

RU

## «Подвиг» В. Набокова. Особенности нарративной стратегии

Николаев Н. И., Дулова С. А.

**Аннотация.** Цель исследования состоит в раскрытии особенностей нарративной стратегии романа В. Набокова «Подвиг». Исходной в статье становится неоднократно отмеченная исследователями связь этого произведения с поэтикой волшебной сказки, мифа. В нарративе волшебной сказки часто усматривают код к пониманию авторского замысла. В поступках героя романа и его «странствиях» обнаруживают также влияние рыцарского романа в его средневековой и более поздней романтической версии, хотя модель мира, предложенная в этом жанре, существенно отличается по своим базовым характеристикам от модели сказочно-мифологического мира. Однако, несмотря на разность нарративных стратегий в этих типах произведений, их признаки непротиворечиво сочетаются в авторском замысле романа «Подвиг». Объединяющим началом становится концепция двоемирия, лежащая в основе модели мироздания этих двух традиционных вариантов. Научная новизна работы состоит в раскрытии своеобразия художественных установок В. Набокова, позволяющих ему не следовать за своими историческими предшественниками в их нарративных решениях, а отталкиваться от них, стремясь создать иную в своих базовых характеристиках художественную модель мира. В результате проведенного исследования установлено, что в миропонимании писателя утрачивает свой сакральный смысл граница, разделяющая мироздание, а значит меняется и сама модель мира. По мнению авторов статьи, в таком решении раскрываются устойчивые подходы В. Набокова в его нарративной стратегии, обнаруживающие себя и в предшествующих романских опытах берлинского периода творчества писателя.

EN

## “Glory” by V. Nabokov. Features of the narrative strategy

N. I. Nikolaev, S. A. Dulova

**Abstract.** The research aims to reveal the peculiarities of the narrative strategy of V. Nabokov’s novel “Glory”. The starting point in the article is the link, repeatedly noted by researchers, between this work and the poetics of a fairy tale, a myth. The narrative of a fairy tale is often seen as a code to understanding the author’s intent. The actions of the novel’s hero and his “wanderings” also reveal the influence of the chivalric romance in its medieval and later romantic versions, although the model of the world proposed in this genre differs significantly in its basic characteristics from the model of the fairy-tale-mythological world. However, despite the difference in narrative strategies in these types of works, their features are consistently combined in the author’s intent of the novel “Glory”. The unifying principle is the concept of two worlds, which underlies the model of the universe in these two traditional variants. The scientific originality of the research lies in revealing the distinctness of V. Nabokov’s literary attitudes, which allow him not to follow his historical predecessors in their narrative solutions, but to depart from them, striving to create a different literary model of the world in its basic characteristics. As a result of the research, it has been found that in the writer’s understanding of the world, the boundary separating the universe loses its sacred meaning, and therefore the model of the world itself changes. According to the authors of the article, this decision reveals V. Nabokov’s consistent approaches in his narrative strategy, which are also manifested in the writer’s preceding Berlin novels.

## Введение

Ранние романы В. Набокова при всем своем сюжетно-тематическом разнообразии обнаруживают одинаковые подходы в технике их исполнения: они используют узнаваемые и весьма распространенные нарративы мировой литературы. Так, первый свой роман «Машенька» (1926) писатель строит на основе популярной литературной модели несостоявшейся, неразделенной любви, в основе второго – «Король, дама, валет» (1928) – лежит авторская интерпретация адюльтера как литературного конструкта. В третьем романе – «Защита

Лужина» (1930) – В. Набоков переосмысливает весьма продуктивную в европейской прозе структуру жанра романа воспитания. При этом особенность набоковских художественных решений состоит в том, что писатель существенно отклоняется от ожидаемых нарративных решений, трансформируя тем самым исходную модель мира. На эту устойчивую стратегию в его творчестве русскоязычного периода мы уже обращали внимание в своих более ранних публикациях (Николаев, Дулова, 2022, с. 37-44; Николаев, Дулова 2024, с. 727-734). В данной статье мы рассматриваем способы реализации авторской стратегии в романе В. Набокова берлинского периода «Подвиг», который, на наш взгляд, позволяет говорить об устойчивости его подходов в решении принципиальных художественных задач.

Актуальность исследования обусловлена нарастающим в литературоведении интересом к художественным инновациям В. Набокова, в том числе и как автора романов берлинского периода его творческой биографии, когда складывается вектор его своеобразной нарративной стратегии. Роман «Подвиг» позволяет говорить о том, что писатель остается верен найденным им ранее принципиальным подходам к художественному миромоделированию. Здесь исходной моделью, от которой отталкивается автор, становится сказочно-мифологический мир и мир рыцарского романа в его средневековой и более поздней романтической версии.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

- представить особенности мифологической и сказочной картин мира, а также рыцарского романа, на которых базируется в своей нарративной стратегии В. Набоков как автор «Подвига»;
- обозначить вектор отклонения В. Набокова в его «Подвиге» от базовой для него сказочно-мифологической модели мира и модели рыцарского романа;
- раскрыть смысловые установки В. Набокова, проявившиеся в его своеобразных нарративных решениях.

