

## ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА В. НАБОКОВА “ЗАЩИТА ЛУЖИНА”

© 2005 Л.И. Колотнева

Воронежский государственный университет

Главное, что отличает пространственную организацию этого романа Набокова, — наличие двух принципиально разных пространств — пространства реального мира, окружающего Лужина, в котором находятся все остальные герои романа, и пространства, из которого появляется и в которое потом возвращается Лужин. Левин, в частности, называет эту особенность романов Набокова “двупространственностью” [2, 325]. “Двупространственностью” романа осмыслена через образ шахматной доски, которая предполагает противостояние двух противоположных друг другу пространств — черного и белого.

Несовместимость двух пространств, непринадлежность Лужина окружающему реальному миру, резкое противопоставление внутреннего мира героя и окружающего его реального мира открыто и настойчиво демонстрируются на протяжении всего романа.

Роман начинается с попытки окружающих привести Лужина в их пространство — реальный мир, сделать его принадлежностью этого мира: “*Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным*” [1, 7]. Герой будто сам еще не замечает своего проникновения в текст. Именно акт идентификации извне, со стороны других, заставляет Лужина впервые появиться в пространстве реального мира — романном пространстве — из какого-то еще не ведомого нам, загадочного мира, в котором до этого находился герой и в который в конце романа он возвращается. С этой точки зрения весь роман ‘на самом абстрактном уровне’ является попыткой сделать Лужина одним из, принадлежностью романного пространства, которая в конечном итоге не удастся. В конце романа, когда одноклассник Лужина попытается вспомнить его имя на балу в Берлине, Лужин с ужасом попытается защититься от этой попытки укоренить его в чуждом ему пространстве, в реальном и убежит с бала: «*Твое имя-отчество... Ах, кажется помню, — Антон... Антон... Как дальше?*” “*Ошибка, ошибка*», — *содрогнувшись, сказал Лужин*” [1, 141].

Лужин, с самого детства являющийся носителем собственного мира, прячет его от своих родителей и окружающих, возводит непреодолимую преграду между своим внутренним миром и “*отвратительным своей новизной и неизвестностью, невозможным, неприемлемым*” [1, 12] миром реальности. Между ним и его родителями отсутствует всякое общение, родители не знают своего сына: отец прислушивается “*к монологу в соседней столовой, к голосу жены, уговаривающей тишину выпить какао*” [1, 19]; между матерью и сыном нет никакой духовной близости, она боится даже дотронуться до него — “*мать, с мурлыкающим звуком, потянулась было к его плащiku, но, заметив выражение его глаз, отдернула руку...*” [1, 19]; мальчик-Лужин прячется от отца, когда тот приезжает к нему в школу, и из разговора с воспитателем отец вдруг понимает, что никто в школе не понимает его сына, что даже воспитатель “*его сына... понимает еще меньше, чем он сам*” [1, 15]. Внешний мир представляет для Лужина только “*такую ненависть, такое глумливое любопытство, что глаза сами собой наливались горячей мутой*” [1, 17], поэтому любая попытка вторгнуться извне в его внутренний мир ощущается им как опасность — приезд француженки вызывает в нем слезы и боль. Интересно, что уже Лужина, для большего противопоставления с окружающей реальностью, Набоков наделяет тем качеством, за которое окружающие судят Цинциннату, — непроницаемостью: “*Он жадно смотрел на сына, который отклонял лицо, и ему хотелось взять его за плечи, встряхнуть его, крепко поцеловать в бледную щеку, в глаза, в нежный впалый висок. От маленького Лужина в ту первую школьную зиму трогательно пахло чесноком из-за впрыскиваний мышьяка, прописанных доктором.... Он был одет в серый английский костюмчик, — хлястик сзади, короткие штаны с пуговками пониже колен. Он стоял у письменного стола, балансируя на одной ноге, и отец ничего не смел против его непроницаемой хмурости*” [1, 19].

