

## АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЕСТЕТИКИ ТА ПОЕТИКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ

УДК 821.161.1

**А.В. ЛЕДЕНЕВ,**  
*доктор филологических наук,  
профессор кафедры истории русской литературы XX века  
Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова*

### МОТИВ ВОПЛОЩЕНИЯ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

В статье анализируются художественные функции мотива воплощения в романе В. Набокова «Защита Лужина» и противоположного ему по смыслу мотива бездны. Последний из них связывается с переосмыслением Набоковым творческого наследия Л. Андреева.

*Ключевые слова: мотив, тематический узор, аллюзия.*

**П**ервым крупным достижением Набокова-романиста, как известно, стал его третий по счету русский роман «Защита Лужина». Он заставил говорить о его авторе как о главной надежде русской литературной эмиграции. Правда, в современной писателю эмигрантской критике роман вызвал разногласия по поводу его важнейших стилевых качеств.

По мнению В. Вейдле, при наличии в романе большого количества «отступлений» от линейного сюжета, все они в итоге «оказались необходимыми для внутреннего повествовательного ритма, очень тонко соблюденного автором, вследствие чего не внешние события первенствуют в романе, а нарастание его тайной мелодии, – не фабула, а судьба» [1, с. 60]. Вейдле подметил «музыкальные» атрибуты романной стилистики Набокова – ритм и лейтмотивное развитие «тайных» мотивов. Почти противоположную оценку дал «Защите Лужина» Г. Адамович, отказавший роману именно в «музыкальности»: «Это вещь бесспорно талантливая, местами блестящая, почти всегда остроумная, но более замечательная и более занимательная внешне, чем внутренне. Она как бы лишена «музыки». Ее читает скорее с любопытством, нежели с подлинным интересом» [1, с. 61].

Вопрос о том, кто был ближе к пониманию набоковской поэтики в этом обмене критическими суждениями – Вейдле или Адамович, – сегодня прозвучал бы сугубо риторически. Чтобы почувствовать правоту В. Вейдле, достаточно наугад раскрыть роман и прочесть, например, такое предложение: «Был запах ладана, и горячее падение восковой капли на костяшки руки, и темный, медовый лоск образа, ожидавшего лобзания» [2, с. 104]. Помимо выразительных ассонансов на «а» и «о» здесь значима окольцовывающая предложение неточная (включающая слоги-«перевертыши») составная рифма: *был запах – лобзания*.

Однако звук и ритм в романе Набокова – не просто стилистические «украшения», но важнейший «строительный» материал композиции, интенсивно влияющий на продуцируемый текстом смысл. Этот смысл, как и в лучших образцах поэзии начала XX века, неотделим от звука и ритма, точнее говоря, неразлучим с ними. В предисловии к английскому переводу романа Набоков указал на то, что фамилия главного героя «рифмуется со словом “illusion”» [3, с. 52].

Принцип ритмически организованной «рифмовки» компонентов текста заявляет о себе с самых первых его страниц. Роман начинается мотивом именованного героя. Фамилия «Лужин» повторена в первых двух предложениях четырежды, а вскоре – на следующей странице – отзывается «внутренними рифмами» в эпизоде диктовки отца: «И сын писал, почти лежа на столе..., и оставлял просто пустые места на словах “ложь” и “лож”» (6). То, что кажется поначалу второстепенной сюжетной подробностью, получит к финалу книги полновесное смысловое обеспечение.

Подобно тому, как маленький Лужин саботирует навязанное ему отцом орфографическое упражнение, он будет на протяжении всей жизни последовательно уклоняться от исполнения «нормальных» человеческих ролей – ученика, сына, мужа – принося все это в жертву тому, что станет для него единственно значимой реальностью – шахматной игре. Неслучайна в этой связи и безымянность Лужина на протяжении всего повествования: имя и отчество «Александр Иванович» – как знак социализации – будут произнесены, когда его самого уже не будет на свете. Это значимое зияние, маркированное «пустое место» сигнализирует о том, что полного воплощения героя в «нормальную» жизнь, в «коммунальную» реальность так и не произошло.

Между тем именно *мотив воплощения* (как и в дебютном для Набокова романе «Машенька») – один из центральных в «Защите Лужина», где он звучит в нескольких образно-семантических вариациях, то сопутствующих, то противодействующих друг другу. Каждый из близких Лужину персонажей романа проецирует на него собственные жизненные ожидания, в каком-то смысле пытается подчинить его своей «творческой» воле.

