

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
БУХАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ**

**Направление образования:  
5111300 – Родной язык и литература  
в иноязычных группах**

# **КУРСОВАЯ РАБОТА**

## **ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

**НА ТЕМУ:**

**«МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН В.НАБОКОВА «ЗАЩИТА  
ЛУЖИНА»**

**студентки IV «б» курса русской филологии  
филологического факультета**

**КРАСНОВОЙ НОДИРЫ РОБЕРТОВНЫ**

**научный руководитель – кандидат педагогических наук  
Сариев Ахтам Буриевич**

**Бухара – 2015**

**ТЕМА: «Модернистский роман В.Набокова «Защита Лужина»**

Утверждена на заседании кафедры русской филологии филологического факультета Бухарского государственного университета 29 августа 2014 года.

Протокол № 1.

**Научный руководитель** – кандидат педагогических наук  
**САРИЕВ АХТАМ БУРИЕВИЧ**

Курсовая работа допущена к защите \_\_ января 2015 года.

Протокол № \_\_.

Дата защиты – \_\_ февраля 2015 года.

**Зав. кафедрой: \_\_\_\_\_ А.Б. Сариев А.Б.**

**СОДЕРЖАНИЕ**

Введение.....	
1.Двоемирие как модернистская черта роман В.Набокова «Защита Лужина».....	
2. Феномен литературной игры в романе В.Набокова.....	
3.Функции интеллектуальных игр в «Защите Лужина».....	
Заключение.....	
Список использованной литературы.....	

## Введение

Творческое наследие Владимира Набокова критики наделяют разнообразными щедрыми, подчас мало что проясняющими эпитетами: «выдающийся стилист», «русско-американский писатель», «экзистенциально-элитарный романист», «феномен».

**Выбор темы** курсовой работы объясняется тем, что роман «Защита Лужина» В. Набокова предстает современному исследователю исключительно ценным материалом для изучения проблемы взаимодействия внутри литературного процесса XX века эстетических ценностей XIX и XX вв., с одной стороны, и «русского» и «западного» культурных начал, с другой.

**Актуальность** работы определяется повышенным интересом к изучению творчества Набокова в современном литературоведении. Тема литературных переключек, взаимодействия культур не может быть до конца осмыслена без обращения к творческому наследию Набокова.

**Цель** нашей работы - изучить некоторые художественные особенности романа В. В. Набокова «Защита Лужина». Целью определяются **задачи** курсового исследования: 1. Изучить модернистские черты романа «Защита Лужина», в частности, двоемирие как основу композиции. 2. Исследовать ключевую метафору произведения «Жизнь - шахматная партия». 3. Сделать выводы по рассмотренным проблемам.

Для решения поставленных задач в работе применялись следующие **методы и приемы** исследования: метод сплошной выборки; метод систематизации и классификации материала; описательный метод; сопоставительный метод; метод компонентного анализа.

**Источником фактического материала** послужили следующие книги: Набоков В.В. Собр. соч. В 4 тт. – М.: Правда, 1990.

**Структура.** Курсовая работа состоит из введения, трех параграфов, заключения и списка использованной литературы.

## 1. Двоемирие как модернистская черта в романа В.Набокова «Защита Лужина»

Первая публикация «Защиты Лужина» (1930 г.) сразу же выдвинула Набокова на авансцену литературы Русского зарубежья. «...Огромный русский писатель, как феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания... Наше существование отныне получило смысл. Все мое поколение было оправдано», - вспоминает Н.Берберова [10, 235]. Г.Адамович, поначалу Набокова не принимавший, значительно позже писал в связи с «Защитой Лужина»: «Надо было вчитаться в романы Набокова, надо было сопоставить свои ранние впечатления, - не только литературные, а и общие, житейские, - с позднейшими, чтобы сомнения отбросить. Творчество этого писателя бесспорно явление значительное, без демонстративного приглашения к глубокомыслию и без громких слов» [2, 38].

Набоков не раз говорил о своей страстной увлеченности шахматами, отмечая в мемуарах, что составление шахматных задач имеет «точки соприкосновения с сочинительством, в особенности с писанием» [47, 289]. Он также утверждает, что для создания шахматных композиций «нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу» [47, 289]. А в одном интервью Набоков говорит, что, будучи совершенно лишен музыкального слуха, он нашел довольно необычную замену музыке в шахматах - говоря точнее, в сочинении шахматных задач. И быть может, именно шахматы помогли молодому писателю (публиковавшемуся под псевдонимом В.Сирин) найти новый принцип эстетического освоения реальности.

«Шахматный феномен» В.Сирин интерпретирует в сюрреалистическом ключе, акцентируя его мистико-трансцендентный подтекст. «Великая литература идет по краю иррационального», - писал Набоков [44, 124]. Цель

искусства - постигать «тайны иррационального ... при помощи рациональной речи» [44, 68], проникая за видимую поверхность жизни в идеальную сущность вещей. Генезис «художественного двоемирия» - модели, соединившей материальный и трансцендентный уровни бытия, - восходит к романтическому «двоемирию» (например, проза Гофмана), а ее отечественные истоки критики начала XX в. (В.Розанов, Д.Мережковский, В.Брюсов, С.Шамбинаго и др.) находили у Н.Гоголя.

Ключевым в системе «двоемирия» В.Набокова является образ-мотив зеркала. Он полувяно, ненавязчиво, но весьма многозначительно прочерчивает художественную ткань романа «Защита Лужина». Книги Набокова - сложные системы зеркал, которых множество, они «вставлены» и в абзацы, и в главы, и в отдельные фразы.

В зеркальном отражении открывается читателю трагическая истина о герое и его судьбе: «Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон века играет в шахматы, - и в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся светлая перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее бесконечное число раз» [47, 78]. Провидческий смысл этого воспоминания (мистический подтекст задан мизансценой гадания - два зеркала, отражающих свечу) в том, что Лужин - гениальный шахматист, но не человек, живущий полноценной жизнью. Ему открыт грандиозный потусторонний мир, зато человеческое сжалось в нем до размеров детской души, а в своей жизни он различает два периода: «дошахматное детство» [47, 95] и все последующее.

В сущности, жизнь Лузина-человека кончилась в тот момент, когда он впервые открыл для себя мир шахмат: «В апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лузина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена

была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось, апрельский день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето, - смутные потоки, едва касавшиеся ею» [47, 19]. То, что «мир потух» для Лужина весной, на Пасху, конечно же, символично.

