

УДК 821.161.1.09-312.6

РОМАН В. НАБОКОВА «ПОДВИГ» КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНО-РОМАНТИЧЕСКАЯ ИГРА В ПРЕОДОЛЕНИЕ СТРАХА ЖИЗНИ

Л. Ю. Стрельникова

Кубанский государственный университет
кафедра истории и правового регулирования массовых коммуникаций

В статье исследуются проблемы игровой поэтики как философско-онтологическая и эстетическая парадигма романа В. Набокова «Подвиг». Писатель изображает своего героя как эстетический объект без личностного значения. Мир творчества противопоставляется реальности, Мартын предпочитает быть персонажем картины или романа, но отказаться от реальной жизни. Он играет разные роли и считает, что игра – это лучший способ проявления своей индивидуальности.

Ключевые слова: *игровая поэтика, модернизм, человек играющий, интертекстуальность, романтизм, экзистенциализм, Набоков.*

...Фантазия их увлекает в края,
Где наш распорядок неведом,
Среди говорливых зверюшек и птиц
Им кажется правдой игра небылиц.
Л. Кэрролл. алиса в Зазеркалье

Роман «Подвиг» был начат в 1930 году и стал следующим крупным произведением В. Набокова, написанным после «Соглядатая». По замечанию Б. Бойда, «на первый взгляд “Подвиг” кажется чисто реалистическим повествованием» [2, с. 253], но в действительности, на что обращает внимание и сам критик, роман представляет собой интеллектуально-эстетическую игру воображения как противостояние здравому смыслу, став образцом модернистской метапрозы, где авторская саморефлексия выступает как доминанта набоковского метода. В. Набоков демонстрирует свое присутствие в романе в качестве Творца, *Magister Ludi*, чтобы раскрывать подвластные лишь ему принципы божественной игры искусства, трактуя вслед за романтиками природу искусства: истинный подвиг гения – вечно пребывать в творческом состоянии, чтобы решать лишь проблемы искусства, очистившись от шелухи социальных и политических вопросов.

В «Предисловии» к английскому переводу романа «Подвиг» В. Набоков выбирает «окольный перевод» названия «*Glorie*» («Слава»), как поясняет автор, «менее буквальный, но гораздо более полно передающий смысл оригинального заглавия... Здесь есть слава возвышенного приключения и незаинтересованного достижения» [10]. По признанию писателя, в рабочем названии «Романтический век» («романтические времена») он пытается реанимировать романтическую идею превосходства искусства над реальностью, так как «досыта наслушался, как западные журналисты называют наше время «материалистическим», «практическим», «утилитарным» и

т.п.» [10]. Но романтические атрибуты присутствуют в произведении в основном как интертекстуальные элементы, не затрагивая сущности метода, хотя следует отметить, что романтические постулаты перешли в модернизм в мутированных формах, сохранив основной принцип антагонизма, который В. Вульф назовет конфликтом между «материалистами» и спиритуалистами», трактуемый, в отличие от романтического, как борьба сознательного и бессознательного [4].

Эстетическая форма романа актуализируется и поддерживается интертекстуальными элементами произведений Шекспира, Байрона, Пушкина, аллюзиями на рыцарские романы и романтические образы, что переводит произведение в статус текста-памяти, интертекста, который подразумевает открытость и безграничность прочтений и смыслообразований.

