

Го Фей

*(Пекинский университет иностранных языков,
Пекин, КНР)*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ НАБОКОВА «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Аннотация. В статье освещаются проблемы хронотопа (идиллического, игрового, буднично-бытового и потустороннего) в романе Набокова «Защита Лужина». Композиционно роман распадается на две части: модернистскую и вполне реалистическую. Эти две части тесно взаимодействуют друг с другом, рождая сплав элементов реализма и модернизма. Таким образом, мы видим, что Набоков продолжает в своем романном творчестве придерживаться линии синкретизма модернистских и реалистических черт.

Ключевые слова: русская литература, русские писатели, литературное творчество, время, пространство, хронотопы.

Одним из наиболее крупных произведений Набокова русскоязычного периода стал роман «Защита Лужина». Этот роман, составивший Набокову громкое литературное имя и выведший его в первый ряд писателей русского зарубежья, был создан в относительно короткий отрезок времени: с февраля по август 1929 года.

В начале романа мы обнаруживаем хронотоп детства, «идиллический» и спокойный. Идиллический хронотоп статичен, он стремится к вечной, закольцованной повторяемости (как символ вечности: змея, кусающая свой хвост). Недаром маленький Лужин, убежавший от родителей на дачу, когда они отправлялись в город, мечтает о таком образе жизни: «Тогда он встал с земли, нашёл знакомую тропинку и побежал, спотыкаясь о корни, со смутной мстительной мыслью, добраться до дому и там спрятаться, провести там зиму, питаясь в кладовой вареньем и сыром» [Набоков 1999: 313]. Желание провести зиму в доме есть подсознательное желание провести всю жизнь в этом замкнутом пространстве, убежище, переждать там суровые невзгоды взросления.

В идиллическом хронотопе главное – это прошлое, а не настоящее или будущее. Тесная связь идиллического хронотопа и мифологического, ритуального времени подтверждается высказыванием исследователя В.В. Иванова в статье «Категория времени в искусстве и культуре 20 века»: «Ранняя человеческая культура целиком обращена в прошлое. В преобразованном виде эта общечеловеческая черта сохранилась до нашего времени. Леви-Строс сравнивает современную человеческую культуру с её почитанием музеев, памятных мест, архивов, в которых хранятся документы старых времен, с отношением к прошлому у австралийских туземцев, чтивших чуринги – священные предметы, воплощавшие прошлое рода».

Помимо идиллического времяпространства, в романе складывается игровой, или «лудистический» хронотоп, то есть такая система художественного времяпространства, в которой важнейшие черты, характеризующие её, связаны с игрой в шахматы. Определение «лудистический» восходит к образу «хомо луденс» – «человека играющего» в романе Генриха Гессе «Игра в бисер». Игровой хронотоп начинается с пункта, вполне отчётливо указанного автором, и здесь при пересечении разных художественных времён (идиллического времени детства и игрового времени лужинской «взрослости») для героя время как бы останавливается: «Только в апреле, на пасхальных каникулах, наступил для Лужина тот неизбежный день, когда весь мир вдруг потух, как будто повернули выключатель, и только одно, посреди мрака, было ярко освещено, новорождённое чудо, блестящий островок, на котором обречена была сосредоточиться вся его жизнь. Счастье, за которое он уцепился, остановилось; апрельский этот день замер навек, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето – смутные потоки, едва касавшиеся его» [Набоков 1999: 324]. Эти выражения красноречиво свидетельствуют о переходе из одной системы пространственно-временных координат в другую. Годы игры в шахматы (игровой хронотоп) чётко отделены в сознании главного героя от недостижимой и прекрасной поры детства. Набоков описывает стремление героя хоть на время вернуть

себе утраченное счастье в образе новой, семейной жизни: «Затем шла другая пора, долгая шахматная пора, о которой и доктор и невеста говорили, что это были потерянные годы, тёмная пора духовной слепоты, опасное заблуждение, – потерянные, потерянные годы. Там таился, как злой дух, чем-то страшный образ Валентинова. Ладно, согласимся, довольно, – потерянные годы, – долой их, – забыто, – вычеркнуто из жизни. И, если так исключить их, свет детства непосредственно соединился с нынешним светом, выливался в образ его невесты. Она выражала собой всё то ласковое и обольстительное, что можно было извлечь из воспоминаний детства, – словно пятна света, рассеянные по тропинкам сада на мызе, срослись теперь в одно тёплое, цельное сияние» [Набоков 1999: 406–407]. Но как мы знаем, в дальнейшем надежды Лужина на счастье, на выход из игры окажутся иллюзорными.