Так, отец мечтает о том, что мальчик будет развиваться в соответствии с его, отца, прекраснотворческими представлениями об идеальном ребенке и превращает его в беллетристического «Антошу». Антрепренер Валентинов пытается уговорить его сыграть одну из проходных ролей в снимаемом фильме. Невеста Лужина видит в нем загадочного, но житейски беспомощного великана, которого можно сравнить с «гениальными чудаками, музыкантами и поэтами» и которого необходимо окружить заботой, как это делали тургеневские девушки. Одним словом, каждый – в соответствии с собственным представлением о Лужине – пытается помочь ему «обрести себя в жизни», а на самом деле – окончательно воплотиться в той или иной мифической роли. И всякий раз воплощение оказывается ложным, а разнообразие версии «настоящего Лужина» – иллюзорными.

Сам Лужин, кажется, только и делает, что пытается убежать от навязываемого ему общения, спастись от непредсказуемой своим хаосом реальности, выпасть из пут непонятного ему, а потому травмирующего его психику человеческого маскарада. И, кажется, сама судьба идет ему навстречу, помогая обрести восхитительную «защиту» от реальности, найти изолированную от нее сферу свободного творческого самопроявления. В том, как переданы в романе «тихие ходы», своеобразная «тайная партитура» судьбы, приобщающей Лужина к миру шахмат и дающей ему возможность проявить свои творческие задатки, а позднее приводящей его к жизненному краху, ярко проявились композиционные принципы Набокова.

Лужин-игрок стремится справиться с жизненным хаосом при помощи «шахматных» стратегий – и терпит крах; но автору-творцу удастся преобразовать «жизнь шахматиста» в завершенную и самодостаточную художественную картину при помощи имитирующих шахматную композицию приемов. Тем самым в романе параллельно ведутся две «игры»: Лужин живет почти исключительно в мире шахматных ассоциаций; автор же рассказывает о герое, постоянно прибегая к использованию «шахматного кода». Проясняющей образной моделью романной «двустворчатости» может служить сквозной для текста образ складной шахматной доски: увидеть повторяющийся узор ее разметки можно снаружи, но невозможно изнутри, когда створки захлопнуты и все фигуры спрятаны.

Примеров «шахматоцентризма» как ведущей черты сознания Лужина (или, другими словами словами, референтной мании, связанной с восприятием жизни как эпизодов шахматного сражения) в романе множество. Таков, например, «ладейный» мотив, который оказывается одним из слагаемых общего «шахматного» тематического узора книги. Одно из возможных объяснений частотности этого мотива – созвучие английского названия ладьи “rook” и французского обозначения шахматной рокировки “roque” русскому

слову «рок». Кроме того, многообразии именовании этой фигуры в любительской практике («тура», «башня», «пушечка») служит писателю источником расширения значений образа, его символизации.

В первый раз мотив ладьи едва различимо звучит, когда речь заходит о том, что маленький Лужин боится выстрелов петропавловской пушки и во время прогулок «путем незаметных маневров» уводит гувернантку «подалее от пушек», на Невский проспект. Образ ладьи неявно присутствует в подробностях пейзажного фона (например, в упоминаниях о многочисленных тумбах, постоянно попадающихся Лужину в его прогулках по городу или вокруг отеля на курорте). Внешние ассоциации с этой фигурой проникают даже в воспоминания героя о пасхальной трапезе: «остаток сливочной пасхи», к которой больше всего тянет Лужина, представлен как «приземистая пирамидка с сероватым налетом на круглой макушке» (22). Наконец, по «роковому» совпадению в фамилии могущественного шахматного оппонента Лужина (Турати) мерцают синонимы «ладьи» и «войска».

Еще важнее всех этих образных метаморфоз, напоминающих о шахматных фигурах, – восприятие Лужиным собственной жизни как шахматной партии. Чего стоят, например, робкие попытки героя объяснить в любви будущей жене: он начинает издали, окольным путем, с малозначащих проговорок, которые сам уподобляет «тихим ходам» шахматиста. Шахматы поначалу были восприняты Лужиным как обретенный им, наконец, язык объяснения мира, как царство умопостигаемой гармонии, противоположное видимому хаосу окружающей жизни, как главная и неуязвимая «защита» против грубых уколов социальной действительности.

Но долго так продолжаться не может. Когда после смерти отца героя от шахматиста уходит и его антрепренер, оставляя повзрослевшего вундеркинда один на один с реальностью, конфликт между шахматами и жизнью разрастается, приводя Лужина в конце концов к нервному переутомлению. Причина болезни Лужина – несбыточная попытка «перевести» события и факты внешней реальности на язык шахматной нотации и тем самым предсказать течение собственной жизни, в буквальном смысле *преобразовать* жизнь в шахматную партию и тем самым присвоить ее, сделать ее полностью подконтрольной своей творческой воле.

