

Л. Ю. Стрельникова

**РОМАН В. В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»
КАК ИГРОВАЯ МОДЕЛЬ ШАХМАТНОЙ ГИПЕРРЕАЛЬНОСТИ**

Кубанский государственный университет, Российская Федерация, 350040, Краснодар,
ул. Ставропольская, 149

Статья рассматривает проблемы игровой поэтики в романе Набокова «Защита Лужина». Предлагается новый подход к анализу романа с точки зрения его игровой структуры как модели видения автора. В игровом поле романа личности действуют как авторские марионетки, которые являются участниками игры. В «хрустальном лабиринте» игры личность теряет смысл и человечность. Игра является эффективным приемом эстетики В. Набокова, с ее помощью он противопоставляет искусство здравому смыслу. Важно, что в поэтике модернизма автор присутствует в произведении, он абсолютный демиург, который стремится показать свою власть над текстом. В своих эстетических играх Набоков меняет понятия «жизнь» и «искусство». Смерть пропагандируется как единственный выход из профанной реальности. Библиогр. 48 назв.

Ключевые слова: модернизм, авторская маска, безумие, бессознательное, экзистенциализм, игровая поэтика, потусторонность, Набоков.

“THE LUZHIN DEFENSE” BY V. NABOKOV AS A GAME MODEL OF THE CHESS HYPERREALITY

L. Yu. Strelnikova

Kuban State University, 149, ul. Stavropolskaya, Krasnodar, 350040, Russian Federation

The article examines game poetics problems in “The Defense”, a novel by V. Nabokov. The author of the article offers a new approach to the analysis of the novel in the context of its game structure as a model of the author’s vision. In the playing field of the novel personalities act as the author’s puppets who are participants of the game. In the crystal maze game personality loses its essence and humanness. The game is an effective method of Nabokov’s aesthetics and with its help the author opposes the art to common sense. It’s important that in the poetics of modernism the author is present in the work, he is an absolute demiurge who aims to show his power over the text and the reader. Nabokov changes the concepts of life and art in his aesthetic games. Death is advocated as the only exit from the profane reality. Refs 48.

Keywords: modernism, author & mask, madness, unconscious, existentialism, play’s poetics, otherworldliness, Nabokov.

— Здесь играют в шахматы! Весь этот мир — шахматы (если только, конечно, это можно назвать миром)! Это одна большая-пребольшая партия.

Л. Кэрролл. «Алиса в Зазеркалье»

В одном из первых критических отзывов о романе В. Набокова «Защита Лужина» (1929–1930 гг.) Н. Берберова высказала мнение, ставшее хрестоматийным и поднявшее одного из виднейших писателей русского зарубежья на новую ступень признания: «Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано» [1, с. 595]. Бунинское впечатление было еще более пафосным и эмоциональным, хотя любви к Набокову русский писатель не испытывал: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня» [2].

По мере выхода новых произведений В. Набокова в литературной эмигрантской среде создавалось весьма устойчивое впечатление, что писатель все больше склоняется к европейским культурным тенденциям, удачно вписываясь в эстетику модернизма. Примечательные слова о заданной «нерусскости» В. Набокова скажет в отзыве на его мемуарный роман «Память, говори!» («Другие берега») Александр Верт: «Забавно, что еще задолго до окончательного разрыва с Россией в 1919 году В. Набоков ощущал себя больше “западным”, нежели русским» [3]. Действительно, второй русский роман — и первый переведенный на английский язык — под названием «Защита Лужина» вызвал большой литературный резонанс в эмигрантской критике. Начальные фрагменты произведения был напечатаны на страницах «Современных записок» в Берлине в 1929 г., а отдельной книгой роман вышел в 1930 г. в берлинском издательстве «Слово» под псевдонимом «В. Сирин». Надежды писателей русской эмиграции на то, что В. Набоков в «Защите Лужина» «вышел на путь большей человечности, что сам Лужин, этот шахматный вундеркинд и маниак-однородум, выводит автора из круга нелюбви к человеку...» [4], не оправдались: как почитали критики, автор по-прежнему сохраняет власть приемов и остается в своем «заколдованный круте» эгоизма, а Лужин пополняет галерею героев, у которых «нет души» [4]. В этом романе продолжают структурно оформляться типологические черты индивидуальной поэтики писателя, моделируются приемы игрового стиля; Набоков задает собственные правила творчества, говоря, что в своем «частном мире» он «абсолютный диктатор» [5, т. 3, с. 596]. Но возможно ли назвать причудливые «узоры» и «спирали», «оригинальность первичной судороги восторга» [6], которые В. Набоков так настойчиво внедрял в свои произведения, «гуманистическим искусством, утверждающим способность человека не теряться перед лицом хаоса и упорядочить его»? [7]. В западном литературоведении преобладает модернистский взгляд на творчество В. Набокова, в частности на роман «Защита Лужина» как на игровую структуру, что в наибольшей степени соответствует парадигме набоковского творчества. Так, американский исследователь Д. Джонсон считает, что «игра имеет большое значение в текстах» писателя, вписываясь в онтологию его творческой системы. «Игры Набокова, — продолжает Д. Джонсон, — важный аспект эстетической космологии двух миров Набокова», фактически устранившие этическую сторону его творчества [8].

Намечая стратегию своего творчества, В. Набоков выделяет главный его компонент — божественную игру. «...Эти два элемента — божественность и игра — равноценны», — заявлял писатель в лекции о Достоевском. Как считал В. Набоков, искусство остается игрой до тех пор, пока вымысел превосходит реальность и «пока ужас или отвращение не мешают нам верить, что мы, читатели или зрители, участвуем в искусной и захватывающей игре» [9]. Утрата же эстетического восприятия действительности влечет за собой нарушение равновесия между игрой и реальностью в пользу последней, устранив тем самым идею искусства. В. Набоков действительно видит в шахматах не просто игру, а «метафору искусства» [8], освобождающую писателя от оков здравого смысла и направляющую к «безличному воображению и эстетическому удовольствию» [10].

В отождествлении искусства и игры В. Набоков близок к модернистской теории Й. Хейзинга, который выявил «взаимосвязь игры и искусства» и определил ее гармонизирующие свойства: «...Этот эстетический фактор, быть может, есть не что иное,

как навязчивое стремление к созданию упорядоченной формы, которое пронизывает игру во всех ее проявлениях» [11].