Исследование проводилось с использованием сравнительно-исторического метода, позволяющего установить связь между традиционной моделью мира, известными нарративами и их трансформацией в творчестве В. Набокова; структурно-семиотического и интерпретационного методов, помогающих раскрыть особенности нарративной и миромоделирующей стратегий в конкретном тексте писателя.

Теоретическую базу работы составляют труды известных исследователей в области изучения мифологической и сказочной моделей мира (Мелетинский, 1976; Пропп, 1984; 2014; Даниленко, 2017), модели мира рыцарского романа (Бахтин, 1979; Луков), а также научные труды современных ученых, посвященные творчеству В. Набокова берлинского периода (Букс, 1998; Дмитриенко, 2008; Долинин, 2004; Полева, 2011).

Материалом исследования послужил роман В. Набокова «Подвиг», взятый в контексте художественных поисков писателя в берлинский период его творчества и на фоне нарративных решений его литературных предшественников.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов при разработке вузовского курса «История русской литературы XX века», а также при подготовке спецкурсов, спецсеминаров по проблемам литературы русского зарубежья.

## Обсуждение и результаты

В современной В. Набокову критике можно обнаружить разные интерпретации его романа «Подвиг». Так, одни ее представители отмечали, что произведение «очень хорошо и талантливо написано» (Варшавский, 1999. [https://russianway.rhga.ru/upload/main/38\\_Varshavsky.pdf](https://russianway.rhga.ru/upload/main/38_Varshavsky.pdf)), другим оно представлялось непонятным, без конкретной цели «ничего не объясняющее, лишенное реальности, ... изображение движения» (Варшавский, 1999). Более поздние исследователи творчества В. Набокова настойчиво ищут заложенные в нем культурные коды. Э. Хейбер считает, что «Подвиг» писателя «изобилует аллюзиями на персонажей волшебных сказок» и тем самым «добавляет еще одно измерение к пространству этого ... романа» (2001. [http://russianway.rhga.ru/upload/main/40\\_heibe.pdf](http://russianway.rhga.ru/upload/main/40_heibe.pdf)). Изучая творческую манеру В. Набокова, она приходит к выводу о том, что «все сочинения Набокова можно рассматривать как сказки» (Хейбер, 2001). Доказательством тому служат рассуждения писателя об искусстве как некоем волшебстве, «игре, построенной на хитроумной ворожбе и обмане» (Хейбер, 2001), участвуя в которой художник создает «новый автономный мир, независимый от окружающей действительности и гораздо более прекрасный» (Хейбер, 2001).

И хотя с такого рода обобщающими выводами относительно «всех сочинений Набокова» трудно согласиться, более продуктивной представляется точка зрения о том, что в этом романе писатель отталкивается от культурного кода, заложенного в мифах, реализовавшегося далее в сказках и нашедшего отчасти воплощение в рыцарских романах. Все эти жанры фольклорного и литературного творчества в современной филологической науке рассматриваются как генетически родственные друг другу, построенные по общей модели с воплощением единой нарративной стратегии, которая усматривается в том, что центральный персонаж по определенной причине (поиск потери или недостачи чего-либо) отправляется в путь-дорогу (чаще всего, перемещаясь из земного мира в засмертье), где непременно сталкивается с неизбежными испытаниями для подтверждения своего нового статуса (отголоски древнего обряда инициации), и обязательно возвращается обратно, восполнив утраченное. При этом пространство и время в этой нарративной конструкции отличаются неопределенностью, стиранием границ между мирами, в которых оказывается странствующий герой.

В том случае, когда речь идет о мифах, герой «олицетворяет род, племя или человечество в целом», так как в реальной жизни «родовое начало решительно преобладает над индивидуальным» с целью преодоления

естественного эгоизма, биологических инстинктов, которые могут оказаться разрушительными для рода (Мелетинский, 1976, с. 225). Е. М. Мелетинский отмечает, что странствие в этом случае «становится жизненным странствием или по меньшей мере важнейшим жизненным испытанием» (1976, с. 227).

Волшебные же сказки, по наблюдениям Е. М. Мелетинского, сфокусированы на ценности иного ряда: «В сказке добываемые объекты и достигаемые цели – не элементы природы и культуры, а пища, женщины, чудесные предметы и т. д., составляющие благополучие героя» (1976, с. 265-266). Таким образом, превращение мифа в сказку исследователи видели в отрыве от культа, уходе от обрисовки богов и героев, в изменении сакрально-повествовательной манеры изображения окружающего мира. Е. М. Мелетинский пишет, что «главное различие здесь идет по линии сакральность – несакральность и строгая достоверность – нестрогая достоверность, а структурных различий может не быть вовсе» (1976, с. 262). В. Я. Пропп при сравнении сказки с мифом тоже видит их разницу, прежде всего, в наличии/отсутствии «религиозности» и «вымышленности». По мысли исследователя, сказка – это в полной мере художественное произведение о действиях, поступках, приключениях вымышленного (придуманного) персонажа, а миф – «рассказ о божествах или божественных существах, в действительность которых народ верит» (Пропп, 2014, с. 13-14). Современные исследователи, по-другому выражая разницу между мифом и сказкой, отмечают, что миф – это «первое представление людей о реальности, о мироустройстве и вселенной», а сказка являет собой «древнюю науку о мире природы и людей» (Суслова, Суслов, 2009, с. 82). Таким образом, сказка по отношению к мифу (при их максимальной сюжетно-семантической близости и условиям устного бытования) представляет собой жанр, принадлежащий искусству, а миф – религии. Е. М. Мелетинский отмечает, что у сказки та же «мифологическая семантика, но с гегемонией “социального” кода» (1976, с. 262). Социальная направленность сказки и ее воспитательная функция становятся отличительной чертой этого жанра от похожего мифологического осмысления действительности, характерной целевой установкой которого является рассказ о происхождении и устройстве мира.