В модернистской интерпретации Мартин Эдельвейс – негативная матрица романтического героя, чье цветочно-экзотическое имя выделяет его как романтизированного персонажа и демонстрирует стремление В. Набокова к оригинальным стилистическим приемам, необычной игре слов, которые, словно сирены, завораживают читателя, уводя в ирреальный эстетический мир, не признающий превосходства жизни над искусством. В экзистенциальном подтексте романа значение подвига Мартына тесно связано с его поисками своей внутренней сущности и места в жизни, обретения личностной полноты, что оказывается невозможным в силу отсутствия самой личности, он существует в произведении лишь как авторская функция-марионетка, «ловкий фокус волшебника» [10] и «не выдерживает настоящего и предстоящего быта» [12, с. 94], что выдает в нем безжизненность игрового персонажа, в котором «человек и душа его здесь “не ночевали”» (Г. Адамович) [1, с. 92]. Особенностью набоковских модернистских игр с текстами прошлого является переворачивание и пародирование, с целью «доказать их бессилие и бессмысленность», отсюда переход сознания и восприятия смысла от реалистически-общепринятого «на уровень чисто личностной индивидуальной перцепции» [7, с. 217], демонстрирующей превосходство автора над культурной и литературной традицией. Как игра выходит за пределы «непосредственного стремления к жизни» (Й. Хейзинга) [13, с. 20], так и модернистская модель творчества противоположна действительности, очевидно, что В. Набоков ставит во главу угла освобожденный от гнета жизни и рационализма продукт творчества, на который он возлагал ответственность за экзистенциальное утешение человека в обретении свободы и творческого состояния.

Интертекстуальность и создает форму произведения, независимую от реалистического контекста; по замечанию исследователя Ф. Джеймсона, при интертекстуальной интерпретации текста «повествование в такой же степени открывает и истолковывает мир, в какой скрывает и искажает его» [7, с. 217], соответствуя игровой парадигме с ее господством эклектичности и «устремленностью к высотам прекрасного» [13, с. 27] в восприятии культурных ценностей, их формальном интерпретировании ради удачного и оригинального приема, о чем говорил и автор игровой теории Й. Хейзинга: «...существование игры не связано ни с какой-либо степенью культуры, ни с какой-либо формой мировоззрения» [13, с. 36].

Разрушая традиционные формы взаимоотношения искусства и реальности, основанные на анализе и синтезе, В. Набоков противопоставляет классическому мимесису достижения формалистов, применяя их способ взаимодействия матери-

ала и стиля (по В. Шкловскому), когда творческие приемы становятся не просто самоцелью, а онтологической сущностью произведения, усиливая эффект «божественной игры». Критика единодушно отметила пародийное интерпретирование шекспировского сюжета «Гамлета» (Б. Бойд, О. Дарк, Н. Букс), но при этом проблема смысла переходит на уровень индивидуальной авторской рецепции; В. Набоков не просто пародирует, а «примеряет» на себя великие «метарассказы», распределяя роли по принципу аналогии с шекспировскими, пушкинскими или байроновскими героями, на что указывает О. Дарк: «Рефлектирующий сын, мечтающий о действии, ревнующий мать, после “загадочной” смерти его отца вышедшую замуж за деверя. Соня Зиланова соотносится с Офелией. И даже кулачный бой Дарвина и Мартына из-за Сони – сниженная параллель поединка Лаэрты, брата Офелии с Гамлетом» [5, с. 440]. В противоположность классическим героям-романтикам, которые, при всем их индивидуализме, стремились своим творчеством гармонизировать хаос бытия и несли функцию эстетического обогащения действительности, Мартын лишь играет роль романтической личности, извлекая свои фантастические образы из области желаний бессознательного. Его конфликт с действительностью носит симулятивный характер и базируется на мнимом недовольстве миром и окружающими его людьми. Мартын не способен укорениться в жизни, так как в распадающемся для него мире у него нет подлинных привязанностей, он равнодушен к матери, которая «любила его ревниво, дико, до какой-то душевной хрипоты», «не любил отца как следует» [11, с. 159–160], так как они атрибуты той реальности, о которой он убегает, словно в зазеркальную картину: «...с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь» [11, с. 158]. Таким способом Мартын разграничивает пространства своего бытия на реальное и выдуманное, не давая им соединиться, чтобы иметь возможность, подобно кэрролловской Алисе, когда-нибудь «оказаться под надежной защитой густой чащи» сказочного леса, закрепляясь как эстетический образ, «картина в картине» [8, с. 63].

