

УДК 070

## ОБРЯДЫ ПЕРЕХОДА: РОМАН В. НАБОКОВА «ПОДВИГ» В РУССКОМ ТЕКСТЕ «СОВРЕМЕННЫХ ЗАПИСОК»

© 2008 А.В. Млечко

*Волгоградский государственный университет*

*Поступила в редакцию 17 сентября 2008*

**Аннотация:** Статья А.В. Млечко «Обряды перехода: роман В. Набокова “Подвиг” в русском тексте “Современных записок”» посвящена анализу специфического семантико-семиотического образования, определяемого автором как русский текст, позволяющего рассматривать тексты, напечатанные на страницах самого крупного эмигрантского “толстого” журнала “Современные записки”, в качестве некоторой текстуальной целостности. Механизмы его функционирования демонстрируются на примере мифосимволического и контекстуального анализа романа В.В. Набокова “Подвиг”, впервые увидевшего свет на страницах “Современных записок”.

**Ключевые слова:** журнал, текст, роман, миф, символ, семантика, мифологема, возвращение.

**Abstract:** The article of A.V. Mlechko «The rites of passage: the novel by V.V. Nabokov “Glory” in russian text of “Contemporary notes”» analyzes the functioning of the texts in the journal of Russian emigration “Contemporary notes”. These semiotic mechanisms are shown on the example of the mythological and symbolic analysis of the novel “Glory” by V. Nabokov.

**Key Words:** journal, text, novel, myth, symbol, semantics, mythem, return.

В этой статье, как и в ряде других, появившихся на страницах волгоградского и воронежского научных изданий, продолжается комплексное исследование семантического и семиотического единства текстуального пространства самого крупного общественно-литературного журнала эмиграции “Современные записки” (1920–1940), условно определяемого нами как русский текст журнала. Выделяемый при помощи лекала “петербургского текста” русской литературы, предложенного В. Топоровым, русский текст “Современных записок” предполагает включение текстов, напечатанных в журнале, в единое смысловое поле, позволяющее даже, казалось бы, весьма далекие от российской проблематики журнальные (прежде всего художественные) тексты интерпретировать с помощью социологического кода — как тексты, интенционально направленные на осмысление русских революционных событий.

© Млечко А.В., 2008

Другими словами, мы имеем дело с контекстуальным и даже кросстекстуальным прочтением журнальных художественных произведений, с наличием единого семантического поля журнала, на пространстве которого можно (ре)конструировать некоторые ментальные механизмы построения картины мира в рамках культуры эмиграции первой волны. И одним из таких механизмов выступает символика мифологема Возвращения (утраченного Отечества), любопытным образом артикулируемая в романе В.В. Набокова “Подвиг”. Как это ни странно может показаться на первый взгляд, но именно в набокоском “Подвиге” в наиболее «чистом» виде находит воплощение большая часть символических образов, актуализированных на семантическом пространстве русского текста “Современных записок”, и вместе с ними тех их значений, которые данным пространством и продуцируются. Впервые “Подвиг” увидел свет в четырех номерах “Современных записок” (1931. № 45 47; 1932. № 48), в том же

1932 году роман выходит отдельным изданием в издательстве “Современные записки”.

Уже в первых критических отзывах на роман ставится акцент на “псевдореалистичности” его нарративной структуры, указывается на явное несоответствие манифестируемого даже в заглавии действия происходящему в романе — ведь автор ограничился описанием лишь подготовки к совершаемому героем “подвигу”. В дальнейшем, уже в научных набоковедческих статьях, своеобразным топосом стала сегрегация романного нарратива на два повествовательных плана — достоверно-реалистический и сказочно-мифологический.

И все же не следует думать, что эти планы пересекаются, а тем более чередуются — всякий нарративный параллелизм в данном случае исключен. Как мы увидим, мифологический план словно “просвечивает” сквозь реально-достоверный, создавая совершенно особый эффект — эмигрантские будни главного героя Мартына Эдельвейса становятся мифом, его жизнь представляет собой воплощение не явных, но оказывающихся актуализированными в художественном мире “Подвига” мифологических структур. Степень этой актуализации многократно возрастает с включением романа в смысловое единство русского текста “Современных записок”.

Символическая природа русского текста обеспечивает смысловое наложение указанных векторов — наложение по той же модели, по которой структурируется взаимоотношенность двух повествовательных пластов “Подвига”. Регуляция этого процесса, в свою очередь, обеспечивается семантикой обрядов перехода, функциональная природа которых рассмотрена в одноименном классическом труде А. ван Геннепа. Наше обращение к этому феномену продиктовано, с одной стороны, неизбежностью ритуальных вкраплений в нарративные структуры “эмигрантского мифа”, с другой — гомогенной природе обрядов перехода и переходных эпох, к которым, бесспорно, относится русская эмиграция «первой волны».

Обряды перехода, в свою очередь, также подразумевают не подлежащую сепарации гомогенность плана содержания и плана выражения — “материальной” и “идеальной” сторон. Для обозначения этого единства ван Геннеп прибегал к понятию “материализованного перехода”, имея в виду символическую материализацию действий и интенций сугубо ментального порядка. В рамках этой полифункциональной семантики перехода интерпретация набоковского “Подвига” на пространстве русского текста “Современных записок” становится наиболее релевантной. На первый план при этом выходит герменевтически значимый в данной ситуации социологический код прочтения романа, мифо-символическая реализация которого обеспечивает взаимодействие всех романских структур.

Так, с одной стороны, выступая в качестве обрамляющей композиционной рамки и ведущего мотива романа, и, с другой, являя собой инвариантный символ на всем художественном текстуальном пространстве “Современных записок”, так или иначе структурообразующую функцию несет образ перехода героем границы. Первый раз мы сталкиваемся с ним уже в самом начале “Подвига”, где описывается картина, висящая над кроватью маленького Мартына Эдельвейса: «Над маленькой, узкой кроватью, с белыми веревчатыми решетками по бокам и с иконкой в головах <...>, висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка. Меж тем в одной из английских книжонок, которые мать читывала с ним, — и как медленно и таинственно она произносила слова, доходя до конца страницы, как тарасила глаза, положив на нее маленькую белую руку в легких веснушках и спрашивая: “Что же, ты думаешь, случилось дальше?” — был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. <...> Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки, пересеченной там и сям горбатым корнем, мелькание стволов, мимо которых он босиком бежал, и странный темный воздух, полный сказочных возможностей» [Современные записки. 1931. № 45. С. 152-153].