Непринадлежность Лужина окружающему миру подчеркивается в описаниях его внешности. Его внешний образ намеренно снижен, Лужин не просто физически не привлекателен, наоборот, некоторые подробности его внешности порой отталкивают, словно чтобы еще раз подчеркнуть его отстраненность от материальной оболочки чего-либо, чуждость всему, что могло каким-либо образом связать его с внешним миром: полное, грузное, сгорбленное, неуклюжее тело — “нездоровая тяжесть”, “ленивая, дурная полнота” [1, 48]; “плохо выбритые, израненные бритвой” (59) щеки; “всегда мокрый” (60) лоб; “желтые от курения, с грубыми заусенцами” [1, 56] ногти; “безобразная, черная, мохнатая шляпа” [1, 57]; “необыкновенно грязный, с приставшим к нему карманным сором” [1, 58] носовой платок; “жадная и неряшливая” [1, 57] манера есть. Лужин совсем не замечает своей внешней оболочки, не задумывается над своим физическим бытием и бытом: он машинально, по инерции ложится спать, встает, “случайно и просто” пытается, редко меняет белье, “бессознательно” курит “словно кем-то другим незаметно сунутые ему в рот” папиросы [1, 66]. Свое собственное физическое существование Лужин замечает только тогда, когда ему мешает одышка или начинают болеть зубы. В конце концов, Набоков прямо говорит о существовании внешнего Лужина — “лужинской оболочки”, — которая не имеет ничего общего с его внутренним миром: “Обновление лужинской оболочки этим не ограничилось” [1, 121].

Лужин не только совершенно не ориентируется во внешнем пространстве, видит искаженный образ внешнего мира, но часто даже совсем не воспринимает окружающий его мир, не замечает его. Так, разъезжая по шахматным турнирам, он совершенно не различает географических мест: Манчестер, Рим, Амстердам, Ницца кажутся ему одинаковыми, их фонари, мосты, площади “были той же привычной и ненужной оболочкой... и он эту внешнюю жизнь принимал, как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное” [1, 65]. Оказавшись однажды в доме невесты, “где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия” [1, 83], и увидев такую же сахарницу, из которой он в детстве черпал сахар, Лужин “отметил с интересом, с удивлением” “это возвращение в Россию” [1, 94]. Заблудившись однажды в лесу в Германии, он ищет русскую усадьбу, в которой прошло его детство: “Он знал, что усадьба где-то тут, под бокком, но подходил-то он к ней с незнакомой стороны, и так это было все трудно...” [1, 101].

Сам окружающий мир в восприятии Лужина имеет очень нечеткие, туманные очертания, выступает как нечто призрачное, почти не существующее. Он совершенно машинально, “незаметно” преодолевает “туманное, случайное расстояние”

[1, 82], “непонятное пространство” [1, 96]; окружающий его “не совсем понятный мир” “расплывается в мираж”, так что даже знакомые ему места кажутся неизвестными лабиринтами: «“Он быстро отпер дверь и в недоумении остановился. По его представлению, тут сразу должен был находиться шахматный зал, и его столик... Вместо этого был пустой коридор и дальше — лестница... “Убрали, — кисло сказал Лужин, указав тростью на пустой коридор. — Я не мог знать, что все передвинулось”» [1, 96]. Порой Лужин совсем не отличает сон от реальности, и они меняются местами в его восприятии. Возвращение в дом невесты после шахматного турнира воспринимается им как сон: «“Лужин понял, что он просто вернулся в недавний сон, ибо невеста шепотом спросила его: “Ну что, не тошнит больше?” — и как же она могла об этом знать наяву?”» [1, 93]. Даже его отношения с невестой подчеркивают абсолютную неприспособленность, непрактичность, “ничтожность” Лужина с точки зрения логики реального мира, его неумение жить во внешнем мире: “... и она подумала, что какие же это они разговоры ведут, все тят да ляп, случайные словечки. И ни разу еще он ее не поцеловал по-настоящему, а все выходит криво, странно, и ни одно движение, которым он до нее дотрагивался, не похоже на простое человеческое объятие” [1, 87].