В многочисленных рецензиях и отзывах сразу же была подмечена бросающаяся в глаза «нерусскость» произведения, что определило общую стратегию эмигрантской критики, но в целом мнение о романе сложилось противоречивое — от восхищения до резкого неприятия. Единодушно был отмечен писательский талант автора, несмотря на то, что «и сюжет, и манера письма не совсем обычны для русской литературы последнего десятилетия» [12, с. 57]. Связь с традициями русской литературы усмотрели немногие, например, рецензент газеты «Русский инвалид» П. Краснов по-дилетантски отметил в «Защите Лужина» «дело подлинного таланта, росток от того корня, что дал нам Толстого, Достоевского и Гончарова» [13]. П. Пильский увидел в «Защите Лужина» «отражения Гаршина и раннего Зайцева» [14]. Противоположную точку зрения высказал вечный оппонент Набокова Г. Адамович: «“Защита Лужина” — вещь западная, европейская, скорее всего французская», подчеркнув тем самым «эстетическую вторичность» романа в плане зависимости от западноевропейской модернистской прозы [15, с. 56]. В своих многочисленных откликах на произведения В. Набокова Г. Адамович часто задавал критический тон аналитической интерпретации его творчества, став буквально «злым гением» писателя. На роман «Защита Лужина» Г. Адамович написал несколько рецензий. Но если в рецензиях 1930-х годов литературовед утверждал, что «роман рассудочен... чуть-чуть воняет литературой» [15, с. 57], то в 1970-е годы в предисловии к парижскому изданию романа он называл В. Набокова «большим русским писателем» [16, с. 72]. В целом же Г. Адамович сохраняет непреклонной свою критическую линию по отношению к В. Набокову: «Творчество этого писателя, бесспорно, явление значительное, однако как бы скрыто-значительное, без демонстративного приглашения к глубокомыслию...» [16, с. 73]. Критик отмечает в качестве доминанты стиля писателя «безостановочную словесную виртуозность, сущность и природу которой легко отнести на счет духовной беспечности» [16, с. 73].

С Г. Адамовичем были солидарны многие эмигрантские писатели, поддержав его настороженно-придирчиво-недоброжелательный настрой по отношению к творчеству В. Набокова. К их числу можно отнести К. Зайцева, который в статье «“Бунинский” мир и “сиринский” мир» противопоставил «кромешную тьму сирийского духовного подполья» «живительной, бодрящей и вместе поэтически-пленительной книге» И. А. Бунина [17, с. 53]. Главный пафос претензий к произведениям В. Набокова лежал в духовной плоскости, отсутствие которой не в состоянии, как считали писатели, возместить «талантливейшее изображение того, как живут люди, которым нечем и незачем жить» [17, с. 53]. Набоковская формула о приоритете стиля над «нравственным учением» и «общими идеями» [5, т. 2, с. 574], нивелирование общественной значимости произведений искусства не вписывались в классическую эстетику русской литературы, культивируемую и в период вынужденного изгнания. Но в то же время становилось очевидным — и творчество В. Набокова было тому примером, — что «русская литература в эти годы все больше отрывалась от тем общечеловеческого значения и интереса» [12, с. 57], утрачивала родные корни, и это «сказывалось и на технике писательства, все больше устремленной к «преодолению реалистического многословия» [18, с. 70] в пользу «последней литературной моды» [15, с. 58]. Роман «Защита Лужина» стал первым произведением В. Набокова, смыслом

которого является игра в чистом виде, как практическая шахматная и философско-эстетическая идея, выражающая абсолютно-глобальное игровое состояние мира, полностью подчиняющее себе человека и обнажающее его внутренний солипсизм. Создавая роман об игре, В. Набоков в таком же игровом смысле трактует идею своего произведения в предисловии к английскому переводу романа в 1963 г., где подчеркивает сходство повествования «с искусной игрой». «Мою историю нелегко было сочинить, но я испытывал большое наслаждение, — говорит писатель, — заставляя тот или иной образ и сцену вводить фатальный узор в жизнь Лужина» [19]. Считается, что сюжетом романа послужили события жизни гроссмейстера и друга В. Набокова Курта фон Барделебена, который покончил жизнь самоубийством в 1924 г. Другим прототипом Лужина послужил выдающийся русский шахматист, 4-й чемпион мира по шахматам А. Алехин. Также предполагается, что основная сюжетная линия связана с известной шахматной партией Рети — Алехин, проходившей в Баден-Бадене в 1925 г. Но как бы то ни было, замысел произведения связан, кроме внешних факторов, повлиявших на фабулу и носящих скорее диффузный характер, с личным пристрастием В. Набокова к шахматам, приравненным писателем к высокому искусству.

Впервые шахматная тема возникла у В. Набокова в стихотворении «Шахматный конь» в 1927 г.: «Старый маэстро сидел согнувшись, // пепел ронял на пикейный жилет, —// и напал, пузырями раздувшись, // неудержимый шахматный бред. // Пили друзья за здоровье маэстро, // вспоминали, как с этой сигарой в зубах // управлял он вслепую огромным оркестром // незримых фигур на незримых досках» [20]. Как отмечает биограф В. Набокова Б. Носик, «все эти шахматные волнения осенью 1927 г. явились предвестием значительного события в жизни русской литературы, ибо тогда уже зарождался в мозгу В. Набокова новый замечательный роман — роман о шахматисте» [21, с. 220]. К другим не менее значимым и интересным интертекстуальным источникам романа следует отнести фантастическую повесть Л. Кэрролла «Алиса в стране чудес», которую В. Набоков, как известно, перевел на русский язык с несколько измененным названием «Аня в стране чудес» в 1923 г. В. Набоков пользуется приемами Л. Кэрролла, именно под его влиянием формировалось представление автора «Защиты Лужина» о реальности как о многогранной эстетико-игровой конструкции, потусторонне-зазеркальной матрицы, где «все наоборот» [22] и где происходит свободное авторское разыгрывание, интерпретация эстетических символов, семантических кодов, создающих семиотическое пространство как антипод жизненной модели, не соотносимой с эмпирической действительностью.

Примечательно, что некоторые набоковеды, например Марк Лилли, изначально отказывали Лужину в человеческой сущности, выявляя в нем только шахматное содержание, — для исследователя он только объект игры. Лилли увидел в Лужине пораженного шахматного короля — «шах» «мат», что означает «король мертв». При этом его смерть рассматривается не как трагическая гибель поглощенного игрой и утратившего личностное содержание шахматиста, но переводится в область артистизма, приобретая свойства эстетического бессмертия: «Подобно тому, как танцующие юноши на какой-нибудь старинной вазе никогда не сдвинутся с места, так и Лужин устремится к квадратам смертной шахматной доски, однако никогда ее не достигнет» [21, с. 246].

Авторское присутствие, ставшее важным фактором модернистской эстетики, в произведениях В. Набокова предельно обнажено, не исключением стал и роман

«Защита Лужина», поэтика которого реализуется в авторских игровых формах и «обнаженных» эстетических приемах, позволяя расширить и еще в большей степени индивидуализировать творческую саморефлексию, выраженную в авторских кодах, интерпретациях с установкой на своего рода «тройственный» диалог: текст — автор — читатель. Авторское сознание выполняет в романе навигаторскую функцию, манипулируя не только своими героями, но и читателями, закрепляя форму нарциссического метаромана с углубленной проекцией авторского «Я», задача которого — упорядочить хаос бытия гармонией субъективного искусства, установить диктат самого себя над героями и читателями в качестве выразителя единственной истины.