Еще в юные годы в Мартыне сформировалось пристрастие к играм и сказочно-мифологическим образам, которые он отделял от действительности и создавал свой обособленный мир чудес, «где пускало корни и начинало жить чудесной и самостоятельной жизнью все, что он выбирал из мира на потребу души» [11, с. 166]. Игровой мир Мартына создан по образцу европейских культурных традиций, каким он был и в русской жизни самого В. Набокова – англоманский. Набоковский герой воспитывался в пренебрежении к русской культуре и литературе, которая, по словам его матери («в Петербурге она слыла англоманкой») [11, с. 156], «кишмя кишела сюсюкающими словами или же грешила другим – нравоучительством», русская сказка выглядела «аляповатой, злой и убогой», русская песня – «бессмысленной», русская загадка – «убогой», поэтому Мартыну «не приходилось жалеть, что не Ерусланом, а западным братом Еруслана было в детстве разбужено его воображение» [11, с. 157]. Попав в Англию, он вдруг почувствовал себя иностранцем и, «дивясь, отмечал свое русское нутро» и «любовь, нежность к земле» [11, с. 191, 261], ощутив при этом английскую неполноценность, но в то же время он не дорос до обретения собственной «самости», ощущению причастности к «территории» предпочитая «карту», имитацию вместо подлинника, поэтому неправдоподобны, наигранны и непостоянны патристические чувства Мартына, как и все, что связывает его с действительностью.

Аллюзии на мифологические ситуации и персонажи переворачиваются до сниженно-пародийных, приспосабливаясь к фантазиям героя, через которые Мартын самовыражается и воспринимает образы сказочно-мифологических и романтических героев как сменяющиеся маски: то он Майн-Ридов герой, Морис Джеральд, то рыцарь Тристрам или байронический «изгнанник», «обреченный жить вне родного дома» и бросивший вызов всему миру: «Мартын ... ощутил на своих щеках байронову бледность и увидел себя в плаще... этот плащ он надел в Кембридже... словно подобрал ключ ко всем тем смутным, диким и нежным чувствам, которые осаждали его» [11, с. 198].

Как утверждал Й. Хейзинга, «реальность, именуемая Игрой, ощутимая каждым..., не может быть обоснована никакими рациональными связями» [13, с. 22], что открывает простор для воображения и свободы творчества героя, создающего собственную игру. Мартын и Соня придумывают игру о России, называя ее Зоорландией. Большевицкая Россия виделась Мартыну холодной, враждебной, но тем не менее сказочно-мифологической страной с дикими законами и порядками, «искусства и науки объявлены были вне закона, ибо слишком обидно и раздражительно для честных невежд видеть задумчивость грамотея и его слишком толстые книги» [11, с. 256] (аналогичную ситуацию изгнания поэзии и искусства под видом введения Просвещения изображает Гофман в сказке «Золотой горшок»).

Отзеркаленный образ несуществующей России остается в памяти как матрица погибшей страны, «мертвый предмет роскоши» [11, с. 221], как скажет профессор литературы Арчибальд Мун. Подобно писателю, Мун «уносит к себе саркофаг с мумией России» [11, с. 221], для него Россия не более, чем музейный артефакт, «призрак прошлого» без языка и культурных традиций: «Русское словообразование, рождение новых слов, сказал Мун..., – кончилось вместе с Россией...» [11, с. 200].

В соответствии с установками романтической парадигмы, В. Набоков противопоставляет идеального героя-романтика Мартына прагматику-материалисту «с обезьяньей фамилией» [11, с. 201] Дарвину, имя которого недвусмысленно соотносится с английским ученым. Дарвин – двойник-антипод Мартына, поражающий своей комфортабельностью, практичностью, «все в нем, начиная от этих прочно подкованных ног и кончая костистым носом, было добротнo, велико и невозмутимо» [11, с. 194]. Известно, что Набоков отрицал дарвинизм, видя в нем примитивное учение о происхождении человека, о чем он с иронией высказался в своей статье «Искусство литературы и здравый смысл»: «Естественный ход эволюции никогда бы не обратил обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без уроды» [9]. Как воплощение здравого смысла и материального мира, Дарвин твердо стоит на земле, поэтому именно он вытесняет из жизни Мартына как эстетического человека, он не смог понять смысла его странного «подвига», так как не принимает правил его игры и живет подлинной, непридуманной жизнью: «Морочит он меня или нет? Какие дурацкие разговоры...» [11, с. 293].