Тем самым сразу вводится ведущий романский мотив — одновременно выступающий и в качестве темы, и в качестве центрального образа-символа — пути или перехода границы, путешествия, пересечения пространств, погружения в от-граниченный, “иной” локус. Но что еще более важно, Набоков уже в начале романа предоставляет читателю его нарративный код, ту категориальную рамку, что позволила бы свести все значения романа к единому смысловому и образному знаменателю, обеспечила возможность единовременного прочтения текста сразу по нескольким повествовательным векторам. Уже в этом отрывке Набоков моделирует повествовательное измерение, в которое — вместе с начинающим свой путь по лесной тропинке Мартыном — вступает читатель, понимая, что романский мир “Подвига” столь же реалистичен, сколь мифологичен и даже сказочен. Мартын уже в начале повествования переходит в особое сказочное пространство, в специфический сказочный мир, где действуют

свои (жанровые) законы и правила, в частности, характерологические каноны, регламентирующие статус сказочного/мифологического героя.

Мартын, заметим, сразу же позиционируется Набковым не просто как “герой романа”, наделенный соответствующим функционалитетом, но в первую очередь как вариант культурного героя, исключительный статус которого на протяжении большей части повествования выражен имплицитно, в начале же романа он артикулируется через интертекстуальную и номенологическую поэтику текста. В рамках интертекстуальной поэтики мы можем различить явное структурирование набковского романа по модели волшебной сказки. Так, уже в вышеприведенном пассаже мы читаем о своеобразном табу (возникшем, впрочем, лишь в воображении маленького Мартына) со стороны матери на путешествие в лес: “Мартына волновала мысль, что мать может заметить сходство между акварелью на стене и картинкой в книжке: по его расчету, она, испугавшись, предотвратила бы ночное путешествие тем, что картину бы убрала, и потому всякий раз, когда он в постели молился перед сном <...>, быстро лепеча и стараясь коленями встать на подушку — что мать считала недопустимым по соображениям аскетического порядка, — Мартын молился о том, чтобы она не заметила соблазнительной тропинки как раз перед ним” [Современные записки. 1931. № 45. С. 152].

Именно нарушение «запрета, связанного с отлучкой» (В.Я. Пропп) лежит в основе завязки волшебной сказки. “Старшие каким-то образом знают, что детям угрожает опасность, — пишет В.Я. Пропп. — Самый воздух вокруг них насыщен тысячью неведомых опасностей и бед. Отец или муж, уезжая сам или отпуская дитя, сопровождает эту отлучку запретами. Запрет, разумеется, нарушается, и этим вызывается, иногда с молниеносной неожиданностью, какое-нибудь страшное несчастье <...>. С катастрофой является интерес, события начинают развиваться” [8, 37]. Парадоксальным образом сюжет “Подвига” представляет собой подготовку к этому нарушению, нам не дается и изображения этой следующей за нарушением катастрофы, а лишь ее ощущение, предугадывание. На протяжении всего повествования Мартын бессознательно готовит себя к главному в своей жизни переходу в запретный лес из детства, его жизнь — это словно тренировка перед этим судьбоносным и решающим переходом. Поэтому — как в случае с “Жизнью Арсеньева” и “Путешествием Глеба”, включенными в текстуальное пространство “Современных записок” — в “Подвиге” педалируется статус Мартына как героя-странника, путешественника, причем как странник он выступает на сказочно-мифологическом уровне повествования, на

достоверно-реалистическом же Мартын подается как изгнанник, судьба которого повторяет судьбы тысяч молодых русских эмигрантов.

Но мы не должны забывать о предельно плотной синхронизации обоих повествовательных пластов, а значит, и сказочно-мифологическом статусе образа молодого эмигранта, когда он — вписанный во вневременной метафизической континуум “вечных ценностей” — и является сказочным странником, ищущим дорогу домой. «Сочинение Набокова, — пишет Н. Букс, — прочитывается как роман-миф. Текст моделируется по образцам “Одиссеи” и “Энеиды” — двух канонических произведений о странствующем герое. <...> Образ Мартына, главного героя, странствующего изгнанника, мыслится как отражение образов Одиссея и Энея. Подобно Энею, Мартын покидает берег родины весной. Изгнание обоих вынужденное. <...> В романе “Подвиг”, как и в поэмах Гомера и Вергилия, в образе главного героя символическая значимость преобладает над образной конкретностью» [1, 72-74].

В жизни Мартына, в отличие от бунинского Алеши и зайцевского Глеба, изгнание не представляется центральным переходным событием, оно остается пусть самым заметным, но все же лишь “одним из” многочисленных переходов, совершаемых героем. Он постоянно в пути, постоянно пересекает разнообразие пространственные целостности: “Сколько раз на большой дороге своей мечты он, в бауте и сапогах с раструбами, останавливал то дилижанс, то грузный дормез <...>” [Современные записки. 1931. № 45. С. 162]; “... одной из самых сладостных и жутких грез Мартына была темная ночь в пустом, бурном море, после крушения корабля <...>” [Современные записки. 1931. № 45. С. 164]; “Эта искристая стезя в море так же заманивала, как некогда тропинка в написанном лесу...” [Современные записки. 1931. № 45. С. 166]; “Вот с того года Мартын страстно полюбил поезда, путешествия, дальние огни и раздирающие вопли паровозов в темноте ночи, и яркие паноптикумы мгновенных полустанков, с людьми, которых не увидишь больше никогда” [Современные записки. 1931. № 45. С. 170]; «Ах, как славно», — шептал про себя Мартын, дослушав звон до конца, и продолжал путь, любимую свою прогулку, начинавшуюся деревенской дорогой и тропинками в еловой глуши» [Современные записки. 1931. № 46. С. 90]; “Он уставился глазами в небо, как некогда, когда в коляске, темной лесной дорогой, возвращались восвояси из имения соседа, и совсем маленький, размазанный, готовый вот-вот уснуть, Мартын откидывал голову, смотрел на небесную реку, между древесных клубьев, по которой тихо плыл. Он подумал: где еще в жизни будет так — как тогда, как сейчас — смотреть