То немногое, что Лужину удастся увидеть в окружающем его пространстве реального мира, приобретает шахматный оттенок, воспринимается в шахматных образах. Свое объяснение в любви Лужин начинает “тихими ходами” [1, 69], смысл которых понимает смутно даже он сам; “деревянные вещицы”, которыми наполнена гостиная невестиного дома, под взглядом Лужина принимают “очень определенные очертания” [1, 90]; во время разговора с матерью невесты Лужин на полу видит шахматные комбинации; после выигранной партии “шахматы не сразу исчезли, и, даже когда появилась светлая столовая и огромный, медью сияющий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге” [1, 86]; он думает о том, “что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб” [1, 69].

Сама жизнь в понимании Лужина представляет собой игру в шахматы: она наполнена ходами, комбинациями, каждая из которых тесно взаимосвязана со всеми другими и имеет свои неизбежные, predetermined последствия. Поэтому свою основную жизненную задачу Лужин видит во “вскрытии механизма дорогого инструмента” [1, 36] — в разгадывании логики, по которой строится жизнь-шахматная игра, в на-

хождении правильного хода-“*ключа комбинации*” [1, 100].

Единственной подлинной, физически осязаемой реальностью для Лужина является мир шахмат. Именно она, эта “*подлинная жизнь, шахматная жизнь*” была “*стройна, отчетлива и богата приключениями*”, именно в этом пространстве Лужин обретает самого себя – с гордостью замечает, “*как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам*” [1, 94]. “*Шахматная жизнь*” Лужина непосредственно связана с тем другим пространством, в котором живет герой: “*преlestные, незримые шахматные силы*” переносят его во время игры в “*неземное измерение*” [1, 63].

В сравнении с миром шахмат пространство реального мира приобретает черты “*тумана, неизвестности, небытия*”, “*ибо что есть в мире, кроме шахмат?*” [1, 98]. В романе очень настойчиво звучит мотив реальной жизни, воспринимаемой героем как сон (символистский мотив): Лужин принимает свое возвращение в дом невесты после шахматного турнира за сон, а людей вокруг него – за жителей этого сна, и “*тени его подлинной шахматной жизни*” “*то слабее, то резче проступают в этом сне*” [1, 94].

Метафора жизни как сна распространяется не только на этот конкретный эпизод, но играет в романе важную роль в противопоставлении двух миров: “*Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что все, кроме шахмат, только очаровательный сон*” [1, 94]. Мир сна носит черты театральности, кукольности, предстает как мир построенных кем-то декораций. Этот мотив призрачности, искусственности, сделанности окружающего героя мира звучит во всех русских романах Набокова, особенно в романе “Приглашение на казнь”. Много лет спустя возвратившись на курорт, на котором он отдыхал в детстве со своими родителями, Лужин “*действительно почувствовал себя лучше среди этой зеленой декорации, в меру красивой, дающей чувство сохранности и покоя*” [1, 68]. Внешний мир декораций, ненастоящность, сделанность которого подчеркиваются тем, что герой способен легко его разрушить (мотив, получивший наибольшее развитие в “Приглашении на казнь”) – “*Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли*” [1, 72], – населен не людьми, а призраками, куклами. После окончания турнира “*призраки уносили доски, стулья*”, а сам Лужин, пытаясь найти выход из зала, попадает в дымное помещение, где сидят “*шумные призраки*” [1, 99]; в поисках дома, он спрашивает дорогу “*у призрака, шмыгнувшего мимо*”, но “*призрак ничего не понял, прошел*” [1, 100]. Кукольность окружающего мира необыкновенно ярко прояв-

ляется во время бракосочетания Лужина, когда “*чиновник переменял пиджак на поношенный спортух и прочел брачный приговор*” [1, 126].

“*Двупространственность*”, двумирие присутствует в романе Набокова на разных уровнях. Так, восприятие Лужиным книг, подаренных тетей, четко намечает существование двух противоположных по своей природе пространств – реальности и воображения: “*Зато были две книги – обе подаренные ему тетей, – которые он полюбил на всю жизнь, держал в памяти, словно под увеличительным стеклом, и так страстно пережил, что через двадцать лет, снова их перечитав, он увидел в них только суховатый пересказ, сокращенное издание, как будто они отстали от того неповторимого, бессмертного образа, который они в нем оставили*” [1, 20]. В шахматах Лужин видит две противоположные оболочки – “*грубую, земную оболочку*” шахматных фигур, которые своей “*вещественностью*”, “*осязаемостью*”, “*вычурной резьбой*” всегда мешали ему, и “*преlestные, незримые*” [1, 63] шахматные силы.

