

**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 Лузина» 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 Лузина». Целью определяются **задачи** курсового исследования: 1. Изучить модернистские черты романа «Защита Лузина», 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 полнокровной 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 глядит 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 непонятного 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 мутой 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 посясторонний 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 всплывших-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 Ивановича», 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, неся 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 «сделанности», 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.