на ночное небо, — на какой пристани, на какой станции, на каких площадях?» [Современные записки. 1931. № 46. С. 94]; «У Мартына создается впечатление, что Дарвин уже давно, несколько лет, в университете, и он пожалел его, как жалел всякого домоседа. <...> Стремясь в нем возбудить зависть, Мартын нахрапом ему рассказал о своих странствиях...» [Современные записки. 1931. № 46. С. 102]; «Хорошо путешествовать, — проговорил Мартын. — Я хотел бы много путешествовать» [Современные записки. 1931. № 46. С. 125]; «...но хотя он знал, что она его ждет, Мартын вдруг переменяет направление и, покинув тропу, пошел по вереску наверх» [Современные записки. 1931. № 46. С. 125]; «Кембриджское житье подходило к концу, и каким-то сияющим апофеозом показались последние дни, когда, в ожидании результатов экзаменов, можно было с утра до вечера валандаться, греться на солнце, томно плыть, лежа на подушках, вниз по реке, под величавым покровительством розовых каштанов» [Современные записки. 1931. № 47. С. 103]; «Он знал, однако, что, например, дядя Генрих твердо уверен, что эти три года плавания по кембриджским водам пропали даром <...>» [Современные записки. 1931. № 47. С. 114]; «Затем, в поезде, в немецком вагоне, где в простенках были небольшие карты, как раз тех областей, по которым данный поезд не проходил, — Мартын наслаждался путешествием, ел шоколад, курил, совал окурки под железную крышку пепельницы <...>» [Современные записки. 1931. № 47. С. 120] и др.

Как хорошо видно даже по этим примерам, в «Подвиге» достаточно легко выделить семантические мотивировки понятий, обозначающих путь, путешествие. Так, их атрибутами будут: «большой», «дальний», «любимый», «искристый», «счастливый», «мучительный». Композиты: а) пространство пути: «дорога мечты», «море», «паноптикумы полустанков», «деревенская дорога», «тропинка в глуши», «лес», «лесная дорога», «стезя в море», «небесная река», «небо», «пристань», «станция», «площадь», «река», «берег», «плавание по водам»; б) время пути: «сумерки», «темная ночь»/«темнота ночи», «с утра до вечера», «три года», «последние дни». Предикаты: а) «субъекты пути»: Мартын; б) объекты, с которыми связан путь: «дальние огни», «сапоги», «вагон», «поезд», «корабль», «паровоз», «автомобиль», «коляска», «самолет», «тобоган», «солнце». Квалификаторы: «возвращение», «наслаждение», «сказочные возможности», «опасность», «героизм», «страстная любовь», «сладостные и жуткие грезы», «риск», «желание». Каузаторы пути: «стезя/тропинка заманивала», «когда ... возвращались», «<Мартын> продолжал путь».

Наконец, своеобразной квинтэссенцией этих многочисленных путешествий, переходов и пересечений различных пространственных континуумов служат носящие во многом «знаковый» характер размышления Мартына о своей тяге к странствиям: «Стоило прикрыть глаза и вообразить футбольное поле или, скажем, длинные, коричневые, гармониками соединенные вагоны экспресса, которым он сам управляет, и постепенно душа улавливала ритм, блаженно успокаивалась, как бы очищалась, и, гладкая, умашенная, соскальзывала в забытие. Был это иногда не поезд, пущенный вовсю, скользящий между ярко-желтых березовых лесов и далее, через иностранные города, по мостам над улицами, и затем на юг, сквозь внезапно светающие туннели, и положим берегом вдоль ослепительного моря, — это был иногда самолет, в вихре снега берущий крутой поворот, или просто тропинка, по которой бежишь, бежишь, — и Мартын, вспоминая, подмечал некую особенность своей жизни: свойство мечты незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде она переходила в сон: это ему казалось залогом того, что и нынешние его ночные мечты, — о тайной, беззаконной экспедиции, — вдруг окрепнут, наполняются жизнью, как окрепла и сделалась плотью греза о футбольных состязаниях, которой он, бывало, так длительно, так искусно наслаждался, когда, боясь дойти слишком поспешно до сладостной сути, останавливался подробно на приготовлениях к игре: вот натягивает чулки с цветными отворотами, вот надевает черные трусики, вот завязывает шнурки крепких башмаков» (курсив наш. — А.М.) [Современные записки. 1931. № 47. С. 97-98].

Здесь важно отметить сразу несколько аспектов. Во-первых, тяга к странствиям есть неотъемлемое свойство самой души Мартына, и его реально-достоверные путешествия есть прежде всего проекция этой внутренней необходимости поиска и опасности. Во-вторых, здесь отчетливо артикулируется героизм как основа мироощущения Мартына и, наконец, явное предпочтение подготовки к приключению самому опасному предприятию, но в то же самое время постоянное его ожидание, поиск того главного, самого важного, самого «благородного» и достойного самопожертвования подвига, ради которого и стоит жить и своеобразной репетицией которого выступают многочисленные «переходные» странствия героя.

И, как видно, «ночная мечта» Мартына о «тайной, беззаконной экспедиции», согласно особой логике (романтической) метаморфозы мартыновских грез готова превратиться в осязаемую явь, готова облечься в плоть, стать осязаемой и по-настоящему опасной в своей реально-достоверной ипостаси. Таким образом, в какой-то

момент читатель понимает, что все предыдущее повествование представляет собой описание подготовки именно к этому центральному героическому поступку Мартына, его личному подвигу, предощущение которого никогда не покидало героя романа, и лишь в определенной ситуации и в определенное время он вдруг понимает, что за действие он должен совершить. По большому счету, Мартын ищет такое «приключение», которое наиболее адекватным образом смогло бы отразить его «героический идеал», отвечало бы высоким требованиям духа «славного героизма» былых эпох, сполна соответствовало бы представлениям Мартына о своей миссии “избранника”.

Так, поздним вечером, сидя в освещаемой свечами гостиной, Мартын чувствует отчетливый «укол», пока не слишком ясное «указание» на свое предназначение: «В окна и в дверь напирала с террасы теплая, черная ночь. Подняв голову, Мартын вдруг настораживался, словно был какой-то смутный призыв в этой гармонии ночи и свеч. <...> Наскуча книгой, Мартын потянулся и вышел на террасу. Было очень темно, пахло сыростью и ночными цветами. <...> Очертания гор был неразборчивы, и в складках мрака дрожало там и сям по два, по три огонька. “Путешествие”, — вполголоса произнес Мартын, и долго повторял его слово, пока из него не выжал всякий смысл...» (курсив наш. — А.М.) [Современные записки. 1931. № 46. С. 93-94].