Наличие двух пространств, качественно отличающихся друг от друга, – пространства текста, воплощающего в себе реальный мир, и пространства, из которого приходит герой и в которое он в конечном итоге возвращается, – определяет особенность пространственной организации “Защиты Лужина”. Однако природа этих пространств еще не совсем четко определена Набоковым в этом романе. Уже в “Приглашении на казнь” они получают четкое словесное и географическое закрепление – “*здесь-там*”. В “Защите Лужина” “*там*” еще не обладает какой-либо определенной природой; единственное, что можно о нем сказать, это то, что оно находится за пределом текста. Поэтому уходящий герой уходит именно из текста, тем самым разрушая герметичность классического романа.

Лужин не просто не принадлежит, он “выпадает” из этого пространства-“*здесь*”, и с этой точки зрения его уход не неожидан, не случаен, а, наоборот, очень логичен. Уход героя “проигрывается” автором на протяжении всего романа. Многочисленные побеги Лужина-мальчика, болезнь взрослого Лужина-шахматиста и его практически постоянная отрешенность, эмоциональное отсутствие даже при физическом присутствии глубоко символичны: они предвосхищают его окончательный уход в конце романа, являются попытками героя уйти из чуждого ему мира, спастись бегством, “*выпасть из игры*” [1, 182], подчеркивают принципиальную несовместимость героя со средой, его духовное и физическое выпадение из окружающего его пространства реального мира. Будучи “*человеком другого измерения, особой формы и окраски, несовместимым ни с кем и ни с чем*” [1, 72], в

самые тяжелые минуты столкновения с миром, наступления окружающего мира на него Лужин физически и духовно покидает этот мир, *“ретуруется”* [1, 75], уходит в другое пространство, и только его невеста способна чувствовать тот *“неожиданный мир”* [1, 76], в который часто уходит ее жених. Возвращение Лужина в чуждый ему мир реальности тоже описывается как переход из одного пространства в другое: *“Произошел нежный оптический обман: он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел...”* [1, 114].

Окончательный уход Лужина наступает в романе гораздо раньше конца текста и осмыслен героем в шахматных образах: *“Лужин, поняв, что завяз, запутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал, сделал отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти, — хотя бы в небытие”* [1, 99]. Окружающие его наблюдатели турнира подсказывают *“ключ комбинации”*, который так долго ищет Лужин в его состязании с жизнью — *“уходите, уходите... идите домой”* [1, 100]. С этой точки зрения уход Лужина — возвращение домой. В конце концов он уходит-возвращается из окружающего мира-текста во внетекстовое пространство, в *“небытие”*, в *“бездну”*, которая *“распадается на бледные и темные квадраты”, в вечность, которая “угодливо и неумолимо раскинулась перед ним”* [1, 184].

В принципе, герой романа никогда и не приходил, чтобы уходить. Он никогда не принадлежал этому пространству-“здесь”, этой половине шахматной доски-мира, он всегда был там, на своей половине, несмотря на все попытки окружающих сделать его частью их пространства. Поэтому, с точки зрения романной логики, уход героя является не смертью, а возвращением: балансирующий между текстом и внетекстовым пространством Лужин буквально “вываливается” из романного пространства во внетекстовое.