Так из мира «живой жизни» герой перешел в руки некоей мертвенной силы - неумолимого рока. Присутствие и власть над собой этой силы он и сам ощущал вполне определенно. В кризисные минуты болезни судьба явила герою свой лик в зеркале: «Безобразный туман жаждал очертаний, воплощений, и однажды во мраке появилось как бы зеркальное пятнышко, и в этом тусклом луче явилось Лужину лицо с черной курчавой бородой, знакомый образ, обитатель детских кошмаров. Лицо в тусклом зеркальце наклонилось, и сразу просвет затянулся, опять был туманный мрак и медленно рассеивавшийся ужас» [47, 92]. Это явление, перед выздоровлением и коротким периодом попытки вернуться к жизни, когда он лишь «вел себя, как взрослый» [47, 102], но взрослым мужчиной стать так и не смог, было пророческим напоминанием герою, что отпускают его ненадолго и возвращение неизбежно. Призрачность, неистинность этой промежуточной жизни «не взаправду» взрослого человека также показано в зеркальном отражении: «В зачаточном пиджаке без одного рукава, стоял обновляемый Лужин боком к трюмо ... распределенный и трюмо по частям, по разрезам, словно для наглядного пособия» [47, 98-99]. Если образ настоящего, маленького Лужина - великого шахматиста возникает как фокусирующая и одновременно бесконечно уменьшающаяся точка между двух зеркал, отражающих свечу, то призрачный взрослый Лужин отражается в трехчастном трюмо в разъятом, препарированном, умерщвленном виде. «Обновление лужинской оболочки» [47, 99] было лишь имитацией его возрождения, а внутри жило ощущение странной пустоты, заполнить которую, очевидно, могло только одно - шахматы. Не случайно, что в этот период нормальной жизни, который Лужин в своем полубезумном

предчувствии называет «затишьем» [47, 142], зеркала то и дело мелькают в романе, но ничего не отражают. Они слепы.

В последний раз вечность - «квадратная ночь с зеркальным отливом» [47, 150] - заглянет в лицо несчастному Лужину перед его окончательным «выпадением» из игры, то есть из жизни, чтобы наконец «угодливо и неумолимо» [47, 152] раскрыть ему свои объятия.

Зеркало вечности поглотило несчастного гения Лужина.

По отдельности события, образующие историю лужинского посвящения в мир шахмат как таковых, могут выглядеть случайными. Но при ретроспективном взгляде они выстраиваются в цепь, плотно приковывающую его к игре. Читательский путь к осознанию предназначенности Лужина (протекающий на фоне попыток самого героя расшифровать узоры собственной жизни) будет как бы повторен в мемуарах, где Набоков ретроспективно смотрит на свое прошлое. Точно так же, как и в судьбе самого Набокова, сцепления случайных вроде бы событий в жизни Лужина заставляют думать об участии потусторонних сил, которые в первую очередь, и порождают напряженность между повседневным бытом героя и его искусством.

Проснувшись наутро после того, как скрипач открыл ему волшебство шахмат, Лужин испытывает «чувство непонятого волнения» [47, 21]. Затем, оставшись в кабинете с тетей, он грезит, будто в доме установилось «странное молчание ... и как будто ожидание чего-то» [47, 22] - подразумевается явно не только супружеская ссора, которой начался день. Имея в виду, что ощущение окажется пророчеством той страсти, которая не отпустит его до конца жизни, нетрудно припомнить набоковские указания на то, что он умеет «предчувствовать» свои произведения, которые как бы предсуществуют в ином измерении. Повествователь замечает, что маленький Лужин «почему-то необыкновенно ясно запомнил это утро, этот завтрак, как запоминаешь день, предшествующий далекому пути» [47, 22]. Эта реплика подчеркивает пророческий характер ощущения героя, потому что

впоследствии откликается в сцене, где выздоровление Лужина, с которым после игры с Турати случился обморок, уподоблено возвращению из «долгого путешествия» [47, 93] по таинственным краям, где время течет совершенно иначе. Оказавшись в отцовском кабинете с тетей, маленький Лужин отказывается играть во что бы то ни было, кроме шахмат, хотя узнал об их существовании только накануне. И едва ему доказали, как ходят фигуры, Лужин с неправдоподобной быстротой, предполагающей некое таинственное априорное знание, замечает, что «королева самая движущаяся» [47, 23]. Помимо того он обнаруживает пространственное чутье, переставляя сдвинувшуюся фигуру к центру клетки. Из-за назревающего семейного скандала этот первый шахматный урок оказался совсем коротким. Но примерно через неделю, в силу случайного якобы стечения обстоятельств у Лужина образовалась пауза в школьных занятиях, в течение которой ему случилось стать свидетелем игры двух своих одноклассников. В полном согласии с исключительной предрасположенностью к шахматам, он наблюдает за игрой, «неясно чувствуя, что каким-то образом ... ее понимает лучше, чем эти двое, хотя совершенно не знает, как она должна вестись» [47, 25]. Захваченный этим волнующим ощущением, Лужин начинает пропускать уроки, чтобы поиграть с тетей, но та оказывается совершенно негодным партнером.

Далее вновь вмешивается судьба - в образе так нужного ему соперника, тетиного воздыхателя - старика, который «играл божественно». Старик всегда появлялся «очень удачно» [47, 28] - с точки зрения Лужина, - сразу после того, как тетя, посмотрев на часы, удалялась из дома, явно избегая гостя. После десятка проигрышей кряду Лужин добивается первой ничьей, и, подчеркивая значительность этого события в жизни мальчика, повествователь прибегает к зрительным образам, чтобы точнее раскрыть переживания: «Лужин что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли, от которой мучительной мутью заволакивались шахматные перспективы» [47, 29].

Этот фрагмент особенно заслуживает внимания, ибо прямо соотносится с одним из центральных мотивов романа - лужинской слепотой по отношению к окружающему миру. Если принять в соображение, как высоко ставил Набоков остроту зрения, вопиющее равнодушие героя к предметам, из которых составлен физический мир, должно бы унижить, если не вовсе уничтожить его в глазах автора. Но указывая на внезапное шахматное прозрение Лужина и специально подчеркивая его физический характер, Набоков в подтексте повышает творческий статус игры. Отсюда совсем не следует, что в этом романе Набоков меняет свое отношение к способности восприятия внешнего мира. Описания устойчивых пристрастий невесты Лужина, тщательное (что для Набокова характерно) изображение пейзажа и характеров, даже второстепенных, образуют явный контраст лужинской близорукости. Но контраст этот вовсе не порождает в романе неразрешимых противоречий, напротив, указывает на множественность жизненных источников в набоковском мире. Как видно из мемуаров, в иерархии ценностей, выстроенной Набоковым, высшие ступени занимают искусство, шахматы, любовь и бабочки. И только этих последних не хватает в ассоциативной сети, наброшенной на жизнь Лужина.

Изгибы судьбы неизменно смыкаются, не выпуская Лужина из мира шахмат, даже когда другие всячески пытаются его оттуда вытащить. В свое время это не удалось отцу. Теперь не удастся жене, хотя чего она только не делает, лишь бы заставить мужа, только что пережившего нервный срыв, даже не думать о шахматах. Он вновь погружается в этот мир, чья цепкая власть над ним только укрепляется от того, что Лужин нашел, наконец, после длительных поисков карманные шахматы, - оказывается, они скользнули за подкладку пиджака. Чтобы развлечь и исцелить его, жена задумывает заграничное путешествие, но осуществить его мешают всякие мелкие препятствия.