Этот “смутный призыв” указывает не просто на интертекстуальную связь, как то считает Н. Букс, с моделирующими “Подвиг” древними героическими поэмами, но на дублирование экзистенциального пути, который суждено пройти всякому мифологическому герою. Именно этот путь стал предметом широко известного исследования Дж. Кэмпбелла “Тысячеликий герой”. “Первая стадия мифологического пути героя, — пишет американский ученый, — которую мы обозначили как «зов к странствиям» — означает, что судьбы позвала героя и перенесла центр его духовного тяготения за пределы его общества, в область неизвестного. Эта судьбоносная сфера, таящая как опасности, так и сокровища, может быть представлена по-разному: как далекая страна, лес, подземное, подводное или небесное царство, таинственный остров, высокая горная вершина или как состояние глубокого погружения в сон; но это всегда оказывается место удивительно меняющихся и полиморфных созданий, невообразимых мучений, сверхчеловеческих свершений и невыразимого восторга. Герой может сам, по своей собственной воле, отправиться в свои странствия, как Тесей, услышавший по прибытии в город своего отца, Афины, ужасную историю о Минотавре; или же он может быть пос-

лан или унесен в свое приключение какой-нибудь благожелательной или злонамеренной силой, как в случае Одиссея <...>. Примеры можно приводить до бесконечности, со всех уголков света” (курсив наш. — А.М.) [5, 68]. Корреляция этих каузальных традиций «мономифа» (Дж. Кэмпбелл) со стратегией набокковского повествования, как хорошо видно, более чем отчетлива. Но она не исчерпывается лишь этой “первой стадией мифологического пути героя”.

Сюжетно-композиционная структура героического “мономифа”, по Кэмпбеллу, представлена нарративной триадой исход-инициация-возвращение. Каждая из этих стадий по-своему инкорпорируется в текст “Подвига”. Казалось бы, третья, завершающая стадия в нем не актуализирована — ведь Мартын так и не возвращается из своего последнего путешествия. И вместе с тем, если учесть интересующие нас особые герменевтические условия чтения романа и активизацию в нем специфических смыслов русского текста “Современных записок”, нельзя не признать нарративную завершенность указанного триединства. С учетом этого смыслового рисунка в “Подвиге” ясно представлены все три стадии мифологического пути.

Исход в романе репрезентирован — как и почти во всех многочисленных “прецедентных” текстах культуры русской эмиграции — картинами исхода из любимой России, России, в случае с Набоковым (Мартыном), своего детства. Это первый крупный переход, совершаемый героем “Подвига”, и о его переломной для жизни Мартына важности говорит несомненная автобиографическая консистенция — как и Набоковы, семья Мартына тоже бежит из осажденного большевиками Крыма: «Несмотря на обилие багажа, безобразного, спешно собранного, с веревками вместо ремней, было почему-то впечатление, что все эти люди уезжают налегке, случайно; формула дальних странствий не могла вместить их растерянность и уныние, — они словно бежали от смертной опасности. Мартына как-то мало тревожило, что оно так и есть, что вон тот спекулянт с пепельным лицом и с каратами в натальном поясе, останься он на берегу, был бы и впрямь убит первым же красноармейцем, лакомым до алмазных потрохов. И берег России, отступивший в дождевую муть, так сдержанно, так просто, без единого знака, который бы намекал на сверхъестественную продолжительность разлуки, Мартын проводил почти равнодушным взглядом, и только когда все исчезло в тумане, он вдруг с жадностью вспомнил Адреиз, кипарисы, добродушный дом, жители которого отвечали на удивленные вопросы неусидчивых соседей: “Да где ж нам жить, как не в Крыму?”» [Современные записки. 1931. № 45. С. 17].

Эмигрантский период жизни Мартына в сложившейся герменевтической ситуации можно интерпретировать как своеобразную инициацию героя, период его испытаний, время инициальной “подготовки” к своему “настоящему” подвигу, когда, наконец, раз и навсегда утвердится его подлинно героический статус. Именно в этой парадигме можно рассмотреть “боксерскую дуэль” между Мартыном и Дарвином, более, правда, напоминающую избивание первого соперника вторым: “Бабах в ухо: Мартын не удержался на ногах, и, пока он валился, Дарвин успел его еще раз хватить, и Мартын сильно сел на траву, ушибив копчик, но тотчас вспрянул и налетел. Несмотря на боль в голове, на глухоту, на багровый туман в глазах, Мартыну казалось, что он причиняет Дарвину больше увечий, чем тот ему, но Джон, знаток бокса, уже ясно видел, что Дарвин только входит во вкус, еще немножко, и младший будет уложен. Мартын, однако, чудом выдержал решительный напор Дарвина, состоявший из звучных заушин, кои зовутся раскатами, и успел еще раз брякнуть его по рту, и случайно коснувшись своих белых штанов, оставил на них красный отпечаток. Он дышал с присвистом, мало уже соображал, и то, что было перед ним, называлось уже не Дарвин, — и вообще не носило человеческого имени, — а было только розовой, скользкой, быстроходной громадой, по которой следовало шмякаться из последних сил. Ему удалось очень плотно и ладно ударить куда-то — куда — он не видел, — то тотчас множество кулаков, справа, слева, куда ни сунься, продолжало его обрабатывать, он упрямо искал в этом вихре брешь, нашел, забарабанил по какой-то чмокающей мякине, почувствовал вдруг, что у самого отлетает голова, и, поскользнувшись, повис на Дарвине, зажимая сдвинутыми локтями его мокрые, горячие руки” [Современные записки. 1931. № 47. С. 112–113]. Явное педалирование физических мучений Мартына позволяет нам включить этот эпизод — с учетом, конечно же, его аппликативной природы — “в группу обрядов, которые путем очевидного для всех приема (ампутации, раздробления, членовредительства — неважно какой части тела) изменяют социальный статус человека” [2, 70].

Вообще эпизод с поединком инкорпорирован в более широкую сцену с явной символической атрибутикой, позволяющей, с одной стороны, представить этот сюжетный элемент в качестве мифоритуального эквивалента, в другой же — увидеть в нем очевидный репрезентант “мифа о возвращении” на текстуальном пространстве “Современных записок”. Речь идет о речной прогулке, предпринятой Мартыном с университетскими друзьями на излете кембриджского срока. Как увидим, символические конститuentы сцены — и

подобная их интерпретация обретает потенциальный статус прежде всего благодаря размещению на смысловом поле русского текста издания и, следовательно, “впитыванию” соответствующих кодов прочтения — интертекстуально относят нас как не только к инициальному мифологическому комплексу, но к прежде всего греческой — и хорошо Набокову знакомой — мифологической традиции перехода в иной мир. У Р. Грейвса мы встречаем следующее ее описание: “Когда тени умерших спускаются в Аид, они минуют рошу из черных тополей на берегу Океана. Для каждой из них благочестивыми родственниками припасена монетка, которая, согласно традиции, кладется под язык покойного. Тени таким образом получают возможность заплатить Харону — скупому перевозчику, который должен перевезти их на утлой лодчонке через реку Стикс. Эта ненавистная для всех река ограничивает Аид с запада, принимая в себя воды Ахерона, Флегетона, Кокита, Аорнита и Леты, являющихся ее притоками. <...> Попавшие в Аид оказываются на безрадостных Асфоделевых лугах <...>. Любой из уходящих предпочел бы участи правителя всего Аида участь раба безземельного крестьянина. Одна радость для них — напиток живой крови: производя такие возлияния, они ощущают себя живыми. За этими лугами лежит Эрет с дворцом Гадеса и Персефоны. Все, кто приближается к дворцу, видят слева от него белый кипарис, отбрасывающий тень в Лету, куда души простых смертных приходят пить. Души прошедших инициацию избегают пить из Леты, предпочитая пить из реки Памяти, куда отбрасывает тень белый тополь” [3, 87].