В таком балансировании, скольжении между пространствами — начало характерного для романной поэтики Набокова раздвоения героев, которое постепенно эволюционирует в его позднем творчестве в исчезновение героя из романного текста. Роль двупространственности, двумирия романа оказывается решающей для этого процесса: раздвоение героев Набокова является не столько двойничеством в традиционном смысле этого слова, а своеобразным делением героев на пространства. Лужин, будучи еще самым целостным героем Набокова, не способен одновременно находиться здесь, в тексте, и там, во внетекстовом пространстве, — поэтому все попытки поселить его в пространстве реального мира — романном пространстве — заканчиваются уходом героя из романа. Цинциннат уже в силу внутреннего раздвоения способен быть и здесь, и там, относительно сво-

бодно балансировать между двумя пространствами — текстом и внетекстовым пространством. По мере углубления внутренней щели, раздвоенности, какой-то физической пропасти внутри набоковского героя увеличивается его способность легко передвигаться из одного пространства в другое.

Кстати, уже в “Защите Лужина” процесс разделения героя на пространства начинает осмысливаться как раздвоение его физической оболочки, в результате чего в романе появляется мотив разбиения, разбиения героя на части, который будет продолжен и развит в “Приглашении на казнь”: готовящийся к свадьбе Лужин *“обновляется”* портным — *“распределяется в трюмо по частям, по разрезам, словно для наглядного обучения (... вот чисто выбритое, полное лицо, вот то же лицо в профиль, а вот редко самим субъектом выдаемый затылок, довольно коротко подстриженный, со складочками на шее и слегка оттопыренными, розовым светом пронизанными ушами...)”* [1, 121]. При этом голос в скобках авторский.

Таким образом, “двупространственность” осознается и используется Набоковым не только как важный “структурообразующий” [2, 325] элемент текста, но и осмысливается художником как один из основных “носителей жанра” [3, 24] на пути модификации жанра классического романа и создания своего “собственного” романа. На уровне пространственной организации в романе Набокова происходит подрывание природы классического романного текста — размыкание закрытого пространства классического романа: романский мир открывается для вторжения в него элементов внетекстового пространства, в которое и уходит главный герой романа.

Эволюция “двупространственности” [2, 325] Набокова такова: от здесь-там, имеющих географический характер, к здесь-там, представляющим собой текст-внетекстовое пространство. В результате этой эволюции подрывается природа классического текста: границы его открываются, реальность и текст перемешиваются. С этой точки зрения может быть объяснена основная метафора Набокова “жизнь человека — текст, художественное произведение”.

Временная организация художественного мира романа тоже отличается наличием двух противоположных по своему качеству, разнородных временных пространств — времени окружающего Лужина реального мира и личностного, предельно индивидуализированного времени внутренне-го мира героя.

Лужин совсем не ориентируется во времени реального мира: объективное, историческое время как категория не существует для него, а такие исторические события, как революция, мировая война, эмиграция проходят мимо него совершен-

но незамеченными, не оставляя абсолютно никакого следа в его сложной душевной жизни: *“... апрельский этот день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето — смутные потоки, едва касавшиеся его”* [1, 24]; *“жизнь с поспешным шелестом проходила мимо...”* [1, 35]; однажды он даже предложил своей невесте отправиться в путешествие в советский Крым, потому что там *“есть очень дешевый виноград”* [1, 133].

Время внутреннего мира героя качественно другое, чем время окружающей его действительности; для него характерно предельно субъективное восприятие времени. Так, одна *“земная ночь”* кажется ему *“многими темными веками”*, он совершенно не замечает возраста окружающих его людей; на подведение каких-то жизненных итогов, на переосмысление пройденного пути Лужина толкает не ощущение временных рамок жизненного отрывка, а смерть отца. Его память выборочно и часто по совершенно необъяснимым причинам останавливается только на отдельных отрывках жизненного потока: *“Лужин почему-то необыкновенно ясно запомнил это утро, этот завтрак, как запоминаешь день, предшествующий далекому пути”* [1, 28]; он навсегда запомнил *“тот неизбежный день”* [1, 24], в который впервые познакомился с шахматами.

