

DOI: 10.15643/libartrus-2016.1.10

Игра с читателем в русскоязычных романах В. Набокова

© Г. Ф. Узбекова

Башкирский государственный университет
Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, ул. Заки Валиди, 32.

Email: guze-u@yandex.ru

В статье рассматривается игра с читателем как принцип творчества В. Набокова, отражение авторской позиции и миропонимания. Данная форма игры – это принципиальное отношение писателя к художественному процессу: текст создается для интеллектуального, «мудрого» читателя, равного автору. Игра с читателем для писателя – это и принцип эстетического «удовольствия от текста», связанный со стилем, и композиционные приемы. Предметом исследования являются «чужое слово» и символика ключей в романах автора. Статья посвящена анализу данных видов игры с читателем, основополагающих их граней и характеристик.

Ключевые слова: игра с читателем, сон как литературный прием, интертекст, «чужое слово», символ ключа.

I

Игра с читателем является ключевой особенностью творчества В. Набокова. Его книги – это «литературный кроссворд», шарада, мистификация, требующие паритетного, равного по интеллекту и художественному вкусу читателя.

Этот принцип был использован задолго до В. Набокова. Он берет свое начало еще со средневекового творчества, затем в русской литературе ярко проявляется в произведениях В. Одоевского, А. Погорельского, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, М. Булгакова, А. Вампилова, Ю. Олеси и др. Литературное творчество, к какой бы эпохе и направлению оно ни относилось, – это и игра, ориентированная на диалогичность. Особенно сильно она проявляется в эпоху XX столетия, когда литература проходит под знаком игры со словом.

Для В. Набокова данный аспект игры – не просто художественное явление, требующее восприятия и участия со стороны. *Ч и т а т е л ь* – это главный, наравне с автором, участник эстетического процесса. В. Набоков отмечал в письмах, интервью и эссе, что он вручает свои произведения «читателю-мудрецу, который сразу подмечает новую грань в блистательной фразе» [1, с. 412]. Он неоднократно говорил, что создает свои книги, не для того, чтобы ввести их в рамки определенного жанра (например, романа) или отразить социальные проблемы, внутреннее развитие героя. Писательский труд, по В. Набокову, – это «дело личное и частное», и в этой работе важен сам процесс создания книги и «приручения» слова [8, с. 237]. «Лучший герой, которого создает великий художник, – это его читатель», – отмечал автор [2, с. 40]. Он подчеркивал, что искусство – это всегда обман и непростое явление, поэтому читателю придется потрудиться, если он желает постичь художественное слово. «Почему я вообще написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи – просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями», – говорит в одном из интервью писатель [1, с. 123].

В. Набоков считает, что книга обращена прежде всего к уму, и это единственный инструмент, с которым нужно браться за нее. Поэтому к читателю автор предъявляет строгие требования. Тот, кому он адресует свои книги, должен совмещать в себе художественное и научное мышление, а также обладать «воображением, памятью, словарем и художественным вкусом» [2, с. 36]. Писатель отмечает: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими. <...> Каков же тот единственно правильный инструмент, которым читателю следует пользоваться? Это – безличное воображение и эстетическое удовольствие. Следует стремиться, как мне кажется, к художественно-гармоническому равновесию между умом читателя и умом автора» [2, с. 22, 37].

Так как В. Набоков не признавал социальной обусловленности литературы, натурализма и детального описания реальности, воспринимающему текст он предлагает те же условия: «Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее – занятие бессмысленное» [2, с. 44]. Таким образом, парадигма «автор – читатель – текст» ведущей для В. Набокова.

Если следовать терминологии М. Эпштейна, обозначенной в книге «Парадоксы новизны», то в прозе писателя присутствуют два аспекта игры, которые обозначаются с помощью различных по смыслу англоязычных слов – *play* и *game* [3, с. 281]. *Play* – это свободная игра как процесс, не связанная условиями и правилами, в которой ограничения серьезной жизни могут легко преодолеваются. Такова детская игра. *Game* – это игра по правилам, внутренне гораздо организованнее, чем окружающая жизнь. Примеры такой игры – шахматы, карта, рулетка, где важна не свобода, а результат, выигрыш. Таким образом, появляется оппозиция импровизированной (*play*) и формализованной (*game*) игры.