В анализируемом эпизоде “Подвига” большая часть символических значений, указанных Грейвсом, — причем с сохранением их сигнификативного, образного потенциала — откровенно дублируется.

Например, скользкая «между цветущих берегов» “плотоподобная шляпка” с Вадимом-Хароном (легший на реку туман лишь подчеркивает следование традиции изображения адского паромщика), отражающиеся в воде каштаны или белая ежевика (как корреляты белых тополя и кипариса), “дымные луга”, речной с притоками поток, церемониал достижения берега и т. д. Ср.: “И вот, плывя по реке под низкими цветущими ветвями, Мартын вспоминал, проверял, испытывал разными кислотами последнюю встречу с ней <...>. На юте этой плотоподобной шляпки с плоским, неглубоким днищем и тупым носом стоял Вадим и налегал на упорный шест. Потрескавшиеся бальные туфли сверкали от брызг, на остром лице было внимательное выражение, — он любил воду, он священнодействовал, искусно, плавно орудуя шестом, вынимая его из

воды ритмическими перехватами и снова на него налегая. Шлюпка скользила между цветущих берегов; в прозрачно-зеленоватой воде отражались то каштаны, то млечные кусты ежевики; иногда падал лепесток, и было видно в воде, как из глубины спешит к нему навстречу отражение, и вот — сошлись. <...> Вадим, поглощенный навигаторским таинством, ничего, по-видимому, не слышал. После трех-четырех поворотов Дарвин попросил его пристать. Уже близился вечер. Река в этом месте была пустынна. Вадим направил шлюпку на зеленый мысок, выдававшийся из-под навесалисты. Мягко стукнулись. Дарвин первый выскочил на берег и помог Вадиму причалиться” (курсив наш. — А.М.) [Современные записки. 1931. № 47. С. 108, 110].

Символическая инкрустация эпизода “ритуального прощания” с Кембриджем, как видим, совершенно явственно дублирует идентичный рисунок древнегреческих интертекстов “Подвига”. Корреляция видна даже на уровне поведения и поступков героев. Душам, пьющим в Аиде кровь, соответствует улыбающийся “окровавленным ртом” Дарвин, а ритуалу утоления жажды водами одной из inferнальных рек соответствует обряд омовения Дарвина и Мартына: “Вадим пошел вперед, отыскал укромный затончик; Дарвин помог Мартыну хорошенько обмыть лицо и торс, а потом Мартын сделал для него то же, — и оба тихо и участливо спрашивали друг у друга, где болит, не жжет ли вода” [Современные записки. 1931. № 47. С. 113].

Но главное то, что дублированию подвергается не только символический антураж переходного ритуала, но и его семантический функционал. Опираясь на классификации ритуалов А. ван Геннепа, французский философ и антрополог Р. Жирар говорит о принципиальном функциональном единстве двух основных и, казалось бы, столь различных ритуальных разрядов — обрядов стабильности и обрядов перехода. “Как мы видим, — пишет Жирар, — нет принципиальной разницы между обрядами перехода и обрядами, которые мы выше назвали обрядами стабильности. Модель у них общая. У ритуального действия всегда одна и та же цель — полная неподвижность, а если она недостижима, то хотя бы минимум подвижности. Согласиться на перемену — значит приоткрыть дверь, за которой бродит насилие и хаос. <...> Обряды перехода дают неофитам почувствовать, что их ждет, если они нарушают запреты, если пренебрегут ритуалами и отвернутся от религии. Благодаря этим обрядам, все новые поколения проникаются почтением к страшным делам священного, участвуют в религиозной жизни с нужным рвением, изо всех сил трудятся над укреплением культур-

ного порядка. Физическое испытание оказывает принудительное воздействие, не сравнимое ни с какой рациональной аргументацией; именно оно внушает представление об общественно-религиозном порядке как о чрезвычайном благе. Обряды перехода служат мощнейшим орудием религиозного и общественного консерватизма” [4, 345-347]. Это переосмысление Жираром классических ритуаловедческих традиций в очередной раз помогает нам понять кризисную природу интерпретируемых в интересующих нас коммуникативных условиях текстов. Указанная парадигма позволяет с небывалой ясностью увидеть превентивную ценность проходимой Мартыном инициации, позволяет демонстрировать будущую судьбу героя, уготованные ему роковые испытания и возможную гибель.

Нетрудно заметить, что — в рамках указанной парадигмы — будущая участь героя вписана в более широкий метаисторический контекст: хрупкий космос эмигрантского бытия готов рухнуть — своим возвращением на утраченную родину Мартын, по выражению Жирара, “приоткрывает дверь, за которой бродит насилие и хаос”. Таким образом, перед нами еще одна реализация инвариантной структуры “эмигрантского мифа”, сама возможность вычленения которой возникла исключительно благодаря ее размещению на текстуальном пространстве “Современных записок”, одним из обязательных репрезентативных элементов которого выступает оппозиция сакрального/профанного локусов.

Переход границы между этими локусами и является кульминационным событием в романе Набоков. Пройдя “кембриджскую инициацию”, Мартын получил доступ к “нижнему миру”, получил санкцию на свой главный и столь желанный подвиг. Им является предпринимаемое героем романа рискованное и, скорее всего, трагическое путешествие на ставшую чужой и опасной родину — в Советскую Россию. Этому главному событию романа отводится особое место практически в любой научной работе, где идет речь о “Подвиге”. Мы лишь отметим те интерпретационные перспективы, которые непосредственно связаны с реализацией соответствующих мифосимволических комплексов на смысловом пространстве русского текста “Современных записок”.