В представлении Набокова-автора мемуаров погружение в мир шахмат, точно так же, как «космическая синхронизация или сочинение стихов,

означает остановку времени. Вспоминая моменты интенсивной работы над составлением шахматных композиций, Набоков уподобляет свои часы ручейку времени, а время на доске - замерзшему озеру. И поскольку временность - неизбежное измерение физического бытия, порыв во вневременность означает трансценденцию» [3, 61]. Шахматы, таким образом, становятся еще одним способом освобождения из закреплённой во времени тюрьмы жизни, о чем Набоков пишет на первых же страницах автобиографии.

Точно так же соединены шахматы и вневременность в «Защите Лужина». Тот день, когда герой открывает для себя шахматы, «замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето - смутные потоки, едва касавшиеся его» [47, 19]. Ближе к концу романа Лужин с особой силой стремится прорваться во вневременность. В попытках избежать комбинации, наподобие шахматной, которую он узрел в своей судьбе, Лужин хочет «остановить часы жизни, прервать вообще игру, застыть» [47, 126]; в какой-то момент мечтает «остановить время на полночи» [47, 139]. В этом контексте самоубийство героя или, как однажды выразился Набоков, «мат самому себе» может быть истолковано не как самоуничтожение, но как бессознательная и отчаянная попытка достичь вневременности, прорвать границы физического мира и переместиться в другое измерение бытия.

Как видно из мемуаров, одна из наиболее поразительных черт вневременности проступает в торжественный миг пробуждения художественного или мнемонического вдохновения, когда личность, вырываясь за пределы времени, отправляется в путешествие по пространству. Нечто в этом роде испытывает и Лужин. В день игры с Турати, под самый конец очень насыщенного турнира, он просыпается у себя в номере полностью одетым и не может сообразить, на чем спал: кровать и кушетка выглядят совершенно нетронутыми. «Единственное, что он знал достоверно, - сообщает нам повествователь, - это то, что спокон века играет в

шахматы» [47, 78]; тем удивительнее, что на месте шахматного зала, где его ждет Турати, оказывается вдруг гостиничный коридор. Можно, конечно, говорить о лужинской рассеянности, можно истолковывать буквально: допустим, он проспал всю ночь в кресле. Но имея в виду его роковую предрасположенность к шахматам, реплика, что играет он «спокон века», предполагает одновременное существование героя в двух различных временных планах; один - здешний, преходящий мир, другой - трансцендентный мир шахмат. Выходит, в его странном пробуждении можно видеть возврат к земному существованию из вневременного измерения, где он пребывает во время игры.

Шахматы прокладывают Лужину и иной путь в потусторонность. Способность героя перебирать в уме ряды шахматных комбинаций, в том числе встречавшихся в партиях, сыгранных ранее, роднит его с «протагонистом мемуаров, переживающим вневременные вспышки космической синхронизации. Возникающая структурная аналогия лишней раз, хотя и косвенным образом, подтверждает, что шахматы в глазах Набокова - высокая страсть. Следует также заметить, что Набоков одаряет героя моментами эпифаний, которые становятся чем-то вроде моста, соединяющего чисто шахматные узоры и тот тип чувственного восприятия, который образует космическую синхронизацию. Имеется в виду, например, то мечтательное состояние, в которое впадает герой перед тем, как раскрыть свой шахматный дар отцу: «всякие легкие звуки», которые он слышит, «странно преображались в его полусне, принимали вид каких-то сложных, светлых узоров на темном фоне, и, стараясь распутать их, он уснул» [47, 31]» [3, 138].

Это погружение в сон явно отличается от опыта самого Набокова, у которого в эти моменты сознание поднимается к самым своим высотам. При этом игра звуков, остро подчеркнутая рядами аллитераций, создает впечатление, что фигура героя становится центром недолговечной структуры, напоминающей описание космической синхронизации.

## 2. Феномен литературной игры в романе

Для многих В. В. Набоков – прежде всего мастер литературной игры, призванный доставить наслаждение «посвященным» – тем, кто способен распознать скрытую цитацию, неявную аллюзию.

Отношение самого Набокова к процессу творчества как к игре достаточно известно и неоднократно подтверждено как высказываниями самого писателя, так и работами многих набоковедов. Все подлинное искусство, по его словам, является игрой. «Искусство, - писал он в одной из лекций по литературе, – божественность и игра – равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного и полноправного творца, при всем том искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел» [44, 185].

Включение в тексты произведений огромного количества «интеллектуальных игр» позволило Набокову создать неповторимый стиль своей прозы, загадки которой будут разгадывать еще многие поколения исследователей его творчества. Набоковская поэтика игры превращается в некое подобие кроссворда для интеллектуальной элиты. Собственно, это игра для читателя и с читателем, увлекательная и утонченная, и все же, несмотря на свою изысканность, построенная по модели «угадайки».

Игра – одно из основополагающих категорий культуры. Любой художественный текст так или иначе основывается на игре со словом или стремится вовлечь читателя в специфические игровые отношения. Однако существуют произведения, в которых игра с читателем имеет осознанный целенаправленный характер, и задача мистифицировать, разыгрывать, запутывать и игнорировать читателя является основной.

В литературе XX века это становится специфической линией литературного развития. Широко распространяются произведения, в которых намеренно обнажается используемый в них инструментарий, внутри

которых обнаруживаются комментарии, раскрывающие отношение автора к тем структурным и повествовательным принципам, которые в них применены. Таковы, например, произведения Х.Л. Борхеса, Г. Гарсиа Маркеса, Х. Кортасара, С. Беккета, А. Роб-Грийе, Дж. Барта, И. Кальвино, Б. Виана, Р. Кёно, М. Павича, Дж. Фаулза, В. Пелевина, А. Битова и многих других писателей. Игровой текст - бесспорная примета новейшего времени, но его природа пока не полностью прояснена и нуждается в детализированном изучении. Набоков, разумеется, попадает в данный литературный контекст.

«Homo ludens - таков устойчивый литературный имидж Набокова» [25, 28]. Одна из излюбленных «игровых моделей», по которым писатель творил свои произведения, - шахматная задача. «Дело в том, что соревнование в шахматных задачах происходит не между белыми и черными, а между составителем и воображаемым разгадчиком (подобно тому, как в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем), а потому значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества «иллюзорных решений», - всяких обманчиво-сильных первых ходов, ложных следов и других подвохов, хитро и любовно приготовленных автором, чтобы поддельной нитью лже-Ариадны опутать вошедшего в лабиринт» [47, 290]. «Защиту Лужина» Набоков сравнивал с «известным типом шахматной задачи», которая требует «ретроградного анализа». В романе рассматривается ситуация, когда номинативное значение игры в шахматы накладывается на сюжетную линию романа.

Уже в предисловии к английскому изданию романа Набоков отмечает: «... я испытывал большое наслаждение, заставляя тот или иной образ и сцену вводить фатальный узор в жизнь Лужина, и придавая описанию сада, путешествия, череде мелких событий сходство с искусной игрой ...» [25, 24].

Сюжет «Защиты Лужина» построен по аналогии со сложной шахматной партией, где герои подобны различным фигурам, исполняющим

волю гроссмейстера-автора. Мир Лужина сужен до размеров шахматной доски.

