыла глаза. Ей показалось, что ее разбудил близкий шум» (Т. 2, С. 179). Такая резкая смена планов напоминает прием кинематографа, что становится свойственным позднему творчеству писателя. Марта просыпается от звука, храп мужа, однако «близкий шум» после такой быстрой смены повествования как будто создается и приблизившимся к героине во сне Францем.

Можно говорить о рациональном развертывании сюжета, потому что события последовательно и логично сменяют друг друга. Но встреча Франца с женой дяди здесь оказывается нереализованной. Автор оставляет нас так же, как и во снах некоторых героев в «Машеньке», в ситуации предвосхищения события: Франц почти коснется Марты, но сон как будто нарочно прервется.

С одной стороны, этот прием подчеркивает психологическую функцию сновидения. Франц влюбляется в Марту, но их отношения пока представляются невозможными. Примечательно, что в тексте снова будет предвосхищаться момент их близости, которая станет возможна уже в реальности («Марта решила, что сегодня он в первый раз ее поцелует» (Т. 2, С. 186)), но реализация этой ситуации будет также отложена.

Фрагмент сновидения Франца приобретает и символическое значение. Появляется хозяин квартиры, который старается завести мотоциклетку. Его возникновение внезапно, хотя Францем распознается как что-то вполне своевременное и адекватное: «… мимо вполне уместной мотоциклетки» (в то время как вода, в которую упирается зеркальная зала, почему-то сияет «в самых неожиданных местах» (Т. 2, С. 179). Серый старичок занимается своим делом, не обращая внимания на главного героя, однако его появление представляется неслучайным.

Важно отметить, что перед тем, как Франц видит сновидение, хозяин квартиры по имени Менетекелфарес[[34]](#footnote-34) предупреждает героя о том, что он и его, как потом оказалось, нереальная, выдуманная жена против посещений Марты. Таким образом, сон Франца приобретает символическое значение.

Старичок, образ которого связан с понятием судьбы и рока, становится сторонним наблюдателем, словно отслеживающим посещения Марты даже в сознании главного героя. Кажется, именно потому, что визиты девушки в доме старичка запрещены, даже сновидение не может реализоваться.

Фигура наблюдателя появляется и в сновидении другого героя. Накануне того, как Драйер видит следующий сон, он попадает в аварию, в результате которой погиб шофер: «Не докончив увлекательной, но несколько сбивчивой беседы с синещеким мадьяром (или евреем, или баском) о том, можно ли хирургическим путем (то есть выливая на него ведра крови!) так обработать хвост тюленя, чтобы тюлень мог ходить стоймя, Драйер резко проснулся и с отчаянной поспешностью, словно имел дело с адской машиной, остановил разошедшийся будильник» (Т. 2, С. 215).

Вход в сновидение не маркирован, так как глава романа начинается сразу с описания сна, но четко обозначена «нижняя» граница. Подробный разговор Драйера с мадьяром не представлен, скорее, это похоже на краткий пересказ диалога между героями из сновидения, содержание которого можно назвать иррациональным из-за самой темы их беседы.

С одной стороны, этот фрагмент выполняет психологическую функцию. Драйер прошлым вечером попал в аварию, после которой его водитель скончался в больнице. Можно предположить, что хирургическая операция на тюлене, ведра с кровью, «по логике сновидений», соотносятся в сознании Драйера со смертью шофера.

«Синещекий мадьяр» из сновидения – наяву изобретатель, готовящий Драйеру автоманекенов для его магазина[[35]](#footnote-35). Недавнее знакомство с этим человеком, предлагающим создать что-то новое, также могло отразиться в приведенном фрагменте.

Дж. В. Коннолли проводит параллели между образами хозяина квартиры Франца и изобретателя. Автор утверждает, что оба героя присутствуют в произведении в качестве своеобразных агентов Набокова: «Оба персонажа служат подмогой высшим силам, действующим внутри романа. В то время как изобретатель служит силам “судьбы”, обеспечивая Драйеру развлечение, которое спасет его от преступных планов Марты и Франца, Энрихт *(имя хозяина квартиры в английской версии романа – П. Ш.)* служит противоположной силе — силе разрушительной страсти».[[36]](#footnote-36)

Следовательно, эти герои становятся своеобразными управителями судеб, если не возвышающимися над реальностью Франца, Драйера и Марты, то точно имеющими связь с другими «слоями» романа. Образ изобретателя связан с линией Драйера, образ домовладельца – с повествованием о Франце. Примечательно, что именно так рассматриваемые персонажи и появляются в сновидениях. Изобретатель снится мужу Марты, а старичок Менетекелфарес спокойно возится с мотоциклеткой, пока Франц пробирается во сне в комнату к Марте. При этом содержание сновидений тематически сводятся именно к тем «функциям» героев, которые обозначил Коннолли. Мотив крови, смерти, которой так будет желать Марта, прослеживается в сновидении Драйера, а «эротическое» видение Франца так или иначе воплотится наяву.

Таким образом, сновидения героев в романе «Король, дама, валет» становятся пространством развертывания их желаний и страхов, однако события окажутся незавершенными, останутся некими полунамеками и, как будто не реализовавшись в «реальности сновидений», своеобразно отразятся, как в зеркале или на поверхности воды, наяву.

## 2. 3. «Защита Лужина»

Онейрические мотивы также являются важным элементом в сюжетной структуре романа «Защита Лужина» (1930 г.). Г. Барабтарло выделяет четыре развернутых сновидения из этого текста, относя два из них к категории «судьбоносных, роковых» снов, остальные – к «обратно-провиденциальным» и категории «жизнь есть сон».

Последняя категория становится вариацией художественный снов Набокова, благодаря которой автор может размышлять о природе сновидений, сравнивая с ними жизнь наяву, определяя одно через другое. В данную подборку Барабтарло попали фрагменты только из русскоязычных романов Набокова, а именно «Защита Лужина», «Соглядатай», «Камера обскура», «Отчаяние» и «Приглашение на казнь».

Как нам кажется, оппозиция сна и реальности в художественных текстах Набокова постепенно начинает трансформироваться в более сложную структуру. В «Защите Лужина» можно говорить не столько об оппозиции пространств сна и яви, сколько об их взаимопроникновении. Благодаря тому, что Набоков выстраивает сюжет романа, используя комбинации шахматных партий, мы можем предположить, что в текст включается какое-то третье пространство.

Итак, в «Защите Лужина» актуализируется модель не двоемирия, а троемирия. Лужин все чаще сомневается в том, что есть истинная жизнь, смешивая её со сном, и недоверчиво отвечает жене на вопрос, что с ним произошло: «Реальность?». Постепенно герой догадывается, что против него разворачивается особая партия, однако ему не открывается знание, кто расставляет эту комбинацию.

Интересно отметить, что шахматный и онейрический мотивы появляются в тексте практически одновременно. В третьей главе маленький Лужин пробирается в отцовский кабинет и почти засыпает там. Он становится невольным слушателем телефонного разговора приглашенного в дом скрипача, который после привлечет внимание ребенка к шахматам: «Какая игра, какая игра, – сказал скрипач, бережно закрывая ящик. – Комбинации, как мелодии. <…> Игра богов. Бесконечные возможности» (Т. 2, С. 326).

Мотивы сна и шахмат переплетаются в этой небольшой сцене. Во-первых, желание Лужина уснуть как будто рамкой обрамляет разговор о шахматах: сначала герой почти заснул в кабинете, затем господин рассказал мальчику об игре, после чего Лужин, вернувшись к себе, притворяется спящим. Более того, проснувшись на следующее утро, мальчик испытывал странное волнение. С одной стороны, это чувство можно объяснить тем, что ребенок как будто предчувствовал ссору родителей, произошедшую в этот же день. С другой – если бы не конфликт между отцом и матерью Лужина, тетя, желая спрятаться от ссоры, не показала бы герою несколько шахматных ходов.

Во-вторых, разговор скрипача по телефону заканчивается пожеланием спокойной ночи, что также отсылает к ситуации сна. Примечательно, что господин описывается следующим образом: «Лужин видел его профиль, нос из слоновой кости, блестящие черные волосы, густую бровь» (Т. 2, С. 325). Портрет скрипача дается глазами мальчика, которому кажется, что нос господина сделан из слоновой кости, т.е. материала, из которого делали фигуры – «отличные шахматы».

Таким образом появляется пространство шахматной игры, в которое постепенно погружается главный герой. Стоит обратить внимание на то, что смешение трех пространств – реального, сновидческого и шахматного – несколько раз реализуется в тексте. Они окажутся либо взаимопроникаемыми, либо противоборствующими. Лужин как будто беспрепятственно перемещается из одного в другое, однако именно это смешение разных реальностей окажется для него губительным: «Никак нельзя было себя заставить не думать о шахматах, хотя клонило ко сну, а потом сон никак не мог войти к нему в мозг, искал лазейки, но у каждого входа стоял шахматный часовой, и это было ужасно мучительное чувство, – что вот, сон тут как тут, но по ту сторону мозга: Лужин, томно рассеянный по комнате, спит, а Лужин, представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником» (Т. 2, С. 380).

Рассмотрим эпизоды маркированных сновидений Лужина. Сон из восьмой главы, в котором главному герою видится предшествующая сну ситуация, а также вечер в каком-то русском доме. С одной стороны, это сновидение Лужина имеет маркированные границы: «А видел он во сне, будто странно сидит, – посредине комнаты…» (Т. 2, С. 384). Однако важно отметить, что фрагмент вводится в текст как воспоминание Лужина о сне. Более того, внутри сновидения герой путается: видит он ситуацию наяву или все еще спит: «… но вдруг Лужин понял, что он просто вернулся в недавний сон» (Т. 2, С. 385). Таким образом, создается эффект, будто Лужин снова выныривает, как герои в романе «Король, дама, валет», из слоев своего сознания.

Сюжет сновидения развернутый и разворачивается в трех ситуациях: предшествующий засыпанию разговор Лужина с женой, представления (или воспоминания) героя о России, а также обдумывание шахматной партии с Турати. Вспоминая о событиях, увиденных в сновидении, герой не в силах отличить их от реальности. Действительность ставится под сомнение: «В хорошем сне мы живем, – сказал он ей тихо. – Я ведь все понял» (Т. 2, С. 385). Усиливается этот эффект благодаря замечанию Лужина о жене, которая наяву, как ему кажется, не могла знать о плохом самочувствии героя. Хотя именно об этом герои разговаривают перед тем, как Лужин засыпает.

Можно говорить о том, что функция данного сновидения – психологическая. Воспоминания Лужина о России, старой веранде знакомого, но неузнанного дома, веселые люди, присутствующие на вечере – всё это помогает еще раз подчеркнуть тоску Лужина по прошедшему времени. Однако даже эти припоминания во сне распознаются героем как разыгрывание очередной комбинации на шахматной доске.

Как только Лужину кажется, что он проснулся, пространство сновидения сменяется шахматной реальностью: «Все время, однако, то слабее, то резче, проступали в этом сне тени его подлинной шахматной жизни, и она, наконец, прорвалась наружу, и уже была просто ночь в гостинице…» (Т. 2, С. 385). Лужину вновь кажется, что он бодрствует и придумывает защиту перед ключевой игрой со своим соперником Турати. Но на самом деле он по-прежнему спит, о чем мы узнаем чуть позже: «Лужин проснулся, полностью одетый, даже в пальто, посмотрел на часы, поспешно встал и надел шляпу, валявшуюся посреди комнаты» (Т. 2, С. 386).

Таким образом, данный эпизод можно рассматривать и как символическое сновидение. Лужин в сознании перемещается из одного пространства в другое, и каждое ему кажется действительностью, в которой он существует наяву. Однако более реальным для него становится именно подлинная шахматная жизнь.