Лужин одинок, несмотря на то, что рядом с ним жена, стремящаяся сделать материальную сторону его жизни как можно более комфортной и необременительной. Жена живёт рядом с Лужиным в призрачной иллюзии существования семьи, принимая за человеческую реакцию странные поступки и фразы героя: таким образом, призрачность, потусторонность его существования оказывают влияние и на неё.

Весь роман наполнен пространственными образами, связанными с символикой шахматной игры. Эти образы организуют пространство романа, придавая ему своеобразие, не повторяющееся в дальнейшем творчестве писателя. Даже пейзаж обретает в произведении «шахматные» очертания: «Но луна вышла из-за угловатых чёрных веток, – круглая, полновесная луна, – яркое подтверждение победы, и, когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете – его собственная тень» [Набоков 1999: 374–375]. Или такой развернутый пространственный образ, моделирующий шахматную доску: «Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и тёмных, квадратов. Под скамейкой тень распласталась резкой решёткой. Каменные столбы с урнами, стоявшие на четырёх

углах садовой площадки, угрожали друг другу по диагонали» [Набоков 1999: 337]. «Шахматные» пространственные образы являются важной частью хронотопа романа, они рассеяны по всему произведению, скрепляют его художественную ткань, придавая всему сюжету аналогию с большой партией, в которую играет главный герой.

Ряд символических пространственных образов замыкает роман в сцене самоубийства Лужина: «Нижняя часть окна была как будто подёрнута ровным морозом, искристо-голубая, непрозрачная. В верхней части чернела квадратная ночь с зеркальным отливом» [Набоков 1999: 464]. А гибель героя выглядит и вовсе символично – он разбивается, словно упав на шахматную доску: «Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и тёмные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [Набоков 1999: 465]. Это особая вечность – та, которая наиболее близка Лужину: вечная партия на вечной шахматной доске. Здесь проявляется одна из основных идей писателя: идея бессмертия. Лужину предлагаются в романе два бессмертия: первое – это бессмертие шахматного гения, мэтра. Это такая вечность, к которой стремится большинство творцов: бессмертие, обретаемое в памяти людей (пушкинская интерпретация идеи бессмертия). Недаром Набоков замечает: «Некоторые партии, сыгранные им на берлинском турнире, были знатоками тогда же названы бессмертными» [Набоков 1999: 386]. Но для Лужина подлинный мир, с его реальным пространством и временем, становится всё более и более призрачным: «Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что всё, кроме шахмат, только очаровательный сон, в котором млеет и тает, как золотой дым луны, образ милой, ясноглазой барышни с голыми руками» [Набоков 1999: 385]. Потому истинной вечностью для Лужина является вечная игра в потустороннем мире, где не властвуют законы брэнного тривиального мира. При этом

шахматная реальность уподобляется бездне, аду. Не случайно во время главной в жизни Лужина партии он испытывает столь тяжёлые эмоции: «<...> он понял ужас шахматных бездн, в которые погружался <...> Но 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...» [Набоков 1999: 389]. Притягательность и губительность – суть важные смыслы, маркирующие в романе шахматный, игровой мир, куда постепенно спускается Лужин.

Художественное время в произведении развивается наподобие шахматной партии, где временные отрезки, соотнесённые с поступками героя, можно переопределить как шахматные ходы в защите перед Жизнью, с одной стороны, и Потусторонним, с другой. Смерть Лужина, конец его времени – это выход из затянувшейся партии, из игрового тупика. Вот как описывает принятие героем этого рокового решения Набоков: «Он подошёл к жене и слегка поклонился. Она перевела взгляд на его лицо, смутно надеясь, что увидит знакомую кривую полуулыбку, – и точно: Лужин улыбался.

"Единственный выход, – сказал он. – Нужно выпасть из игры"» [Набоков 1999: 463].