Параллелизм реально-достоверного и сказочного-мифологического планов романного нарратива в описании последнего перехода Мартына Эдельвейса достигает точки экстремы. Он становится удивительно отчетлив — герой словно одновременно совершает путешествие сразу в двух мирах, двух измерениях, причем это не столько подразумевается, сколько вновь и вновь подчеркивается Набоковым. Сразу ста-

вится принципиальный знак равенства между превратившейся в антипространство Советский Россией и сказочно-мифологической Зоорландией, выдуманной “склонными к фантазиям” Мартыном и Соней Зилановой. Игра в Зоорландию полностью соответствует общей атмосфере романа, проникнутой тем политическим духом, который царил в годы написания “Подвига” в эмиграции, а уж тем более теснейшим образом коррелирует с публицистическим дискурсом “Современных записок”, в основе структуры которого, как мы помним, лежит тема русской революции и преодоления ее последствий.

Будучи влюблен в Соню, герой “Подвига” решает завоевать неприступное сердце дамы совершенно “рыцарским способом”. «Мартын, решив поразить Сонино воображение, очень туманно намекнул на то, что вступил в тайный союз, налаживающий кое-какие операции разведочного свойства. Правда, союзы такие существовали, правда, общий знакомый, поручик Мелких, по слухам, пробирался дважды кое-куда, правда и то, что Мартын все искал случая поближе с ним сойтись (раз даже угощал его ужином) и все жалел, что не встретился в Швейцарии с Грузиновым, о котором упомянул Зиланов и который, по наведенным справкам, оказался человеком больших авантур, террористом, заговорщиком, руководителем недавних крестьянских восстаний. “Я не знала, что ты о таких вещах думаешь. Но только, знаешь, если ты правда вступил в организацию, очень глупо об этом сразу болтать”. — “Ах, я пошутил”, — сказал Мартын и загадочно прищурился для того, чтобы Соня подумала, что он нарочно обратил это в шутку. Но она этой тонкости не заметила; валяясь на сухой, хвойными иглами устланной земле, под соснами, стволы которых были испещрены солнцем, она закинула голые руки за голову <...> и сказала, что это странно, — она тоже об этом часто думает: вот есть на свете страна, куда вход простым смертным воспрещен. “Как мы ее назовем?” — спросил Мартын, вдруг вспомнив игры с Лидой на крымском лукоморье. “Что-нибудь такое — северное, — ответила Соня. — Смотри, белка». Белка, играя в прятки, толчками поднялась по стволу и куда-то исчезла. “Например — Зоорландия, — сказал Мартын. — О ней упоминают норманны”. — “Ну конечно, — Зоорландия”, — подхватила Соня, и он широко улыбнулся, несколько потрясенной неожиданно открывшейся в ней способностью мечтать» (курсив наш. — А.М.) [Современные записки. 1931. № 47. С. 132 133].

Мартын и Соня в ходе своей игры развивают все новые и новые подробности зоорландской жизни. При этом они не просто играют — в процессе игры (или даже — ее посредством) они моделируют профанное пространство (антипространство)

тоталитарного государства. Разумеется, размещение “Подвига” на текстуальном пространстве “Современных записок” означает активизацию мифосимволической семантики «русского текста» и, соответственно, выбор Советской России в качестве основного репрезентируемого объекта.

Так, Соня следующим образом описывает абсурдные порядки этой далекой “северной страны”: «“Там холодные зимы и сосулищи с крыш, — целая система, как, что ли, органные трубы, — а потом все тает, и все очень водянисто, и на снегу — точки вроде копоты, вообще, знаешь, я все могу тебе рассказать, вот, например, вышел там закон, что всем жителям надо брить головы, и потому теперь самые важные, самые влиятельные люди — парикмахеры”. — “Равенство голов”, — сказал Мартын. “Да. И конечно, лучше всего лысым. И знаешь...” — “Бубнов был бы счастлив”, — в шутку вставил Мартын. <...> Они изучали зоорландский быт и законы, страна была скалистая, ветреная, и ветер признан был благою силой, ибо, ратя за равенство, не терпел башен и высоких деревьев, а сам был только выразителем социальных стремлений воздушных слоев, прилежно следящих, чтобы вот тут не было жарче, чем вот там. И конечно, искусства и науки объявлены были вне закона, ибо слишком обидно и раздражительно для честных невежд видеть задумчивость грамотея и его слишком толстые книги. Бритоголовые, в бурых рясах, зоорландцы грелись у костров, в которых звучно лопались струны сжигаемых скрипок, а иные поговаривали о том, что пора пригласить гористую страну, взорвать горы, чтобы они не торчали так высокомерно. Иногда среди общей беседы, за столом, например, — Соня вдруг поворачивалась к нему и быстро шептала: «Ты слышал, вышел закон, запретили гусеницам окукляться», — или: “Я забыла тебе сказать, что Сава-на-рыло, — (кличка одного из вождей), — приказал врачам лечить все болезни одним способом, а не разбрасываться» [Современные записки. 1931. № 47. С. 133 134].

Как видно, постреволюционную тоталитарную синдроматику Советов (с ее утопическими интерполяциями в виде идей всеобщего равенства и т. п.) Набоков здесь вписывает в более широкую пантоталитарную традицию. К примеру, он относит ее к истокам утопической традиции — к “Государству” Платона с его аннигиляцией искусств и научного знания. Ряд продолжает аллюзия на Джироламо Савонаролу (“Саванна-рыло”) — флорентийского проповедника XV века, религиозного фанатика и противника светской литературы и искусства. “Бурые рясы” и «“бритоголовость”, в свою очередь, — указывают на пуританскую традицию с ее нетерпимостью, фанатизмом и отвержением культурных “прелестей”. Тем самым очередной раз на текстуальном

пространстве “Современных записок” российская (пост)революционная ситуация рассматривается в широчайшем контексте пантоталитаризма и антитолерантности — Хаоса, который лишь именуется Космосом и порядком, что опять возвращает нас к вопросу о реализации в ткани русского текста журналов оппозиций истинный/ложный или подлинный/иллюзорный. Образную репрезентацию они получают, в частности, в оппозиции Христос/Антихрист (Бог/Дьявол), разнообразно представленную, как мы видели, на текстуальном пространстве “Современных записок” в произведениях Д. Мережковского, В. Набокова, М. Алданова, И. Шмелева и др.