По мнению исследователей, «создатели волшебной сказки уже не мыслили мифологически, но активность волшебных сил, предполагающая относительную пассивность человеческого персонажа, легла в основу художественной формы волшебной сказки, в основу сказочной эстетики. Волшебные силы в сказке действуют уже “автоматически”, они стали воплощением социальных сил, защищающих справедливость. Счастливый конец сказки потерял магическое основание и стал выражать веру в победу справедливости» (Мелетинский, 2005, с. 14).

Модель мироздания в сказочных текстах складывается из двух составляющих – реальное и волшебное (фантастическое). Замечено, что «между ними нет непроходимой пропасти, поскольку их объединяет один и тот же источник – реальный мир» (Даниленко, 2017, с. 149). При этом реальный мир в сказках подвергается мощной фееризации, которая заключается в изменении статуса персонажа: он из реально действующего в далеком прошлом героя становится вымышленным, сказочным и проживает одновременно в двух мирах – реальном и нереальном («волшебном, чудесном, вымышленном, фантастическом» (Даниленко, 2017, с. 150)). Близкие этому наблюдения находим и у В. Я. Проппа, подробно исследовавшего особенности композиционного построения русской сказки: «Сказочная композиция в значительной степени построена на наличии двух миров: одного – реального, здешнего, другого – волшебного, сказочного, т. е. нереального мира, в котором сняты все земные и царят иные законы» (1984, с. 191).

В. П. Даниленко отмечает еще одну особенность сказочного мироздания, отличающую его от мифологического построения мира. Она заключена в существовании двух основных законов: стирания четких границ между мирами (земным и загробным, земным и небесным) и неопределенности пространства и времени (Даниленко, 2017, с. 150).

Главными показателями стирания границ между мирами становятся, по мнению исследователя, наличие такого компонента, как живая вода, способная «воскрешать из мертвых», или чудесный конь, взлетающий «высоко в небо» и преодолевающий расстояние между землей и небом (Даниленко, 2017, с. 151).

Обращает на себя внимание еще один способ «стирания границ» – это оборотничество. Оно разрушает непреодолимую грань «между живыми людьми и неживыми предметами, между людьми и растениями, между людьми и животными» (Даниленко, 2017, с. 151).

Неопределенность сказочного пространства и времени необходима в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть вымышленность событий, представленных в сказке. Это находит свое выражение в использовании особых формул и зачинов («В некотором царстве, в некотором государстве», «За тридевять земель в тридесятом государстве», «Близко ли, далеко ли», «Долго ли, коротко ли», «Жил да был крестьянин», «Жили-были старик со старухой», «Жили-были муж с женой, и была у них дочка», «В старые годы у одного царя было три сына» и под.).

Эта неопределенность, заданная уже в самом начале сказки, сохраняется в ней до конца. Она особенно актуальна для тех сказок, «где герой должен добраться до иного мира, который находится за тридевять земель в тридесятом царстве» (Даниленко, 2017, с. 152). При этом становится неопределенным и то время, которое требуется герою для преодоления расстояния от своего настоящего местопребывания до искомого пункта назначения. В некоторых сказках это расстояние преодолевается мгновенно с помощью особых волшебных средств.

Неопределенно и само местонахождение упомянутого в тексте тридесятого царства (аналог загробного мира). Оно может быть «и за тридевять земель, и за морем, и на высокой горе, и даже глубоко под водой» (Даниленко, 2017, с. 152), а по своему виду, построению и жизненному укладу будет практически ничем не отличаться от реального места жительства героя. Поэтому он как живой человек, проникая по каким-либо причинам в загробный мир, может и там оставаться живым, а потом живым же вернуться оттуда. Это путешествие героя «в иной, таинственный и неведомый мир» (Горбачева, 2008, с. 12) и благополучное возвращение обратно, в социум, является обязательной составляющей сказочного и мифологического нарративов. А само

действие – пересечение границы миров – расценивается как истинный подвиг, совершаемый героем, поскольку осуществляется за пределами возможностей простого смертного.

Именно этот нарратив, лежащий в основе мифа, сказки и мифологического обряда инициации, предполагающий «символическое изъятие индивида из социальной структуры на некоторое время», прохождение тех или иных испытаний, включая контакт с демоническими силами вне социума, ритуальное очищение и возвращение в «социум», в иную его «часть», в новом статусе (Мелетинский, 1976, с. 266), и определяет структуру огромного ряда литературных произведений, взятых из различных исторических периодов, сопряженных с такой фольклорной традицией. В этом ряду чаще всего и усматривается место «Подвига» В. Набокова.