Лужин воспринимает время, как и пространство, через игру в шахматы. Несмотря на то, что однажды в разговоре со своей будущей невестой он с точностью выдает количество времени, которое он играет в шахматы — *“восемнадцать лет, три месяца и четыре дня”* [1, 60], — течение времени для Лужина находится в прямой зависимости от качества его игры-движения по единственно полноценной для него реальности: внутренняя жизнь молодого Лужина, насыщенная *“нагромождением побед”* [1, 67], полна движения, динамика, поиска механизма для *“вскрытия дорогого инструмента”* [1, 36] — шахматной доски-жизни; как только Лужин начинает играть вничью, время для него останавливается, его жизнь превращается в *“движение рычагом испортившейся машины”* [1, 36], он начинает чувствовать бессмысленность своего существования. Ничья, *“вечный шах”* [1, 36] ассоциируется с остановкой во времени, с жизненным тупиком, с невозможностью найти *“гармонию нужных ходов”* [1, 68], а значит, двигаться в единственно приемлемой для него реальности — шахматном пространстве. С ничьей останавливается поиск *“гармонии нужных ходов”*, что тайно движут, управляют жизнью, складывают в *“отчетливую картину”* жизни ее отдельные *“пестрые кусочки”* [1, 23]: *“И, на минуту оглянувшись, он с некоторым содроганием увидел, как медленно он последнее время шел...”* [1, 68].

Интересно, что *“коварная комбинация судьбы”* [1, 153], от которой уходит Лужин, воспринимается им тоже как повторение, движение по кругу, а значит, как тупик — *“последовательное повторение известной ему схемы”* [1, 153].

В романе совершенно отсутствует линейное течение времени; наоборот, для него характерны скрепление, монтаж разных временных отрывков жизни героя в одно целое, постоянные переходы, скачки из одного временного пласта в другой — из прошлого в будущее и наоборот; часто встречается совмещение в одном абзаце, а иногда даже в одной фразе, нескольких временных слоев. Все это влечет за собой изменение временного статуса отдельных отрывков жизни героя: настоящее действие и воспоминание героя постоянно меняются местами, иногда один и тот же отрывок, в зависимости от временной позиции повествователя, становится то воспоминанием, то реальным действием; поэтому читатель, да и сам герой все время балансируют между настоящими, реальными событиями и воспоминаниями, несуществующим уже миром. Так, начало романа — *“быстрое дачное лето”* [1, 7], настоящее, в котором Лужину объявляют о предстоящем переезде в школу, — вдруг становится прошлым, воспоминанием в третьем абзаце: *“Через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада”* [1, 8].

Такая работа со временем лежит в основе нравственно-философской концепции мира Набокова (мир как текст, а отсюда и жизнь человека как текст) и теоретически осмысливается им как принцип организации художественного текста-жизни (особенно в американском периоде творчества). Складные картины *“пузеля”* [1, 23], головоломки, анаграммы и те же шахматные задачи становятся одной из главных и широко используемых метафор жизни в творчестве Набокова и ложатся в основу структурной организации его текстов: жизнь его героев, да и его собственная видится им как мозаика, коллаж огромного количества кусочков, неизбежно складывающихся под влиянием творца в одну общую картину (особенно широко эта метафора используется писателем в романе “Ада” и в его автобиографической прозе). Лужин чувствует *“удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков”*, которые *“в последний миг”* образуют *“отчетливую картину”* [1, 23], жизнь для него становится *“правильно и безжалостно развивающимся узором”* [1, 20], у которого есть свой творец и своя логика.

Этот принцип построения текста лег в основу игровой поэтики, столь характерной для Набокова: уже в “Защите Лужина” на разных уровнях происходит осмысление концепции жизни как

игры. Шахматы для Лужина являются не просто отвлеченной игрой, а игрой, целью которой становится нахождение единственно правильного хода, ключа к комбинации, логики, по которым складываются в тот или иной жизненный узор отдельные кусочки его собственной жизни, его судьба, его движение по жизненному пространству; определение по “едва заметным приметам” “сущности картины”. Да и уход Лужина является для него лишь единственно правильным, с трудом найденным ходом-уходом, естественным “выходом из игры” (выпадает из окна, из текста) — из проигранной шахматной партии-жизни.