Отмеченные формы присутствуют и в русскоязычных романах В. Набокова. Читатель, направляясь по тексту вслед за писателем-«обманщиком», «фокусником», «волшебником», во-первых, вступает в процесс игры, чтобы получить эстетическое «наслаждение от текста»; во-вторых, он вовлекается в «композиционные игры по правилам». И тот, и другой типы как образующие художественное целое прозы писателя требуют от нас не только воображения, но и интеллектуального напряжения. Текст В. Набокова-Сирина ориентирован не просто на чтение, а на многократное прочитывание. Писатель отмечал: «Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, – это перечитыватель» [2, с. 37]. Действительно, *с т и л ь* автора предполагает неспешное и тонкое восприятие текста-мозаики.

Г. Ф. Рахимкулова верно замечает в своей докторской диссертации, что понятие «узор» – одно из ключевых в игровом стиле В. Набокова [4, с. 30]. Слово В. Набокова – многослойное и многомерное понятие, требующее восприятия музыкального, зрительного и слухового одновременно. Герой В. Набокова Федор Годунов-Чердынцев обладает даром «цветного слуха». Это не только лишь художественный вымысел, но автобиографическая черта автора. Исключительной чертой сознания В. Набоков являлось то, что он придавал важность цвету. «Я наделен чудаческим даром, видеть буквы в цвете. Это называется цветным слухом», – говорит писатель [1, с. 124]. Приведем в качестве примера отрывок из романа «Дар», который исследователи называют самым музыкальным романом автора: «Рекомендую вам мое розовое фланелевое „м“. Не знаю, обращали ли вы когда-либо внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква „ы“, столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал *sienne brûlée* и сепию, что получился бы цвет гутаперчевого „ч“; и вы бы оценили мое сияющее „с“, если я мог бы вам насыпать в горсть

тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал, дрожа и не понимая, когда моя мать, в бальном платье, плача навзрыд, переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь, из шкатулок на бархат...» [5, т. 3, с. 115].

Несмотря на то, что звукопись являлась важной чертой поэтики символистов, у В. Набокова она принимает иное звучание – его проза как бы сливается воедино с поэзией, и каждый абзац текста можно читать как стихотворение в прозе. Г. Хасин в книге «Театр личной драмы» отмечает неповторимость авторского стиля: «Язык Набокова содержит секретные приемы для уловления неосторожных фальшивомонетчиков: анаграммы, скрытая игра слов, неявные цитаты вплетены в его текст, как невидимые металлические полоски в денежные знаки» [6, с. 180]. Стиль произведений В. Набокова с множеством игровых ходов настраивает интеллектуального читателя на осторожное и последовательное даже не чтение, в разгадывание литературного кода книги. Игра с читателем как центральная категория творчества писателя распадается на множество аспектов. И таким тайным знаком для читателя является собственное слово писателя и чужое, которое требует отдельного рассмотрения.

II

Главным средством организации литературной игры в русскоязычных романах В. Набокова является игра с «чужим словом» [7, с. 367–368]. Текст, наполненный известными явлениями, образами, мотивами, коллизиями, должен, по логике автора, создать интеллектуальное затруднение. Поэтому В. Набоков часто использует чужие цитаты без кавычек, словно расставляет «ловушки»: угадает или нет читатель, чье это слово, откуда оно, с какой целью использовано?

Принцип игры с «чужим словом» был заложен уже в романе «Машенька». О героине там сказано мимоходом без кавычек: «И медленно пройдя меж пьяными» [5, т. 1, с. 40]. Интеллектуальный читатель должен угадать «Незнакомку» А. Блока. Муж Машеньки Алферов говорит поэту Подтягину: «Опишите-ка такую штуку, как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции, переживает все, невзгоды, террор» [5, т. 1, с. 51]. В образе героини В. Набоков создает пародийный вариант символической мифологемы Вечной жены в *блоковском* преломлении.