Шахматная реальность влияет и на другие сновидения Лужина, которые также имеют четкие границы. В книге Барабтарло они отнесены к категории «судьбоносных, роковых» видений. В подобную группу можно вынести также сновидение, которое мы рассмотрели ранее. Именно здесь Лужин начнет путаться и не узнавать четких границ между пространствами.

В двух «судьбоносных, роковых» сновидениях шахматные образы, которые герой видит, засыпая, снова распознаются как сновидения, так как границы и входа в сон, и выхода из него описаны: «И однажды во сне он увидел Турати, сидящего к нему спиной <…> И в ноябрьский день, которому этот сон предшествовал, Лужин женился» (Т. 2, С. 414). и «Иногда, во сне, он клялся доктору с агатовыми глазами, что в шахматы не играет…» (Т. 2, С. 456).

Сновидение о Турати выполняет психологическую функцию. Лужин видит своего соперника со спины. Вероятно, тот обдумывает очередной шахматный ход, однако, подойдя ближе, Лужин понимает, что Турати ест суп. Это сон герой видит перед свадьбой, что снова подчеркивает своеобразное превосходство шахматной жизни над реальностью в сознании Лужина.

С другой стороны, усиливается впечатление, что недоигранная партия имеет такое важное значение исключительно для главного героя. Ведь именно он заподозрил, что Турати разыгрывает очередную комбинацию, когда соперник просто занимается какими-то повседневными делами во сне.

В последней главе романа мы встречаемся с несколькими описаниями снов. В одном из них Лужин обещает доктору не браться за шахматы. Но это представляется невозможным. Образы, связанные с шахматной игрой, всегда появлялись в сновидениях Лужина, и по мере ухудшения состояния героя буквально заполняли все пространство сновидения, если даже не заменяли его собой: «Этим счастьем и успокоением незаметно воспользовался сон, и уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку…» (Т. 2, С. 452).

Если сон о Турати, рассмотренный ранее, можно отнести не столько к «роковым», сколько к «дневным переживаниям» или даже «профессиональным снам», в соответствии с типологией Барабтарло, то сновидение с доктором следует называть именно «судьбоносным», потому что здесь усиливается мотив падения, который раскроется в финале текста: «…вот только однажды расставил фигуры на карманной доске да просмотрел две-три партии, приведенные в газете, – просто так, от нечего делать. Да и эти падения случались не по его вине, а являлись серией ходов в общей комбинации…» (Т. 2, С. 456).

Примечательно, что во сне Лужин, будто оправдываясь перед доктором, сравнивает игру в шахматы именно с падением. Причем от него этот «провал» никак не зависит: это очередной ход кого-то из его шахматной реальности.

Можно предположить, что ситуация сна становится для героя переходным состоянием из одной действительности в другую – «более реальную», шахматную. Вспомним слова А. Ю. Арьева о восприятии Набоковым сновидения как явления: «Озеро жизни обрамлено в творениях Набокова береговой каемкой сна, каемкой потусторонности»[[37]](#footnote-37). Сквозь рамку сна Лужина втягивает пространство игры.

Роман завершается ситуацией падения. Лужин, восприняв все события как разыгрываемую самой жизнью партию с ним, прыгает из окна. Кажется, что это решение принимает здесь сам герой. Однако появившийся во сне мотив падения дает возможность для еще одной трактовки. В сновидении Лужин проваливается «не по своей вине», это была очередная разыгранная партия, свершившаяся теперь уже наяву и переместившая Лужина в какую-то другую, более важную, желанную и реальную для него действительность.

Таким образом, ситуации сновидений в романе «Защита Лужина» помогают выстроить пространство художественного текста в виде своеобразного триплета: реальность, сон, шахматная игра. Сновидения можно рассматривать как пограничное поле, где оказывается Лужин для того, чтобы иметь возможность «упасть» в мир шахматных задач и комбинаций. Главный герой оказывается способным перемещаться (или становится тем, кого перемещают) между этими пространствами.

Однако, несмотря на смешение действительности и сновидения, действительности и шахмат, сна и шахмат, границы миров остаются маркированными на протяжении всего текста и разрушаются, вероятно, только в финале романа, когда выпавшего из окна Лужина не могут обнаружить. Стирание этих границ подчеркивается и тем фактом, что только в конце текста Лужин приобретает полное имя – Александр Иванович.

## 2. 4. «Приглашение на казнь»

Прежде чем перейти к анализу сновидений в романе «Приглашение на казнь» (1938 г.), отметим, что в книге Барабтарло приведен только один фрагмент сна, который автор относит к категории «Жизнь есть сон»: «К тому же я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность <…> они содержат в себе <…> больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота…» (Т. 4, С. 100). Размышление главного героя Цинцинната во многом определило восприятие такого приема, как сновидение, в этом романе.

Поэтике сновидения в «Приглашении на казнь» посвящено немалое количество филологических исследований, многие из которых представляют собой попытку объяснить онейрическую структуру романа как организующую художественный текст в целое[[38]](#footnote-38). Например, Дж. В. Конноли[[39]](#footnote-39) рассматривает все события как приснившиеся Цинциннату сны, а сцена казни, по мнению автора, – пробуждение героя в реальность.

Однако большинство этих исследований не выделяет сновидения как текст в тексте, затрагивая в основном описание онейрических мотивов. О. В. Федунина, используя критерии, которые близки к тем, которыми мы пользуемся в нашей работе, предлагает рассматривать четыре романных сна: «Все “сны” <…> обозначают моменты, важные для развития сюжета. Первый из них связан с самоосознанием героя как другого, отличного от всех, второй Цинциннат видит в ожидании свидания с Марфинькой, третий – после знакомства с м-сье Пьером, четвертый записывает перед тем, как его ведут на казнь»[[40]](#footnote-40). Таким образом, сновидения как прием «текст в тексте» встречаются в главах 4, 5, 8 и 14.

В нашем исследовании мы подробно остановимся на сновидениях, которые представлены в 4 и 8 главе. Выбор обусловлен понятием границ сновидения. Нередко в романе реальное и ирреальное пространство проникают друг в друга, что дает возможность подчеркнуть иллюзорность того мира, который называется здесь действительным (мира, в котором Цинциннату выносят приговор). Постоянное смешение и неразличение посюстороннего и потустороннего пространства и предлагают множество трактовок этого текста. Как нам кажется, выбранные сны можно рассматривать как фрагменты непосредственно сновидений главного героя. Однако сразу оговоримся, что слово «сон» в данном случае тоже может быть использовано с определенной долей условности, поскольку каждый раз повествование о сне представляет собой воспоминания о далеком прошлом героя.

В четвертой главе мы встречаемся с воспоминанием Цинцинната о коротком сне, в котором он попадает в сонный город и случайно замечает, что тень незнакомца, который шел к нему навстречу, не сразу начинает следовать за своим хозяином. Примечательно, что события смешиваются в сознании героя, который не может точно определить, описывает ли он реальное воспоминание или сон: «Когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от прочих, – а может быть, мне это приснилось...» (Т. 4, С. 74).

Тем не менее, границы этого фрагмента можно назвать маркированными, во-первых, тематически (поскольку повествование о сне обрамлено другими размышлениями героя), во-вторых, лексически (события в увиденном сновидении описываются глаголами прошедшего времени, в то время как дальнейшее повествование ведется глаголами настоящего времени).

С точки зрения функции, сновидение следует отнести к символическим. Размышления Набокова о соотношении жизни и смерти и попытка включить в эту оппозицию феномен потустороннего, в данном случае – сновидения, обусловливают то, что Цинциннат не может точно установить границу между реально происходящими явлениями и видениями во сне.

Как воспоминания построен и другой фрагмент, когда мы видим описание сновидений главного героя. Цинциннат записывает: «А ведь с раннего детства мне снились сны... В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении» (Т. 4, С. 100). Здесь представлено не столько сновидение героя, сколько впечатление, которое осталось от образов, увиденных им когда-то в детстве. Повествование в этом фрагменте не развертывается, потому что перечисляются составляющие этого «пленительно важного» мира.

Отметим, что оба рассмотренных воспоминания о сновидениях так или иначе отсылают в детство Цинцинната и оказываются окружены его размышлениями о своей исключительности. Несхожесть с теми, к кому будто адресованы эти записи, герой объясняет постоянным предчувствием или пред-знанием иного мира, который должен быть более настоящим, реальным, чем окружающее его пространство. После второго сна мы встречаемся со следующим размышлением: «Еще ребенком <…> я знал, как знаешь себя, я знал то, что знать невозможно – знал, пожалуй, еще яснее, чем знаю сейчас» (Т. 4, С. 102). При этом знание чего-то большего ощущается Цинциннатом как «сонный, выпуклый, синий» образец противопоставленного действительности мира.

Сновидения, таким образом, создают многомерное пространство, которое не только выстраивает оппозицию яви и сна, жизни и смерти, но и расширяет её. Мы видим, как главный герой вспоминает о том, что в детстве ему снились сны, в которых мир представлялся вольным и настоящим. Наяву же Цинцанната охватывает предощущение подобного мира.

## 2. 5. «Дар»

*«Тень несозданных созданий / Колыхается во сне…»[[41]](#footnote-41)*

Записывая реальные сновидения в дневник, Набоков не начинает их с выражения «Мне приснилось, что…» или подобной фразы. С одной стороны, это объясняется спецификой самих записей, ведь новая дата в дневнике обозначает начало сновидения и предисловие к нему вовсе не требуется. С другой – обнаруживается своеобразная перекличка с размышлениями Федора Годунова-Чердынцева, главного героя романа «Дар» (1938 г.): «Человек <…> если начинает так: “Мне снилось, что я сижу у себя в комнате”, чудовищно опошляет приемы сновидения, подразумевая, что она была обставлена совершенно так, как его комната наяву» (Т. 4, С. 334). Между этим художественным текстом и реальными сновидениями Набокова прослеживается несколько параллелей, о которых мы скажем в следующей главе, сейчас же остановимся на анализе литературного произведения.

Онейрическая структура романа «Дар» не представлена большим количеством сновидений как отдельно выделяемых фрагментов в тексте. Скорее, мы снова можем говорить о мотивах сна, которые помогают формировать «важнейший для структуры книги принцип преодоления барьеров, размывания границ»[[42]](#footnote-42). Данный принцип оказывается применим к нескольким структурным элементам этого романа, но для нашего исследования актуальным оказывается стирание границы между временными пластами, которое становится возможно в том числе благодаря сновидениям.

Барабтарло выделяет только одно сновидение из этого романа и относит его к категории, которую называет «Отец». Сон Годунова-Чердынцева из пятой главы, действительно, можно назвать единственным сновидением, которые имеет довольно точные границы и развернутое повествование.

Событиям, которые Федор видит во сне, предшествует описание процесса засыпания. Мы читаем, как в его сознании переплетаются рифмы, бессвязные фразы, выстраивающиеся в бессмысленный разговор героев сна. Примечательно, что здесь мы встречаемся с фигурой режиссера сновидения, который примет свой облик уже в англоязычных текстах Набокова, а пока это только мысль, которая «принялась обсуждать с кем-то сложную важную тайну» (Т. 4, С. 528), или договор с рассудком.

Несмотря на то, что начало и конец этого сновидения следует назвать маркированными, его можно отнести к символическим снам, границы которого в сознании героя все-таки ставятся под сомнение: «У него разрывалось сердце, как у человека перед казнью, но вместе с тем эта казнь была такой радостью, перед которой меркнет жизнь, и ему было непонятно отвращение, которое он, бывало, испытывал, когда в наспех построенных снах ему мерещилось то, что свершалось теперь наяву» (Т. 4, С. 529 – 530). Сновидение открывает главному герою возможность увидеться с отцом, который пропал и как будто растворился в утраченном мире прошлого. И события, увиденные в этом сне, оказываются для Федора более реальными, чем жизнь.