Впрочем, Лужин на протяжении всего романа пытается «выйти из игры». Образ тропинки, которую настойчиво ищет герой, несёт в романе важную смысловую нагрузку: это образ тайного выхода из явно неудавшейся партии реальной жизни в «потерянный рай детства», или, говоря в терминах художественного времяпространства, переход из неуютного хронотопа повседневности в остановившийся «золотой век» детства героя. Впрочем, эскапизм Лужина проявляется многообразно: так, он пытается преодолеть не только законы земного времени (попытки уйти в иллюзорный мир детства, счастливого прошлого), но и земного пространства. Вот какую характеристику герою даёт Набоков: «Однако как раз в это время он необычайно увлекся сборником задач, "весёлой математикой", как значилось в заглавии, причудливым поведением чисел, незаконной игрой геометрических линий –

всем тем, чего не было в школьном задачнике. Блаженство и ужас вызывало в нём скольжение наклонной линии вверх по другой, вертикальной, – в примере, указывавшем тайну параллельности. Вертикальная была бесконечна, как всякая линия, и наклонная, тоже бесконечная, скользя по ней и поднимаясь все выше, обречена была двигаться вечно, соскользнуть ей было невозможно, и точка их пересечения, вместе с его душой, неслась вверх по бесконечной стезе. Но, при помощи линейки, он принуждал их расцепиться: просто чертил их заново, параллельно друг дружке, и чувствовал при этом, что там, в бесконечности, где он заставил наклонную соскочить, произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии» [Набоков 1999: 322–323]. Таким образом, законы пространства земного мира, с их неумолимой определённой, не устраивают Лужина; очевиден и ужас шахматного гения перед бесконечностью будущего.

Станным образом в романе «Защита Лужина» самая, казалось бы, интеллектуальная игра становится источником сумасшествия героя. Здесь Набоков не делает открытия. Многие писатели, такие как Пушкин, Лермонтов, Достоевский, наделяли игру, например, в карты, чертами некоего мистического действия, где не человек играет, а человеком играют таинственные силы. Осознание правил такой игры недоступно пониманию человеческого разума. Конечно, игра в шахматы не содержит в себе элемента случайности, как в карточных играх: здесь всё подчинено интеллекту играющих сторон, но сами эти стороны, подобно марионеткам, могут быть зависимы от игр, происходящих в мире незримом.

Художественное времяпространство романа «Защита Лужина» обладает ещё одним отличительным свойством, связанным со спецификой шахматной игры: здесь всё гораздо более определено, подчинено правилам и воле игрока, хотя трагический финал во многом неизбежен. В романе же «Король, дама, валет» развитие сюжета более прихотливо, более подчинено случаю, воле судьбы. Неотвратимость трагической развязки проявляется в символических образах рисунков

Лужина: «Около двери уже висело одно его произведение: поезд на мосту, перекинутом через пропасть» [Набоков 1999: 433]. Да и сам отец гениального шахматиста – посредственный писатель Лужин предчувствует, что его сына ждёт неизбежная гибель: «"Он умрёт молодым", – проговорил он вслух, беспокойно расхаживая по комнате, вокруг открытой машинки следившей за ним всеми бликами своих кнопок. "Да, он умрёт молодым, его смерть будет неизбежна и очень трогательна. Умрёт, играя в постели последнюю свою партию". Эта мысль ему так понравилась, что он пожалел о невозможности начать писать книгу с конца. Почему, собственно говоря, невозможно? Можно попробовать...» [Набоков 1999: 348–349]. Все эти предзнаменования насыщают произведение особым драматическим колоритом, заставляют читателя сопереживать главному герою романа, страстно борющемуся за выживание во враждебном внешнем мире. Лужин ищет выхода, заветной тропинки, как в детстве, но не находит её. Главное же действующее лицо «Машеньки» Ганин в последний момент успеваеет перехитрить неизбежность, обмануть свою судьбу, сохранить себя как творческую личность, а также созданный им мир будущей книги (в «Машеньке» и многих других произведениях Набокова гибель творческая равна смерти физической). Необходимо также отметить, что в «Защите Лужина» автор использует один из своих самых любимых приёмов «книга в книге»: ведь Лужин-старший – писатель, и он хочет создать книгу о судьбе собственного сына. И здесь, как и в романе «Король, дама, валет», вмешивается судьба: «Как-то, в неверный летний день, он поехал за город, промок под внезапным ливнем, пока тщетно искал белых грибов, и на следующий день слёг. Болел он одиноко и кратко, и смерть его была беспокойна» [Набоков 1999: 351–352]. Набоков мастерски подчёркивает фатальность случившейся беды нагнетанием деталей произошедшего: «неверный летний день», «внезапный ливень», «тщетно искал». Несомненно, что и Марта из романа «Король, дама, валет», умершая от воспаления легких в результате ливня, что и разрушило преступный замысел двух любовников, и писатель Лужин, по той же причине (внезапный