По замечанию набоковеда Марка Лилли, Лужин подобен малоподвижному шахматному королю, зато его жена - настоящая шахматная королева, создающая основное движение в романе, и главная ее функция - охрана Лужина-короля. Заметим, что она появляется в тексте произведения в тот момент, когда партия судьбы героя приобретает неблагоприятный поворот, когда он остался без защиты. Здесь реализуется еще один внутренний смысл названия - защита королевой-ферзем загнанного в угол короля.

Если рассматривать русское название романа, то не совсем ясно, имеется ли в виду понятие защиты в разыгрываемой Лужиным шахматной партии, или самого героя должен кто-то защищать. Но в процессе чтения романа читатель приходит к выводу, что «или» следует заменить на «и». Герой вынужден изобретать защиту и против непредсказуемой игры Турати, и против неумолимого рока шахмат, когда, казалось бы, он оказался вне опасности, защищенной королевой-женой. Случайно услышанная фраза открывает Лужину тайную комбинацию судьбы: «Как в живой игре на доске бывает, что неясно повторяется какая-нибудь заданная комбинация, теоретически известная - так намечалось в его теперешней жизни последовательное повторение известной ему схемы ... с этого дня покоя для него не было - нужно было придумать, пожалуй, защиту против этой коварной комбинации...»[47, 80].

Композиционный мотив имени героя обрамляет роман. «Роман начинается, - считает В.Ерофеев, - с момента изгнания героя из детского рая, символом чего становится обращение к нему по фамилии» [24, 21]. Исследователь, однако, явно оказался в плену традиции русской автобиографической прозы (С.Т.Аксаков, Л.Н.Толстой, Н.Г.Гарин-Михайловский, А.Н.Толстой, И.Шмелев и др.), где детство изображено как особая, прекрасная пора в жизни человека, обладающая высшей этико-

философской ценностью. Это одно из многочисленных «иллюзорных решений», пронизывающих текст романа: в жизни Лужина, в отличие от самого Набокова и его автобиографических героев, детского рая никогда не было - было некое выжидательно-подготовительное «дошахматное» предсуществование в этом мире, а окончательное изгнание из прекрасного мира «живой жизни» свершилось позднее, в тот момент, когда герой открыл для себя мир шахмат.

Итак, если быть точным, то роман начинается с потери имени. Затем имя Лужина-человека несколько раз безуспешно пытаются вспомнить или выяснить, и, наконец, в финале разгадка дана. Круг замкнулся: имя найдено, зато человек потерян навсегда.

Но, быть может, роман начался не с потери имени, а с обретения фамилии, с рождения будущего великого шахматиста? В самом деле, ведь сразу было сказано: «Его отец - настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги» [47, 5]. Следует, очевидно, догадаться, что сегодня известна фамилия отца - знаменитого писателя, а в будущем произойдет рокировка и знаменитой станет фамилия сына-шахматиста. Да и «шахматное» название романа – «Защита Лужина» как бы предсказывает, что герою суждено войти в историю шахмат как творцу оригинального дебюта. Внимательный читатель, однако, должен обратить внимание на важную деталь: поскольку Турати в решающем поединке «не пустил в ход своего громкого дебюта ... защита, выработанная Лужиным, пропала даром» [47, 78] и не была применена. Так «защита Лужина» умерла вместе с Лужиным, а в истории шахмат так же не осталось его фамилии, как в жизни у него не было имени.

Итак, анализ мотива имени, суливший скорое решение задачи, дал нулевой результат. Но тогда возникает вопрос: если Лужина-человека не было в этой жизни (о чем свидетельствует отсутствие имени), а фамилия не обрела бессмертия в истории шахмат, то таково положение этого шахматного гения в системе бытия - инобытия - небытия? И был ли гений?

### 3. Функции интеллектуальных игр в «Защите Лужина»

В свое время В.Ходасевич ответил на эти вопросы так: «герой Набокова всецело принадлежит миру отвлеченного искусства, и в этом причина его трагедии. В лице Лужина показан самый ужас ... профессионализма, показано, как постоянное пребывание в творческом мире из художника, если он - талант, а не гений, словно бы высасывает человеческую кровь, превращая его в автомат, не приспособленный к действительности и погибающий от соприкосновения с ней» [64, 559]. Объяснение выглядит убедительным... Но, может быть, слишком простым для столь хитроумного «игруна», как Набоков. К тому же очевиден логический сбой в рассуждениях Ходасевича: отчего все-таки погиб Лужин - от соприкосновения с действительностью или с «шахматными безднами»?

Лужин и в самом деле человек «другого измерения, особой формы и окраски, не совместимый ни с кем и ни с чем ... Речь его ... неуклюжа, полна безобразных, нелепых слов, - но иногда вздрагивала в ней интонация неведомая, намекающая на какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом, которые он выговорить не мог ... Лужин таил в себе едва уловимую вибрацию, тень звуков, когда-то слышанных им» [47, 98]. Отрешенно, словно из инобытия, глядят на мир его «удивительные глаза, узкие, слегка раскосые, полуприкрытые тяжелыми веками и как бы запыленные чем-то. Но сквозь эту пушистую пыль пробивался синеватый, влажный блеск, в котором было что-то безумное и привлекательное» [47, 48].

Настоящая жизнь Лужина - в идеальном измерении мира шахмат.

«Ключевое значение для понимания романа имеет скрытый гоголевский подтекст, некая гоголевская аура, ощутимая в финале: исчезновение в никуда (по принципу «Вселенная - взрыв») совершенно в духе Гоголя (сравните «Женитьба», «Ревизор», «Игроки», «Мертвые души»)» [25, 27]. Гоголевские сигнальные мотивы уже мелькнули на страницах романа незадолго до финала. «Гости ушли. Лужин сидел боком к столу, на

котором замерли в разных позах, как персонажи в заключительной сцене «Ревизора», остатки угощения, пустые и недопитые стаканы» [47, 137] - этим пророческим воспоминанием о «немой сцене» - видении конца - закончился последний в романе ужин у Лужиных. Следующий не состоялся - по причине выпадения хозяина из жизни.

Однако реминисцентная ориентация на «Ревизора» - отчасти ложный, запутывающий маневр автора. Не случайно, очевидно, имя Лужина - Александр Иванович - зеркальный перевертыш имени Хлестакова - Иван Александрович.

Гораздо важнее скрытая парафраза образа другого персонажа - Подколесина. Охваченный мистическим ужасом, он, так же как и Набоковский герой, спасался в окошко от некоего фатального закабаления: «... как-то делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом. На всю жизнь, на весь век ... все кончено, все сделано ... уйти даже нельзя ... натурально нельзя: там в дверях и везде стоят люди...». Комический подтекст этой параллели очевиден: хотя для Подколесина олицетворением несвободы был фантом Женитьбы, а Лужин спасается от кабалы шахмат, оба героя, говоря словами гоголевской свахи, совсем негодны «для супружеска дела». «Тип Подколесина иронически подсвечивает образ шахматиста Лужина, а «Защита Лужина» скрыто пародирует и гоголевскую «Женитьбу», и другие произведения со «свадебной» тематикой: пьесу Л.Андреева «Океан», тургеневские романы о самоотверженных русских девушках, которые жертвуют собой ради любимого человека, романы «Идиот» Ф.М.Достоевского и «Обломов» И.А.Гончарова и др.» [22, 138].