В этой концепции его герой, решивший перейти запретную границу и попасть в покинутую когда-то страну, совершает своего рода обрядовое действие – переход на более высокую ступень земной жизни. Это своего рода способ превращения из молодого человека в зрелого и умудренного жизненным опытом мужчину. Его несложившаяся любовь с Соней Зилановой толкает Мартына пройти испытание в акте своеобразной инициации – тайный незаконный переход через границу. Никто из окружающих его людей не может понять его тяги к этому действию. Дарвин – единственный человек, которому герой открывает тайну своего похода, в попытке понять причину замысла перечисляет всевозможные версии: «Заговор против добрых старых Советов? Хочешь кого-нибудь повидать...?»; «...посетить страну твоих отцов?»; «...тебе нравится один голый риск?..» (Набоков, 1990, с. 292). По оценке Е. А. Полевой (2011), ни одна из названных причин не соответствует мотивам Мартына. Исследователь отмечает, что истинной целью экспедиции героя является чувство любви, не экзистенциальный «зов бытия», сопряженный с неиллюзорным пониманием чуждости и неидеальности, а нежная привязанность к родной земле: «Ведь есть еще – как бы сказать? – любовь, нежность к земле, тысячи чувств, довольно таинственных» (Набоков, 1990, с. 261).

Помимо этого, отмечает далее исследователь, «экспедиция связана с желанием проверить, что стало с его Родиной, есть ли корни? В сознании Мартына есть только неопределенный образ Зоорландии, но герой сомневается в истинности его существования и потому идет в исследовательский поход. Поэтому финал романа можно трактовать как выход Мартына из нарисованного, сказочного мира (где все обратимо, торжествует добро, любовь и жизнь) в реальность» (Полева, 2011. <https://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/poleva-identifikaciya-podvig.htm>).

Герой сделал все для того, чтобы его отсутствие не заметили близкие ему люди – дядя, мама, семья Зилановых. Он доверяет тайну лишь своему другу, англичанину Дарвину, и просит сохранять ее до его возвращения. А чтобы это все же удалось, просит Дарвина посылать раз в месяц открытки по адресу проживания его семьи. Они уже куплены и подписаны, требуется только своевременно их отправлять по почте к месту назначения.

Но тайна до возвращения героя не сохранена. Спустя три недели Дарвин приходит к Зилановым и пересказывает «свой последний разговор с Мартыном и историю с пересылкой писем» (Набоков, 1990, с. 294).

Этот поступок Мартына внес в жизнь близких людей его круга (семьи Зилановых) некое смутение: они оказались не в состоянии понять и хоть как-то внятно объяснить его действия. Дарвин чуть не плакал от неизвестности, Соня «вперемешку с рыданиями закричала: “Его убьют, Боже мой, ведь его убьют...”» (Набоков, 1990, с. 295). Она требовала принять срочные меры, но что можно было предпринять, если ничего не было известно. В момент разговора, как назло, сломался штепсель, монтер его отремонтировал. В это время «электричество то гасло, то зажигалось опять» (Набоков, 1990, с. 295), добавляя тексту непредсказуемости, сказочности.

В интерпретации Е. А. Полевой, поступок героя проявляет его «героическую готовность преодолеть страх перед жизнью и страх смерти в подвиге приближения к новой России, попытке бесстрашного взгляда на тайну ее судьбы и бесстрашное испытание себя погружением в пространство, где животное восторжествовало. Россия лишается идеализации, но не перестает быть родиной, отправной и финальной точкой судьбы» (Полева, 2011). Однако, если принять версию «отправной и финальной точки судьбы», как она изложена здесь, то началом пути героя (с учетом сказочной нарративной стратегии) оказывается Россия, куда он и должен вернуться, обретя новый статус и качества. В этой модели судьбы Мартын Эдельвейс, по происхождению русский швейцарец, воспитанный в России по английским образцам, но ощущающий себя за границей как изначально русский со всеми запомнившимися ему сказками и бабушкиной акварелью, благополучно преодолел сложный путь взросления и самоопределения, как бы успешно прошел обряд инициации, и возвращение в Россию становится финальной точкой его взросления.

Однако что-то в построениях В. Набокова не позволяет однозначно принять эту логику событий. Мартын надеется после возвращения из экспедиции, в ходе которой предполагает изменить свою сущность, преодолеть страх жизни, в которой неизбежна смерть, завоевать Сонину любовь и получить одобрение матери и дяди. Хотя и эти надежды в набоковской трактовке очевидно не воплощены, на что указывает решительная фраза Сони «ничего никогда не будет» (Набоков, 1990, с. 258), а значит, уход героя все-таки не предполагает возвращения. Потому так трагично была воспринята новость о тайном походе Мартына в семье Зилановых.

