

## ПРИНЦИП “СДВИГА” КАК СТИЛЕВАЯ ДОМИНАНТА “ЗАЩИТЫ ЛУЖИНА” В. НАБОКОВА

© 2004 Е.Г. Белоусова

Челябинский государственный университет

Несмотря на то, что горизонты современного набоковедения значительно расширились, как справедливо заметил Э. Найман, “ни одно произведение Набокова никогда не будет прочтено так внимательно, как оно того заслуживает” [1, 164]. И роман “Защита Лужина” — тому прямое подтверждение.

Казалось бы, сказано уже достаточно много: о его связи с классической русской литературой (работы А. В. Золочевской, И. Слюсаревой...) и литературой русского и западноевропейского авангарда (исследования М. Медарич, Э. Наймана...); об отдельных гранях поэтики “Защиты Лужина” (помимо названных, например, статья В. Полищук). И тем не менее вопрос об уникальной природе набоковской формы по-прежнему остается открытым и чрезвычайно актуальным.

А ответ на него, на наш взгляд, следует искать прежде всего в особом строе творческой личности Набокова, отвечающей духу его эпохи, в особом типе художественного сознания писателя, поскольку стиль — это неповторимая и узнаваемая “формула почерка” автора, которая одновременно является и “формулой его миропонимания” [2, 161].

Наиболее правдивой, адекватной характеристикой Набокова-человека, по мнению З. Шаховской, знавшей писателя достаточно хорошо, является отзыв Ж. Гильо: “Перед нами предстал оледеневший человек, маскирующий свое беспокойство, скрывающий сердце под гордыней, а гордыню под “неприсутствием”. **Человек горящего холода...**” [3, 45].

Действительно, этот оксюморонный образ при всей его иносказательности удивительно точно “схватывает” диалектическую природу личности писателя, в которой, как в зеркале, отразилась его кризисная эпоха. С одной стороны, он акцентирует внутреннюю раздвоенность Набокова (сноб, интеллектуал, автор “крестословиц” и шахматных задач, энтомо-

лог — бесстрастный ловец трепетной, живой красоты и в то же время нежный муж и отец, человек, чья жизнь была озарена светом огромной непреходящей любви — любви к России; литературовед, работы которого отличаются сверхсубъективностью выводов, например, о гениальности Гоголя и принципиальной не-гениальности Достоевского); но с другой — собирает эти крайности (внешнее и внутреннее; холодное, рассудочное и страстное, живое) воедино, образуя некую напряженную, постоянно готовую к внутреннему взрыву целостность.

Но еще откровеннее говорят о Набокове — человеке и художнике — его книги, прежде всего “Лекции по русской литературе”, которые точнее следовало бы назвать лекциями о самом себе<sup>1</sup> [4, 9], и автобиографический роман “Другие берега”, так как, по словам самого писателя, “самая примитивная *currilum vital*” [краткая биография] кукарекает и хлопает крыльями так, как это свойственно только ее подписавшему” [4, 109]. В них мы видим, как обозначенный выше пафос личности Набокова нашел свое проявление в его эстетических воззрениях.

Например, цель своей художественной автобиографии писатель определяет следующим образом: “Я хотел дать Мнемозине не только **волю**, но и **закон**” [5; 4; 133]. Данная фраза четко задает основной вектор художественных стремлений Набокова, который, с одной стороны, ценит в искусстве “чувство меры”, “уравновешенность”, а с другой — свободу и непредсказуемость. Отсюда — собственный тип творческого вдохновения (замечательна

<sup>1</sup> И. Толстой во вступительной статье к «Лекциям по русской литературе» В. Набокова справедливо замечает, что последний «ценит в чужом литературном наследии лишь то, что пестует в своем собственном...»

сама идея подобной типологии!) он характеризует как “сборный, **музыкально-математически-поэтический**” [5;4;289], а непревзойденными мастерами русской литературы считает “**уравновешенного Пушкина**” [6, 124] и Гоголя, “**извилистые мысли**” [6, 126] которого воплощаются в его творениях “во всей своей **причудливой прелести**” [6, 102].