Но герой оказывается неспособным предвидеть все новые и новые каверзы противостоящей ему действительности, которую интерпретирует как некоего могущественного шахматного игрока. В этой связи в текст встраиваются не замечаемые Лужиным аналогии, которые уподобляют персонажей романа (в том числе самого главного героя) определенным шахматным фигурам. Это и есть второй уровень шахматной образности: автор старается говорить на том же, что и герой, шахматном «языке», только занимает более выгодную «смотровую площадку». Он видит больше, чем его герой, а главное – получает в свое распоряжение не отмеренный шахматным регламентом ограниченный отрезок времени, а «вечность».

Вообще говоря, наличие или отсутствие контроля времени – самое важное для Набокова различие между смежными сферами шахматной игры и шахматной композиции, которая всегда интерпретировалась им как «родная сестра» поэзии. Показательно и эстетически значимо в этом отношении внешне «эпатирующее» решение Набокова объединить под обложками одной книги стихи и шахматные композиции (в сборнике «Poems and Problems»). Характерные для поэтики и эстетики Набокова оппозиции «игра – композиция», «линия – спираль», «проза – поэзия», «чтение – перечитывание», «историческое время – вечность», «биография – стиль» – в конечном счете могут рассматриваться как частные проявления (вариации) самой фундаментальной для него мировоззренческой антитезы «жизнь – искусство».

Предельным напряжением памяти и внимания Лужин пытается собрать воедино фрагменты гигантской жизненной мозаики, которая, как он надеется, раскроет ему глаза на смысл затеваемой против него комбинации. Однако его внутритекстовая компетенция неабсолютна, в его знаниях об окружающем мире остаются неустранимые белые пятна. Лужин догадывается о комбинациях «противника» и пытается перехитрить его, сделать собственный, отсутствующий в замысле «судьбы» ход. Но он не знает «языка» этого противника, не знает высших по отношению к шахматам «правил игры». По сути дела он игра-

ет против своего создателя. Иначе говоря, «шахматист» соперничает с «поэтом». В одном из эпизодов романа запись ходов, ведущаяся игроками, названа «шахматными нотами». Можно увидеть в этом сравнении авторское указание на главный принцип построения текста: шахматные образы функционально сближены со словесными лейтмотивами, а подача шахматного материала романа регулируется наложенным на сюжет «музыкальным» ритмом.

Каков же смысловой итог «Защиты Лужина»? Главная ошибка героя романа, роковой изъян его мышления – неразличение игры и жизни. Пытаясь перенести законы шахмат на внешахматную реальность, герой теряет статус творца. Мир шахматного творчества требует от него последовательно «пожертвовать» ближайшим человеческим окружением (отгородиться от сверстников, забыть о родителях, не замечать жены). Но и альтернативный вариант существования (погружение в семейную жизнь, овладение «нормальной» профессией) вынуждает его заплатить непомерно большую цену – отказаться от творчества и, по сути, перестать быть самим собой, шахматистом Лужиным. Трагический финал романа – капитуляция героя-короля. По правилам шахматной игры короля нельзя убрать с доски: следует опрокинуть фигуру, заставив ее упасть на плоские квадраты игрового поля. Кажется, так и происходит в финале романа: сквозь «квадратную ночь» окна, отпустив руки, державшиеся за «нижний край ночи», герой падает – падает туда, где «вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты» (152).

В этом финальном эпизоде в единый тематический пучок собираются ключевые мотивные нити романа; важное место в этом тематическом узоре занимает и мотив бездны, обнаруживающий при перечитывании множественность референций или, иначе говоря, семантическую многослойность и композиционную полифункциональность. В синтагматической «плоскости» текста повторение этого мотива служит композиционным целям связывания, сближения, «рифмовки» разнесенных во времени эпизодов.

Эти эпизоды благодаря общему образному компоненту «обмениваются» значениями, получают мерцающую «символическую» многослойность. Так, например, устанавливается ассоциативная связь между напряженной сценой поединка героя с Турати, когда «в огненном просвете» Лужин видит «что-то нестерпимо страшное», и понимает «ужас шахматных бездн, в которые погружался» – и внешне сугубо «мирным» и не лишенным трагикомизма эпизодом первой брачной ночи: вернувшаяся из ванной жена находит Лужина спящим, а потом выглядывает в окно, чтобы увидеть, как «вдруг все погасло, и была только черная пропасть». С одной стороны, тем самым обнажается условность человеческих представлений о счастье, с другой – вскрывается непомерная жизненная цена того, что в человеческом окружении Лужина воспринимается всего лишь как игра, несерьезная забава.

Мотив бездны служит в романе и иным целям: по мере повтора в тексте этого «смыслового пятна» оно обрастает намеками на литературный контекст, тем самым семантически обогащаясь не только «по горизонтали», но и по «историко-культурной» вертикали. Среди книг, читаемых невестой Лужина, вскользь упоминается пьеса Л. Андреева «Океан». Тем самым читатель отсылается к одному из предыдущих эпизодов романа – к воспоминанию героини о том, как она видела после революции в «еще дачной» Финляндии «знаменитого писателя, очень бледного, с отчетливой бородкой», а потом вновь и вновь вспоминала его заснеженную дачу, «где он и умер», «расшищенную дорожку, сугробы, освещенные электричеством...» (50).