В основе скрепления разных временных слов — “пестрых кусков” — в одно целое, в один узор, в основе перехода от одного периода жизни к другому лежит не логика героя, а логика автора. Именно автор организует темпоральную сторону жизни Лужина: врывается в его внутренний мир, организовывая его воспоминания в соответствии со своей собственной логикой и своими ассоциациями, заменяя впечатления героя своими личными автобиографическими воспоминаниями и впечатлениями и таким образом еще больше отстраняя героя от его же собственной жизни в окружающем мире. Сам Лужин оказывается абсолютно неспособным установить даже хронологическую последовательность событий своей жизни: *“И пошло. Между этими вечерами на веранде и тем днем, когда в столичном журнале появилась фотография Лужина, как будто ничего и не было... И все другое, что было между ней и переездом в Петербург... было так смутно и так спутано, что потом, вспоминая то время, Лужин не мог точно сказать, когда, например, была вечеринка в школе... или когда, по приглашению отца, явился к ним обедать седой еврей... и невозможно было распутать в памяти узел, в который связались вечеринка и фотография, невозможно было сказать, что случилось раньше, что позже”* [1, 46].

Таким образом, и на уровне временной организации художественного мира романа основной тенденцией становится господство авторского сознания в романном мире, вытеснение из него сознания героя. Присутствие автора проявляется не только через организацию субъективного, личного времени героя — он монтирует, скрепляет разные временные отрывки жизни Лужина в одно повествование, — но и через введение в роман объективного времени и конкретных исторических реалий — революции в России, первой мировой войны, эмиграции и т. д.

В результате такой пространственно-временной организации произведения герой романа оказывается совершенно незакрепленным в его плоскости, оторванным от окружающего его мира, ибо нет ничего, что удерживало бы его в этом мире —

ни имени (мы впервые узнаем имя Лужина в самом конце романа, с его уходом), ни каких-либо временных или пространственных связей с окружающим. С самого начала романа он оказывается балансирующим между двумя пространствами, “вываливающимся” из окружающего мира, что подчеркивает его неприятие в романном пространстве. Этот контекст наполняет образ окна, один из ключевых образов художественного мира Набокова, глубоким символизмом: окно имеет рамки, границы, которые можно перейти, разграничивает два разнородных пространства. Характерные для поэтики Набокова игра со степенями реальности, переход границ (географических, текстовых или между мирами), размыкание текста, которые тематизируются на протяжении всего его творчества и лежат в основе его концепции мира, впервые закладываются и опробуются здесь.

Уже в этом романе Набокова достаточно открыто заявляет о себе тенденция к исчезновению голоса героя из романного пространства. Мы практически нигде не слышим его голос, его сознание исчезает из романа; даже личные воспоминания Лужина кажутся абсолютно оторванными от него, не принадлежащими ему: автор наполняет их своими собственными автобиографическими воспоминаниями и ощущениями, личными наблюдениями, связанными с его жизнью и опытом, а не с жизнью героя.

В романе встречаются отрывки, в которых, наряду с голосом автора, звучат голоса других персонажей, создавая впечатление многоголосия: *“Бедная дама стала со страхом замечать, что ее дочь и подозрительный господин Лужин неразлучны, — были какие-то между ними разговоры, и взгляды, и флюиды, которые она в точности не могла уловить; это показалось ей так опасно, что, преодолев отвращение, она решила Лужина держать как можно ближе при себе, отчасти, чтобы его хорошенько раскусить, но главное, чтобы дочь не пропадала так часто. Профессия Лужина была ничтожной, нелепой... у нее возникло смутное подозрение, не есть ли шахматная игра прикрытие, обман, не занимается ли Лужин чем-то совсем другим, — и она замирала, представляя себе темную, преступную, — быть может, масонскую, — деятельность, которую хитрый негодяй скрывает за пристрастием к невинной игре. Мало-помалу, однако, и это подозрение отпало. Как ждать каверзы от такого олуха?”* [1, 78]; *“И теперь, глядя на большое, бледное лицо Лужина, она так вся исполнилась мучительной, нежной жалости, что, казалось, не будь в ней этой жалости, не было бы и жизни [...] Такая жалость, такая мука. И этот старенький, чудаковатый жилет, на который нельзя было смотреть без слез, и бедная кудря, и белая, голая шея, вся в детских складках... И все*

*это произошло по ее вине, — недосмотрела, недосмотрела*” [1, 107]. Однако, несмотря на существование этих отдельных отрывков, субъектная организация романа отличается моносубъектностью повествования: единственным субъектом сознания в романе является автор.