Еще более зримо и конкретно набоковское представление о сути творчества раскрывается в предельно лаконичной и в то же время емкой словесной формуле — “**задачное творчество**” [5;4;290], где эти два начала составляют единое целое. Неслучайно в “Других берегах” она относится в равной мере и к шахматам, и к литературе. И как подтверждение данной мысли — буквально тут же строгая формула вдруг преображается в изящный поэтический образ: “...автор в состоянии ясного ледяного безумия ставит себе единственные в своем роде правила и преграды, преодоление которых дает чудотворный толчок к оживлению всего создания, к **переходу его от граней кристалла к живым клеткам**” [5;4;290].

Данное высказывание вполне может служить примером творческого самоопределения Набокова, т. е. осознания писателем своей неповторимой стилевой формы. Оно акцентирует главную, на наш взгляд, для понимания набоковской поэтики идею **перехода от одной крайности к другой**, которая в “Лекциях...” получает свое словесное и образное оформление. Так появляются ключевые категории “сдвига”, “смещения”, “взрыва”.

Например, неповторимый гений Гоголя Набоков видит именно в умении “сломать любую привычную схему” [6, 122]. В другом месте мы читаем о том, что “такие сдвиги — самая основа его искусства...” [6, 124]. Причем это смещение плоскостей и граней художественного мира осуществляется беспрестанно и достаточно резко. Позволим себе длинную цитату, но она принципиальна, поскольку показывает, как ищет Набоков это главное (не столько для Гоголя, сколько для себя) слово, как “пробует” его на вкус, подбирая все новые и новые варианты для оформления своей мысли, добиваясь ее предельной точности и заостренности: “Но творческое прочтение повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, <...> вписаны так, что самая безвредная фраза **вдруг взрывается** кошмарным фейерверком; или же период, который начинается в несвязной разговорной манере, **вдруг сходит с рельсов** и сворачивает в нечто иррациональное <...>, или так же внезапно

распахивается дверь и в нее **врывается** могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение или обратиться в самопародию, или **прорваться** фразой, похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя” [6, 125]. И наконец, найдено не только слово, но и образ — “**Вселенная взрыв**”: “Мир Гоголя сродни таким концепциям в современной физике, как “Вселенная — гармошка”, “Вселенная — взрыв”, он не похож на спокойно вращавшиеся, подобно часовому механизму, миры прошлого века” [6, 127].

Таким образом, основной закон набоковской поэтики видится нам как закон “сдвига”, принципиального “смещения” одного стилевого принципа другим, резко противоположным. И прежде всего он заявляет о себе в словопотреблении художника, которое ни в коем случае нельзя назвать случайным. Наоборот, очевидно тщательная продуманность и в выборе каждого отдельного слова (С. Залыгин замечает, что оно у Набокова “взвешено на аналитических весах”, причем взвешено “с такой точностью, которая вряд ли будет когда-нибудь доступна и самым совершенным устройствам с механической памятью” [7, 304]), и в организации всего словесного массива романа.

А словарь “Защиты Лужина” откровенно, подчеркнуто контрастен, и прежде всего в стилистическом отношении. Высокая, книжная лексика (анемический, аудиенция, реминисценции...), включающая многочисленные шахматные термины (дебют, рокировка, эндшпиль...), перемежается в тексте лексикой сниженной, разговорной, причем смачно разговорной, т. е. нагляднейшим образом демонстрирующей эту сниженность: “ходить с брюхом”, “распистонить”, “налимониться”, “сбить с пантолыку”, “пышет макаковой страстью”...

Контрастен он и в семантическом плане. Речь идет о том, что номинативная лексика в произведении распадается на две противоположные по смыслу группы. Первая — существительные со значением ясности, определенности: “ясность”, “очертания”, “грань”, “рисунок”... Причем это естественное свойство данных понятий Набоков, как будто ему не хватает резкости, усиливает с помощью “фокусирующих” эпитетов: “резкая линия”, “определенный рисунок”, “очень определенные очертания”, “поразительная ясность мысли”, “с ужасающей ясностью представил”. Наконец, еще одно слово, своеобразная квинтэссенция данного смыслового ряда — “узор”, “правильно и безжалостно развивающийся” [5;2;16].