Подвиг Мартына – это форма самовыражения и самоутверждения героя в отчужденном для него мире, поэтому он приобретает характер эпатажа, вызова, экзистенциальную попытку отстоять самого себя как неповторимое существо ради «glory», «славы личной отваги, славы лучезарного мученика» [7]. Вопреки прямоте здравого смысла, Мартын, этот спасшийся бегством эмигрант, совершает бессмысленный поступок, влекущий за собой возможную гибель, но знаменующий «некую

особенность жизни: свойство мечты незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде она переходила в сон» [11, с. 229].

Верный эстетической идее и отвергающий рационализм, В. Набоков возводит в ранг подвига победу бессознательного, безумного, выдавая его за творческое состояние, пробуждающее «эти закоулки души, эти примечания в фолианте жизни – высшие формы сознания, и именно в этом состоянии детской отрешенности, так не похожем на здравый смысл и его логику, мы знаем, что мир хорош» [9]. Но в то же время Мартын остается в стороне от реальной героики, связанной с событиями гражданской войны, в романе упоминаются исторические герои белой гвардии Корнилов, Юденич, Врангель: «Бедная и прекрасная Россия гибнет», – заметит швейцарский дядя Генрих [11, с. 183], но этого не видит русский Мартын. На вопрос Сони, «собирается ли он ехать к Юденичу, Мартын удивленно ответил, что нет» [11, с. 200], так как историческая реальность и возможность совершить действительный подвиг не соответствуют его литературно-игровым представлениям о героизме. В жизни Мартына, как и в его подвиге, нет смысла, как и нет будущего: «Цели в его “подвиге” нет: нет и достаточного мотива, даже личного» [12, с. 94], – но есть лишь имитация состояния романтического энтузиазма, что вызывает недоумение у окружающих, воспринимающих Мартына как нерусского человека: «Я никак не могу понять, как молодой человек, довольно далекий от русских вопросов, скорее, знаете, иностранной складки, мог оказаться способным на... на подвиг» [11, с. 295]. Чтобы не ставить под угрозу свой ирреальный мир, Мартын бежит от реальности; не желая принимать ее как данность, он едет в Советскую Россию, «но мог бы с тем же основанием отправиться и на Полинезийские острова: в логике романа ничего не было бы нарушено» [1, с. 92–93].

В попытке проверить свою привязанность к жизни Мартын подвергает себя опасности в горах, ощутив там физический страх смерти, обозначенный знаком черной бабочки: «Он почувствовал слабость, мутность, тошнотный страх...» [11, с. 213]. В данной ситуации его героизм выглядит пародийно, неправдоподобно и схож с бессмысленным киношным трюком; он считает, что выигрывает у смерти жизнь, однако не сумел преодолеть страх перед небытием, плохо сыграв свою роль бессмертного героя.

Финал романа размыт и открыт для возможных толкований, «он не имеет конца – он растворяется в красках» [2, с. 256], но в то же время передает состояние угасания живой жизни, подмененной искусством в процессе распада его связей с внешним миром и человеком; оставался лишь узор, арабеска, свойственные мироощущению импрессионизма, в котором отсутствует образ человека и реальности, сохраняются лишь визуальные представления и ощущения о них, о чем можно судить по описанию зимней природы Лозанны, повторяющей акварель в детской комнате Мартына: «Все было мокро и тускло... Воздух был тусклый, через тропу местами пролегалли корни, черная хвоя задевала за плечо, темная тропа вилась между стволов, живописно и таинственно» [11, с. 296]. Сквозь размывающиеся живописные образы проступает пантеистическая идея безличности всего сущего, формы, наполненной эстетическим содержанием, только в этом и может состоять ценность бытия – вечная игра в жизнь и смерть, которой все равно, «отражается ли цветоносный луч в человеческих глазах или в уличной канаве» (В. Вейдле) [3, с. 289]; важнее для писателя соблюсти высокий статус искусства перед «тусклой» неполноценностью

и ограниченностью человеческой жизнью, поэтому, выполнив свою игровую функцию, «Мартын словно растворился в воздухе» [11, с. 294].