На протяжении всего романа автор открыто вторгается в романное пространство из внетекстового, нарушая закрытость романного текста. Появление автора в тексте проходит несколько этапов и сопровождается изменением форм повествования — в повествование от третьего лица вводятся глаголы во втором лице единственного числа, отмечающие присутствие автора: “... и еще через пять минут *показался лесопильный завод, мельница, мост, где по щиколотку утопаешь в опилках, и дорожка вверх, и через голые кусты сирени — дом*” [1, 12]. Постепенно авторский голос получает графическое оформление — начинает заключаться в скобки: “*И теперь, как и тогда, вместо слов изумления, которых он смутно ожидал (как, проснувшись в чужом городе, ожидаешь, еще не раскрыв век, необыкновенного, сияющего утра), вместо тех слов...*” [1, 15]; “*И среди играющих, среди тех, к которым она выходила после пребывания в соседней комнате (где сидишь, ожидая, что тебя позвуют, и честно напеваешь что-нибудь, чтобы только не подслушать, или открываешь случайную книгу, и, как освобожденная пружина, высказывает кусочек романа, конец непонятого разговора), среди этих людей, мнение которых требовалось угадать, был теперь человек, довольно молчаливый, тяжелый на подъем, совершенно неизвестно, что о ней думающий*” [1, 74]. В этих отрывках автор выступает в роли безличного повествователя.

Постепенно авторское вторжение становится более заметным, автор выходит на структурный уровень героя, меняя свой статус — выступает в тексте уже в роли персонажа; при этом он начинает открыто, от себя обращаться к читателю.

Свободное изменение пространственных координат автора, открытие границ романного текста сопровождается не только изменением форм повествования, но и постоянной сменой авторского статуса. Автор начинает выступать в тексте то в роли повествователя, то в роли персонажа; авторское сознание прячет себя за тремя потенциально разными субъектами — автором, повествователем и персонажем — и представляет себя в тексте в одной из этих трех ролей. Он то находится за пределами текста, являясь всезнающим автором и

ведя повествование от третьего лица, то совершенно неожиданно появляется в пространстве текста, переходя к повествованию от второго лица и тем самым размывая границы текста и выступая в роли повествователя, а то вдруг выходит на структурный уровень героя, меняя свой авторский статус на статус персонажа и открыто обращаясь к читателю от себя.

Моносубъектность повествования и постоянная смена авторского статуса получают серьезное философское и теоретическое обоснование в творчестве Набокова: в своих романах писатель стремится восстановить не столько процесс постижения человеческой личности и окружающего мира изнутри другой личности, сколько процесс постижения самого себя, своего собственного Я.

Субъектная и пространственно-временная организация художественного мира этого романа Набокова свидетельствуют о тенденции к выделению автора в романном пространстве. Такая жанровая форма становится инструментом художественного освоения внутреннего мира автора, а не героя. Поэтому формула, лежащая в основе классического романного мышления (“человек — среда — действительность” [4]), претерпевает модификацию и постепенно исчезает совсем из набоковского романного мышления. Именно в этом направлении идет создание своего “собственного” романа: создание такой субъектной организации повествования, которая в максимальной степени позволила бы автору погрузиться в свое авторское Я. Набоков осваивает не внешнее пространство, он продвигается внутрь своего собственного.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков В. Защита Лужина: Романы, рассказы / В. Набоков. — М. — Харьков, 1999. — 542 с. Все цитаты набоковского текста приводятся по этому изданию.
2. Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова / Ю. И. Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. — М., 1998. — С. 323–391.
3. Лейдерман Н. М. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-е — 70-е годы / Н. М. Лейдерман. — Свердловск, 1982. — 256 с.
4. Мущенко Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX–XX веков: монография / Е. Г. Мущенко. — Воронеж, 1986. — 197 с.

*Рецензент — В. Л. Гусаков.*