Другим смысловым полюсом в романе становятся существительные со значением неопределенности, зыбкости: “мираж”, “призраки” (количество которых резко возрастает в сцене помутнения рассудка Лужина после партии с Туратти), “нагромождение”, “путаница”, “кавардак” и особенно “муть” и “туман”. И опять есть слово, которое как бы вбирает в себя весь этот ряд со всеми семантическими нюансами и становится своеобразным символом всего неопределенного, неоднозначного — “фокус” — “неясное ожидание каких-то других еще неведомых наслаждений” [5;2;17].

Кроме того, в рамках данной семантической группы следует выделить еще один ряд существительных, объединенных общей семей “хаос” (буря, пропасть, бездна...), также противостоящих всему упорядоченному.

Столь тщательно организованная антиномичность существительных не только сохраняется, но и усугубляется на уровне прилагательных и наречий. Подчиняясь заданной логике контраста, они выстраиваются в две противоположные по лексическому значению синонимические цепочки, где каждое последующее слово дополняет и усиливает качество предыдущего: “отчетливый”, “определенный”, “ясный”... / “туманный”, “смутный”<sup>2</sup>... Два последних в каждом ряду отличаются наибольшей частотой употребления в тексте и особой активностью. Так, “ясным” или “смутным” у Набокова может быть все, что угодно: “ясноокий гимназист”, “ясная истина”, “ясно бодрствовал и работал ум”, “смутный стыд”, “смутные впечатления”, “смутное будущее”, “след смутных и извращенных реминисценций из “Войны и мира” [5;2;59], “смутное рокотание Валентинова” [5;2;145]...

Причем эта антиномичность становится еще более напряженной и заостренной благодаря тому, что контрастные эпитеты зачастую относятся у писателя к одному и тому же слову: “отчетливо чувствовал” [5;2;51] / “неясно чувствуя” [5;2;25], “чувствовал очень смутно” [5;2;56] “трезвый серый свет за окнами” [5;2;100] / “смутный свет” [5;2;55].

Как видим, творимая Набоковым художественная форма откровенно стремится “офор-

миться” (еще одно ключевое слово романа), т. е. тяготеет к предельно четкой, даже жесткой выстроенности, уравновешенности. И реализуется эта стилевая тенденция главным образом посредством максимальной выявленности основного конструктивного принципа — контраста.

Однако столь последовательно нагнетаемая автором антиномичность вдруг оказывается мнимой, а ее границы легко преодолимыми. Например: “Безобразный туман жаждал очертаний, воплощений...” [5;2;92]. И с такой же легкостью совершается у Набокова обратный переход, от определенности к зыбкости и размытости: “...туманом слов и метафор, предложений и выводов заслонялась ясная истина” [5;2;131]. Таким образом, не менее зримо в романе заявляет о себе противоположная стилевая тенденция — стремление к разрушению любой жесткой схемы, к созданию более гибких (“сдвинутых”) форм.

Именно такова природа набоковского слова, точного и одновременно неточного. О словесной “сверхскрупулезности” писателя говорит множество числительных в романе (“...просидел он около двухсот пятидесяти больших перемен ... [5;2;9]”; “...за каждую секунду человек должен платить, по самому минимальному расчету, 1/432 часть пфенинга...” [5;2;103]), употребление которых порой кажется излишним, искусственным, как, например, в описании детской комнаты Лужина: “Гусь шел на щенка, и опять то же самое, тридцать восемь раз вокруг всей комнаты” [5;2;15].

Но вдруг число — этот гарант точности — утрачивает свой статус и обнаруживает противоположные свойства — “колеблющееся, туманное число” [5;2;86]; “причудливое поведение чисел, беззаконная игра геометрических линий” [5;2;17].

Еще один показатель словесной точности — термины, шахматные, планометрические. Частота их употребления, как справедливо пишет Э. Найман, просто ошеломляет: “От кругов, квадратов, дуг, прямоугольников и слов, содержащих эти корни либо образованных от них, просто рябит в глазах” [1, 167]. Однако у Набокова очень часто термины используются в иносказательном смысле. Например, слово “квадрат” входит в состав ряда метафор: “черные квадраты боли” [5;2;72], “квадратная ночь” [5;2;150], в результате чего смысловые границы термина становятся расплывчатыми.