О. А. Дмитриенко, подробно анализируя мифологическую основу романа В. Набокова «Подвиг», приходит к выводу о том, что в композиционной и семантической основе романа писателя лежит «единая морфологическая структура, свойственная архаическим мифам о странствии-поиске, посвятительских испытаниях и “претворении” героя» (Дмитриенко, 2008, с. 44). По мнению исследовательницы, все испытания Мартына, которые он проходит в период пребывания за границей (первая интимная встреча с женщиной, обучение в Кембрижском университете), являются своего рода необходимыми обрядами инициации, подтверждающими его переход из детства и юности в жизнь взрослых людей. При этом герой набоковского романа проходит как обычный

«ритуал половой зрелости» (становится мужчиной, затем – студентом, работником фермы), так и «специализированные инициации» (испытание страхом смерти при восхождении на гору), чтобы «обрести чудесное родовое знание» Индриков для совершения подвига во имя своего рода, что составляет характерную черту мифологической картины мира (Дмитриенко, 2008, с. 52–56).

По мнению О. А. Дмитриенко, изображение периода взросления героя выстроено с использованием известных приемов поэтики мифа: «Он (Набоков. – С. Д.) повторяет и варьирует сюжетные фрагменты, пародирующие античные мифологические, средневековые литературные и фольклорные параллели» (Дмитриенко, 2008, с. 55), о которых подробно рассуждает Н. Букс в своем научном исследовании о творчестве В. Набокова. Ученый отмечает, что «любовная связь Мартына с Аллой Черносивитовой в Греции – это аллюзия на роман Энея с Дидоной, карфагенской царицей» (Букс, 1998. <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/buks-eshafot-v-hrustalnom-dvorce/priobshchenie-k-tainstvu.htm>). Дидона страстно влюбляется в легендарного троянского героя, который отвечает ей взаимностью. Однако по велению богов отважный воин покидает свою возлюбленную. В романе В. Набокова описывается такая же неожиданно вспыхнувшая страсть между юным Мартыном и замужней Аллой Черносивитовой, которую Э. Хейбер (2001) справедливо характеризует как «пошловатую поэтессу-декадентку».

А. Долинин расширяет список мифологических отсылок В. Набокова в романе и настаивает на том, что писатель «не пытается жестко привязать сюжет к какому-то одному мифу. Вместо этого он использует принцип множественного тематического параллелизма, когда повествование отсылает нас к целому ряду мифологических и литературных претекстов, которые связаны с ним (и между собой) общей темой» (Долинин, 2004, с. 88–89). К ним исследователь относит «Божественную комедию» Д. Алигьери, легенды о рыцарях короля Артура, а также русские нарративные аналоги – волшебные сказки, былины, духовные стихи, лирические произведения А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Баратынского, А. Блока, Н. Гумилева, «в которых определяющую роль играет тема жертвенного, мученического пути поэта» (Долинин, 2004, с. 88). По мнению исследователя, странствия Мартына уподобляются «то трудам мифологического Индрика, выводящего источники из-под земли, то подвигам Егория (в духовных стихах сына Софии-премудрой), отправившегося освобождать святую Русь от злого “царицы Демьяница”, то добыванию героем волшебной сказки живой воды или молодильных яблок, то осеннему путешествию на Север пушкинского Руслана, ведущему его к смерти-воскресению, то кремнистому/каменистому пути Лермонтова – Блока – Мандельштама, то африканским экспедициям и расстрелу Гумилева» (Долинин, 2004, с. 88–89).

При всей широте разброса сюжетов, историй, которые вовлекает в логику сопоставительного рассмотрения исследователь, понятен его подход к осмыслению нарративной стратегии «Подвига». Автор романа сознательно воспроизводит модель мира, генетически связанную с мифологическими установками, с особенной трактовкой в мифе концепции двоемирия, непроницаемой границы, разделяющей составляющие этой модели, и возможности ее преодоления только в подвиге истинного героя. Причем органичная для мифа история героя предполагает как его вхождение в иной мир, так и возвращение из него. Однако в набоковской версии этого нарратива отсутствует четкое понимание исходной точки движения главного героя и его финальной фазы. Непонятно, какая из составляющих разделенного мира является для него родной, куда направлен вектор его возвращения. А эта неопределенность, входящая, по-видимому, в замысел автора романа, разрушает смысловую конструкцию, лежащую в основе мифа и его последующих фольклорных и литературных модификаций.

Однако мифологическая модель не единственная конструкция, которая обнаруживает себя в романе В. Набокова. Здесь без труда усматриваются базовые установки рыцарского романа, как в его средневековой, так и в более поздней романтической версии.

«Подвиг» ученые оценивают как произведение о «странствующем герое, изгнаннике» (Букс, 1998), что, на наш взгляд, и указывает на его связь с базовой моделью средневекового рыцарского романа. Об этом пишет и О. А. Дмитриенко, характеризуя отношения героя с бубетчицей Розой или его кулачный бой с Дарвином за право обладания Соней как отсылку к сюжету о любви Тристана к Изольде Белокурой, а братание друзей после поединка как «аллюзию на эпизод русской сказки о Еруслане Лазаревиче: его победа над богатырем Иваном и последующая помощь в “добывании” невесты» (Дмитриенко, 2008, с. 53).