Поскольку противоречия между игрой и серьезностью лежат в этической плоскости, Мартын должен сделать выбор между игрой и жизнью, предполагающий духовное напряжение, что невозможно в силу отсутствия в нем целостного личностного начала. Мартын не стремится найти точку опоры в реальности; пребывая в игровом эскапизме, он отбрасывает нравственные нормы, отказывается от любви к Соне как атрибуту действительности, чтобы удовлетворить свое глубинное подсознание, утолить страсть желаний, испытать «голый риск» [11, с. 292], заглянув, как Алиса, в зазеркалье неизведанного, где «все не с той стороны» [8, с. 212], и вернуться назад: «Ведь я же вернусь. Я должен вернуться» [11, с. 290]. Как и в игре, всякое понятие серьезности исчезает, демонстрируя «бессилие духа» [13, с. 20], но в то же время Мартын получает максимальную свободу в рамках игрового пространства, включающего в себя весь мир. Поэтому вопрос «жизни-смерти» для персонажа-марионетки не имеет смысла, так как ему все равно, в какой реальности играть свои роли, «театральность должна пронизать и восстановить каждую частицу “существования” и “плоти”» (Ж. Деррида) [6], придавая человеческой жизни статус эстетического небытия. Игра же дана Мартыну как способ сохранения себя атрибутом чистого творчества, «негативом самого себя» [11, с. 248], эскапистским персонажем картины бабушки Эдельвейс, которая «вряд ли предвидела, когда мешала на фарфоровой палитре синенькую краску с желтенькой, что в этой нарождающейся зелени будет когда-нибудь плутать ее внук» [11, с. 158].

Список литературы

1. Адамович Г. Рецензия на роман «Подвиг» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М. : Новое литературное обозрение, 2000. С. 92–93.
2. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. СПб. : Симпозиум, 2010. 720 с.
3. Вейдле В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М. : Политиздат, 1991. С. 268–290.
4. Вульф В. Современная литература // Писатели Англии о литературе : сб. статей. М. : Прогресс, 1981. С. 276–281.
5. Дарк О. Примечания // Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М. : Правда, 1990. С. 435–446.
6. Деррида Ж. Театр жестокости и закрытие представления // Деррида Ж. Письмо и различие. СПб. : Академический проект, 2000. С. 282–316.
7. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М. : Интарда, 1996. 254 с.
8. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. СПб. : Азбука, 2013. 416 с.
9. Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл [Электронный ресурс]. URL: http://koncheev.narod.ru/n_zdravysm.htm. (Дата обращения: 15.09.2014.)
10. Набоков В. Предисловие к роману «Подвиг». Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glogy») [Электронный ресурс]. URL: <http://litrus.net/book/read/2257?p=14>. (Дата обращения: 05.10.2014.)
11. Набоков В. Собр. соч. : в 4 т. Т. 2. М. : Правда, 1990. 447 с.

12. Осоргин М. Рецензия на роман «Подвиг» // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М. : Новое литературное обозрение, 2000. С. 93–95.
13. Хейзинга Й. *Homo ludens*. Статьи по истории культуры. М. : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.

**THE NOVEL “GLORY” BY V. NABOKOV AS EXISTENTIAL-
ROMANTIC GAME IN OVERCOMING WITH FEAR OF LIFE**

L. Y. Strelnikova

Kuban State University
department of history and regulation mass communications

The article is dedicated to the problems of the play`s poetics as philosophical and ontological and aesthetic paradigm of the novel “Glory” by V. Nabokov. The author portrays his hero as an aesthetic object without personal values. The world of creativity is contrasted with reality, Martyn prefers to be a character in a picture or novel but to abandon real life. He plays different roles and thinks that the game is the best way of showing his individuality.

Key words: *play`s poetics, modernism, Homo ludens, intertextuality, romanticism, existentialism, Nabokov.*

Об авторе:

СТРЕЛЬНИКОВА Лариса Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, соискатель ученой степени доктора филологических наук кафедры истории и правового регулирования массовых коммуникаций Кубанского государственного университета (352900, Армавир, ул. Чичерина, 130), e-mail: lorastrelnikova@yandex.ru.