Отдельного разговора заслуживает шахматная терминология, которая из узко профес-

<sup>2</sup> Сюда же следует отнести особую группу определенных, выраженных причастием, где сама грамматическая форма слова устраняет стабильность признака: «бесконечно расплывающаяся доска», «расплывчатая темнота», «валкая штука» [шахматы. — Е.Б.], «ускользающее выражение глаз» и т.д.

сиональной лексики превращается в некий универсальный символический код, с помощью которого в романе может быть описано буквально все: конкретное (“шахматные фигуры”, “шахматная доска”, “шахматный турнир”...) и абстрактное (“шахматные силы”, “шахматный дар”, “шахматный образ”...), даже трансцендентное (“шахматные боги”); рациональное (“шахматные мысли”, “шахматные вычисления”...) и иррациональное (“шахматные ноты”, “музыка шахматного соблазна”). Таким образом, шахматы Набокова не равны самим себе, они сродни и математике, и музыке<sup>3</sup>, т. е. они многогранны, как сама жизнь. Более того, они и есть “подлинная жизнь”.

Наконец, предельное расширение смыслового поля данного слова завершает сочетание его с существительными открытого пространства: “шахматные перспективы”, “шахматная бездна”, “шахматная вселенная”, которые принципиально у Набокова выстроены в порядке восходящей градации.

Другой пример оборотнической сущности набоковского слова дают тропы, которые, как справедливо замечает М. Медарич, основываются “на свободных переходах между полюсами опредмеченного и оживленного” [8, 470]. И действительно, одушевление неодушевленного — один из самых частотных приемов в прозе Набокова. Одушевляется природа, географические объекты (“... Балтийское море похоже на коленопреклоненную женщину”, “капля Цейлона, упавшая с носа Индии...” [5;2;108]), но чаще всего предметы: рояль, шахматы, журнал, пиджак... Другими словами, практически любая вещь способна открыть иную свою сторону: “Трудно, трудно спрятать вещь — ревнивы и равнодушны другие вещи, крепко держатся своих мест и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета” [5;2;130].

Такому глобальному одушевлению способствуют простые олицетворения (“Прошел ветер, поднял гривы лошадей, раздул малиновые рукава кучера” [5;2;8]); одушевляющие сравнения (“...гардеробщицы принимали и уносили вещи, как спящих детей” [5;2;113]); но чаще всего — олицетворяющие эпитеты (“недоразвитый фрачный жилет”, “звякая музыка”, “вымерший иллюстрированный журнал”, “героическое центральное отопление”).

Не менее разнообразен арсенал художественных средств, с помощью которых Набоков добивается обратного результата — опредмечивания, “раздушевления” живого и главным образом человека.

Во-первых, двухъязычные, по типу гоголевских, сравнения, переводящие человека сначала в ранг животных: “Лужиным он [Валентинов. — Е. Б.] занимался только поскольку это был феномен, — явление странное, несколько уродливое, но обаятельное, как кривые ноги таксы” [5;2;52]) а затем — в ранг предметов: “Ноги от пяток до бедер были плотно налиты свинцом, как налито свинцом основание шахматной фигуры” [5;2;82].

Во-вторых, метафорические конструкции, уподобляющие человека неживому предмету: “Голова, лежащая у нее на коленях, была большая, тяжелая — драгоценный аппарат со сломанным таинственным механизмом” [5;2;75]. При этом важная роль отводится глаголам неодушевленного действия: “Есть одно учреждение. Там мы с вами будем “висеть” на стене в продолжении двух недель ...” [5;2;100]. Или: “Он сел с ней рядом и стал в недрах своих вырывать, склеивать, сшивать улыбку” [5;2;129].

Но основным приемом, акцентирующим “полюс опредмеченности” в “Защите Лукина”, становится синекдоха, вновь заставляющая вспомнить гоголевскую поэтику<sup>4</sup>. Она не просто разрушает живой человеческий образ, расчленяя его на части, но и замещает его вещью: “... видел двоящееся, расплывающееся розовое платье, которое с шумом надвигалось на него” [5;2;58], “...видел, как над зубчатым рядом елочек <...> неся бюст кучера и шляпа отца” [5;2;31], “...бежала башня тарелок на человеческих ногах” [5;2;56].