Основную семантическую нагрузку этих репрезентаций несет полиморфный символический образ вымышленной страны Зоорландии, само название которой комментаторы “Подвига” объясняют со всей этимологической тщательностью, но никакие, даже самые скрупулезные этимологические разыскания не могут отразить всего многообразия и всей глубины мифосимволического потенциала этого образа, помещенного в интерпретационные условия, диктуемые семантической структурой русского текста “Современных записок”. Прежде всего отметим включение Зоорландии в целую серию вымышленных Набоковым стран, каждая из которых по-своему моделирует писательское художественное пространство. Эта *Ultima Thule* — из одноименной первой главы незавершенного романа “*Solus Rex*”, фрагмент которого появился в последнем номере “Современных записок” в апреле 1940 года, и выступающая как гомогенная ей Зембла из романа «Бледный огонь» (1961), и Падукград (Синестербад) — столица тоталитарной страны в центре Европы из самого политизированного набоковского романа “*Bend Sinister*” (1946), и Антитерра из романа 1968 года “Ада, или страсть”, и даже Россия призрачного будущего из уже знакомого нам “Приглашения на казнь”.

Наиболее отчетливый авто- или тоталитарный рисунок несут страны из “Подвига”, “*Bend Sinister*” и “Приглашения на казнь”, хотя все вышеназванные локусы имеют между собой много общего. Поэтому набоковская характеристика, данная им режиму из своего англоязычного романа, вполне может быть применена к своим “русским” коррелятам: “Подобным же образом влияние моей эпохи на эту мою книгу столь же пренебрежимо мало, сколь и влияние моих книг или по крайней мере этой моей книги на мою эпоху. Нет сожаления, в стекле различимы кое-какие отражения, непосредственно созданные идиотическими и презренными режимами, которые всем нам известны и которые лезли нам под ноги всю мою жизнь: мирами терзательства и тирании, фашистов и большевиков, мыслителей-обывателей

и бабуинов в ботфортах. Нет также сомнений и в том, что без этих мерзостных моделей я не смог бы нашпиговать эту фантазию кусками ленинских речей, ломом советской конституции и комками нацистской лжепроизводительности” [7, 76].

Т. е., как и в “Приглашении на казнь”, перед нами некий обобщенный образ, некий инвариант совершенно конкретных ненавистных Набокову режимов, но в то же время моделируется он по четким мифологическим лекалам, что обеспечивает — но уже на новом материале — стабильность мифосимволических структур на семантическом пространстве русского текста “Современных записок”. Набоков не случайно дает недвусмысленную топографическую атрибуцию Зоорландии — “северная” страна, о которой «упоминают норманны». С одной стороны, название набоковской страны отсылает нас к реально существующим странам, — название которых построены по идентичной модели — Гренландии, Исландии, Ирландии, Лапландии, Финляндии, Ирландии и т. п. Но сравнение с ними не представляется релевантным, гораздо продуктивнее возведение генезиса Зоорландии к богатой скандинавской мифологической традиции, к которой, кстати, напрямую отсылает Набоков. “Северная” локализация Зоорландии позволяет соотнести ее с играющей у Набокова ведущую символическую роль *Ultima Thule* (Крайняя Туле). “С одной стороны, это был реальный остров, расположенный где-то на севере Европы <...>, с другой стороны, в идеализирующей античной традиции Туле становится счастливым мифическим островом, самый воздух которого источает чарующую сладость и который является сакральным иницирующим центром, укрывающим героев, философов, мудрецов, передающих свои знания посвященным” [9, 14].

Т. е. с учетом этой парадигмы мы вправе говорить о кажущейся парадоксальной сакрализации зоорландского пространства, когда его можно атрибутировать как иной мир, соотносимый с Иным Миром (сидом) кельтской мифологической традиции. У кельтов античной эпохи «слово *sid* “мир” в самом деле обозначало некий мир, параллельный нашему, который, будучи отличным и отдаленным от него, тем не менее соприкасается или смыкается с ним, позволяя избранным или призванным существам в любой момент проникнуть в Инобытие. Его обитателями, по определению, являются боги и обожествленные герои» (курсив наш. — А.М.) [6, 188]. Обретающий статус героя Мартын неизбежным образом должен выйти за пределы ставшего привычным, обжитого, о-свое-нного, “светского” пространства, пересечь границу между мирами и оказаться внутри новой для него сферы, сферы сакрального, где его героический статус будет наконец подтвержден.

Именно в этой ситуации и становится возможной сакрализация зоорландского пространства. Как пишет А. ван Геннеп, “сакральное не сакрально само по себе, но может оказаться таковым в определенных случаях. Человек, который живет в своем доме, в своем клане, живет в светском мире, но как только он отправляется в путешествие и оказывается в качестве чужака вблизи неизвестного лагеря, то оказывается уже в сфере сакрального” [2, 16 17]. Выступая сакральным по отношению к переходному состоянию Мартына, зоорландский локус идентифицируется Набоковым не просто как мир иной, но как нижний мир, переход границы которого составляет структурообразующий элемент сюжета таких важнейших интертекстов “Подвига”, как “Одиссея”, “Энеида” и “Божественная комедия”.

Переход Мартыном зоорландской/советской границы отчетливо моделируется как пересечение инфернальной границы, в данном случае — границы леса как традиционного чужого, смертного пространства. Мифологический герой (или герой волшебной сказки) перед совершением подвига подвергается обряду инициации, во время которого ему наносятся символические увечья и который интерпретируется как временная смерть. Его символическим коррелятом в “Подвиге”, как мы убедились, выступает боксерский поединок Мартына и Дарвина. Но, как показывает В. Пропп, таким инициальным пространством может выступать и лес: “Этот лес никогда ближе не описывается. Он дремучий, темный, таинственный, несколько условный, не вполне правдоподобный. <...> Связь обряда посвящения с лесом настолько прочна и постоянна, что она верна и в обратном порядке. Всякое попадание героя в лес вызывает вопрос о связи данного сюжета с циклом явлений посвящения” [8, 57]. Учитывая это, мы можем предположить, что путешествие Мартына в Советскую Россию (а на другом уровне прочтения — в инфернальную Зоорландию) не завершится гибелью героя, а послужит еще одной инициальной ступенью.

Реализация заявленной двуплановости повествования своей точки экстремы достигает в финале романа, когда у Мартына складывается окончательный план своего подвига. Образ Зоорландии настолько плотно накладывается на образ Советской России, что смыслового зазора между сигнификатом и денотатом практически не остается — образы сливаются так, что родина Мартына предстает как страшная, дикая, тоталитарная северная страна, абсурдность законов и уложений которой ставит ее в один метаисторический ряд с прецедентными для культуры XX века авто- и тоталитарными образованиями. Но в то же время метаисторичность Зоорландии

выступает своеобразным «трансцендентом» по отношению к сугубой историчности Советской России, отношение Мартына к которой конструируется реально-достоверными и даже бытовыми подробностями, выступающими, в свою очередь, как символы поглотившего родину Хаоса.