Как сказал по поводу роли автора в модернизме С. Стрихл, «вооруженный упорядоченной силой мысли, художник занимает позицию абсолютной власти над текстом: он или она воплощает мистифицированное и невидимое присутствие божественного творца, *deus artifex*» [23]. Символом эстетического индивидуализма В. Набокова стала традиционная для европейской творческой элиты «пресловутая башня из слоновой кости» [6], смысл которой для писателя заключался в «обнажении авторской роли в литературной конструкции..., включении читателя в творческую игру при постоянном разрушении предварительно созданного эффекта достоверности и миметичности самого романа» [24].

В своих эстетических стремлениях отойти от «физического пространства», чтобы побудить читателя «дивиться узорам» [6], В. Набоков создает антитезу противопоставленных друг другу реальностей, каковыми являются игра — жизнь, ему, по словам Г. Адамовича, «какого-то последнего штриха недостает, чтобы показать, что он говорит о жизни... Это выдуманный, надуманный роман... у него все во внешности, в блестящей полировке» [15, с. 59]. Таким образом, игровая структура романа «Защита Лужина» строится на амбивалентной основе авторского самовыражения и диалога с читателем, происходит перенесение событий в иную, игровую реальность, созданную деятельностью автора, что оправдывает эстетическую формулу Хейзинга: «Связи между красотой и игрой прочны и многообразны» [11]. Декларируя себя в качестве автора-демиурга, *Magister ludi*, В. Набоков является масочной проекцией самого себя в произведении и одновременно манипулятором по отношению к своим героям. «...Однако художник, — как подметил В. Ходасевич, — нигде не показан им прямо, а всегда под маскою: шахматиста, коммерсанта и т. д.» [25, с. 224]. Термин «авторская маска», введенный американским постмодернистом К. Мамгреном, уже в модернистский период творчества В. Набокова станет одним из определяющих элементов его игровой поэтики, намечая саму концепцию масочности в творчестве как необходимый элемент игровой структуры. «Я ношу маску, я всегда под маской» — так определит свое присутствие в произведении сам В. Набоков [26, т. 2, с. 340]. Таким образом, автор не растворяется и не умирает в произведении, что будет характерно для постмодернизма, а присутствует в основном как маска-представитель, не лишая текста фабулы, персонажей, придавая процессу творчества «стремление к созданию упорядоченной формы», свойственной игре, — «она устанавливает порядок, она сама есть порядок», в чем и проявляется ее самодостаточность» [11]¹.

¹ Примечательно, что одним из первых в европейской литературе образ автора-Кукольника ввел У. Теккерей в своем романе «Ярмарка тщеславия», предвзято модернистский подход и придав

Существенным компонентом авторской поэтики, обостряющим ситуацию игры, становится интермедиальная интертекстуальность, «зашифрованность многими кодами» [27, т. 1, с. 143], призванными выступить в бесконечности смыслов «посредством множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов», в многочисленности ассоциаций которых и «в бесконечности означающего предполагается игра» [28]. В данном случае таким ассоциативно-многозначным, моделирующее-игровым концептом романа становится шахматная игра, проецируемая на личность как ее эстетическая функция.

Созданная воображением Лужина искусственная реальность шахматной игры вытесняет из сознания все, что может связывать его с эмпирической действительностью, поэтому он не может отличить обыденную жизнь от своих фантазий. Происходит устранение и времени, и пространства, которые оказываются за рамками произведения, остается лишь некая сфера высшего творческого сознания, лежащая за пределами наличного бытия: «Единственное, что по-настоящему занимало его, была сложная, лукавая игра...» [26, т. 2, с. 134]. По отношению к главному герою это означает, что личность как таковая отсутствует в романе, поскольку нет единства ее необходимых признаков — психического, биологического и социального, но есть лишь одна из «бесчисленных человеческих жизней, которые заблудились в собственных лабиринтах... оставшись наедине с собой» [29, с. 131]. Таким собственным «хрустальным лабиринтом» [26, т. 2, с. 16] жизни для Лужина явилась шахматная игра как творческая составляющая героя, она и стала камнем преткновения между героем и реальностью: он, как верно заметил В. Ходасевич, «оказывается беззащитен перед всем, что относится к действительности» [30, с. 66]. В данном случае игра становится хейзинговским «нечто, выходящим за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни», и приобретает «статус священного искусства» [11]: «Он не просто забавляется шахматами, он священнодействует» [26, т. 2, с. 35]. Полностью погрузившись в «игру богов» [26, т. 2, с. 21], Лужин утрачивает чувство реальности, окружающий мир он видит сквозь призму шахматных атрибутов и эффектов, не понимая, что в какой-то момент «нематериальная стихия» [11] игры как внерациональная сила поглотит его, и он не сможет сопротивляться, так как перестанет быть личностью: «Жизнь с поспешным шелестом проходила мимо, и вдруг остановка, — заветный квадрат, этюды, дебюты, партии... <...> Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темных, квадратов. Под скамейкой тень распласталась резкой решеткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырех углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали» [26, т. 2, с. 28, 31].

В том же духе создает свой игровой мир Лужин: «Сперва он научился разыгрывать партии, — бессмертные партии, оставшиеся от прежних турниров, — беглым взглядом скользил по шахматным нотам и беззвучно переставлял фигуры на доске» [26, т. 2, с. 30]. В. Вейдле прокомментировал идейно-эстетическую сторону романа с позиции судьбы творческой личности следующим образом: «Замысел романа — сквозной. Сквозь судьбу шахматиста Лужина просвечивает более общая судьба всякого творческого человека, а относительная бесплодность (эстетическое отражение

реалистической форме повествования игровой характер с целью критического анализа английской буржуазной действительности.

бездуховности) окружающих его людей знаменует в глубине ту странную оторванность современного человека от всяких человеческих целей и причин...» [31, с. 60].

В. Набоков в определенной степени проецирует Лужина на романтический тип, наделяя его чертами исключительной творческой личности, что отмечали исследователи. Например, Н. Анастасьев увидел в Лужине «противопоставление одаренной, в пределе гениальной личности толпе, бездушно, а то и свирепо покушающейся на ее свободу» [32, с. 219]. Но в данном случае конфликт строится не по романтическому принципу, здесь вообще нет ни идейного, ни эстетического, ни нравственного конфликта, но есть «разыгрывание-симуляция» [24] конфликтности на базе психической нетождественности личности самой себе, невозможности героя в полной мере отстоять себя как самостоятельное существо перед «шахматной бездной» [26, т. 2, с. 70], так как необходимость следовать правилам игры приводит к утрате контроля над внешним миром и изолирует его от жизни, лишает Лужина способности адекватного реагирования на реальность: «произошел нежный оптический обман: он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел...» [26, т. 2, с. 93]. В случае с Лужиным происходит разъединение действительности и сознания, устраняется граница между разумом и безумием, реальностью и шахматной игрой, не случайно психиатр поставит ему «игровой» диагноз, в котором раскрывается экзистенциальный нигилизм Лужина, выводящий его за пределы своей личности: «...страстный шахматист так же нелеп, как сумасшедший, изобретающий перпетуум мобиле или считающий камушки на пустынном берегу океана. <...> “Ужас, страдание, уныние... вот что порождает эта изнурительная игра”» [26, т. 2, с. 94].