Мартын Эдельвейс, как герой аналога рыцарского романа, полон энергии, неудержимой тяги к приключениям и покорен дамой сердца – Соней Зилановой. Он на протяжении всего романа постоянно подвергает свою жизнь опасности, устраивая себе испытания, преодолевая страх перед жизненными трудностями. Преодолевая бесконечные испытания, он словно бы пытается доказать самому себе, матери, дяде, возлюбленной Соне и всем вокруг свою состоятельность как личности, свою неординарность, избранность.

Неудержимая жажда путешествий и приключений ведет его в горы, где на своем пути он встречает выступ скалы над обрывом, «который справа суживался и сливался со скалой, а с левой стороны тянулся саженей на пять, заворачивал за угол, и что с ним было дальше – неизвестно» (Набоков, 1990, с. 212–213). Преодолевая страх, Мартын идет по этому выступу, поворачивает за угол, минуя «чудовищный обрыв». Совершая этот переход, он испытывает «слабость, мутность, тошный страх» от ощущения, что «скала как будто надвигалась на него, оттесняла в бездну, нетерпеливо дышавшую ему в спину» (Набоков, 1990, с. 213). Герою удается успешно преодолеть эту опасную тропу. Но стремление его зайти за черту осязаемого ощущается на протяжении всей жизни. Чаще всего оно выражается в образах манящей дали, уходящего за горизонт видимого мира. Э. Хейбер (2001) считает, что «два образа из детства Мартына, связанные со сказкой и с путешествиями, оказывают определяющее влияние на всю его дальнейшую жизнь». По мнению исследователя, – это «лесная тропинка и поезд» (Хейбер, 2001). Оба эти образа будут встречаться в тексте романа постоянно на разных этапах повествования о жизни главного героя. Это и уже упомянутая тропинка в горы с обрывом, и следование по тропе до Молиньяка,

того городка, чьи огни он еще ребенком наблюдал из окна поезда, а в конце романа – предполагаемая основная тропа, по которой он уходит в Россию.

Образ поезда, отправляющегося в неведомые дали, из окна которого можно увидеть то, что обычно спрятано за горизонтом, остается актуальным для героя всю его жизнь. Его детское воспоминание о чудесных огнях, которые он увидел вдали и необычное сочетание которых произвело на мальчика завораживающее впечатление, вспомнится ему во взрослой жизни. И он доберется до них, когда отправится в путешествие на юг Франции.

Обучение в Кембридже также стало испытанием для Мартына. Здесь он впервые ощутил себя иностранцем: его английское происхождение, которым он тихо гордился, стало поводом «для изысканно насмешливых поправок», слова, которые он помнил и говорил «считались либо вульгарными, либо до смешного старомодными», а английские книги, впечатлившие его в детстве, у сверстников-англичан не вызвали никаких эмоций, воспоминания о них «затуманились, уложились в должную перспективу» (Набоков, 1990, с. 191).

И в стремлении выйти за эту черту осязаемого мира, и в подчеркнутой непохожести героя на остальных участников реальных событий чувствуется установка на раскрытие его как существа «не от мира сего». А поиск своего истинного дома, мира своей души, превращается в его устремлениях в навязчивую идею. Все это точно отсылает нас к героям рыцарских историй. Даже в утрированной (пародийной) версии рыцарского романа, в «Дон Кихоте» М. де Сервантеса, эта черта героя оказывается в фокусе внимания. А в романтизированных версиях рыцарских историй (например, «Айвенго» В. Скотта) она еще предстает органично встроенной в концепцию романтического двоимирия. В такой модели истинный герой всегда оказывается противопоставлен реальному миру, а в выходе за его черту обнаруживают себя его основные ценностные устремления.

Обобщенное выражение такого нарратива предложит А. С. Пушкин в своем известном стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...», герой которого служит вечному неземному идеалу, тайна которого ему открылась в мимолетном видении по дороге в Женеву. Обреченный пребывать в мире, где этот идеал недостижим, он остается неизменно верен ему. И его усердие награждается:

Но пречистая, конечно,  
Заступилась за него  
И впустила в царство вечно  
Паладина своего (Пушкин, 1959, с. 248).

Обретение царства вечного и есть итог поисков рыцаря-крестоносца. Новая нарративная стратегия, явленная в эпоху торжества христианских ценностей и смыслов, не предполагает возвращение героя в реальный социальный мир. Это дорога, в отличие от мифологической версии, в одну сторону. И эта версия тоже как будто вполне укладывается в общую интерпретацию набоковского романа. Хотя противоречит ей одна, но весьма существенная деталь: Россия, в которую возвращается герой, менее всего может претендовать на роль искомого идеала.