ливень), покинувший бранный мир, погибли в результате небесной кары. И не случайно это наказание приходит в виде ливня с небес. Высшие силы, словно понимая, что бездарный художник Лужин не сможет воплотить в полной мере замысел о судьбе гениального сына, вмешиваются в течение жизни, и книга о Лужине-младшем так и не появляется на свет (право написать такое произведение Набоков оставляет за собой).

Помимо идиллического и игрового хронотопов в «Защите Лужина» мы обнаруживаем и буднично-бытовой хронотоп. В «Защите Лужина» буднично-бытовой хронотоп имеет приблизительно то же строение и функцию, как и в романах «Король, дама, валет» и «Машенька»: это мир больших городов и высоких скоростей, реальность, где наличие или отсутствие денег определяет и возможность эффективно использовать время, и с комфортом преодолевать пространство. Особенно уютно в буднично-бытовом времени и пространстве живётся родителям жены Лужина – новоиспечённым буржуа из России. Так, тесть напоминает Лужину о том, что «время – деньги»: «Было то, что Лужин называл "небольшое апартэ", с будущим тестем, приятный разговор, во время которого тот предложил устроить его в коммерческое предприятие, – конечно, погодя, не сейчас, пускай поживут спокойно несколько месяцев. "Жизнь, мой друг, так устроена, – говорилось в этой беседе, – что за каждую секунду человек должен платить, по самому минимальному расчёту, 1/432 часть пфеннига, и это будет жизнь нищенская; вам же нужно содержать жену, привыкшую к известной роскоши"» [Набоков 1999: 413]. В этой цитате особое внимание привлекают две детали: невероятно точная стоимость времени, названная тестем, и фраза «за каждую секунду человек должен платить». Здесь впервые Набоков показывает, какую огромную власть имеет буднично-бытовое время над людьми. При этом мы видим: правила социальной жизни не менее императивны, чем законы физики.

В «Защите Лужина» важное значение имеет также хронотоп Потустороннего. Эта пространственно-временная система, как и в предыдущих произведениях, имплицитно встроена в совокупный хронотоп романа и не проявляет себя

«напрямую». Мы можем лишь строить догадки о том, чего же так боится Лужин, от каких «бездн» он пытается укрыться в мире шахмат и деревенской идиллии прошлого. Впрочем, Потусторонность, как и в романах «Машенька» и «Король, дама, валет», воздействует на героя, прежде всего, своей временной составляющей – игрой Рока, неумолимого случая, способного, как мы убедились на примере судьбы героев первых двух романов, и воскресить (Ганин), и убить (Марта, отец Лужина).

Итак, можно сделать вывод, что композиционно роман распадается на две части: модернистскую, в которой описывается игра гениальной личности против неумолимого, потустороннего Рока (игровой хронотоп), и вполне реалистическую (буднично-бытовой хронотоп повседневной реальности), где говорится о трагедии молодого шахматиста, подававшего в своё время надежды, но не сумевшего удержаться на вершине шахматного Олимпа, угнаться за бегущей жизнью, за прогрессом в шахматах и трагически погибшего. Эти две части тесно взаимодействуют друг с другом, рождая сплав элементов реализма и модернизма. Таким образом, мы видим, что Набоков продолжает в своем романном творчестве придерживаться линии синкретизма модернистских и реалистических черт.

Литература

Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб. : Алетейя, 1999.

Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король. М. : Центрполиграф, 2002.

Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. : Худож. лит., 1986.

Карпов Н. А. Фабула об игре в «Защите Лужина» В. Набокова // Русская литература. 2002. № 1. С. 206–210.

Набоков В. В. Защита Лужина // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода : в 5 т. СПб. : Симпозиум, 1999. Т. 2 : 1926–1930.

Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое литературное обозрение. 2002. № 2. С. 46–78.