С точки зрения психиатрии Лужин воплощает в себе «клинический случай» психического автоматизма личности, разработанный Лаканом и Клерамбо в 20-е годы XX в., согласно которому в душе человека возникает некая психическая машина, поглощающая его волю. Этот «внутренний, чисто механический паразит подчиняет себе психическое состояние человека. Человек управляется кем-то другим», превращаясь в отчужденный от себя субъект, «мертвую куклу», поработленную этим «внутренним паразитом» [33]. В набоковском романе это мир шахмат, сомнение во всевластии которых высказывали еще герои Л. Кэрролла: «Весь этот мир — шахматы (если только, конечно, это можно назвать миром)!» [22]. В. Набоков фиксирует автоматизм Лужина, сравнивая его с «драгоценным аппаратом со сложным, таинственным механизмом» [26, т. 2, с. 75]. Подмену живого наполнения личности автоматизмом как внешним управлением увидел и В. Ходасевич, сказав, что «Лужиным движет автоматизм, которым нельзя подменить воплощение подлинное» [30, с. 65].

О трагическом результате автоматизации личности, утратившей свою сущность под воздействием не постижимых рациональным разумом сил, предупреждали еще романтики. Например, Гофман в новелле «Автоматы» задается риторическим вопросом, почему внерациональные силы так легко поработают человека: «Как удастся этим призракам втянуть в свою игру чисто внешние, не зависимые от них события да еще внушить обманутым чувствам, будто они сами порождают внешнюю жизнь?» [34, с. 370]. В действительности же личностного начала в Лужине нет, поскольку он не осознает себя как автономную, самодостаточную личность и свою связь с окружающим миром воспринимает только через посредство шахмат: «Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон веков играл в шахматы» [26, т. 2, с. 78]. Именно шахматы раскрывают гениальность Лужина, но лишают его человеческого

наполнения (в нем было невозможно даже «предположить хоть одну естественную наклонность» [26, т. 2, с. 87]).

Фиктивно-симулятивный образ Лужина возникает в книжных фантазиях его отца, — писателя, создавшего в мечтах эстетизированное представление о сыне-вундеркинде, «белокуром мальчике, и взбалмошном, и задумчивом, который превращается в скрипача или живописца, не теряя при этом нравственной красоты» [26, т. 2, с. 11]. В. Набоков интерпретирует моцартовский комплекс гениального ребенка в проекции на Лужина-сына, отличавшегося «от всех тех детей, которые... должны были стать людьми, ничем не замечательными» [26, т. 2, с. 11]. И то, что в обывательском смысле увлеченность героя шахматами виделась как проявление безумия («тут есть что-то ненормальное» [25, т. 2, с. 64]), писатель переводит в сферу творческого сумасшествия, свойственного музыкантам-романтикам, сохраняя устоявшуюся для европейской эстетики платоновскую идею гения, который может творить, только когда «сделается вдохновенным и исступленным и не будет в нем более рассудка...» («Ион») [35, с. 377]. Лужин остается непонятым окружающим миром именно в силу своего шахматного дарования, воспринимаемого другими людьми как болезнь. «Он нездоров, у него какая-то тяжелая душевная болезнь... Загадка, загадка...» [26, т. 2, с. 15], — так предопределяет отец Лужина его дальнейшее существование в рациональном мире, где талант соотносится с безумием.

Объединяя музыкальную и шахматную темы, писатель утверждает, что шахматная игра носит возвышенный характер, и по силе воздействия она равнозначна музыке, а значит, Лужин «погружен... не в пустячную, пусть технически сложную, забаву, но занят деятельностью, отвечающей набоковским представлениям об искусстве» [36]. Музыка и шахматы связаны у В. Набокова с романтической идеей гармонии в искусстве: «комбинации, как мелодии» [26, т. 2, с. 21], — говорит скрипач, исполняющий музыкальные произведения лужинского деда. Как музыка способна «сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и смутную фантастическую значимость» [38], так и шахматы в представлении автора обладают той же универсальной функцией. В. Набоков использует идею музыки для уподобления шахмат высокому искусству, сказав в одном из интервью, что «нашел довольно необычную замену музыке в шахматах — говоря точнее, в сочинении шахматных задач» [5, т. 3, с. 578], и эта установка на игровой эстетизм впоследствии всплывет в виде музыкальных ассоциаций во время шахматной битвы Лужина с Турати: «сразу какая-то музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию» [26, т. 2, с. 80].

Пребывая в романтизированной «мистической пустоте», отец Лужина в своих творческих фантазиях представляет жизнь своего сына в виде художественного произведения как симуляцию того, что никогда реально не существовало, помещая его в «фабулу повести» «Гамбит» о «мальчике шахматисте, которого отец возит из города в город» [26, т. 2, с. 4]. Он воспринимает Лужина только как эстетический объект в его взаимодействии с шахматной игрой: «Лужин что-то постиг, что-то в нем освободилось, прояснилось, пропала близорукость мысли, от которой мучительной мутью заволакивались шахматные перспективы» [26, т. 2, с. 29]. Находясь в этой фальшивой игровой гиперреальности шахмат, Лужин становится копией человека, персонажем воображаемого произведения: по воле отца-автора его жизнь приносится в жертву искусству, и он «умрет молодым, его смерть будет неизбежна и очень трогательна»,

что эстетически оправдывает замысел и «стройную литературную фабулу» [26, т. 2, с. 43]. Но абсолютная власть игровых отношений разрушает человека, и Лужин оказывается вне жизни, существуя лишь в пределах игрового поля как участник шахматной игры.

Показывая Лужина в обыденных человеческих отношениях, В. Набоков еще в большей степени подчеркивает непрочность его связей с семьей и жизнью в целом: он никогда не испытывал потребности в любви и участии, напротив, он словно преодолевает необходимость участвовать в суе жизни, т. е. быть живым человеком — сыном, женихом, мужем, общаться с семьей и т. п., «лишь в отвлеченном мире шахматных комбинаций ему легко дышится» [30, с. 65]. Только в один момент своей жизни он позволил себе проявить подобие живых чувств, когда делал предложение невесте: «Итак, продолжая вышесказанное, должен вам объявить, что вы будете моей супругой, я вас умоляю согласиться на это... и тут, присев на стул у парового отопления, он разрыдался, прикрыв лицо руками...» [26, т. 2, с. 58]. Но в общем пространстве романа все герои отчуждены друг от друга, больше схожи с «абстракциями как моделями реального, но без оригинала» [39]; без имен, словно куклы-марионетки, они лишь играют заданную автором роль и исчезают по мере необходимости — Лужин «потерял мать, отца — и этого не заметил» [30, с. 64]. Близкие Лужину люди, как и он сам, — не более чем аллюзивно-интермедийные проекции; например, мать Лужина уподобляется «копии купающейся Фрины»: «опять вышла нагишом» [26, т. 2, с. 19]. В романе она символично соотносится с идеальной, но неодушевленной красотой скульптурной Фрины, древнегреческой гетеры, и в жизни «странно отчуждена от сына, как будто он уплыл куда-то» [26, т. 2, с. 40]. Отношения матери и сына обезличены, поэтому Лужин не воспринимает ее как мать и ведет себя подобно Питеру Пену, считавшему, «что мама человеку ни к чему» [40]. Ее смерть становится знаком свободы от всяких связей с внешним миром, равно как и смерть отца, которого он также старался не замечать с самого детства («Лужин прищурился и отвернулся, словно отца не заметил» [26, т. 2, с. 12]). Все это раскрывает нравственную сторону игры, — как замечает Й. Хейзинга, «игра сама по себе... не причастна морали, в ней нет ни добродетели, ни греха» [11, с. 25].