Как видим, результатом подобной языковой стратегии Набокова (которая, как показывает М. Медарич, вполне может быть описана в терминах формальной школы) становится создание особой “остраненной действительности” [8, 469], необычайно динамичной, где все предсказуемое, застывшее оборачивается непредсказуемым. Отсюда — синестезия словесных образов, трансформирующая привычные вещи и явления, сдвигая, уплотняя зримые, слуховые, осязательные и обонятельные аспекты восприятия мира: “синеватый влажный

<sup>3</sup> Подтверждение тому находим в «Трех шахматных сонетах» самого Набокова: «Полутанец, полурасчет — вот шахматы». (См.: Набоков В. Стихотворения и поэмы. — М., 1991. — С. 374.

<sup>4</sup> О принципиальности гоголевских реминисценций в романе Набокова пишет А.В. Злочевская (См.: Злочевская А. В. В.Набоков и Н.В.Гоголь /А. В. Злочевская // Русская словесность. — 1998. - №.4. — С. 29.

блеск”, “нафталинные шарики источали грустный, шероховатый запах”, “желтенький худенький голос”.

Отсюда — преодоление различного рода языковых клише и обновление стершейся образности, например, реализация метафоры (“Тучная француженка <...> предлагала его родителям, что сама возьмет быка за рога, хотя быка этого смертельно боялась” [5;2;5]) или каламбур (“не так страшен черт, как его малютки” [5;2;91]). Еще более причудливы “струящиеся” звуковые метафоры Набокова, неожиданно сближающие слова по звучанию и раскрывающие их внутреннее смысловое родство: “нахрапом берущий Туратти” [5;2;64], “громовая гармония” [5;2;65], “самый сумрачный мастер” [5;2;92], “плоский бескровный солнечный диск” [5;2;98], “фанфара ферзя” [5;2;120].

Наконец, переход от прямого значения слова к переносному и обратимость тропов, предполагающие множественность и вариативность обозначений одного и того же и, следовательно, разрушающие монотонность и заданность многочисленных лексических повторов у Набокова. Так, упоминание о платиновой проволоке, которой столичный дантист охватил неровные зубы Лужина-ребенка, подготавливает появление яркой метафоры “зубы в металлических лесах” [5;2;6], а разрезанный арбуз преобразуется в “арбузную рану” [5;2;41] и т. д.

Причем перекликающиеся тропы дают еще больший эффект остранения, поскольку, по словам Н. Кожевниковой, в таких случаях связи между словом и реалией оказываются смещены, а отношения между словами принципиально перепутаны [9, 221]. “Он двинул несколько раз туда и сюда ферзем, как двигаешь рычагом испортившейся машины <...> Лужин попробовал тоже, не действует ли рычаг, поте-

ребил и напыжился, глядя на доску” [5;2;29]. Или: “Только тиканье часов на ночном столике доказывало, что время продолжает жить, Лужин вслушивался в это мелкое сердцебиение и задумывался опять...” [5;2;139].

Таким образом, специфика набоковской формы, на наш взгляд, заключена не столько в “сверхнасыщенности текста сверхнасыщенными приемами” (В. Полешук) и не столько в том, что они не маскируются, а, напротив, “выставляются напоказ” (В. Ходасевич), сколько в особом их сочетании, комбинации. Комбинации прозрачной, ясной и одновременно чрезвычайно запутанной (поскольку Набоков убежден, что “всякий великий художник сложен” [6, 309]), определяемой как правилами равновесия, так и законом внутренней метаморфозы; а потому придающей стилю художника особую напряженность.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика “Защиты Лужтна” / Э. Найман // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 54. — С.164.
2. Эйдинова В. В. Стиль художника / В. В. Эйдинова. — М., 1991. — С. 136.
3. Цит. по: Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения / З. Шаховская. — М., 1991. — С.45.
4. Толстой И. Несколько слов о “главном герое” Набокова / И. Толстой // Набоков В. Лекции по русской литературе. — М., 1990. — С.9.
5. Набоков В. Другие берега // Набоков В. В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т.4. — С. 133.
6. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. — С. 124.
7. Залыгин С. Набоков и Гоголь / С. Залыгин // В пределах искусства. — М., 1988. — С.304.