Таким образом, сновидение становится пространством, где смешивается граница между живым и мертвым, реальным и ирреальным, прошлым и настоящим. Это ощущение усиливается и благодаря перекличке с романом «Приглашение на казнь», где сновидения – это просвет в другое измерение, призрак более реального, важного, высокого мира.

Как было отмечено, сновидение из последней главы является единственным, где представлено развернутое описание событий. При этом упоминание снов в романе встречается еще несколько раз. Например, можно проследить сюжетные параллели этого сна с воспоминаниями Годунова-Чердынцева о том, как он узнает о гибели отца.

Во второй главе приводится сцена, когда за Федором приходит Миша Березовский, чтобы позвать его к своему дяде – тот затем сообщит юноше о смерти отца. В сознании Годунова-Чердынцева образ Миши оказывается связанным с предощущением смерти: «Он не знал или не хотел знать – по какому делу *(дядя просит немедленно зайти – П. Ш.)*, но у меня вдруг все как-то обвалилось внутри, и я уже жил машинально» (Т. 4, С. 318). Когда они выходили из дома, Федор соврал матери, что идет искать машинку для стрижки волос, образ которой потом, как признается герой, часто возникал во снах, «принимая самые неожиданные образы: горы, пристани, гроба, шарманки», но Федор знал «чутьем сновидения, что это она» (Т. 4, С. 318).

Во взрослом сне также появляется образ Березовского, который снова, но уже в ирреальности, вызывает предчувствие смерти: Федор видит Мишу в книжном магазине, который затем резко сменяется пространством незнакомого дома, «внутри шла ночная служба, и спешила подняться по ступенькам траурная старушка, с ваткой под седельцем очков» (Т. 4, С. 529).

Мы снова приходим к выводу, что описываемые сновидения создают в тексте пространство, где особым образом переплетаются жизнь и смерть, но это пространство не совпадает ни с одним, ни с другим состоянием. Отметим, что такое пограничное положение оговаривается и в тех случаях, когда нет подробного описания сновидений. Например, маленький Федор, загадывая очередную шараду своей сестре Тане, ждал, когда она ее решит, однако Таня могла просто заснуть: «… я доверчиво ждал, думая, что она бьется над моей загадкой, и ни мольбами, ни бранью мне уже не удавалось ее воскресить» (Т. 4, С. 203). Примечательно, что вместо нейтрального в данном случае глагола «разбудить» Набоков использует слово «воскресить», то есть возвратить к жизни.

Представляется важным также прокомментировать начало четвертой главы, которая вводится в текст как произведение Годунова-Чердынцева «Жизнь Чернышевского»: «Душа окунается в мгновенный сон, –и вот, с особой театральной яркостью восставших из мертвых, к нам навстречу выходят…» (Т. 4, С. 391 – 392). И. А. Паперно, анализируя данный фрагмент, отмечала, что «в романе Набокова сон – это метафора творчества как состояния, в котором сознание входит в контакт с “потусторонним” и воскрешает былое (или небывшее). Однако в действительности “погружается” автор в конкретный корпус документальных свидетельств о детстве Чернышевского»[[43]](#footnote-43). И роман Годунова-Чердынцева, и сновидение как литературный прием рассматривается как текст в тексте. С этой точки зрения, мы действительно можем провести параллель между данными вставными формами.

Тогда оказывается, что процесс сновидения здесь связан с процессом творчества, и это подчеркивается самим героем: «Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем, чей отзыв я еще сегодня узнаю?» (Т. 4, С. 214 – 215). Стихотворения, таким образом, представляются своеобразной записью сновидения, отражением знания, предчувствия мира, который снится сквозь художественный текст.

Примечательно, что именно после того, как сборник стихов Годунова-Чердынцева был готов, часы главного героя стали показывать недостоверное время, а точнее стрелки начали двигаться в обратную сторону. Как будто физическое время пошло вспять, снова и снова возвращая Федора Константиновича к тому «очаровательно дрожащему», что появилось из сна.

Подводя итоги, мы можем вынести несколько тезисов о литературных сновидениях в русскоязычных романах Набокова. Во-первых, прослеживаются изменения в функциональной роли снов. В романах «Машенька» и «Король, дама, валет» сновидения выполняют, скорее, психологическую функцию, в то время как сны геров в «Защите Лужина», «Приглашении на казнь» и «Даре» приобретают символическое значение и становятся важными элементами, формирующими хронотоп художественного текста. Во-вторых, несмотря на очевидную оппозицию сна и яви, сновидения становятся полем взаимодействия реального мира с потусторонним, утверждая таким образом принцип троемирия. Сновидение представляется не пространством, противопоставленным жизни или смерти, настоящему или прошлому времени, а местом пересечения этих миров.

# Глава III. Дневник сновидений Набокова

## 3. 1. Теоретико-методологические и проблемно-тематические аспекты

### 3. 1. 1. Запись реальных сновидений

Теория сновидений накопила большое количество исследований в разных научных областях, поскольку, как было отмечено в первой главе, изучение сновидения требует междисциплинарного подхода. Такой объем работ не мог не привести к методологическим проблемам, которые обнаруживаются уже в определении феномена сновидения, то есть самого объекта подобных исследований.

При отсутствии единого взгляда, во многих работах сновидение принято рассматривать «как репрезентацию определенных бессознательных процессов»[[44]](#footnote-44). Таким образом, сновидение представляет собой субъективное переживание, во время которого объективная часть нашего сознания как бы отключается.

Подобное определение обусловливает трудность в изучении передачи реальных снов. Психолог и нейробиолог Антти Ревонсуо в работе «Психология сознания»[[45]](#footnote-45) рассуждает о том, насколько мы можем доверять отчетам о нашем бессознательном. Ученый описывает метод дескриптивной интроспекции, цель которого – передать привычным разговорным языком опыт феноменального переживания, то есть сновидение.

Такой способ получения информации мы вряд ли можем назвать достоверным. Интроспективный отчет, по мнению Ревонсуо, обнаруживает ряд проблем. Во-первых, высока вероятность забывания каких-то деталей, потому что объем возникающих образов в сновидении велик. Образовавшиеся пробелы в памяти сновидец может заполнить придуманной ситуацией, которой на самом деле мог и не видеть.

Во-вторых, «даже если испытуемый все четко вспомнил, вербальное описание некоторых опытов может оказаться очень трудным или даже невозможным»[[46]](#footnote-46). Ревонсуо подчеркивает, что иногда образы, возникающие в нашем воображении в процессе сна, вызывают необычные впечатления, которые мы не испытываем (или не замечаем, что испытываем), когда бодрствуем. Поэтому сновидческий опыт может оказаться неописуемым из-за отсутствия нужных или точных слов в нашем языке.

Ревонсуо также отмечает, что не следует исключать фактор самостоятельного цензурирования. Желая скрыть подробности сновидения, особенно агрессивного или сексуального характера, сновидцы нередко опускают многие детали во время записи.

Важным для нашего исследования представляется и следующий фактор: «если испытуемый знает, какие результаты исследователи надеются или ожидают получить, это экспериментальное требование может сработать как намек на то, чтобы видеть сны преимущественно об этом или сообщать об этом более подробно, чем о другом»[[47]](#footnote-47). Таким образом, мы не можем исключать, что Набоков, проводя опыт и понимая его цель, не подвергал сновидения определенной выборке для того, чтобы записать в дневник. Явление цензурирования и отбора сновидений в набоковских записях мы опишем в следующей частей данной главы.

Подводя итог, можно сказать, что вербальная передача сновидения является реконструкцией объективного сознания. Так происходит первая самостоятельная интерпретация сна, а не точное его воспроизведение. Более того, человек пересказывает то, что ему приснилось, используя привычные модели развития истории.

Американская исследовательница Патрисия Килроу, изучающая организацию нарратива сна, утверждает, что «сновидение, которое-уже-приснилось — это текст, который часто, но не всегда имеет нарративную структуру <…> Отчёт о сновидении – это также текст, который в качестве репрезентации будет отражать нарративную структуру приснившегося сновидения или её отсутствие»[[48]](#footnote-48). Сновидение, которое человек воспроизводит после пробуждения, выстраивается в нашем сознании в форме нарратива, а запись сновидения, или отчет о нем, есть вербальная передача этого нарратива.

Стоит отметить, что тексты сновидений, по мнению Килроу, «будут различаться по степени их нарративности, варьируя от фрагментарных картин, напоминающих фотографии, до эпического повествования»[[49]](#footnote-49).

Килроу проводит эксперимент, в который привлекает несколько испытуемых, чтобы определить способ организации записанного сновидения. Опираясь на модель, предложенную еще Юнгом[[50]](#footnote-50), она выделяет следующие этапы развития нарратива: экспозиция (описание начальной ситуации сновидца, пространственное и временное ориентирование), развитие (усложнение ситуации, нарастание напряжения), кульминация (момент предельного обострения ситуации), результат (разрешение ситуации). Развязка иногда отсутствует, поскольку человек может проснуться сразу после фазы кульминации. Подобная структура повторяет этапы развития текста как речевого произведения.

В дневнике Набокова мы сталкиваемся как с развернутым повествованием, так и с описанием отрывочных образов, «рудиментов», как их называет автор. Анализируя сновидения, писатель подчеркивает «довольно логический (в известных границах) мыслительный процесс» (С. 46). Действительно, нарративная структура «эпических» записей в большинстве случаев выстраивается по схеме, которая описана Килроу: начиная записывать сновидение, Набоков представляет экспозицию, благодаря которой мы узнаем начальное положение сновидца, затем события развиваются и часто обрываются после кульминации (например, записи № 23, 26, 39 и 53, которые имеют довольно развернутый сюжет, события которого выстраиваются в логическую последовательность).

Сновидения, которые являются бессюжетными, то есть теми, где нет развернутой повествовательной структуры или подробного описания событий, пространства или героев, можно условно разделить на три типа: осадочные сны, эротические сны и судьбоносные «эмблемы». Об этих группах мы подробнее скажем ниже.

Таким образом, мы обозначили ряд проблем, с которыми вынуждены сталкиваться исследователи, занимающиеся изучением феномена сновидений. Сны представляют собой комплекс бессознательных образов, который может показывать вербальное мышление человека. Любое сновидение – абсолютно индивидуальный опыт, для описания которого мы используем понятную и доступную нам схему нарратива. Однако у науки нет самодостаточного и независимого метода, определяющего точность отчета о сне.

### 3. 1. 2. Структурные особенности дневника и типологическая классификация сновидений Набокова

В первой части книги «Я/сновидения Набокова» Геннадий Барабтарло дает несколько важных комментариев к дневнику сновидца. Известно, что Набоков, опубликовав мемуары «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство», 1951 г.; переработанные и переведенные на русский язык под названием «Другие берега», 1954 г.), сразу начинает работать над продолжением этого текста. В план новой биографии писатель включает пункт «Сны», куда, по-видимому, могли попасть записи, сделанные как до, так и вовремя «эксперимента со временем». Барабтарло подчеркивает, что Набоков неоднократно перечитывал сновидения и вносил в эти тексты правки, желая поместить их в автобиографию, вышедшую в 1966 году под названием «Speak, memory» («Память, говори»).

Некоторые исследователи, обращавшиеся к описанию этих мемуаров, часто поднимали проблему соотношения фактического и художественного материала в них. Например, Брайан Бойд, несмотря на своё утверждение, что «Набоков ухитрился без какой-либо фальсификации фактов выявить в собственной жизни замысел не менее сложный и гармоничный, чем в лучших из его романов»[[51]](#footnote-51), озаглавил этот текст «самой артистичной из всех автобиографий»[[52]](#footnote-52).

Т. Н. Белова, называя «Память, говори» мемуарным романом, анализирует способ повествования и художественные средства выразительности в нем. Автор подробно останавливается на взаимоотношении цветовых и световых контрастов, на описании кинематографических приемов и звукописи и приходит к выводу, что литературный вымысел особым образом проникает в биографический, документальный материал, «перед нами мемуарно-философский роман-размышление “о времени и о себе”, где полноправным участником действия становится некое мистическое начало – судьба (рок)…»[[53]](#footnote-53).