Подобных ассоциативных намеков в романе немало; в частности, Б. Бойд [41] указывает на аллюзивные темы отца и деда-композитора, ставшего в романе тестем Лужина старшего, в годовщину смерти которого устраивается музыкальный вечер и происходит судьбоносное событие, открывающее маленькому Лужину путь в шахматное будущее, — «новорожденное чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь» [26, т. 2, с. 19]. Предсказывая перерождение Лужина из вундеркинда в маэстро игры, В. Набоков указывает на психологическую подготовленность героя ко всему игровому с детства — клоуны, фокусы, Шерлок Холмс и Филеас Фогг и т. д.: «Фокусник, которого на Рождестве пригласили его родители, каким-то образом слил в себе на время Фогга и Холмса, и странное наслаждение, испытанное им в тот день, сгладило все то неприятное, что сопровождало выступление фокусника» [26, т. 2, с. 16].

В онтологическом смысле бытие Лужина, как и он сам, двойственно, его можно разделить на реальное, житейское, и гиперреальное, т. е. игровое, где игра тождественна искусству. М. Лотман писал: «Искусство игры заключается именно в овладении навыком двупланового поведения. Любое выпадение из него — в одноплановый

“серьезный” или одноплановый “условный” тип поведения — разрушает его специфику» [42, с. 71]. Утратив связь с действительностью и постоянно пребывая в игровом состоянии (на его игровую функцию указывает и сам В. Набоков, называя «выдуманным гроссмейстером», чье «имя рифмуется со словом “illusion”» [19]), Лужин перестает быть личностью, и традиционное сознание у него замещается игровым. Не случайно до конца романа у героя отсутствует полное имя, для окружающих он только шахматист и не более того. Но будь он личностью, конфликт мог бы иметь и другой вариант развития, направленный на преодоление героем игровой зависимости: «Как паразитирующее чужеродное растение, искусство обволакивает и душит в душе Лужина порывы к подлинной, непреображенной жизни» [12, с. 59]..

Писатель прибегает к приему двойничества в процессе развития конфликта Лужина с действительностью, лежащей за пределами игрового пространства. Вследствие чего образ Лужина двоятся, при этом двойник не тождествен своему подлиннику, а находится с ним в конфликте: 1) реальный Лужин, «томно рассеянный по комнате, спит»; 2) Лужин, *Homo ludens*, «представляющий собой шахматную доску, бодрствует и не может слиться со счастливым двойником» [26, т. 2, с. 72]. В. Набоков делает Лужина двойником внутри самого себя: он и гений игры, «большой артист», «маэстро», и в то же время «забавный монстр», пешка, получая прототипом двуликого римского бога Януса, появляющегося в символическом «бюсте воскового мужчины с двумя лицами, одним печальным, другим радостным» [26, т. 2, с. 119]. В реальном мире герою уготована лишь роль пешки, но никак не гроссмейстера, мастера игры, творца, конструирующего свой магический мир, подобно кастальскому идеалу мудреца *Magister ludi* в романе Г. Гессе «Игра в бисер»: «Во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» [26, т. 2, с. 139].

Расщепленное сознание героя пребывает в состоянии эскапизма, что связано с искаженным восприятием действительности: эстетически-субъективное наполнение Лужина представлено антагонистическим по отношению к обыденной жизни. Он вынужден постоянно контролировать наличие условной границы между посюсторонним и потусторонним мирами. Следует отметить, что Лужин долгое время следил за равновесием, не отдавая окончательного предпочтения ни одному из миров, что, возможно, и не позволило ему перерасти «вундеркиндство». В своем внутреннем времени он инстинктивно навсегда остался ребенком, проецируясь в будущее в виде художественной гравюры с изображением «вундеркинда в ночной рубашонке до пят» [26, т. 2, с. 101], и одновременно понимал фальшивость шахматного мира: «Эти города, эти ровные ряды желтых фонарей, проходивших мимо, вдруг выступавших вперед и окружавших каменного коня на площади, были той же привычной и ненужной оболочкой, как деревянные фигуры и черно-белая доска, и он эту внешнюю жизнь принимал, как нечто неизбежное, но совершенно незамысловатое» [26, т. 2, с. 53]. Не случайно, чтобы сохранить хотя бы шаткое равновесие между реальностью и миром игры, психиатр, «маленький фрейдист», советует Лужину читать литературу, уводящую в мир детских воспоминаний и интересов, и в следующем витке спирали, соединяющем прошлое и настоящее, Лужин вновь встречается с игровыми проекциями детства, читая «путешествия Фогга и мемуары

Холмса» [26, т.2, с.97]. И здесь В.Набоков не избегает игрового парадокса, противопоставляя идею своего «не весьма рационального сознания» [5, т.3, с.596] творчеству Достоевского, произведения которого «профессор запретил давать читать» Лужину, так как он «производит гнетущее действие на психику современного человека, ибо, как в страшном зеркале...» [26, т.2, с.97]. Незаконченная фраза В.Набокова интригует и читателей, и исследователей, но следует помнить, что, по замечанию А.Кейзина, «Набоков обожает играть с читателем и подшучивать над ним», «тайный смысл» его формул «вовлечет... в утомительную охоту за новыми шутками и пародиями на других романистов» [43]. Для В.Набокова таким «страшным» отражением в зеркале идей Достоевского могла быть только истина, идеал, взятый русским писателем из действительности. «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность», — говорил Достоевский [44, с.75–76]. В этой незаконченной фразе В.Набокова заключено не только его всем известное презрение к Достоевскому, «отталкивание от всего, что отстаивал Достоевский» [45], но и демонстрация собственной эстетической позиции, которую В.Набоков считал более правильной, утверждая, что «великая литература идет по краю иррационального» [5, т.1, с.503].