Не столь очевиден трагический подтекст параллели с Подколесиным: оба персонажа бегут от жизни. И, спасаясь от закабаления, возвращаются в исходную ситуацию: Подколесин вернется к своему «неженатому» состоянию, с которого и началась комедия, а Лужин воскреснет и ... снова начнет свой путь от проявления дара до гибели. И этот круг, в отличие от набоковской «спирали», мертвен.

Многим читателям Лужин кажется просто безумцем - потому, что по мере движения сюжета он все более и более воспринимает мир в шахматных терминах - будто бы против него затеяна страшная «комбинация». Случай Лужина» кажется настолько отстраненным и неправдоподобным, что невольно возникает соблазн увидеть в нем лишь явный пример извращенной набоковской склонности придумывать самые невообразимые судьбы и самые эксцентрические характеры.

Однако же навязчивая мысль Лужина, будто его повседневное существование является частью какой-то гигантской партии или заговора, есть всего лишь художественная метафора вполне разумных и серьезных попыток самого Набокова найти узоры в собственной жизни. Стоит заметить, что структурирование «узоров» и наличие совпадений в тексте считаются одними из основных художественных принципов «игровой поэтики».

В воспоминаниях Набоков утверждает, что «главная задача мемуариста» состоит в том, чтобы «проследить на протяжении своей жизни развитие ... тематических узоров» [47, 141], в ходе которого раскрывается умысел судьбы. Рассказывая о том, как отец избежал необходимости драться на дуэли (событие, которое, с точки зрения автора, предвосхищает его будущую гибель от рук убийцы), Набоков по существу и сам использует шахматную образность. Как заметил Бартон Джонсон, мотив связи между шахматами и угрозой жизни отца находит в мемуарах развитие, когда Набоков-старший переодевается, дабы ускользнуть от карательной команды большевиков - операция, уподобленная «простому и изящному» шахматному ходу. Исследователь уместно вспоминает и иной эпизод, в котором отец и сын Набоковы играют в шахматы под огнем большевиков. Есть, конечно, разница между россыпью образов в автобиографии и ведущей темой романа, однако способность Лужина улавливать повторяемость событий в своей жизни аналогична тому же дару самого Набокова и свидетельствует на самом деле о высокой степени самосознания. Хотя прозрения героя вызывают у него страх, столь отличающийся от предвкушения чудес и чувства радости,

которые мы встречаем у Набокова, подобная «переоценка» отчасти напоминает то, что открывается нам со страниц «Приглашения на казнь», где герой осознает искусственность своего мира как величину сугубо отрицательную - в отличие от автора, который, напротив, упивается «сделанностью» своего мира.

Тот факт, что Лужин видит повседневные явления в шахматной перспективе, вовсе не свидетельствует о параноидальной мании безумца; его следует толковать в свете законов, которыми управляется этот конкретный романский мир. Поскольку шахматы венчают ценностную пирамиду книги и прорываются, в конце концов, в иное измерение - измерение духа, - только естественно, что игрок, наделенный провидческим даром, рассматривает поюсторонний мир в терминах истинной, высшей реальности, которая влияет на материальный мир (пусть даже сам носитель дара выглядит безумцем в общепринятом смысле слова).

Для верного прочтения романа чрезвычайно важно понять, что жизнь Лужина состоит из узоров и что это не просто фантазмы, которые герой навязывает равнодушному миру. Помимо развивающейся «комбинации», есть и иные повторы, которые Лужин не распознает, хотя они и имеют прямое отношение к его жизни. Поскольку они возникали еще до того, как герой превратился в профессионального шахматиста, жизненный путь его обретает единство, «до», «во время» и «после» шахмат сливаются, и последние перестают быть единственным источником «безумия» и самоубийства. Например, возникший под конец жизни страх, что против него составлен заговор, предвосхищается буквально в самом начале романа - в форме родительского заговора: они собираются сказать мальчику, что решили отдать его в школу. И подготавливая это неприятное известие (с коим тянут, заставляя, таким образом, и читателя гадать об их истинных намерениях), все лето ходят «вокруг него, с опаской суживая круги» [47, 5]. Переезд из деревни в город, где Лужину предстоит пойти в школу, также породит, разумеется, цепь событий, которые приведут к шахматам. Сходным

образом опасность, которую Лужин ощущает в конце, как бы распадается на серию вспышек-воспоминаний о шахматном прошлом, и стоит отдаться им, как его вновь повлечет в страшную, но и неудержимо притягательную бездну. Вот еще один пример, когда случай из детства впоследствии как бы повторяется. Сначала Лужин в страхе перед школой сбегает от родителей на полустанке; затем, когда проявился шахматный дар, он пытается убежать из дома, а родители заставляют его продолжать занятия в школе; наконец, отложив партию с Турати, он убегает из шахматного зала. Даже сцена, в которой Лужин, ускользнув от родителей на станции, влезает через окно в дачный дом как бы переворачивается в финале: Лужин из окна выпрыгивает. В обоих случаях герой уходит от преследователей, возвращаясь в единственно надежную, как он считает, гавань. Узоры на ткани набоковской прозы прилегают друг к другу настолько плотно, что постоянно и повсюду натыкаешься на те или иные тематические следы. Нити переплетаются, то уходя вглубь, то появляясь на поверхности, так что узелок, завязанный в одном месте, тянет за собой все повествовательное полотно.

Но упомянутый эпизод из лужинского детства заслуживает особого внимания, потому что существенно важен для толкования финала. Когда к герою в санатории возвращается сознание, его прежде всего поражает физическое сходство между лечащим врачом и мужиком с мельницы, который когда-то отнес мальчика с чердака дачного дома в коляску. Неудивительно, что этот мужик уже тогда превратился в «обитателя будущих кошмаров» [47, 10] героя. Вдобавок к «случайному» внешнему сходству идея повторяемости усиливается в данном случае от того, что врач-психиатр словно бы тоже возвращает Лужина в этот мир из иного измерения (говорится, что Лужин вернулся сюда после «долгого путешествия»). А если эта параллель действительна, то «реальный» мир, в который Лужин возвращается после длительного обморока, тоже может считаться кошмаром, ибо здесь обитает физический двойник мужика - психиатр. Такой вывод соответствует взгляду на здешний, «реальный мир» как на мир падший, что,

в свою очередь, вытекает из оценки гностических двойственностей, соприродных роману. Кроме того, можно утверждать, что мир, в который Лужин ушел после своего «шахматного обморока», есть противоположность кошмара, то есть истинный мир бодрствования. И далее, поскольку этот иной мир напоминает трансцендентальное измерение, границу которого пересек Лужин, допустимо предположить, что в согласии с художественной логикой произведения потусторонность предпочтительнее материального мира. Тогда получается, что самоубийство - это возвращение в те пределы, куда герой наведывался в бессознательном состоянии. Может, поэтому и сказано, что в профиль выздоравливающий Лужин похож на «обрюзгшего Наполеона» [47, 94]. Что бы здесь ни имелось в виду в отношении внешнего облика, прошлого, дарований, нас еще раз приглашают увидеть в герое ссыльного, возвращающегося в здешний мир из каких-то иных прекрасных пределов времени и пространства.