Таким образом, неоднозначная жанровая природа мемуаров Набокова и его намерения включить сновидения в эту книгу актуализируют проблему литературной обработки записей в дневнике сновидца. На характере изменений, которые вносит Набоков, мы подробно остановимся в следующей части этой главы.

Отметим, что сновидения могли подлежать не только художественной обработке, но и сознательному отбору, в результате которого какие-то сны могли быть вовсе не записаны на карточки. Здесь следует обозначить некоторые структурные особенности дневника Набокова.

Во-первых, писатель пропускает несколько дней, ничего не записывая в дневник и объясняя это тем, что не может вспомнить подробности сна. Однако к концу дневника мы встречаемся со следующей записью: «Пропустил четыре ночи. (Не записывал банальных снов этих последних дней)» (С. 102). Затем эксперимент вообще приостанавливается почти на две недели.

Можно предположить, что Набоков выбирал, какие сны попадут на карточки. В дневник записывалось то, что он считал примечательным; «банальные сны» опускались. Более того, несколько раз писатель не вносит свои сновидения на карточки сразу после пробуждения, объясняя это желанием испытать свою память, несмотря на то, что любой сон, «бесконечно свободный и сложный» сворачивается, «как кровь, по пробуждении» (Т. 4, С. 334). С точки зрения эксперимента, который проводил писатель, подобные пропуски недопустимы. Джон Данн, рекомендациям которого пытался следовать Набоков, неоднократно подчеркивал, насколько важно записывать любой, даже самый простой или скучный, сон в подробностях. Он считал, что именно эти мелочи помогут исследовать теорию об обратимости времени. В дневнике же мы встречаемся с некоторой неосторожностью Набокова.

Во-вторых, писатель, записывая сновидения, нередко приводит детали, помещенные в скобках. С одной стороны, такие уточнения могут помочь в ходе эксперимента об обратимости времени, на подробном изложении своего сновидения настаивает и Джон Данн. В некоторых случаях детали Набокова действительно выполняют эту функцию. Например, «Оба бежим по асфальту (улицы), В. позади. Вот-вот обгоним (легко) карету <…> Неизвестный в таксометре (круглое лицо, пожилой) спрашивает меня по-русски (или по-немецки?)…» (С. 47), или «Мать готова расплакаться и тихо выходит из комнаты (мы как будто за границей, в отеле или на вилле, мои родители молоды, но я взрослый)» (С. 75), или «… а сегодня мне приснилось, что я в вагоне поезда (американского) и голос по радио сообщает нечто обо мне по-французски» (С. 95). Мы видим, что такие подробности берутся непосредственно из сновидения и уточняют какие-либо явления или образы во сне.

Примечательно, что детали, помещенные в скобках, можно увидеть при описании сновидения героя в литературных текстах Набокова[[54]](#footnote-54). Это позволяет читателю узнать подробности о персонаже, проследить авторскую позицию либо понять отношения героя к реальности сновидения.

Однако уточнения в дневнике Набокова могут выполнять и другую функцию. Учитывая, что автор перечитывал свои записи и готовил их публикации, мы можем предположить, что некоторые дополнения в сновидения вносились уже после проведения эксперимента. Например, «Перед самым пробуждением видел с правой стороны (я всегда сплю на правом боку)…» (С. 74) или «Тем временем В. сидит в кресле в нашей здешней гостиной, читает и курит (она не курит) <…> искусственные зубы Дм. (которых у него нет) покрыты коричными глинистами выступами вроде завес…» (С. 78).

Эти подробности нужны, скорее, будущим читателям дневника, а не самому Набокову, проверяющему теорию о времени. Они взяты из реальной жизни и кажутся довольно привычными для писателя.

В-третьих, писатель записывал личные сновидения и сны своей жены. Нередко можно встретить карточки, где приводится только то, что приснилось Вере Набоковой. Отметим, что мы не будем детально останавливаться на этих записях при дальнейшем анализе. В данном случае мы бы говорили не столько о фиксации сновидения самим сновидцем, сколько о пересказе сна вторым лицом, об истолковании уже проведенной «чужой» интерпретации.

После завершения эксперимента Набоков пишет небольшое предисловие к дневнику, где систематизирует получившиеся записи. Он приводит тематическую классификацию своих сновидений, выделяя следующие шесть типов: «профессиональные и писательские», «зловещие пророческие», «очевидные влияния непосредственных занятий и впечатлений», «воспоминания далекого прошлого», «предсказательные» и «эротическая нега и душераздирающее очарование».

Барабтарло, комментируя эту типологию, стремится расширить её и применить такие модели к художественным сновидениям писателя. Например, исследователь считает, что «представляется недостаточным именовать сновидения, в которых появляется его *(Набокова – П. Ш.)* отец (Сон 38 или III), как просто “воспоминания далекого прошлого”». (С. 137). Как нам кажется, подобную классификацию наоборот следует облегчить и не применять её к конкретным литературным набоковским текстам в том виде, в котором это делает Барабтарло.

Мы попытались распределить записи по предложенной самим сновидцем типологии. Отметим, что некоторые сновидения не удается однозначно отнести к определенной группе, поскольку их содержание затрагивает сразу две или три часто встречающихся темы, которые выделяет Набоков.

Все типы, предложенные писателем, соотносятся с тем материалом, который наполняет сновидение. Ранее мы отмечали, что события, воспроизводящиеся в нашем сознании во время сна, конструируются в первую очередь из пережитого, полученного опыта. К категории прошлого мы можем отнести такие типы, как «профессиональные и писательские», «очевидные влияния непосредственных занятий и впечатлений», «воспоминания далекого прошлого» и «эротическую негу и душераздирающее очарование».

Содержание двух оставшихся видов – «зловещих пророческих» и «предсказательных» – можно рассматривать как предвосхищение будущего. Подробный анализ двух групп приведен в следующих частях нашего исследования. Здесь мы только отметим, что способность человека видеть прекогнитивные сновидения, по результатам исследований современных сомнологов, является конструированием вероятных событий в нашем сознании, а не реальной возможностью видеть вещие сны.

## 3. 2. Поэтика реальных сновидений

*«Ему, изощренному сновидцу (ибо видеть сны – тоже искусство),*

*чаще всего снилось следующее…» (Т. 3, С. 307)*

### 3. 2. 1 Вещие сны

Среди записей выделяем всего от трех до четырех сновидений, которые Набоков мог отнести к категории «предсказательные»: № 4, 6, 10 и 42. Количественное варьирование обусловлено тем, что комментарии о реальных событиях, которые случились после сновидений, иногда приводятся не самим сновидцем, а Барабтарло, анализирующим биографический материал писателя после проведения опыта (№ 10). То есть сам Набоков не распознал (или не успел распознать) совпадения реальности и ирреальности.

Барабтарло трактует события, увиденные во сне, как предвосхищение действительности, мы же склоняемся к тому, что подобные сходства следует рассматривать как случайность.

Между сновидениями и реальными событиями наблюдается достаточно длительный временной промежуток. Запись № 10 была сделана во время эксперимента 1964 года. Мы читаем, как Набоков ставит сыну Дмитрию граммофонную пластинку, на которой записана ария из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» (1869, 1872 г.). В реальности Дмитрий, будучи оперным певцом, исполняет арию «Смерть Бориса» спустя три года после эксперимента отца. Временна́я дистанция позволяет говорить не столько о «ясновидении» писателя, как предлагает Барабтарло, сколько о совпадении, ведь опера до сих пор является одним из самых известных русских музыкальных произведений. Отметим также, что опыт Данна предполагал выявление сходств между реальностью и сновидением в течение ближайших нескольких дней, а не лет.

Набоков пишет примечания к записям № 4, 6, 42 и анализирует, действительно ли сновидения могли быть предсказательными. Например, в четвертом сне описывается провинциальный музей, где представлены «образцы редких почв в ячейках (большинство их теперь пусты) на какой-то деревянной штуковине, похожей не поднос, где хранят геологические образцы» (С. 52). Спустя несколько дней Набоков смотрит фильм «Педология»[[55]](#footnote-55) о почве в Нидерландах и обнаруживает определенные сходства между кадрами в телевизионной программе и образами из уже увиденного сновидения: «… я тотчас вспомнил свой сон, записанный в прошлую субботу, 17 октября. Е́chantillons de sols *(образцы почв – П. Ш.)*, о которых они говорили, были образцами почвы из этого сна. Эти образцы были потом принесены в аппетитных мешочках на деревянном подносе в кабинет в Дакаре…» (С. 55). Подобное соответствие Набоков называет «первым неопровержимым успехом в эксперименте Данна» (С. 55), утверждая, что события, произошедшие наяву, были как будто подготовлены предшествующим сновидением.

На карточке от 17 октября мы также встречаемся с анализом сновидческого материала, который проделывает сам Набоковым. Он отмечает, что недавно прочитал о выставке, на которой посетителям предлагались съедобные образцы. Этот комментарий дает возможность объяснить поведение сновидца, который «разсеянно ел экспонаты на столе» (С. 51).

Набоков также фиксирует, что планировал посмотреть французский фильм о Нидерландах, поскольку его интересовали местные бабочки. Более того, в конце сентября он был вынужден отложить поездку в Британский музей, куда хотел отправиться для уточнения материалов по работе «Бабочки Европы», а «… медлительность и небрежность сотрудников музея держат его в постоянном напряжении и раздражении»[[56]](#footnote-56).

Таким образом, сюжет сновидения мог быть вызван несколькими внешними факторами. Подобный вывод подтверждается, например, исследованиями в области психологии: «…во сне субъект получает доступ ко всему массиву памяти. Однако в памяти актуализируются не любые ее элементы, а лишь те, которые могут быть ассоциированы с текущей ситуацией…»[[57]](#footnote-57). Эмоциональная реакция на неудавшуюся поездку, осознанное желание Набокова посмотреть передачу о почвоведении, знакомство с информацией о съедобных экспонатах на выставке – все это, как нам кажется, могло повлиять на образы, появившиеся в сновидении за несколько дней до знакомства с содержанием телевизионной программы. Любопытным представляется то, что Набоков не распознал эту взаимосвязь.

Размышляя о предсказательном сновидении, писатель как будто специально упускает, что с подобным описанием музея и образцов почв мы сталкиваемся в рассказе «Посещение музея» (1938 г.), написанном задолго до проведения эксперимента.

Отметим также, что пространство музея нередко упоминается в дневнике (записи № 1, 4, 20, 31). Мы можем встретиться как с простым называнием этого места (например, в первом сновидении только обозначено, что Вера Набокова хотела посетить музей в Берлине), так и с его подробным описанием. Во втором случае музей представляет собой пространство, где разворачивается сюжет сновидения. Можно выделить две записи (№ 4 и 20), где Набоков детализирует свои «музейные сны». Обращаясь к их анализу, мы заметили некоторые сходства между литературным рассказом «Посещение музея» и этими сновидениями. Совпадения обнаруживаются с точки зрения сюжета и способов создания художественного пространства и образов.

Прежде, чем перейти к сопоставлению, приведем несколько замечаний о рассказе «Посещение музея»[[58]](#footnote-58). Многие исследователи рассматривают его, исходя из «набоковской логики сновидений». Например, Л. А. Фостер, изучая сюрреалистические тенденции в этом рассказе[[59]](#footnote-59), описывает особый художественный мир, который создает Набоков. Литературовед подчеркивает, что модель этого мира полностью продиктована поэтикой сновидения.

Фостер выделяет в «Посещении музея» три части, основываясь на моментах перехода главного героя в разные пространства. Первая и третья части описывают миры, которые в тексте так или иначе обладают статусом реального пространства: французский город Монтизёр, где начинается действие, и Ленинград, куда попадает герой в конце рассказа[[60]](#footnote-60).