Но сохранить мнимое равновесие между мирами Лужину не удастся, так как его игровой эскапизм побежден тотальной множественностью психологических обликов, которыми обладает «любое “я”», и бесконечностью шахматных миров, — в них, «как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива» [26, т.2, с.78], непостижимый, трансцендентальный предел шахматной игры, в которой Лужин, подобно гессевскому Галлеру в его «магическом театре», дробится до бесконечности, обеспечивая себе мнимое бессмертие: «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» [26, т.2, с.78]. Шахматный мир уподобляется автором кэрролловскому Зазеркалью, но Алиса переходит в потустороннюю реальность как в сказочный мир, созданный ее детским воображением, откуда она может вернуться, и даже в своих зазеркальных размышлениях об иллюзорности реального и реальности сновидений Кэрролл отвергает берклианскую по своей сути идею мнимости в пользу здравого смысла:

— Если этот вот Король вдруг проснется, — подтвердил Труляля, — ты сразу же — фьють! — потухнешь, как свеча!

— Ну, нет, — вознегодовала Алиса. — И вовсе я не потухну! К тому же если я только сон, то кто же тогда вы, хотела бы я знать?

— То же самое, — сказал Труляля...

— Ш-ш-ш, — прошептала она. — Не кричите, а то вы его разбудите!

— Тебе-то что об этом думать? — сказал Труляля. — Все равно ты ему только снишься. Ты ведь не настоящая!

— Нет, настоящая! — крикнула Алиса и залилась слезами [22].

В подсознательной «темноте памяти» Лужина «как в двух зеркалах» отражается шахматный мир [26, т.2, с.78], показывая фальшивость этих двух реальностей — и мира шахмат, и действительной жизни, происходит фрейдовско-лакановское отчуждение героя от всех форм бытия, переходящее в «нарциссизм стадии зеркала»,

так как двойственная зеркальность позволяет Лужину увидеть не только свое отражение, но и отчуждение от себя, собственное раздробление «бесконечное число раз». Набоков сам подчеркивал, что его роман повествует о творчестве, в котором главным является соперничество в искусстве шахмат, но в целом история Лужина — это история противостояния здравого смысла и творчества, или, как считал автор, «навязанной личности и личности собственной» [6].

Постепенно герой теряет способность объективно соотносить свое творческое пространство с реальностью, он стал «молчалив и все посматривал в окно» и «после каждого турнирного сеанса все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений, так что и днем намечалось неприятное раздвоение» [26, т. 2, с. 72]. Это и есть ницшеанская бездна, в которую В. Набоков затягивает своих бездуховных героев-марионеток, и в их ряду противник Лужина, его главный шахматный оппонент, — Турати, тоже игрок, «представитель новейшего течения в шахматах...», стремящийся «создать самые неожиданные, самые причудливые соотношения фигур <...> игрок родственного склада, но только пошедший дальше» [26, т. 2, с. 54]. Более того, Турати — лицо той шахматной бездны, в которую должен ринуться Лужин, как в желанную ловушку. И Лужин понимает свою обреченность, пытаясь выбрать из коварной игры: «Ловушка, ловушка... Вовлечение в шахматную игру, и затем следующий ход ясен. Но этот ход сделан не будет» [26, т. 2, с. 147]. При этом Турати и сам не более чем шахматная фигура (тура), но выше рангом, чем Лужин; они оба двигаются к шахматной вершине, где должны сойтись «в решительную минуту» [26, т. 2, с. 72]. Творческая проблема Лужина, вылившаяся в жизненную трагедию и приведшая его к смерти, состояла в утрате им игровой самоидентичности: он не поражал больше в процессе игры «оригинальностью приемов» и, следовательно, выглядел «старомодным перед блистательной крайностью Турати» [26, т. 2, с. 54], он остался «позади в тех приемах, в которых он недавно был первым», «застыл в своем искусстве, бывшем новым когда-то» [26, т. 2, с. 54-55]. После времени «нагромождения побед» [26, т. 2, с. 55] — а именно в победах заключается смысл игры — Лужин становится аутсайдером, лишним в этом шахматном конвейере, так как, выйдя за рамки его воображения, игра перестает быть «таинственным искусством», перейдя в разряд низкопробных балаганных игр: «...он играл много и беспорядочно, а особенно его утомила игра вслепую, довольно дорого оплачиваемое представление...» [26, т. 2, с. 49, 51].

Человеческая сущность Лужина растворяется в игре, игра побеждает человека, превратив его в «забавного монстра», «большого артиста» [26, т. 2, с. 49, 52], в то время как жизнь его «проглядела», и Лужин, завершив процесс «художественной мимикрии» [26, т. 3, с. 100], словно «мохнатая, толстобрюхая ночница с горящими глазками», которая, «ударившись о лампу, упала на стол» [26, т. 2, с. 35]. Все происходит по непреложным законам игрового мира — «игра начинается, и в определенный момент ей приходит конец» [11, с. 28]. Граница между мирами стала размываться, мнимое равновесие было развенчано. Но при этом, утратив четкую границу, антагонистичные реальности не слились в некое изоморфное, качественно иное пространство, но окончательно разъединились, расщепив сознание Лужина и поставив его перед выбором: остаться в уютно «обставленной квартире» [26, т. 2, с. 100] семейной жизни или ринуться в «ужас шахматных бездн» [26, т. 2, с. 80]. В данной ситуации проясняется природа сумасшествия героя — она связана с патологической невоз-

возможностью найти шахматную защиту от Турати, чтобы стать *Magister ludi*. Одновременно Лужин остается беззащитным ребенком, не приспособленным к жизни, и это приводит к тому, что он «не может... придумать комбинацию защиты на шахматной доске жизни, ибо не знает... ее правил игры...» [12, с. 63]. В состоянии шахматного безумия героя конфликтная ситуация между игрой и жизнью превращается для него в «неразрешимое противоречие, порождающее внутренний опыт невыносимой амбивалентности» [46, с. 79], делающей невозможным само существование личности в действительности, приводя к тому моменту, когда Лужин «все с большим и большим трудом вылезал из мира шахматных представлений» [26, т. 2, с. 72].

Представление жизни в виде витков спирали и есть воплощение набоковской метафизики потусторонности бытия, попав в которую человек теряет ориентацию в пространстве и времени, часто не понимая, пребывает он в грезах или в реальности, «бессознательно включается в сызмала навязанную ему игру» [11, с. 9]. Участвуя в ней, личность утрачивает саму себя: «Седой еврей, побивавший Чигорина... и учитель географии, остолбеневший от полученного мата, и комната в шахматном клубе, где какие-то молодые люди в табачном дыму тесно его окружали... все это участвовало в его бреде и принимало подобие какой-то чудовищной игры на призрачной, валкой, бесконечно распolzавшейся доске» [26, т. 2, с. 38].