Центральным образом, несущим эту символическую нагрузку, является образ родственницы Зилановых, девочки-подростка Ирины, сошедшей с ума в результате “революционных испытаний”: «Мартын знал: четырнадцатилетняя Ирина, тогда тихая, полная девочка, склонная к меланхолии, оказалась с матерью в теплушке, среди всякого сброда. Они ехали бесконечно, — и двое забияк, несмотря на уговоры товарищей, то и дело шупали, щипали, щекотали ее и говорили чудовищные сальности, и мать, улыбаясь от ужаса, беспомощно старалась ее защитить и все повторяла: “Ничего, Ирочка, ничего, ах, пожалуйста, оставьте девочку, как вам не совестно, ничего, Ирочка...” — и совершенно так же вскрикивала и причитала, и совершенно так же держала дочь за голову, когда, уже в другом вагоне, поближе к Москве, солдаты — на полном ходу — вытаскивали в окно ее толстого мужа, который чудом подобрал семью на засыпанной снегом станции. Да, он был очень толст и истерически смеялся, так как застрял в окне, но наконец напиравшие густо ухнули, и он исчез, и мимо пустого окна мчался слепой снег. Затем был у Ирины тиф, и она непонятно как выжила, но перестала владеть человеческой речью и только в Лондоне научилась по-разному мычать и довольно сносно произносить “ма-ма”. Мартын никогда как-то Ириной не занимался, давно привыкнув к ее дурости, но теперь что-то его потрясло, когда Валентина Львовна сказала: “Вот у них в доме есть постоянный живой символ”. Зоорландская ночь показалась еще темнее, дебри ее лесов еще глубже, и Мартын уже знал, что никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса, где в сумраке мучат толстых детей и пахнет гарью и тленом» (курсив наш. — А.М.) [Современные записки. 1932. № 48. С. 79].

Т.е. абстрактное, умозрительное — пусть и несущее столь естественный для природы Мартына характер — желание и предчувствование подвига получает свою реализацию лишь при одном условии — при столкновении героя с конкретным злом, с обретшей ситуативную плоть и осязаемую “жизнь” (ср.: “Вот у них в доме есть постоянный живой символ”) жестокостью русского Хаоса. Лишь при этом условии сказка способна стать близкой реальностью, а, казалось бы, далекая от сказочного мира эмигрантская действительность способна становиться творимой на наших глазах легендой, рождающимся на наших глазах мифом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Млечко А.В. Символика сада как элемент “русского текста” художественного дискурса “Современных записок” / А.В. Млечко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. / Волгоград. гос. ун-т. – 2002. – Вып. 2. – С.90–100; Млечко А.В. Символика “хаоса Истории” в романах Марка Алданова и “русский текст” “Современных записок” (“Мыслитель”, “Ключ. Бегство. Пещера”, “Начало конца”) / А.В. Млечко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. / Волгоград. гос. ун-т. – 2003–2004. – Вып. 3. – С.74–87; Млечко А.В. До и после Апокалипсиса: мифологическая символика Д.С. Мережковского в “русском тексте” “Современных записок” / А.В. Млечко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8. Литературоведение. Журналистика. / Волгоград. гос. ун-т. – 2005. – Вып. 4. – С.64–74; Млечко А.В. Революция, жертвоприношение, “чудовищный двойник”<sup>^</sup> “Отчаяние” Набокова и “русский текст” “Современных записок” / А.В. Млечко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. / Воронежский гос. ун-т. – 2006. – № 1. – С. 122–136.

<sup>2</sup> Ср. с “безрадостными “асфоделевыми лугами”, по которым, по древнегреческим представлениям, бродят души умерших. Этот образ отсылает нас по крайней мере к двум важнейшим интертекстам. Во-первых, к роману главного героя набоковской “Истинной жизни Себастьяна Найта” (1939) “Неясный асфодель” и, во-вторых, к “Одиссее” Гомера, сюжет которой, как и в случае с “Подвигом”, структурирован как последовательно сменяющие друг друга “переходные состояния” героя на его пути возвращения домой.

<sup>3</sup> Педалируемый Набоковым образ “темной” или “цветущей” ветви в первую очередь отсылает нас к золотой ветви из “Энеиды”, которая, будучи сорванной в роще Персефоны, отрывает смертному путь в царство мертвых.

<sup>4</sup> По большому счету, обе части этого ненаписанного романа так или иначе принадлежат художественному дискурсу “Современных записок”. Они были напечатаны как самостоятельные

новеллы в двух знаковых для истории журнала номерах – “Solus Rex” в последнем номере “Современных записок” (1940), “Ultima Thule”, через два года – в первом номере “преемника”, “Новом журнале”. Один из самых главных мотивов романа (заявленный, кстати, в его названии) – одиночество и изгнание короля – отчетливо имманентен русскому тексту журнала.

<sup>5</sup> Инициация, – пишет В. Пропп, – “так называемая временная смерть. <...> Обряд всегда совершался в глубине леса или кустарника, в строгой тайне. Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями (отрубанием пальца, выбиванием некоторых зубов и др.). Другая форма временной смерти выражалась в том, что мальчика символически сжигали, варили, жарили, изрубали на куски и вновь воскрешали” [Пропп, 1996: 56].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 268 с.
2. Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп. – М.: Вост. лит., 2002. – 198 с.
3. Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М.: Прогресс, 1992. – 624 с.
4. Жирар Р. Насилие и священное / Р. Жирар. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 400 с.
5. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – М.: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997. – 384 с.
6. Леру Ф. Кельтская цивилизация / Ф. Леру, К. Ж. Гюйонварх. – СПб.: Культурная инициатива, 2001. – 271 с.
7. Набоков В.В. Предисловия к романам / В.В. Набоков // В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 46–107.
8. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – СПб.: Изд-во С.-Петербургск. ун-та, 1996. – 365 с.
9. Широкова Н.С. Культура кельтов и нордическая традиция античности / Н.С. Широкова. – СПб.: Евразия, 2000. – 352 с.

*Млечко А.В.*  
Волгоградский государственный университет.  
Кандидат филологических наук, доцент,  
заведующий кафедрой журналистики  
факультета филологии и журналистики  
mlechko@mail.ru

*Mlechko A.V.*  
Volograd State University.  
Assistant Professor, Department of Journalism.  
mlechko@mail.ru