Для нас наиболее важным окажется пространство второе. Переход в него происходит, когда герой после первого посещения музея оказывается в квартире мосье Годара, опекуна коллекции: «Во второй же части, наоборот, вся модель мира и все события построены по логике сна…»[[61]](#footnote-61). События в этой части рассказа нелогично сменяют друг друга, сбивается их рациональная последовательность, что сближает такое построение художественного текста с пересказом реального сновидения. Поэтика сна непосредственно влияет на особенности хронотопа в рассказе. Таким образом, нижеприведенные совпадения литературного текста, построенного по логике сновидений, с записями реальных снов Набокова кажутся далеко не случайными.

В четвертом сне дневника появляется небольшой провинциальный музей, где сновидец встречается с разными работниками, рассказывающими о причудливых образцах почв. Сновидение начинается с портрета местного работника: «Он (незнакомец, безцветный администратор, неприметные черты, стрижен бобриком) объясняет что-то о музейных коллекциях…» (С. 51). С похожим портретом мы знакомимся в рассказе. Главный герой, попадая в музей, встречает местного сторожа: «… навстречу мне поднялся, отстраняя газету и глядя на меня поверх очков музейный сторож, – банальный инвалид с пустым рукавом» (Т. 5, с. 398). Затем герой идет осматривать экспонаты, о которых ему рассказывает смотритель.

И сторож, и администратор являются первыми, с кем встречается сновидец и повествователь, именно они приступают к рассказу о выставочных экспонатах. Совпадают и портреты этих героев: примитивный внешний вид в обоих случаях подчеркнут эпитетами «банальный» и «бесцветный», «неприметный».

Описание экспонатов в сновидческом и литературном музее также обнаруживает определенные сходства: «разсыпчатые кирпичики, которые я, вероятно, принял за какие-то пыльные пресные печенья…» (С. 51) и «…покоились заслуженные минералы в открытых гробах из пыльного картона…» (Т. 5, с. 399). Образ запыленных выставочных экспонатов как будто переходит из художественного текста в запись, сделанную (и, возможно, уже отредактированную) в ходе эксперимента.

Главный герой рассказа, заинтересовавшись причудливыми черными шариками, которые также были частью экспозиции, трижды спрашивает у сторожа, почему эти экспонаты представлены в музее. Однако ни на один вопрос не получает ответа, так как смотритель каждый раз меняет тему разговора.

Набоков-сновидец также описывает желание разобраться в том, какие экспонаты представлены на выставке: «Теперь меня занимает <…> что они собственно такое – может быть, они очень ценные, труднонаходимые, давно хранящиеся в музее» (С. 52). Однако он тоже не получает ответа: директор выходит из комнаты для того, чтобы ответить на звонок.

Можно обнаружить еще одно сюжетное сходство. И в сновидении, в рассказе представлена ситуация, когда сотрудники музея ошибаются в фактах, которые касаются их профессиональной деятельности. В дневниковой записи мы встречаемся с характерным для сновидений слиянием нескольких обстоятельств. Действие разворачивается то в музее, то в клинике, соответственно, директор музея оказывается еще и лечащим врачом. Он обращается к сновидцу после того, как тот съел экспонаты, и ошибается: вместо «menace» («угроза») он произносит «mans». На это обращает внимание сновидец и поправляет произношение слова.

В художественном тексте опекун музея, мосье Годар, утверждает, что вместо портрета Леруа висит картина «Возвращение стада». На самом деле в музее представлен именно портрет, в чем Годар убеждается благодаря герою-рассказчику.

Можно утверждать, что относительно сюжета мосье Годар и врач-директор обладают одним и тем же статусом. Это вышестоящее лицо, которое управляет пространством музея и контактирует с повествователем или сновидцем соответственно. Годар и директор допускают ошибки, на которые указывает герой, от лица которого представлено повествование в обоих случаях. Несхожей оказывается реакция персонажей: мосье Годар весьма спокойно реагирует на то, что название в каталоге не совпадает с реальной картиной; директора же задевает замечание сновидца.

Пространство музея подробно представлено и в другом сновидении (№ 20), которое также обнаруживает некоторые сходства с рассмотренным выше рассказом. Набоков записывает, что он долго не может найти гарвардский Музей сравнительной зоологии. Когда же он попадает в здание, то встречается с группой молодых людей, разговаривающих по-русски. Один из них жалуется на свои неприятности, но сновидец собирается уйти, не дослушав. Выход найти не удается, он «теперь стал люком или слуховым окном – он открывается, но крышка норовит захлопнуться» (С. 69). На этом сон прерывается.

Во время сна у Набокова появляется чувство, что он обязательно должен записать этот сюжет: «Интерференция[[62]](#footnote-62) Данна!» (С. 68). Однако писатель относит сон в группу к «профессиональным», а не «предсказательным» сновидениям, объясняя, что материалом для него послужила реальная ситуация, произошедшая накануне: «… связан также с моими нынешними затруднениями в определении местонахождения экземпляров в Национальном историческом музее» (С. 69).

Подробнее остановимся на сопоставимых элементах сновидения и рассказа «Посещение музея». Во-первых, нужно отметить, что во сне Набоков несколько раз не может найти правильный путь: «Похоже, я вышел не на той станции метро» (С. 68). Сначала не получается отыскать дорогу к музею, потом выход из него.

Попадание героя художественного текста в музей тоже оказывается проблематичным. Вернее, он вовсе не хочет заходить туда: «От всяческих достопримечательностей, будь то музей или старинное здание, меня тошнит…» (Т. 5., с. 398). Однако по случайности, попав под дождь, рассказчик все-таки оказывается в здании.

Наиболее примечательной в этом сравнении оказывается ситуация выхода из музея. В записи № 20 сновидец, отказываясь идти вместе с незнакомцем к неизвестному профессору Лагу, пытается уйти. Это ему не удается, так как выход видится теперь как люк или слуховое окно, через которое тяжело вылезти. Более того, крышка этого люка постоянно затворяется. Еще одним фактором, из-за которого невозможно протиснуться в узкое окно, становится узел в руках, который внезапно появился у сновидца.

Отметим, конец сновидения вызывает тревожные чувства. Это можно объяснить тем, что способ записи основной части сна и момента выхода из музея меняется. В начале Набоков использует длинные описательные конструкции: «Войдя в здание, нахожу несколько человек, беседующих по-русски в каком-то вестибюле, удивляю их, обращаясь к ним по-русски» (С. 68). Мы читаем предложения, грамматические основы которых распространены и осложнены либо однородными членами, либо оборотами, либо уточняющими конструкциями. Повествование здесь развивается не стремительно.

В конце Набоков использует другой способ записи. Он нанизывает несколько не распространенных грамматических основ так, что момент выхода из музея оказывается написан одним сложным предложением, в котором одно действие быстро сменяет другое. Это создает эффект спешки, напряженности; кажется, что сновидец попал в ловушку, из которой ему не выбраться.

Похожие впечатления вызывает финал вышеупомянутого рассказа. Там мы тоже встречаемся с длинными синтаксическими конструкциями, в которых часто пропущены союзы и которыми описывается попытка главного героя найти выход из музея: «Изредка, то с одной стороны, то с другой, каменные лестницы с лужами на ступенях, странно пугавшие меня, уходили в туманные пропасти, где раздавались свистки, звон посуды, стук пишущих машинок, удары молотков и много других звуков <...> но ни души, ни души... Мне уже было непередаваемо страшно» (Т. 5, с. 404).

Герой рассказа прежде, чем начал искать выход, общался с мосье Годаром и желание оставить собеседника исходило от него. С такой же ситуацией мы встречаемся и в сновидении № 20, когда сам сновидец прекращает общение и пытается покинуть здание.

Важно, что выходом из музея (или уже сновидческого кошмара) в обоих случаях оказывается пробуждение. В произведении, хронотоп которого выстраивается по логике сновидения, главный герой из французского музея попадает в Ленинград. Пытаясь осознать пространство вокруг, он восклицает: «Нет, я сейчас проснусь!» (Т. 5, с. 406), – однако потом герой узнает «безнадежно родную» Россию и убеждает себя: «О, как часто во сне мне уже приходилось испытывать нечто подобное, но теперь это была действительность, было действительным все…» (Т. 5, с. 406). Следовательно, побегом из музея можно считать пробуждение главного героя в пространство, которое он сам противопоставляет потустороннему, сновидческому.

Реальный сон Набокова заканчивается словами «и тут я просыпаюсь» (С. 69). Таким образом, пространство музея и во сне, в художественном тексте оказывается своеобразным лабиринтом, единственный выход из которого – пробуждение.

Подводя промежуточный итог сопоставительному анализу рассказа «Посещение музея» и нескольких сновидений из дневника, мы приходим к выводу, что запись реальных снов оказывается обусловленной литературными приемами, которые писатель использовал в художественных текстах.

Обратимся к другим «предсказательным» сновидениям, которые комментирует Набоков. В записи № 6 представлены остаточные образы, не выстраивающиеся в развернутый сюжет сновидения, – как их называет писатель, «рудименты или осадки» прошлой ночи. 19 октября Набоков фиксирует, что ему приснилась «мутно-белая штуковина, похожая на пропеллер, на стуле в тенистой аллее; и в другом отрывке сна слова “Карс” (или “Канс”) и “Этан”» (С. 54).

Примечательно, что писатель запомнил несколько слов, однако значение ищет только для последнего. «Этана», согласно словарю Ноа Уэбстера, к которому он обращается, – имя вавилонского астронавта, желавшего забраться на небо, но не сумевшего это сделать: он испугался и разбился насмерть. На следующий день в дневнике появляется заметка об авиакатастрофе, о которой Набокову стало известно из ежедневной газеты «Нью-Йорк таймс».

Крушение советского самолета Ил-18 произошло 19 октября под Белградом. В результате катастрофы погибла делегация высших советских военачальников, направлявшихся в столицу Сербии для празднования двадцатилетия освобождения города от фашистских захватчиков.

С одной стороны, возникающий во сне образ пропеллера и слово «Этана» обнаруживают совпадения между содержанием сновидения и реальным событием, то есть крушением советского авиалайнера. С другой –Набоков, будто сомневаясь в подобном сходстве, заканчивает комментарий вопросом: «Явная связь?» (С. 55).

Необходимо обратить внимание на некоторые детали, которые окружают шестое сновидение и его дальнейшее объяснение. Во-первых, несколько предыдущих снов тематически можно отнести к кошмарам. Например, в третьей записи Набоков описывает, как жестоко избивает незнакомого мужчину, который поцеловал его жену. Приводится комментарий, что предшествующим вечером он смотрел программу о заговорщиках против Гитлера, которых долго пытали. Пятый сон оказывается связан с мотивом смерти, поскольку рассказывается о «судьбоносном знаке неизбежного конца, чувстве “вот оно!”» (С. 53). Подробно о таких «пророческих эмблемах» будет сказано ниже.

Неслучайным кажется то, что Набоков, описывая авиакатастрофу 19 октября, ссылается на газету «Нью-Йорк таймс». Далее, когда писатель будет анализировать другие сновидения и пытаться провести соответствующие параллели с действительностью, её упоминание больше не встретится.

В номере газеты от 18 октября приводится описание чрезвычайной ситуации на другом самолете: «The captain of a Los Angeles‐bound airliner died of an apparent heart attack in flight today, but the plane's first officer returned the craft to a safe landing here»[[63]](#footnote-63) («Капитан авиалайнера, направлявшегося в Лос-Анджелес, умер сегодня от сердечного приступа во время полета, но первый помощник самолета вернул корабль на благополучную посадку здесь», – *перевод мой, П. Ш*.). Можно предположить, эта новость также сыграла роль в формировании образов шестого сновидения, поскольку Набоков просматривал «Нью-Йорк таймс» практически ежедневно. По крайней мере, такое совпадение кажется неслучайным.