Между этими двумя эксплицитными указаниями на Л. Андреева автор размещает еще одну – гораздо более важную – реминисцентную отсылку, но на этот раз прихотливо замаскированную и связанную с предыдущим появлением писателя в тексте лишь общностью цвето-световых и предметных подробностей. Явившись на приготовленную для Лужина и его невесты квартиру (она оборудована родителями невесты в подчеркнuto «сарафанном» стиле), главный герой с удовольствием разглядывает «люстру с матовыми\*, как леденцы, подвесками» и множество «нарядных вещиц», которые сливаются для него «в

\*Выбор именно этого цветового эпитета – дополнительная иллюстрация присущего Набокову «поэтического» мышления: даже малозаметная деталь предметного фона соответствует центральной в романе шахматной теме. Другой важный семантический атрибут эпитета, обеспечивающий его уникальную уместность в данном контексте, – непрозрачность (тем самым подсвечивается идея таинственной силы судьбы, неясности для героя ее «умыслов»).

умилительный красочный блеск». В этом намеренно пестром предметном контексте дважды (причем в близком соседстве) упоминается экзотическая деталь: «на желтом паркете... лежала белая медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в блестящую пропасть пола» (68; курсив наш – АЛ).

В соседстве с мотивом бездны и в присутствии (хотя и неявном) воспоминаний героини о Л. Андрееве «пропасть пола» оборачивается не только атрибутом комнатного пространства, но и не лишенным мрачной иронии маркером литературной аллюзии. Эта двусмысленная в таком контексте деталь определенно указывает на нашумевший в свое время рассказ Л. Андреева «Бездна», спровоцировавший в критике обсуждение «вопросов пола». В этом рассказе главный герой (на какое-то время утративший контроль над собой и поддавшийся воле инстинктов) воспринимает реальность как «страшный сон».

Еще более важная перекличка рассказа с романом Набокова – в том, что персонажу Андреева, подобно Лужину, кажется, «что когда-то с ним было нечто подобное»; более того, кошмарные события в рассказе Андреева сопровождаются рефреном: «и это уже было когда-то, и это походило на сон». Финал рассказа Андреева явно перекликается с финалом «Защиты Лужина» и не оставляет сомнений в том, что «андреевская» экспрессионистская манера послужила Набокову одним из источников его стиливых решений: «На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его».

На фоне очевидных стиливых параллелей между романом Набокова и прозаическим наследием Л. Андреева (это и контрастная черно-белая раскраска мира в воображении персонажей, и внимание авторов к «смещенным» состоянием их сознания, и общая «фаталистическая» устремленность сюжета к неотвратимому финалу) заметна существенная разница общей «художественной философии» двух писателей.

В «Защите Лужина» итоговое поражение героя – и это отличает финал романа Набокова от концовок рассказов и повестей Андреева – одновременно означает победу его создателя. Лужин как завершенный, окончательно воплощенный образ талантливого шахматиста остается в рамках книги – искусно ограниченной вселенной, надежно дистанцированной от внехудожественной реальности. В этом смысле именно автор романа, Сирин-Набоков, дарует своему герою Лужину неуязвимую «защиту» от обыденной реальности, главный атрибут которой – безжалостное время\*.

### Список использованной литературы

1. Мельников Н.Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Н.Г. Мельников. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
2. Набоков В.В. Защита Лужина / В.В. Набоков // Собрание сочинений: в 4. т. – М.: Правда, 1990. – Т. 2. – С. 5–154. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках номера страницы.
3. Глушанок Г. «Дорогой и милый Одиссей...» / Г. Глушанок // Владимир Набоков: pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: антология [сост. Б. Аверин и др.; коммент. Е. Белодубровского и др.]. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 34–64.

У статті аналізуються художні функції мотиву втілення у романі В. Набокова «Захист Лужина» та протилежного йому за змістом мотиву безодні. Останній з них пов'язується з переосмисленням Набоковим творчого спадку Л. Андреева.

*Ключові слова: мотив, тематичний візерунок, аллюзія.*

The article deals with the basic opposition of two semantic motifs in V. Nabokov's «The Defense» (incarnation vs abyss). The latter is viewed as Nabokov's interpretation of L. Andreev's artistic legacy.

*Key words: motif, thematic pattern, allusion.*

*Надійшло до редакції 12.07.2011.*

\*Вероятно, именно это значение заглавия стремился акцентировать Набоков, переводя его на английский одним словом – «The Defense».