Мотив смерти как соприкосновение с загробным миром — один из ключевых в романе. В. Набоков разрушает экзистенциальную оппозицию жизнь — смерть, живое — неживое, снимая противоречие ценного — неценного, превращая обозначенные категории в эстетические объекты в плане игры жизни со смертью под шахматно-музыкальный аккомпанемент. Как заметил Г. Барабтарло, «книжки Набокова суть сложные эксперименты, поставленные в надежде открыть, путем чрезвычайной, никогда прежде не удававшейся экстраполяции, последнюю истину не только о здешнем мире, но и о нездешнем» [37, с. 14]. В. Набоков характеризует жизнь Лужина в духе хайдеггеровской идеи временности, направляющей героя к смерти как конечному пункту бытия через собственную экстатичность и моменты субъективных переживаний знаков смерти, устранивающих понятие повседневности. Происходит проникновение смерти в жизнь, принимающее вид «чудовищной игры» [26, т. 2, с. 38]. При этом, по словам Г. Барабтарло, «читателю подается факт смерти такого духовода как бы невзначай, косвенно», с демонстрацией десакрализации автором традиционных духовных ориентиров [37, с. 15]. Одним из таких пророческих знаков судьбы, предвещающих гибель героя, является старик-шахматист с цветами, он предрекает Лужину большое шахматное будущее: «Далеко пойдете... Первый раз вижу... Очень, очень далеко...» [26, т. 2, с. 29], потом этот старик появляется «мертвый..., обложенный цветами» [26, т. 2, с. 38]. В дальнейшем такой же «вешкой», по которой Лужин «мог определить пройденный путь», стала смерть его отца [24, т. 2, с. 55], освободившая героя от необходимости участвовать в настоящем (заботиться об отце, «повидать его, помочь, говорить о чем-то», в то время как вид отца «в вязаном жилете... был ему невыносим, как постыдное воспоминание, от которого стараться отделаться...» [26, т. 2, с. 54]) и давшая возможность сосредоточиться на шахматном будущем. Знаки приближающейся смерти исходят и от внешне заботливой, но такой же «игрушечной», становящейся «определенной частью узора», «холодной» жены Лужина [19], которая несколько раз упоминает о необходимости посетить кладбище и могилу отца героя. В ее словах звучит психологическая установка: «Мы

должны поехать на кладбище, посмотреть на могилу...» [26, т. 2, с. 120]. Незадолго до рокового выпадения Лужина из окна, во время «странной прогулки» в конце романа, она говорит: «Вы умрете, если будете так много гулять. Завтра мы поедем на кладбище» [26, т. 2, с. 148–149]. Это подталкивало Лужина к последним действиям и разрешало сложную игровую комбинацию противостояния жизни — смерти. Еще один знак — сообщение Алферова, воскресшего из «Машеньки», о смерти «старого поэта» (напоминание о Подтягине) [26, т. 2, с. 133]. С помощью этих символов загробного мира автор ведет игру героя со смертью, стремясь преодолеть страх перед небытием и считая, что «смерть — точка перехода между двумя мирами» [8], обитель «сознания без времени — некое еще более высшее состояние» [5, т. 3, с. 572].

Самоубийство Лужина, как способ выхода из разрушительной гиперреальности шахмат, стало неизбежным после того, как игровое пространство, обладающее «избытком реальности» [11, с. 26], впервые полностью поглотило его: «В воздухе, куда ни помотришь, бродили извилистые, прозрачные шахматные образы, — и Лужин, поняв, что завяз, заплутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал, сделал отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти, — хотя бы в небытие...» [26, т. 2, с. 81]. После этого происходящие вокруг события герой воспринимает как череду шахматных комбинаций, направленных против него безжалостной действительностью, а не только предприимчивым импресарио Валентиновым, который подавляет в герое творческое начало в угоду собственным корыстным интересам.

Как автор своих персонажей, *Magister ludi*, В. Набоков «впускает в книгу» Валентинова следующим игровым персонажем, двойником-антиподом Лужина, представителем нарождающегося массового искусства (кинематограф, мюзикл). Искусственный персонаж, авторская кукла-марионетка, Валентинов и своим видом, и действиями также выражает идею игры, но с другой стороны — как прикладную функцию человека, определяющим свойством которой является «свободное действие... нечто, выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие» [11, с. 20], где личностный фактор не имеет значения: «За все время их совместной жизни с Лужиным он безостановочно поощрял, развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке» [26, т. 2, с. 52]. Творческое кредо Валентинова: «Блещи, пока блещется» [26, т. 2, с. 51] — явное масочное выражение авторской эстетической позиции.

Для творчества В. Набокова неприемлема идея об устранении функций Творца-демиурга. Абсолютность феномена искусства — это научный факт в онтологии писателя, поэтому наивное желание кэрролловской Алисы быть хотя бы «пешкой», только бы попасть в игру, не подходит для его героя, что и толкает Лужина в шахматную бездну, которая «распадалась на бледные и темные квадраты», становясь для него потусторонним спасением от «невозможного, неприемлемого мира» [26, т. 2, с. 9, 151]. Шахматная победа для Лужина необходима, она объект его желаний и преодоление еще детских комплексов и школьных обид, стремление быть признанным другими в статусе победителя. Но в психологической парадигме парадокс желания как высшая степень проявления экзистенции личности² в том и состоит, что оно не может быть удовлетворено, так как, апеллируя к реальному, питается только патологическими фантазмами Лужина, его игрой воображения — такова цена за творче-

² Психологическая проблема желания подробно рассмотрена в [47].

ский дар: «Тут неприятности на полу так обнаглели, что Лужин невольно протянул руку, чтобы увести теневого короля из-под угрозы световой пешки» [26, т. 2, с. 73].

Попытку преодолеть границы обоих миров мы можем увидеть и в том, как перед «выходом» в окно герой достает из карманов все самые важные предметы, рассказывающие о его реальной жизни, и оставляет их в ней: «Он вынул портсигар с тройкой на крышке, подарок тещи, затем пустую красную коробочку из-под папирос, две отдельных папиросы, слегка подшибленных; бумажник и золотые часы — подарок тестя — были вынуты особенно бережно. Кроме всего этого, оказалась еще крупная персиковая косточка. Все эти предметы он положил на граммофонный шкафчик, проверил, нет ли еще чего-нибудь» [26, т. 2, с. 149]. Немаловажно для понимания природы игровой набоковской антропологии и то, что одновременно со стремлением уйти в мир игры, герой воспринимает ее как состояние, «поддерживающее ощущение собственной индивидуальности» [11, с. 21], возвышающее его над обезличенной профанной действительностью: «Боль сразу прошла, но в огненном просвете он увидел что-то нестерпимо страшное, он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался... шахматы были безжалостны, они держали и втягивали его. В этом был ужас, но в этом была и единственная гармония, ибо что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» [26, т. 2, с. 80]. Единственный выход избавиться от контроля шахматной машины и обрести человеческий облик — «выпасть из игры», сказать «стоп машина» [26, т. 2, с. 149], чтобы найти «защиту» от жизни и прийти к убеждению, «что, кроме смерти, подлинной защиты нет» [16, с. 75]. Но игра уже становится экзистенциальной сущностью Лужина, тем единственным состоянием, которое должно выявить в нем психологическую «самость», игровой инстинкт, совпадающий с его трансценденцией и заключающий для него грядущее бессмертие посредством его собственного иллюзорного выбора между жизнью без игры и игрой вне жизни. Получается, что войдя в состояние игры, невозможно от нее изолироваться или выделить серьезное жизненно важное направление, что в итоге порождает состояние игровой энтропии.