«Горизонтальная» система повторов, которая связывает воедино различные отрезки жизни героя, дополняется «вертикальной» множественностью узоров. Это легко может быть прослежено в двух эпизодах семейного конфликта. Когда мать Лужина, оскорбленная веселостью отца, который явно вернулся с любовного свидания с тетей, поднимается и уходит из столовой, Лужину кажется, что «все это уже раз было». Чего он не может пока осознать, так это пророческого значения повтора. Если первый скандал разрешился его приобщением к шахматам в отцовском кабинете, то после второго отец, который знал от тети об увлечении мальчика шахматами, открыто предложил поучить его игре. Лужин не понимает, что отцовское предложение спровоцировано «предательством» тети, поведавшей о тайной его страсти отцу, и Набоков использует это как предлог для внезапного уклонения: следует пассаж на тему о прозрении и слепоте: «самое простое объяснение не приходило ему в голову, как иногда, при решении задачи ключом к ней оказывается ход, который представляется запретным, невозможным, естественным образом

выпадающим из ряда возможных ходов» [47, 33]. Наблюдение это имеет отвлеченный характер и относится не только к шахматам. Вполне возможно, что здесь содержится тайный намек на отдаленный пока финал книги, на тот «невозможный», «выпадающий» ход, который Лужин делает, чтобы решить все свои проблемы.

Сама доска и расставленные на ней фигуры тоже занимают существенное место в узорчатой композиции романа, что Лужин ощущает, но до конца не осознает; доска - та самая, на которой случайно остановился, не задержавшись, взгляд мальчика, когда он, убежав от родителей, спрятался на чердаке. И есть, наконец, третья, наверное, самая тонкая нить узора, связывающая воедино семейные сцены. В первый раз мать Лужина устраивает скандал, когда тетя, явно флиртуя с Лужиным-старшим, ухитряется бросить крошку прямо ему в рот. Через некоторое время в сходной ситуации мальчик замечает, что в бороду к отцу попала крошка. Вряд ли это просто избыточная «реалистическая» деталь. Манере укрывать тонкие соответствия за всякого рода очевидностями Набоков следует на всем протяжении мемуарной книги, да и в других произведениях.

Наиболее интересные узоры в «Защите Лужина» - те, что герой упускает вовсе, а автор рассчитывает на проницательность читателя. Их множество, и поскольку упрятаны они в тексте с большим тщанием и мастерством, понятна их роль в общем смысловом целом произведения. Стоит привести некоторые примеры, свидетельствующие о значении данного приема и масштабе его использования.

Вот отец Лужина - стареющий эмигрант - сидит в каком-то берлинском кафе, и никого нет рядом, кто бы заметил, что поза его - к виску прижат палец - в точности соответствует фотографическому изображению, которое как-то Лужин заметил в петербургском доме тети. Точно так же лишь читатель может распознать сходство между планом задуманного Лужиным-старшим романа о чудесно одаренном мальчике (прототипом является, естественно, сын, которого он бессознательно наделяет привычным набором

свойств музыкального гения) и его же давними фантазиями, что вот, наступит день, и обнаружится, что мальчик - это вундеркинд, который «играет на огромном черном рояле» [47, 11] (тот же рояль и тот же вундеркинд в ночной рубашонке появятся в брачной обители Лужина). Некому пояснить, отчего после ухода гостей Лужин сидит и смотрит «на черный, свившийся от боли кончик спички, которая только что погасла у него в пальцах» [47, 37]. Жену удивляет и тяготит эта странная апатия, и только читатель может предположить, что Лужин погрузился в воспоминания о партии с Турати, отложенной как раз в тот момент, когда спичка, которую он забыл поднести к сигарете, обожгла ему руку. Иначе говоря, мы заключаем, что герою является еще один знак той комбинации, что затеяна против него, что грозит опять ввергнуть его в шахматную бездну, такую страшную и такую любимую.

Лужина чрезвычайно пугают мелькающие в памяти события, возвращающие его в прошлое, в том числе и в школьные годы. Случайная встреча на одном эмигрантском балу в Берлине с бывшим соучеником Петрищевым - часть этого общего узора, что, впрочем, сам же Лужин и отмечает. Но скрытым остается для него куда более тонкий и куда более зловещий - распознай он его - намек. Выясняется, что молодая женщина, на которой Лужину предстоит жениться в Берлине, знала по крайней мере еще одного его соученика по петербургской школе - «тишайшего, застенчивого» человека, который впоследствии потерял руку во время гражданской войны. Подобного рода нити, соединяющие Лужина с невестой (а до знакомства еще должно пройти что-то около двух десятилетий), этим не исчерпываются. Выясняется также, что, хоть и ходили они в разные школы, у них был, по всей видимости, один учитель географии. Повествователь между делом замечает, что учитель молодой женщины преподавал также в мужском училище. Он вспоминает, что человек этот страдал от чахотки, окружала его какая-то романтическая аура и у него была привычка шумно и стремительно влетать в классную комнату. Последняя деталь еще отзовется во время

крайне неприятной для Лужина встречи с бывшим однокашником - тот вспомнит «Валентина Иваныча», который «с картой мира ураганом влетал в класс» [47, 16] (повествователь также говорит об этом эпизоде). В английском переводе имени-отчества нет, остался только «географ». Быть может, Набоков хотел избежать переключек с Валентиновым в сцене, уже и без того перегруженной массой ассоциаций. Но выходит так, что даже и вне всякой связи с циничным импресарио учитель географии сыграл судьбоносную роль в жизни Лужина. Ведь именно из-за его простуды в школьном расписании образовалась дыра, и Лужин оказался случайным свидетелем шахматной партии между двумя школьниками. На следующее утро он принимает свое «неслыханное решение» пропустить школу и отправиться к тете, чтобы та научила его играть в шахматы. По пути к ней случается еще одно многозначительное совпадение. Лужин сталкивается лицом к лицу с учителем географии, который, «сморкаясь и харкая на ходу, огромными шагами, с портфелем под мышкой, несся по направлению к школе» [47, 25-26] (может быть, эта хроническая простуда романтически превратилась в туберкулез в воображении девушки). Избегая встречи с учителем, он резко отворачивается и прикидывается, будто смотрит в витрину парикмахерской, при этом у него в ранце гремит шахматная доска. Таким образом, учитель вновь оказывается причастным и к шахматам, и к будущей жене Лужина, словом, неотменимо входит в жизнь героя.