Мы видим, что сны, которые предшествуют «пророческому» шестому, оказываются тематически связаны. Обнаруживается мотив жестокости («колочу его лицо об стену с такой страной силой, что штыри на стене <…> чуть не протыкают его, словно мясную тушу…» (С. 51)), усиливающийся знаками смерти в пятом сновидении. Шестой «словесный» сон словно подытоживает эту череду кошмаров, обнаруживая уже явную связь между своим содержанием и реальными событиями.

Типологическая классификация сновидений, предлагаемая Набоковым, позволяет выделить вовсе не большое количество записей, которые мы можем отнести к группе пророческих, вещих снов. Так как целью эксперимента, результаты которого фиксировались в дневнике, стала проверка теории об обратимости времени, особое внимание мы уделили предсказательным сновидениям. Именно они, по мнению Данна, и являются доказательством того, что будущее может существовать с настоящим и прошлым одновременно и перманентно.

В этой части мы постарались дать объяснение феномену вещих сновидений в дневнике и обнаружили определенные сюжетные сходства предсказательных снов с рассказом «Посещение музея», считающимся одним из самых «сновидческих» прозаических текстов русского периода автора. Записывая предсказательные сновидения, Набоков мог применять литературные приемы, которые использовались им в художественных текстах.

Можно также подчеркнуть, что некоторые вещие сны, анализируемые самим писателем, как будто подготавливаются определенным тематическим блоком предшествующих сновидений или примечаний к ним. Это усиливает впечатление, которое производят восторженные комментарии сновидца о «неопровержимом успехе» в ходе опыта.

### 3. 2. 2. Кошмары и «зловещие пророческие» эмблемы

«Сон, что это за кошмар!» (Т. 5, С. 579) – восклицает герой набоковской пьесы «Изобретение Вальса», обращаясь ко Сну. Если рассматривать сновидческий дневник Набокова, кажется, что эту реплику можно было бы приписать и самому писателю. Страшные сновидения довольно часто встречаются среди дневниковых записей. Это могут быть как длинные, сюжетные, так и бессюжетные, обрывочные сновидения. Иногда Набоков может записать только один страшный образ – «эмблему». Остановимся подробнее на кошмарных и «зловещих пророческих» сновидениях.

В исследованиях по психофизиологии отмечается, что кошмары могут возникать в нашем сознании около двух раз в месяц, но, «если кошмары снятся часто и очень беспокоят человека <…> они приводят к бессоннице»[[64]](#footnote-64), которой страдал Набоков на протяжении длительного времени, поэтому само появление сновидений подобного содержания ожидаемо. Следует отметить, что тематически набоковские кошмары совпадают с самыми распространенными категориями плохих снов[[65]](#footnote-65), среди которых бедствия и катастрофы, физическая агрессия, беспокойства о здоровье или о смерти.

Отдельно следует сказать о «зловещих пророческих» снах, которые Набоков выделяет в отдельную категорию. Мы относим к этой группе сновидения, записанные в № 5, 22, 32, 48 и 52. Сюжет в этих снах практически не разворачивается. Кошмары объединены экзистенциальным содержанием, и неотвратимая смерть, которая видится сновидцу то как «судьбоносный знак» (№ 5, 32, 52), то как «эмблема» (№ 22, 48), является главной темой этих «рудиментов».

Неизбежный конец представляется сновидцу в виде какой-то фигуры или узора. Необходимо вспомнить, что многими исследователями творчества Набокова отмечается «узорчатость» его художественных текстов. Например, Е. А. Тырышкина приводит размышление об ассоциативном поле понятия «узор» в стилистике писателя. Основываясь на литературном материале, автор отмечает, что оно «пересекается с ассоциативными полями концептов “жизнь”, “смерть”, играющими ведущую роль в философии творчества Набокова»[[66]](#footnote-66).

В этом исследовании проводится параллель между узором и жизнью, благодаря которой Набоков имеет возможность размышлять о категории времени: «Прошлое и будущее в текстах В. Набокова соотносятся с “мечтами”, “снами”, “воображением”, “тенью”, “отражением” (мотив зеркал). Узор возможен лишь в этих двух мирах, но совершенно невозможен в настоящем»[[67]](#footnote-67). Такова, по мнению Тырышкиной, художественная модель, выводимая на основе русскоязычных романов писателя, к которым мы также обращаемся в нашим исследовании. Узор обнаруживает свою связь с миром трансцендентальным.

Однако в эту модель, как мы видим, не входит параллель между узором и смертью, так как напрямую они не соотносятся в художественных текстах. Представляется, что такое сопоставление проявляется в реальных сновидениях. Судьбоносный знак распознаётся Набоковым как «узорчатый лоскут похожих на плющ листьев или светотень» (С. 53) или как «желтые кляксы с размытыми краями» (С. 83). Эти кошмарные знаки появляются в виде конкретных фигур, и примечательным становится то, что с каждой записью возникающее видение словно уточняется, этот образ детализируется и как бы становится ближе к самому сновидцу.

В первой записи мы встречаемся с неуточненным, расплывчатым образом: «… светотень <…> была узнана мной как судьбоносный знак неизбежного конца, чувства “вот оно!”, которое меня часто посещает» (С. 53). Создается впечатление, что здесь вводится тема кошмара, причем через мотив узнавания (в словесном обороте «вот оно!»; несмотря на указание о частом посещении этого чувства, в дневнике оно описывается впервые, как и сами зловещие предзнаменования).

В следующем сновидении «оно» конкретизируется благодаря уже представляемой форме спирали. Однако во втором примере примечательна еще и ремарка Набокова: «Последнее время много думал о спиралях в связи с моей работой о пространстве и времени» (С. 70). То есть этот «угрожающий знак» уже имеет явную отсылку к реальному факту из жизни писателя.

В третьей записи это абстрактное видение становится ближе к сновидцу, так как появляется еще одно лицо в этом сне – Вера Набокова. Писателю видится знак смерти, и он «должен был опередить В. – кто первым его увидит?» (С. 83). Значение страшной эмблемы усиливается за счет возникновения образа жены Набокова. Но если здесь на фигуре Веры Набоковой внимание не акцентируется, о ней упоминается как будто вскользь, то в следующей записи, которую мы относим к кошмарным сновидениям, ее образ не представлен самостоятельно, но так или иначе присутствует благодаря неразделимому «мы».

Четвертый сон со зловещим предзнаменованием описывается так: «Отвлеченный, ужасный, несчастный случай разрезает пополам монограмму нашей жизни, немедленно разделяя нас. Кошмарная эмблема, профили В. и ВН смотрят в противоположные стороны» (С. 101). Эффект ужаса достигается в данном случае благодаря тому, что стоящие в предложении близко слова «нашей» и «нас» контрастно соотносятся с разделенными «профилями В. и ВН», которые развернуты в разные стороны.

Более того, эта запись открывается уточняющей фразой Набокова: «Проснулся с уколом в сердце» (С. 101). В описании ирреального события создается устрашающий эффект, который нагнетается вводным примечанием о физиологическом явлении, происходящем уже в реальности. Это позволяет говорить в рамках данной записи о своеобразном смешении пространства сновидения и бодрствования для создания наибольшего художественного воздействия.

Таким образом, модель «жизнь – узор – смерть» ложится и на сновидческие записи. «Зловещие пророческие» сновидения Набокова как будто выстраиваются в определенную восходящую градацию, которая достигается за счет постепенной детализации, конкретизации образа «знака смерти» и его последовательного сближения с образами и явлениями пространства реального.

Тем не менее, если не рассматривать эти сновидения как взаимосвязанные части одной ассоциативной цепочки внутри дневника, значимым представляется то, что предзнаменование описывается Набоковым именно как узор – спираль, светотень или эмблема. С похожими образами мы встречаемся в его романном творчестве, при этом символическая функция этих узоров останется такой же – предощущение, предчувствие, предвосхищение какого-то иного мира.

### 3. 2. 3. Стилистические особенности дневниковых записей

Л. Н. Рягузова, размышляя о понятии авторского стиля в интерпретации Набокова[[68]](#footnote-68), пишет, что стиль оказывается комплексом приемов, преломленных сквозь призму сознания писателя. Проанализировав особенности трансформации сновидений как литературного приема, мы пришли к нескольким выводам, которые оказались актуальными и для реальных сновидений. Мы остановимся на концептуально значимых свойствах записей снов, которые сформировались в художественном творчестве и смогли воплотиться в дневнике.

Нередко романные сновидения писателя оказываются пространством «нереализованного». Так, например, происходит в романе «Машенька» (сны Подтягина о смерти) или «Король, дама, валет» (сон Франца о встрече с Мартой). События, которые развиваются во снах, могут быть названы нереализованными, потому что предполагаемый кульминационный момент здесь опускается. Это происходит из-за того, что герой просыпается либо автор осознанно оставляет подробное описание сновидения.

Похожий прием мы находим и в некоторых реальных сновидениях Набокова. Например, сны, которые относятся к категории «эротическая нега или душераздирающее очарование», обладают неразвернутым сюжетом, а события снов не раскрываются, упоминаются фактически: «… ничего не могу припомнить, кроме каких-то смутных обрывков тривиального эротического сна» (С. 56).

Иногда сновидец не только записывает «обрывки» сна, но и дает ему краткую характеристику, оставляя как будто впечатление, эмоцию: «Несколько снов, один их них эротически пряный, с совершенной свежестью заново исполняющий (может быть, в пятисотый раз) фугу моей ранней юности» (С. 83), «Смутный нежный эротический сон. Среди странно стилизованного ландшафта с бледными деревьями» (С. 99). Обе эти записи выглядят как экспозиция к дальнейшему повествованию[[69]](#footnote-69), однако не получают развернутого описания.

Постоянное умалчивание сновидений представляется осознанным и подчеркивает справедливость нашего тезиса о том, что образы, записываемые в дневник, все-таки могли подлежать преднамеренному выбору. С другой стороны, при записи реальных сновидений Набоков, может быть, неосознанно использует похожие приемы, что и в своих художественных текстах.

Сопоставляя особенности записи сновидений в романах «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» и «Дар», мы можем также вспомнить об идее троемирия реальность-сновидение-потусторонность, которая определенным образом актуализируется и в дневнике писателя. В литературных произведениях сновидение оказывается пространством, где становится возможным взаимодействие героя с «пленительно важным» миром и, несмотря на маркированность границ между сном и явью, события сновидения оказываются более реальными, чем действительность (см. соответствующие части в главе II).

Подобное смешение и как будто подмену одного пространства другим мы видим и в дневниковых записях. Например, сновидение № 54 начинается следующим образом: «Вероятно, принимал солнечные ванны, потом оделся и заснул. Проснулся не в привычной сосновой роще, а в месте, где тропинка идет наискосок (краткое видение девочки в голубом платье…)» (С. 107). Итак, перед записью сновидения Набоков отмечает свое положение до сна (обычно место не фиксируется до сновидения, запись начинается непосредственно с описания видений, а уточнения подобного характера вносятся после записи) и подчеркивает, что уснул. Затем сновидение начинается со слова «проснулся», и это на некоторое время может поставить под сомнение события, описываемые дальше: происходят ли они в реальности или являются частью сновидения.

Более того, Набоков фиксирует, что во сне с ним разговаривал незнакомый мальчик, который хотел спать, и дальше размышляет: «Берет ли он ванну перед сном? Нет, довольно ванн, но вот тут (постукивает по лбу) полно Мольера» (С. 107). Таким образом, запись № 54 приобретает своеобразную кольцевую композицию благодаря перекличкам реальных и сновидческих образов. Конечно, можно говорить, что момент засыпания отразился в последующем сновидении (принятие ванн), но, как нам кажется, примечательным нехарактерное для дневника построение записи (важный комментарий идет до сновидения): засыпая в реальном мире, сновидец просыпается в своем сне.