Лишь в конце романа становится известно полное имя Лужина — Александр Иванович. Однако это приобретение не дает ему желанной «самости», не делает его самодостаточной и полноценной человеческой личностью, преодолевшей свою игровую экзистенцию. Он остается в проекции воображаемой реальности потустороннего мира, именуемого В. Набоковым «вечностью», какой ее себе представил сам герой, по сути переводя смерть в «искусную игру», где, как признается писатель в «Предисловии к английскому переводу романа», «обычная шахматная атака разрушает сокровенные элементы психического здоровья» [19]. При этом стираются, как в игре, границы между серьезным и несерьезным, а за Лужиным сохраняется статус куклы-марионетки, пешки, разыгрывающей партию-представление «жизни-смерти». В этом случае вся игровая система теряет точку опоры, преобразуясь в симулякр, и «никогда не обменивается на реальное, а обменивается на самое себя, в непрерывном круговороте без референции и предела» [39]. Отсюда логичность и неизбежность игрового финала романа: «Но никакого Александра Ивановича не было» [26, т. 2, с. 151] — как не было и самого живого человека, подмененного игровой функцией-автоматом. Выполнив роль автора-кукольника, В. Набоков, подобно теккереевскому персонажу, мог бы с полным правом сказать: «Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление закончено» [48, с. 384].

Литература

1. Берберова Н. Материалы к биографии В.В.Набокова // Набоков В. Избранное. М.: АСТ ОЛИМП, 1998. 640 с.
2. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
3. Werth A. Speak, memory. Weidenfeld & Nikolson, 1966 // London Magazine. 1967. August. P.80–83.
4. Струве Г. Из книги «Русская литература в изгнании». URL: http://www.telenir.net/literaturovedenie/vladimir_nabokov_pro_et_contra/p7.php (дата обращения: 07.08.2014).
5. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 2, 3. СПб.: Симпозиум, 1997.
6. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл. 1942. URL: http://koncheev.narod.ru/n_zdravysm.htm (дата обращения: 14.07.2014).
7. Alfred Appel Jr. Nabokov's Show // New Republic. 1967. Vol.156, N 2 (January 14). P.27–30; N 3 (January 21). P.25–32.
8. Джонсон Д. Миры и антимирсы Владимира Набокова URL: <http://libatriam.net/read/839021/> (дата обращения: 06.11.2014).
9. Набоков В. Федор Достоевский // Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. URL: http://modernlib.ru/books/nabokov_vladimir_vladimirovich/fedor_dostoevskiy/read_1/ (дата обращения: 23.08.2014).
10. Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях. URL: <http://www.pergam-club.ru/book/1390> (дата обращения: 06.11.2014).
11. Хейзинга Й. Homo ludens. URL: <http://mymap-life.ru/wp-content/uploads/2013/09/Йохан-Хейзинга-Человекиграющий.pdf> (дата обращения: 14.07.2014).
12. Савельев А. Рец.: «Современные записки», книга 40 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
13. См.: Защита Лузина [Впервые: Современные записки 1929–1930. №40–42. Отдельное издание: Берлин: Слово, 1939] // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 54.
14. См.: Там же.
15. Адамович Г. Рец.: «Современные записки», книга 40 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
16. Адамович Г. Предисловие // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
17. Зайцев К. «Бунинский» мир и «сиринский» мир // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
18. Новик Ал. Рец.: Защита Лузина. Берлин: Слово, 1930 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
19. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лузина» («The Defense») // В.В.Набоков: PRO ET CONTRA. URL: <http://test.e-libra.ru/read/251730-vladimir-nabokov-pro-et-contra.html> (дата обращения: 25.07.2014).
20. Набоков В. В. Стихотворение «Шахматный конь» URL: <http://nabokov.niv.ru/nabokov/stihi/361.htm>. (дата обращения: 25.07.2014).
21. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пенаты, 1995. 552 с.
22. Кэрролл Л. Алиса в Зазеркалье. URL: <http://lib.ru/CARROLL/alisa2.txt> (дата обращения: 26.07.2014).
23. Strehl S. Fiction in the Quantum Universe. Chapel Hill: University of North Carolina, 1992. P. 17.
24. Липовецкий М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УрГ-ПУ, 1997. URL: <http://glebland.narod.ru/postmod.htm> (дата обращения: 21.07.2014).
25. Ходасевич В. О Сирине // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общей редакцией Н.Г.Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
26. Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.

27. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Статьи по семиотике и топологии культуры: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 142–148.
28. Барт Р. От произведения к тексту / Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 384–391. URL: <http://philologos.narod.ru/texts/barthes1.htm> (дата обращения: 14.05.2014).
29. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Восстание масс. М.: Ермак, 2005. 269 с.
30. Ходасевич В. Рец.: Защита Лужина. Берлин: Слово, 1930 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
31. Вейдле В. Рец.: «Современные записки», книга 42 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
32. Анастасьев Н. А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992. 320 с.
33. Мазин В. А. Введение в Лакана. URL: http://modernlib.ru/books/mazin_viktor_aronovich/vvedenie_v_lakana/read/ (дата обращения: 11.07.2014).
34. Гофман Э. Т. А. Автоматы // Э. Т. А. Гофман. Новеллы. Л.: Лениздат, 1990. 607 с.
35. Платон. Апология Сократа. Критон. Ион. Протагор. М.: Мысль, 1999. 864 с.
36. Александров В. Набоков и потусторонность. URL: http://royallib.ru/read/aleksandrov_v/nabokov_i_potustoronnost.html#0 (дата обращения: 11.07.2014).
37. Барабтарло Г. Сочинение Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 464 с.
38. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. URL: http://eknigi.org/gumanitarnye_nauki/163453-fantazii-ob-iskusstve.html (дата обращения: 11.07.2014).
39. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (дата обращения: 21.07.2014).
40. Барри Д. М. Питер Пен. URL: <http://www.hobbitaniya.ru/skazka/skazka15.php> (дата обращения: 21.07.2014).
41. Бойд Б. Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 720 с.
42. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
43. Kazin A. In the Mind of Nabokov // Saturday Review. 1969. May 10. P. 28–30.
44. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 21. Л.: Наука, 1980.
45. Karlinsky S. Nabokov's Literature Partisan // Review. 1983. N 1. P. 94–100.
46. Ильин И. Человек безумный и проблема инаковости // Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 253 с.
47. Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции «Я» // Лакан Ж. Стадия зеркала и другие тексты. Париж: EOLIA, 1992. URL: <http://personalism.narod.ru/lacan.html> (дата обращения: 14.11.2014).
48. Теккерей У. Ярмарка тщеславия: роман без героя: в 2 т. Казань: Татарское книжное издательство, 1994. Т. 2. 384 с.

Статья поступила в редакцию 7 сентября 2014 г.

Контактная информация

Стрельникова Лариса Юрьевна — кандидат филологических наук, доцент;
lorastrelnikova@yandex.ru
Strelnikova Larisa Yu. — Candidate of Philological Sciences, Assistant Professor;
lorastrelnikova@yandex.ru