Но совпадения продолжают. Глядя в витрину, Лужин видит в ней «завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями» [47, 26]. Они в упор смотрят на него. Сцена эта повторится много лет спустя, притом в тот момент, когда Лужин с особенной остротой воспринимает узоры, вытканые жизнью. Совсем недавно он уверился окончательно в том, что все его поступки и все, что с ним случается, есть часть таинственного замысла соперника, ибо на всем есть мета чего-то уже бывшего. Тактика, с помощью которой, как он надеется, можно противостоять атаке, основывается на каком-нибудь нелепом действии - оно как раз спутало бы «дальнейшее

сочетание ходов, задуманных противником» [47, 143]. Отправившись с женой и тещей по магазинам, Лужин прикидывается, будто у него заболел зуб и надо идти к дантисту, а сам направляется домой. Но по пути он с испугом обнаруживает, что когда-то (в череде попыток «ускользнуть») уже проделывал такой маневр, и заходит в первый попавшийся магазин, «решив новой неожиданностью перехитрить противника» [47, 144]. Магазин оказывается дамской парикмахерской, и в расчете на то, что это-то и есть «неожиданный ход, великолепный ход», он предлагает двадцать марок за восковой бюст. И тут же соображает, что уже видел нечто подобное (только, в отличие от читателя, не может вспомнить где и когда): «Взгляд восковой дамы, ее розовые ноздри, - это тоже было когда-то» [47, 144].

Кульминацией всей этой чреды событий, как бы воспроизводящих течение лужинского детства, его путь к шахматам, становится внезапное появление Валентинова, в чьи когти Лужин сразу же попадает. Сходство между фамилией этого человека и именем учителя географии как бы намекает на то, что Лужина все-таки «обнаружили» много лет спустя после того, как он прогулял уроки. Связь между шахматами и учителем, которая установилась еще в детстве Лужина, теперь вновь выступает наружу - при появлении Валентинова, который был не только импресарио, но в каком-то роде и шахматным наставником юного гения. Пока все повторы основаны на действительных событиях жизни Лужина.

Но есть и другой вид составления узоров, когда некие детали, например, журнальная фотография человека, который на руках повис с карниза небоскреба, предвосхищают конец героя. Главное отличие такого рода повторов от, скажем так, ретроспекций состоит в том, что последние могут быть оживлены силою памяти. Но события, предвосхищающие смерть героя, остаются за пределами его или иных персонажей досягаемости, что и заставило иных критиков видеть в этом вторжение в текст самого Набокова - истолкование верное лишь в той степени, в какой автор рассматривается как воплощение потусторонней судьбы. Вот, например, среди рисунков, которые

Лужин начал делать после женитьбы, есть изображение поезда на мосту, перекинутом через пропасть, а также черепа на телефонной книге. Совершенно ясно, что в первом рисунке скрыто предчувствие катастрофы в случае, если мост обвалится, либо поезд сойдет с рельсов и рухнет в бездну, во втором - напоминание. Телефонная книга, возможно, превратится в телефонный аппарат, по которому Валентинов будет дозваниваться до Лужина, чтобы соблазнить его участием в фильме - искушение, с особой силой заставляющее героя ощутить расставленную западню; телефон также напоминает о скрипаче, который некогда впервые поведал Лужину о существовании шахмат. Точно так же в дурацких по преимуществу газетных статьях, которые жена Лужина читает ему, чтобы хоть как-то развлечь, встречаются фразы, словно бросающие свет на его жизнь и пророчащие смерть: «...Вся деятельность исчерпывается коренным изменением и дополнением, которые должны обеспечить...» (здесь как будто содержится намек на те перемены в жизни Лужина, которых так страстно хочет жена), «...катастрофа не за горами» [47, 131]. Поскольку Лужин только притворяется, будто слушает, а на деле решает в уме шахматную задачу, то фразы, читаемые женой, и накладывающиеся на них мысли Лужина, приобретают вид диалога, - но только в глазах читателя.

Таким образом, перенос шахматного мышления в сферу быта - желание героя предугадать и предупредить то, чему суждено случиться - оборачивается попыткой прочесть собственное будущее. Это возможно на шахматной доске, где любая позиция предшествует иной, новой позиции, но возможно ли это в жизни? Как явствует из целого ряда интервью, Набоков полагал, что нет, невозможно.

Надо отметить, что «Защита Лужина» - своеобразная антология мира игры, построенная, помимо всего прочего, и на традициях русской классической прозы. Ю.Манн в статье «О понятии игры как художественном образе», рассматривая комедию Н.В.Гоголя «Игроки», пишет: «Игра как художественный образ - это «живая форма», или, иначе, художественная

организация. Она создается сочетанием и взаимодействием уровней; каждый последующий образ игры представляет все большую степень «неправильности», создает новые неожиданные узаконения и нормы. Поэтому драматическое напряжение произведения с игровыми моментами - это прежде всего напряжение между уровнями, различными игровыми системами и вытекающие отсюда возможности глубочайших психологических эффектов: надежд, иллюзий, разочарований, обмана, самообмана и так далее. Выигрывает тот, кто дальше всех отступает от первоначальных правил, находит более «высокий» уровень игры и способен его реализовать» [35, 215].

Такая формулировка как нельзя лучше характеризует взаимоотношения между Лужиным и Турати. «Уже однажды Лужин с ним встретился и проиграл, и этот проигрыш был ему особенно неприятен потому, что Турати, по темпераменту своему, по манере игры, по склонности к фантастической дислокации, был игрок родственного склада, но только пошедший дальше. Игра Лужина, в ранней его юности так поражавшая знатоков невиданной дерзостью и пренебрежением основными как будто законами шахмат, казалась теперь чуть-чуть старомодной перед блистательной крайностью Турати» [47, 54].

В такой ситуации у Лужина как игрока нет дальнейшей перспективы развития. И когда узор его судьбы начинает повторяться, сначала в образах детства, потом в неожиданной находке затерявшейся за подкладкой маленькой складной шахматной доски, и, наконец, в появлении Валентинова, ставшего его демоном-искусителем, Лужин вынужден поставить «мат самому себе», прекратить игру, выпрыгнув из окна.

И тогда проясняется смысл скрытой ориентации на Гоголя в описании того рокового для Лужина момента, когда герой открыл для себя мир шахмат: ведь «мир потух» для Лужина и апреле - месяце, когда родился Гоголь (и Набоков). «Дата рождения Гоголя, 1 апреля, дважды возникала на страницах набоковских книг и всегда имела символический подтекст: она

начальная в «Даре» - романе о высоком искусстве и истинном художнике и финальная в «Отчаянии» - повести об антиискусстве и писателе-графомане. В «Защите Лужина» время рождения гениального творца оказалось роковым для героя» [26, 58].

Только личность с высшей духовной организацией способна переносить тесную связь с инобытием без разрушения сознания. Только на уровне высшего, счастливого и гармонического развития, когда жизнь действительная не противостоит, а оплодотворяет трансцендентные прозрения гения, возможно истинное творчество. Лужин же обречен на безумие: как и герой «Записок сумасшедшего», он не выдерживает иррациональных прозрений своего духа, ибо как личность ущербен.

«Жизнь - шахматная партия» - ключевая развернутая метафора романа. Автор организовал сложное, разветвленное сплетение двух значений слова *игра*: *игра* в шахматы стала для героя всеобъемлющей моделью существования - она противостоит его человеческой жизни, и одновременно *игра* - спектакль, представление, в декорациях которого организует вечность свою игру с персонажем - несчастным Лужиным.