Особенностью романа В. Набокова является отсутствие переходов от представления личностного восприятия героем окружающего мира к видению его с точки зрения стороннего наблюдателя. Эти две позиции оказываются тесно взаимосвязанными и постоянно переходящими одна в другую. Различные точки зрения, по наблюдениям В. Варшавского (1999), современника писателя, всего лишь «непосредственные восприятия жизни», у которых нет поучительной цели. Но во всем этом есть нечто указывающее на размытость ценностной позиции героя в мире. Мартын Эдельвейс по происхождению русский швейцарец воспитан в России по английским образцам: «Эдельвейс, дед Мартына, был, как ни смешно, швейцарец», бабушка – дочь «петербургского помещика Индрикова» (Набоков, 1990, с. 155). Это его родственники по линии отца. О происхождении со стороны матери подробной характеристики не дается, кроме упоминания о том, что Софья Дмитриевна «в Петербурге слыла англоманкой» (Набоков, 1990, с. 156) и славой этой очень гордилась. Она с раннего детства прививала сыну любовь к английской литературе, отрицая русские сказки с заложенными в них песнями и загадками, не давая ему проникнуться их особым очарованием. И пока он пребывал в России, то ощущал себя иностранцем. А оказавшись за границей, вдруг неожиданно для себя почувствовал, что он больше русский, чем англичанин, и все его английское воспитание «процеживалось сквозь настоящее, русское, принимало особые русские оттенки» (Набоков, 1990, с. 192), «обстановка и навыки детства получили для него привкус некоторой сказочности» (Набоков, 1990, с. 191). Е. А. Полева (2011) считает главным сюжетообразующим элементом романа В. Набокова «Подвиг» проблему национального самоопределения главного героя Мартына. По мнению исследователей, В. Набоков специально подбирает для своего героя сочетание экзотических фамилий Эдельвейсов и Индриковых, чтобы актуализировать известный фольклорно-этнографический мотив о «чудесном происхождении» героя, что отмечает О. А. Дмитриенко: «В архаических мифах и генеалогически связанных с ними волшебных сказках герой может иметь чудесное происхождение, если ведет свой род от мифического прапредка животного-тотема или растения-тотема. Чудесные силы рода помогают ему в достижении значимой для родового сообщества цели, на пути к которой он совершает подвиги» (Дмитриенко, 2008, с. 44). Однако здесь следует обратить внимание на одну существенную особенность: мифологическому герою его необычное происхождение помогает преодолеть то, что невозможно преодолеть простому смертному – границу, разделяющую мироздание. И в этом и состоит его главный подвиг. У героя Набокова эта черта мешает герою осознать главное – принадлежность какому из составляющих мироздания органично ему. И если он равно отчужден от каждой из этих составляющих мира, то в чем же состоит смысл разделенности этого мира? И с какой целью преодолевается граница, разделяющая этот мир?

## Заключение

В своем «Подвиге» В. Набоков следует собственной оригинальной нарративной стратегии в романном жанре. Исходя из базовой характеристики «мифологического мира», которая предполагает его разделенность на реальный мир живых существ и инобытие, построенное на совершенно иных основаниях, подвигом героя можно считать его волевой переход в иной мир, вопреки установленным правилам, и счастливое возвращение из него с предметом своих поисков. Это невозможное для смертных путешествие в оба конца, победа над смертью, и оценивается в мифологии как подвиг, достойный богов.

Тот же самый путь совершает и герой волшебной сказки, когда отправляется в тридевятое царство за предметом своих поисков и благополучно возвращается из него. Отметим, что не столько само путешествие в мир иной (этот путь предстоит совершить всем смертным без исключения), сколько возвращение в мир повседневной реальности обретает в мифологических, сказочных представлениях качество истинного подвига героя, для которого не существует никаких непреодолимых преград, никаких границ.

Этот своего рода код героя воспринят мировой литературой и имплицитно присутствует в ней во все эпохи, оставаясь узнаваемым через века. Литературный герой – это персонаж, совершающий знаковый поступок в момент предельного напряжения своих сил, у черты жизни и смерти.

Создавая свой «Подвиг», В. Набоков, как нам видится, исходит из этого концептуального понимания поступка героя, лежащего в основе базовых представлений о мире в литературе разных времен и народов. При этом, обращаясь к такой художественной модели с весьма высоким уровнем обобщения, он стремится внести в нее свои корректирующие штрихи. В этом, мы полагаем, и состоит его художественная установка, его творческий замысел.

Двоемирие мифов, волшебной сказки и рыцарских романов находит свое воплощение и в набоковском тексте. Совместные фантазии героя с возлюбленной Софьей Зилановой, в которых они сочиняют необыкновенную «звериную» страну Зоорландию, где населяющие ее жители живут по законам дружбы, взаимопонимания и любви, и представляют собой одновременное существование в реальном времени и пространстве мира инобытия. Мартын несколько раз пытался предложить своей возлюбленной встречи в их реальной жизни, но каждый раз оказывался отвергнутым. И только в этом выдуманном мире они могли быть вместе, строить планы на будущее, то есть какую-то часть жизни проживать в гармонии, пусть и в несуществующей реальности.

Важно отметить, что этот код двоемирия уже заложен в самом названии текста, начиная с его рабочей версии. Она звучала как «Романтический век» (Предисловие к английскому переводу..., 1999), в этом угадывается сигнал, отсылающий к концепции «двоемирия», характерной для романтического подхода. Эта концепция генетически восходит к древнейшим мифологическим представлениям о мире, хотя и имеет существенные различия с ним. Но и в древнейшем мифологическом варианте, и в романтическом варианте герой отчетливо понимает свою глубинную принадлежность одному из этих миров, с которым и связано его истинное бытие.