# Заключение

Владимир Набоков начинает вести дневник сновидений в 1964 году. Писатель, чьи тексты нередко рассматривают сквозь призму шахматной игры, оставляет 64 записи, что равно количеству клеток на шахматной доске. Представляется, что само стечение этих фактов (или, может быть, подготовленное для публикации совпадение) подготавливает определенное художественное восприятие сновидческого дневника. В нашем исследовании мы постарались выявить особенности художественного дискурса в дневнике реальных сновидений В. В. Набокова.

На основе изучения теоретических трудов С. В. Авакумова, А. Ревонсуо, П. А. Килроу, а также К. С. Холла и Дж. Ал. Хобсона мы обобщили современные подходы к изучению реальных снов и пришли к выводу, что сновидение можно рассматривать как репрезентацию бессознательных процессов. Установить причину возникновения того или иного образа во сне достаточно сложно, поскольку материалом для него может послужить любая информация, когда-либо полученная человеком. Одним из важных вопросов в области сомнологии была проблема прекогнитивных, или вещих, сновидений. Сегодня предсказательные сны считаются способностью нашего сознания моделировать определенные ситуации, находить решения проблем, которые так или иначе волнуют нас во время бодрствования.

Определенные трудности, связанные с трактованием сновидений, вызваны также способом их пересказывания или записывания. Большой объем образов, странная и порой нелогичная смена событий, «декораций», героев, предвзятость нашей памяти, сознательная интерпретация – все это затрудняет возможность хотя бы приблизительно представить сновидение в том виде, в котором оно появляется в спящем сознании. Поэтому, когда мы бодрствуем, мы пересказываем сновидения в соответствии с определенной модели, по которым привыкли выстраивать текст (экспозиция – развитие – кульминация – развязка).

Подобной схеме подчиняются и литературные сновидения. Обращаясь к работам исследователей творчества Набокова (например, Г. Барабтарло, Б. Бойд, Дж. В. Коннолли, О. В. Федунина и др.) мы видим, что нередко описывается двойственная оппозиция сна и яви и, более того, подчеркивается конфликт этих двух «пространств». Однако, исходя из предложенных И. Н. Сухих категорий, благодаря которым художественный сон определяется в тексте, мы проанализировали особенности развития сновидения как литературного приема в русскоязычных романах Набокова и пришли к выводу, что конфликт реальности и ирреальности не разворачивается в этих текстах. Сон, скорее, является пограничным пространством между жизнью и смертью, настоящим и трансцендентным. Таким образом, утверждается принцип троемирия.

В соответствии с полученным материалом мы изучили художественные особенности дневника сновидений писателя. Во-первых, мы выявили несколько структурных особенностей дневника сновидений Владимира Набокова: возможный отбор записей, сделанных в ходе эксперимента, конкретизация событий, известных писателю, но не будущему читателю дневника, типологизация сновидений.

Во-вторых, мы попытались объяснить феномен предсказательных сновидений. Проводя сюжетные параллели между снами и рассказом «Посещение музея», мы установили, что Набоков при записи сновидений в ходе эксперимента использует разработанные ранее в художественных текстах литературные приемы.

В-третьих, в записях «зловещих пророческих» сновидений актуализируется ассоциативный принцип. Благодаря тому, что в этих снах появляется определенный узор как знак смерти или предзнаменование ужасного, мы можем соотносить эти сновидения с художественными образами Набокова. Функция узоров, сквозь которые как будто проглядывает потусторонний мир, остается одинаковой. Наконец, стилистические особенности дневника сновидений также совпадают с особенностями литературных снов.

Таким образом, эксперимент, который проводил Набоков, не доказал теорию об обратимости времени или способности нашего сознания предвосхищать во сне будущие события. Однако дневник, получившийся в результате опыта, дает возможность еще раз обратиться к философской концепции Набокова и взглянуть на феномен сновидения немного под другим углом.

# Библиография

Источники:

1. Набоков В. В. Я/сновидения Набокова / Сост., публ. и коммент. Геннадия Барабтарло. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 232 с. : с ил.
2. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. СПб. : Симпозиум, 2006.
3. Nabokov V. V. Insomniac Dreams : Experiments with Time by Vladimir Nabokov / Compiled by Gennady Barabtarlo. – NJ. : Princeton University Press, 2017. – 224 p.

Литература:

1. Авакумов С. В. Психология сновидения // Ученые записки. 2008. № 5 (39). – С. 3 – 7.
2. Авакумов С. В. Теоретико-методологические аспекты построения модели сновидения в норме и патологии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 112. С. 226 – 234.

Александров В. Е. Набоков и потусторонность / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб. : Алетейя, 1999. 321 с.

Арьев А. Ю. И сны, и явь : (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // Звезда. 1999. № 4. С. 204 – 214.

Белова Т. Н. Сквозные образы-символы в романном творчестве. B. Набокова // Набоковский вестник. № 6 : Набоков и Серебряный век. 2001. С. 92 – 98.

1. Белова Т. Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В. Набокова «Другие берега» и «Память, говори» // Филология и культура. 2012. № 4 (30). – С. 77 – 81.

Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина. СПб. : Симпозиум, 2010. – 950 с.

1. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной - СПб. : Симпозиум, 2010. – 696 с.
2. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. Т. 1. М., 1973-1975.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки по русской литературе XX века. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.

Грачева А. М. Творчество как сновидение // Текст и традиция : альманах. – СПб. : Росток, 2016. Т 4. С. 130 – 144.

1. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова : метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 476 – 490.

Данн Дж. У. Эксперимент со временем : научно-популярная литература / Пер. с англ. Т. Ивлевой. М. : Аграф, 2000. – 223 с.

1. Карпович И. Е. Сборник рассказов Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Барнаул, 2000. – 217 с.
2. Килроу П. А. Сновидения как текст // Исследование сновидений-1. Альманах Общества интегративного психоанализа / Под. ред. И. В. Пудикова, К. А. Лемешко. — М. : Академический проект, 2017. — С. 309.
3. Конноли Дж. В. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература ХХ века : исследования американских ученых / Под ред. Б. Аверина, Э. Нитраура. – СПб., 1993. – С. 446–457.
4. Конноли Дж. В. Король, дама, валет / Пер. К. Тверинович // В. В. Набоков : Pro et contra : антология. В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 2, С. 599 – 618.
5. Левин Ю. И. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra : антология. В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 2, С. 359 – 369.
6. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Культура и взрыв. – М. : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – С. 220 – 228.
7. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. – 387 c.

Максимова Е. С. «Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик». // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2009. № 2. С. 113—117.

Малкольм Н. Состояние сна / Пер Руднев В. П. М. : Издательская группа «Прогресс»; Культура, 1993. – 174 с.

1. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Машенька» («Mary») // В. В. Набоков : Pro et contra : антология. В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1, С. 61 – 63.
2. Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т. 1. СПб. : Симпозиум, 2004. – 608 с.

Паперно И. А. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra : антология. В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1 С. 485 – 507.

1. Ревонсоу А. Психология сознания / Пер. с фин. А. Стативка, З. С. Замчука – СПб. : 2013. – 309 с.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1999. – 381 с. : ил.

1. Рягузова Л. Н. Стиль как «полная смысла текстура» // Набоковский вестник. № 6 : Набоков и Серебряный век. 2001. С. 6 – 13.

Смирнова Т. Роман «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra : антология. В 2 т. СПб. : Из-во Русского христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1 С. 823 – 836.

Солодовник К. Б. Моделирование действительности в раннем романном творчестве (1960-70-е гг.) Дж. Фаулза: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Екатеринбург, 2006. – 239 с.

1. Сухих И. Н. Русский канон : Книги XX века : От Чехова до Набокова. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. – 480 с.
2. Сухих И. Н. Сон : эстетическая феноменология и литературная типология // Структура и смысл : Теория литературы для всех. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2023. С. 595 – 609.
3. Тырышкина Е. А. Ассоциативное поле как элемент поэтической картины мира В. Набокова: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Новосибирск, 2002. – 191 с.

Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети ХХ в. в контексте традиции): монография. М. : Intrada, 2013. – 196 с.

Флоренский П. А. Иконостас : Избранные труды по искусству. СПб. : МИФРИЛ; Русская книга, 1993. – С. 1 – 175.

1. Фостер Л. А. «Посещение музея» Набокова в свете традиции модернизма // Грани. 1972. № 85. С. 176 – 187.
2. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с 3-го нем. изд. М.К., проф. Зигмунд Фрейд. – М. : Современные проблемы, 1913. – 448 с.
3. Холл С. К. Теории личности / Пер. И. П. Гриншпун. – М. : КСП, 1997. – 719 с.
4. Шевченко В. В. Еще раз о «потусторонности» Набокова // М. : Звезда, 2004. № 4. С. 193-201.

Шитакова, В. И. Особенности онейросферы в творчестве В. Набокова и Г. Газданова // Приволжский научный вестник. – 2014. – № 2. – С. 132 – 136.

1. Юнг К. Г. Символы сновидений в процессе индивидуации. Записи семинара Г. К. Юнга по сновидениям Вольфганга Паули. / Пер. И. Ерзин. М. : Касталия, 2021. – 462 с.

Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М. : Яз. славян. культур, 2001. – 419 с.

1. Geneviève R., Antonio Z. Thematic and Content Analysis of Idiopathic Nightmares and Bad Dreams // Sleep. 2014. № 37 (2). P. 409 – 417.

Hall C. S., Nordby V. J. The individual and his dreams. NY. : New American Library, 1972. – 254 p.

1. Jung C. G. Dreams : From Volumes 4, 8, 12, and 16 of the Collected Works of C. G. Jung. NJ : Princeton University Press, 2010. – 368 p.

Электронные ресурсы:

Airline Pilot Dies in Flight // NYTIMES.COM : ежеднев. период. изд. 1964. 18 окт. URL : <https://www.nytimes.com/1964/10/19/archives/airline-pilot-dies-in-flight.html> (дата обращения – 18.04.2024).

1. Hobson J. A., Schredl, M. The continuity and discontinuity between waking and dreaming : A dialogue between Michael Schredl and Allan Hobson concerning the adequacy and completeness of these notions. URL : <https://doi.org/10.11588/ijodr.2011.1.9087> (дата обращения – 27.05.2023).

1. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина. СПб. : Симпозиум, 2010. – С. 581. [↑](#footnote-ref-1)
2. Nabokov V. V. Insomniac Dreams : Experiments with Time by Vladimir Nabokov / Compiled by Gennady Barabtarlo. – NJ. : Princeton University Press, 2017. – 224 p. [↑](#footnote-ref-2)
3. Набоков В. В. Я/сновидения Набокова / Сост., публ. и коммент. Геннадия Барабтарло. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 232 с. : ил.

   Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы. Текст цитируется с сохранением особенностей правописания Г. Барабтарло. [↑](#footnote-ref-3)
4. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. СПб. : Симпозиум, 2006. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. [↑](#footnote-ref-4)
5. Юнг К. Г. Символы сновидений в процессе индивидуации. Записи семинара Г. К. Юнга по сновидениям Вольфганга Паули. / Пер. И. Ерзин. М. : Касталия, 2021. – С. 105. [↑](#footnote-ref-5)
6. Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с 3-го нем. изд. М.К., проф. Зигмунд Фрейд. – М. : Современные проблемы, 1913. – 448 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно // Культура и взрыв. – М. : Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – С. 225. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С. 224. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. С. 224. [↑](#footnote-ref-9)
10. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно. С. 226. [↑](#footnote-ref-10)
11. Малкольм Н. Состояние сна / Пер Руднев В. П. М. : Издательская группа «Прогресс»; Культура, 1993. – С. 13. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-12)
13. Флоренский П. А. Иконостас : Избранные труды по искусству. СПб. : МИФРИЛ; Русская книга, 1993. – С. 1 – 175. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-14)
15. Данн Дж. У. Эксперимент со временем : научно-популярная литература / Пер. с англ. Т. Ивлевой. М. : Аграф, 2000. – 223 с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Hall C. S., Nordby V. J. The individual and his dreams. NY. : New American Library, 1972. – P. 104. [↑](#footnote-ref-16)
17. Hobson J. A., Schredl, M. The continuity and discontinuity between waking and dreaming : A dialogue between Michael Schredl and Allan Hobson concerning the adequacy and completeness of these notions. URL : <https://doi.org/10.11588/ijodr.2011.1.9087> (дата обращения – 27.05.2023). [↑](#footnote-ref-17)
18. Руднев В. П. Словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1999. – 381 с. : ил. [↑](#footnote-ref-18)
19. Данн Дж. У. Эксперимент со временем. С.12. [↑](#footnote-ref-19)
20. О поэтике сновидений в данных текстах написано большое количество исследований. Например, Е. А. Яблоков, анализируя роман М. А. Булгакова, утверждает, что «потусторонняя (вневременная) реальность, реальность сна и художественная реальность в булгаковских произведениях оказываются предельно сближены, местами отождествлены» (Яблоков Е. А. Художественный мир Михаила Булгакова. М. : Яз. славян. культур, 2001. – 419 с.). Композиция постмодернистского романа Джона Фаулза нередко описывается как лабиринт, который составляют в том числе сновидения героев (подробнее об этом см.: Солодовник К. Б. Моделирование действительности в раннем романном творчестве (1960-70-е гг.) Дж. Фаулза: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Екатеринбург, 2006. – 239 с.). Роман «Бесконечный тупик» Галковского исследуется как гипертекст, в котором главенствует принцип «нелинейности», создающийся также за счет введения в текст снов персонажей (Максимова Е. С. «Национальная» интерпретация теории постмодернизма в романе Д. Галковского «Бесконечный тупик». // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2009. № 2. С. 113—117.). [↑](#footnote-ref-20)
21. Набоков В. В. Я/сновидения Набокова. СПб., 2021. – 232 с. [↑](#footnote-ref-21)
22. Шитакова, В. И. Особенности онейросферы в творчестве В. Набокова и Г. Газданова // Приволжский научный вестник. – 2014. – № 2. – С. 132. [↑](#footnote-ref-22)
23. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети ХХ в. в контексте традиции): монография. М. : Intrada, 2013. – 196 с. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же. С. 168. [↑](#footnote-ref-24)
25. Александров В. Е. Набоков и потусторонность / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб. : Алетейя, 1999. 321 с. [↑](#footnote-ref-25)
26. Там же. С. 89. [↑](#footnote-ref-26)
27. Арьев А. Ю. И сны, и явь : (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // Звезда. 1999. № 4. С. 204 – 214. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. С. 212. [↑](#footnote-ref-28)
29. Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т.1. СПб. : Симпозиум, 2004. С. 252 – 253. [↑](#footnote-ref-29)
30. Подробнее об этом см. в главе I. [↑](#footnote-ref-30)
31. Сухих И. Н. Сон: эстетическая феноменология и литературная типология // Структура и смысл : Теория литературы для всех. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2023. С. 595 – 609. [↑](#footnote-ref-31)
32. Под мотивом мы подразумеваем понятие, разработанное Б. М. Гаспаровым: мотив как любой смысловой компонент текста, который не наделяется никакими постоянными свойствами, «любой феномен, любое смысловое “пятно” <…> которое формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» (Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы : Очерки по русской литературе XX века. – М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 30). [↑](#footnote-ref-32)
33. Левин Ю. И. Заметки о «Машеньке» В. В. Набокова // В. В. Набоков : Pro et contra : антология… Т. 2, С. 361. [↑](#footnote-ref-33)
34. Имя героя складывается из слов «мене, текел, фарес». Согласно Ветхому Завету, они были адресованы вавилонскому царю Валтасару и написаны таинственной рукой на стене во время пира незадолго до падения Вавилона. Слова стали символом предопределенности и судьбы. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ср. портрет героя в конце пятой главы: «Но ни Драйер, ни секретарь, ни вообще кто-либо в мире, никогда не узнал, что изобретатель с синими щеками жил, случайно, как раз в том номере, где по приезде переночевал Франц» (Т. 2, С. 200). [↑](#footnote-ref-35)
36. Конноли Дж. В. Король, дама, валет / Пер. К. Тверинович // В. В. Набоков : Pro et contra : антология… Т. 2, С. 613. [↑](#footnote-ref-36)
37. Арьев, А. И сны, и явь : (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова). С. 212. [↑](#footnote-ref-37)
38. Подробнее об этом: Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова : метафизика и поэтика в романе «Приглашение на казнь» // В. В. Набоков: Pro et contra : антология… Т. 1. С. 476 – 490.; Там же. Смирнова Т. Роман «Приглашение на казнь» // Там же. С. 823 – 836.

    [↑](#footnote-ref-38)
39. Конноли Дж. В. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература ХХ века : исследования американских ученых / Под ред. Б. Аверина, Э. Нитраура. – СПб., 1993. – С. 446 – 457. [↑](#footnote-ref-39)
40. Федунина О.В. Поэтика сна (русский роман первой трети ХХ в. в контексте традиции). С. 150. [↑](#footnote-ref-40)
41. Брюсов В. Я. Собрание сочинений в семи томах. М., 1973-1975. Т. 1. С. 35. [↑](#footnote-ref-41)
42. Сухих И. Н. Русский канон : Книги XX века : От Чехова до Набокова. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2024. С. 449. [↑](#footnote-ref-42)
43. Паперно И. А. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra : антология… Т. 1 С. 495. [↑](#footnote-ref-43)
44. Авакумов С. В. Теоретико-методологические аспекты построения модели сновидения в норме и патологии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 112. С. 229. [↑](#footnote-ref-44)
45. Ревонсуо А. Психология сознания / Пер. с фин. А. Стативка, З. С. Замчука – СПб. : 2013. – 309 с. [↑](#footnote-ref-45)
46. Ревонсуо А. Психология сознания. С. 102. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. С. 102. [↑](#footnote-ref-47)
48. Килроу П. А. Сновидения как текст // Исследование сновидений-1. Альманах Общества интегративного психоанализа / Под. ред. И. В. Пудикова, К. А. Лемешко. — М. : Академический проект, 2017. — С. 309. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. С. 309. [↑](#footnote-ref-49)
50. Jung C. G. Dreams : From Volumes 4, 8, 12, and 16 of the Collected Works of C. G. Jung. NJ : Princeton University Press, 2010. – 368 p. [↑](#footnote-ref-50)
51. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М. Бирдвуд-Хеджер, А. Глебовской, Т. Изотовой, С. Ильина. СПб. : Симпозиум, 2010. – С. 178. [↑](#footnote-ref-51)
52. Там же. [↑](#footnote-ref-52)
53. Белова Т. Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В. Набокова «Другие берега» и «Память, говори» // Филология и культура. 2012. № 4 (30). – С. 77. [↑](#footnote-ref-53)
54. Подобные дополнения можно встретить, например, в романе «Камера обскура»: «… он собирает в пачечку сданные ему пять карт (что за лоснистая, ярко-крапчатая у них рубашка) <…> затем край следующей, опять «А» и черный клеверный листик (брелан обеспечен); затем – та же буква и малиновый ромбик (однако, однако), в пятый раз, наконец, выдвигается карта напором пальца – Боже мой! туз пик…» (Т. 3, С. 317), или в романе «Дар»: «В серой мгле из здания гимназии вышли парами и прошли мимо слепые дети в темных очках, которые учатся ночью (в экономно-темных школах, днем полных детей зрячих), и пастор, сопровождавший их, был похож на лешинского сельского учителя» (Т.5, С. 528). [↑](#footnote-ref-54)
55. Педология – раздел почвоведения, изучающий почвообразование в природной среде. [↑](#footnote-ref-55)
56. Бойд Брайан. Владимир Набоков: американские годы. С. 581. [↑](#footnote-ref-56)
57. Авакумов С. В. Психология сновидения // Ученые записки. 2008. № 5 (39). – С. 6. [↑](#footnote-ref-57)
58. «Посещение музея» входит в сборник «Весна в Фиальте», который содержит 14 рассказов, написанных в период с 1931 по 1939 год. Набокову удалось их опубликовать одной книгой только в 1956 году в издательстве имени А. П. Чехова. Многие отечественные литературоведы рассматривают «Весну в Фиальте» как важный этап становления зрелого творчества писателя (подробнее об этом см.: Карпович И. Е. Сборник рассказов Набокова «Весна в Фиальте»: поэтика целого и интертекстуальные связи: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Барнаул, 2000. – 217 с.) [↑](#footnote-ref-58)
59. Фостер Л. А. «Посещение музея» Набокова в свете традиции модернизма // Грани. 1972. № 85. С. 176 – 187. [↑](#footnote-ref-59)
60. Фостер утверждает, что «первая половина рассказа добросовестно очерчивает трехмерный реальный мир» (Фостер Л. А. «Посещение музея» Набокова в свете традиции модернизма. С. 180.). Отметим, что слово «Монтизёр» выдумано Набоковым, в то время как Ленинград является настоящим названием города. Главный герой – эмигрант, пребывающий во Франции, поэтому, как нам кажется, первый мир не столько является «реальным», то есть близким и понятным для героя, сколько претендует быть правдоподобным и объемным. Пространство Ленинграда мы тоже называем условно реальным, поскольку происходящие в нем события не поддаются рациональному объяснению и модель этого мира также оказывается подчинена логике сновидения. Однако с позиции героя Ленинград оказывается местом действительным, и, оказавшись в нем, рассказчик настаивает на том, что Россия – пространство физическое, невымышленное: «Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя...» (Т. 5, С. 406). [↑](#footnote-ref-60)
61. Фостер Л. А. «Посещение музея» Набокова в свете традиции модернизма. С. 185. [↑](#footnote-ref-61)
62. Барабтарло думает, что Набоков, записывая это слово, ошибся и имел в виду «интервенция», то есть «вмешательство» или «препятствие». [↑](#footnote-ref-62)
63. Airline Pilot Dies in Flight // NYTIMES.COM : ежеднев. период. изд. 1964. 18 окт. URL : <https://www.nytimes.com/1964/10/19/archives/airline-pilot-dies-in-flight.html> (дата обращения – 18.04.2024) [↑](#footnote-ref-63)
64. Ревонсоу А. Психология сознания. С. 237. [↑](#footnote-ref-64)
65. Подробнее об этом см.: Geneviève R., Antonio Z. Thematic and Content Analysis of Idiopathic Nightmares and Bad Dreams // Sleep. 2014. № 37 (2). P. 409 – 417. [↑](#footnote-ref-65)
66. Тырышкина Е. А. Ассоциативное поле как элемент поэтической картины мира В. Набокова: дис. … канд. филол. наук. 10.01.03. Новосибирск, 2002. С. 147. [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же. С. 152. [↑](#footnote-ref-67)
68. Рягузова Л. Н. Стиль как «полная смысла текстура» // Набоковский вестник. № 6 : Набоков и Серебряный век. 2001. С. 6 – 13. [↑](#footnote-ref-68)
69. Например, как в следующих сновидениях, в которых после экспозиции разворачивается дальнейшее описание: «Сон о путешествии. Только что проснулся в кофейно-плюшевом купэ спального вагона <…> Вдруг понимаю, даже не исследуя карманов, что мой паспорт остался там, где он всегда лежит…» (С. 54) или «Среди нескольких снов было одно действительно поразительное воспоминание из раннего детства. Меня снова схватили эти ужасные вспышки раздражения, бурные потоки слез, которые приходилось выносить моей матери…» (С. 65) [↑](#footnote-ref-69)