Так за густой и хитроумно сплетенной сетью «иллюзорных решений» читателю открывается решение «задачи» о месте гения в системе мироздания, о его взаимоотношениях с миром «живой» жизни и вечностью, о духовно-мистическом предназначении. Авторская концепция творчества выстраивается по принципу «от обратного»: история несчастного Лужина - это трагедия несостоявшегося гения, человека, не выдержавшего соприкосновения с инобытием. Основной конфликт романа отражает главное: искусство и жизни несовместимы.

«Защита Лужина» - первый совершенный образец нового искусства и в то же время один из примеров оригинального сложного, порой парадоксального использования реминисценций из русской классической литературы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев художественные особенности романа В. Набокова «Защита Лужина», мы пришли к следующим выводам.

В романе «Защита Лужина» рассматривается ситуация, когда номинативное значение игры в шахматы накладывается на сюжетную линию романа. Сюжет построен по аналогии со сложной шахматной партией, где герои подобны различным фигурам, исполняющим волю гроссмейстера-автора. Мир Лужина сужен до размеров шахматной доски. Основной конфликт романа отражает всепроникающую тему произведения: несовместимость искусства и жизни. С раскрытием этой темы связано «художественное двоемирие» в произведении, лежащее в основе композиции. Постоянно возникают оппозиции материи и духа, воспроизводимые по аналогии в двух парах: жизнь шахмат – повседневная жизнь, безумие - норма, реальность - ирреальность, пробуждение - сон. Что есть сон, а что реальность - мир шахмат или «живая жизнь»? Этот вопрос набоковский герой и читатель решают на протяжении всего романа. Столкновение героя-одиночки, наделенного одновременно душевной странностью и неким возвышенным даром, с «толпой», «обывателями» безысходно и трагично. Защиты от него нет.

Феномен литературной игры в произведении определяется характером перехода к постмодернизму. Изучение текста и теоретических источников, анализирующих те или иные аспекты литературных игр, позволило выявить ряд художественных принципов, которые присущи роману «Защита Лужина» как игровому тексту.

**1. Драматизация романа.** В набоковских произведениях обнаруживается множество «театральных эффектов», гармонически сочетающихся с настроением автора на игру с читателем. Действие уподобляется спектаклю, интерьер - декорациям, место действия - сцене, подмосткам, персонажи - актерам, исполнителям ролей. Среди персонажей

кто-то походит на драматурга или театрального режиссера, манипулирующего другими персонажами. Персонаж-режиссер является одним из зримых воплощений авторского присутствия в тексте. Соотнесенность со спектаклем (пьесой, сценарием, кинофильмом) становится одним из способов подчеркивания «деланности», искусственности текста произведения, разрушения жизнеподобия, подрыва картины «реальности».

**2.Игровое использование интертекстуальности, реминисценций, пародии.** Предшествующая словесность, различные претексты не просто вовлекаются в повествовательную структуру, но и выполняют в ней ключевые функции. Пародийность игрового текста чаще всего проявляется в обыгрывании моделей, сюжетно-фабульных ситуаций предшествующей литературы, жанров, художественных направлений, конкретных авторов, текстов, их эпизодов.

**3.Лабиринтизм.** Текст конструируется по принципу игрового лабиринта, а освоение его читателем уподобляется продвижению по нему. При всем различии задач игровых текстов-лабиринтов в них всегда совпадает главное: чувство наслаждения, сопровождающее познание лабиринта и всех многообразных структурных, мотивных, аллюзийных и интертекстуальных связей, концентрирующихся вокруг него.

**4.Структурирование «узоров», мотивных систем.** Большинство узоров обусловлено пристрастием Набокова к шахматам, языку, чешуекрылым. Шахматный мотив очевиден в «Защите Лужина». Жизнь Лужина состоит из узоров, и это не просто фантазмы, которые герой навязывает равнодушному миру.

Таким образом, эстетическое целое романа органично соединяет иррационально-сюрреалистическое художественное мышление с поэтикой нарождающегося искусства постмодерна. Многие идеи В. Набокова близки постмодернистским, утверждающим относительный характер восприятия мира, а также литературного дискурса.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания // Звезда. – 1999. – №4.
2. Адамович Г.В. «Наименее русский из всех русских писателей...» // Дружба народов. – 1994. – №6.
3. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. – СПб., 1999. – 320 с.
4. Анастасьев Н.А. Владимир Набоков. Одинокий король. – М.: Центрполиграф, 2002. – 525 с.
5. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова // Иностран. лит. – 1987. – №5. – С. 210.
6. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. – М.: Сов. писатель, 1992. – 271 с.
7. Арьев А.Ю. И сны, и явь // Звезда. – 1999. – №4. С. 204-213.
8. Барт Р. Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – с. 490.
9. Белый А. Стихотворения и поэмы. – М.: Сов. писатель, 1966. – 656 с.
10. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография // Вопросы литературы. – 1988. – №11. С. 219-265.
11. Бицилли П.М. [В. Сирин] // Русская речь. – М., 1994. – №2. – С. 41-44.
12. Борухов Б.Л. Об одной вертикальной норме в прозе Набокова // Художественный текст: антология и интерпретация. – Саратов, 1992.
13. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
14. Вагнер Ю. Энциклопедический словарь. – М., 2003. – 780 с.
15. Вострикова А. В. Бегство от жизни: Роман В. В. Набокова «Защита Лужина» // Литература в школе. – 2007. - №1. – С. 21-24.
16. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. – 2002. - №2 (54). – С. 205-227.
17. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или в поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1988. – №10. – С. 125-160.

18. Злочевская А. В. В. Набоков и Н. В. Гоголь: На материале романа «Защита Лужина» // Русская словесность. – 1997. - №4. – С. 24-29.
19. Злочевская А.В. Поэтика В. Набокова: новации и традиции // Новый мир – 2003. – №7. – С. 51-63.
20. Злочевская А.В. Творчество В. Набокова в контексте мирового литературного процесса XX века // Филол. науки. – 2003. – №4. – С. 3-12.
21. Злочевская А. В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 188 с.
22. Кантор М. Бремя памяти (о Сирине) // Набоков В.В. Pro et contra. – СПб., 1999. – С. 235-237.
23. Коваленко А.Г. «Двоемирие» В. Набокова // Вестн. Рос. ун-та дружбы народов. Сер.: Филология, журналистика. – 1994. – №1. – С. 93-100.
24. Кузнецов П. Утопия одиночества: Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. – 1992. – №10. – С. 243-250.
25. Михайлов О.Н. Владимир Владимирович Набоков // Лит. в школе. – 1991. – №3. – С. 42-52.
26. Шиньев Е. П. Творчество В. Набокова в системе культурных парадигм. (Своеобразие перехода от модернизма к постмодернизму) // Мир культуры: теория и феномены: Межвузовский сборник научных статей. – Вып. 5 / Отв. ред. Доктор филос. наук, проф. Н. М. Инюшкин. – Пенза, 2006. – С. 91-100.
27. Шульман М. Набоков, писатель: Манифест. – М., 1998. – 224 с.