Двоемирие «Подвига» В. Набокова оформлено в образах, весьма актуальных для эмигрантского сознания, – разделение почти непреодолимой границей реального мира на страну исхода (Россию) и мир, приютивший изгоя после исхода. Какой из этих миров является бытийно значимым для Мартына, его истинным домом – это совершенно не очевидно. Как оценивать его переход в Россию, завершающий роман? Как оценивать возвращение мифологического героя из царства смерти (эмиграции) домой (в Россию) или начало путешествия в этот чуждый его природе мир смерти?

В концепции В. Набокова – это не то, и не другое. Мартын Эдельвейс не принадлежит ни одному из этих двух миров в их какой бы то ни было концепции (политической, идеологической и т. д.). Его завершающее путешествие-приключение выводит героя за черту этих противопоставлений. Это выход в совершенно иное пространство, где противопоставление двух миров теряет свой миромоделирующий смысл, а сам мир, построенный на этом основополагающем принципе, превращается всего лишь во фрагмент более обширной и концептуально совершенной картины мироздания.

Подвигом героя становится выход за черту исторически традиционной в литературе картины мира, расширение ее границ, меняющее саму концепцию ее целостности. При всей необычности художественной конструкции своего нового романа В. Набоков остается верен литературной стратегии, найденной им в предшествующем его творчестве.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленного круга вопросов можно назвать выявление и системное описание развития нарративной стратегии В. Набокова в романах следующего периода творчества писателя.

## Материалы исследования | Research materials

1. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. М., 1990. Т. 2.
2. Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М., 1959. Т. 2. Стихотворения 1823-1836.

## Источники | References

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

3. Варшавский В. В. Сирин «Подвиг» (Издательство «Современные записки», 1932) // Владимир Набоков: pro et contra: в 2 т. СПб.: Издательство РХГА, 1999. Т. 1.
4. Горбачева О. Г. Ономастическое пространство русских народных и авторских сказок: автореф. ... к. филол. н. Орел, 2008.
5. Даниленко В. П. О сказочной картине мира // Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык. 2017. № 4.
6. Дмитриенко О. А. Путь Индры. Воплощение мифа в романе В. Набокова «Подвиг» // Literary.ru. 2008. [https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204024934&archive=1206184915&start\\_from=&ucat=&](https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1204024934&archive=1206184915&start_from=&ucat=&)
7. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: работы о Набокове. СПб., 2004.
8. Луков В. А. Средневековый рыцарский роман (жанр) // Луков В. А. Французская литература от истоков до начала новейшего периода. <https://svr-lit.ru/svr-lit/lukov-francuzskaya-literatura/srednevekovyj-rycarskij-roman-zhanr.htm>
9. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 2005.
10. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
11. Николаев Н. И., Дулова С. А. «Защита Лужина» В. Набокова в контексте традиций романа воспитания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. № 3. <https://doi.org/10.30853/phil20240103>
12. Николаев Н. И., Дулова С. А. И. Бунин и В. Набоков. Об особенностях миромоделирования в русской литературе первой волны эмиграции // Мир русского слова. 2022. № 3.
13. Полева Е. А. Сюжет национальной идентификации героя романа В. Набокова «Подвиг» // Проблемы национальной идентичности в русской литературе XX века: коллективная монография по материалам 2-й Интернет-конференции «Русскоязычная литература в контексте славянской культуры: проблемы национальной идентичности», Томск, 30 октября – 10 ноября 2009 г. / науч. ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: Изд-во Томского государственного университета, 2011.
14. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» (“Glory”) / пер. М. Маликовой // Владимир Набоков: pro et contra: в 2 т. СПб.: Издательство РХГА, 1999. Т. 1.
15. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2014
16. Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: ЛГУ, 1984.
17. Сулова Т. И., Сулов А. А. Идея концепции мира по мифологии русской сказки // Известия Томского политехнического университета. 2009. Т. 314. № 6.
18. Хейбер Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // Владимир Набоков: pro et contra: в 2 т. СПб.: Издательство РХГА, 2001. Т. 2.

#### Информация об авторах | Author information

**RU****Николаев Николай Ипполитович**<sup>1</sup>, д. филол. н., проф.**Дулова Светлана Алексеевна**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова, г. Архангельск**EN****Nikolay Ippolitovich Nikolaev**<sup>1</sup>, Dr**Svetlala Alekseevna Dulova**<sup>2</sup><sup>1,2</sup> Northern (Arctic) Federal University named after M. V. Lomonosov, Arkhangelsk<sup>1</sup> [n.nikolaev@narfu.ru](mailto:n.nikolaev@narfu.ru), <sup>2</sup> [s.dulova@narfu.ru](mailto:s.dulova@narfu.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.07.2025; опубликовано online (published online): 07.08.2025.

**Ключевые слова (keywords):** В. Набоков; нарративная стратегия; роман «Подвиг»; художественная модель мира; V. Nabokov; narrative strategy; novel “Glory”; literary model of the world.