А. Блок – певец закатов, вечеров. Все встречи Ганина и Машеньки маркированы вечером, сумерками, они любят прогулки «по вечерам», «у реки», «в лодке», причем она – «у руля». В этих ключевых словах узнается сквозная коллизия поэзии А. Блока:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я забыл твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив [8].

Во время первой и последней встречи Машенька – «в белом платье».

Прощаясь с Ганиным на вокзале, она «села в синий вагон, хотя всегда ездила в желтом». Так возникают цветные вагоны из стихотворения А. Блока «На железной дороге»:

Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели [8].

Образ Машеньки входит и в *пушкинский* контекст. Это имя ангажированное и множественно аллюзийное. В русской культурной традиции оно представлено как идеал русской женщины, любви, верности, целомудрия, нравственной чистоты. В русском фольклоре Иван

да Марья стали национальными именными символами. Это имя всечеловеческое: Дева Мария. У А. Пушкина – целая галерея Машенок, разлученных с возлюбленным: Маша Миронова, Маша Троекурова, Мария Гавриловна в рассказе «Метель», Маша – жена графа, обидчика Сильвио в повести «Выстрел». Пожилой Алферов показывает Ганину фотографию Машеньки: «Моя жена – прелесть. Совсем молоденькая. Мы поженились в Полтаве» [5, т. 1, с. 52]. Так возникает аллюзия на поэму «Полтава» А. Пушкина, где юная Мария бежит к старцу Мазепе.

Традиционная Машенька – русая, голубоглазая. Портрет набоковской Машеньки подчеркнута иной: «нежная смуглота», «темный блеск волос», «черный бант на затылке», «темный румянец щеки, уголок татарского горящего глаза». Этот портрет отсылает догадливого читателя к «смуглой леди» сонетов *Шекспира* [9], которая была создана вразрез с образом белокурой, «светлоокой» возлюбленной эпохи Возрождения:

И твердят уста,

Что черною должна быть красота (сонет 127).

И я скажу: Да, красота черна!

Лишь тот красив, кто черен, как она (сонет 132).

Притворство, манерность, лживость Машеньки, на наш взгляд, вновь отсылают к сонетам Шекспира, где «смуглая леди» – коварна, жестока:

Беда не в том, что ликом ты смугла,

Не ты черна, черны дела твои (сонет 131).

В. Набоков пародийно обыгрывает шекспировскую коллизию двойной измены, определяющую содержание сонетов. «Смуглая леди» изменила лирическому герою с его единственным другом «белокурым юношей». Герой предан дважды: возлюбленной и другом.

«Дар» – биографический роман В. Набокова о творчестве, о процессе создания литературного произведения, роман в романе, роман о романе. Исследователи называют «Дар» «самым русским» [10, с. 824] произведением писателя, который можно считать романом-завещанием о былой подлинной культуре России и противостоящей ей антикультуре. Роман построен по принципу «матрешки» и объединяет в себе ряд «внутренних» текстов и жанрово-видовое разнообразие, которые требуют распознавания. Н. Букс верно отмечает: «Текст романа словно представляет модель качественного, видового, жанрового понятия литературы. Он включает поэзию и прозу, их разные виды, жанры, размеры – политическую литературу, публицистику, художественную литературу, роман, короткую новеллу, драму, сказку, мемуары, энциклопедическую статью, частное письмо, сонет, стансы, романс, ямб, анапест, гекзаметр, верлибр, произведения известные и вымышленные, переводные и оригинальные» [11, с. 143].

«Дар» можно назвать вершиной цитатности среди всех произведений В. Набокова. Но главное препятствие, которое встает перед героями, а затем и перед читателем – это испытание Пушкиным как символом истинной литературы. Годунов-Чердынцев-отец его проходит, Чернышевский – нет. Следующий ход, по мысли автора, – за мудрым читателем.

Писатель Федор Годунов-Чердынцев – третий носитель дара в романе, который «питался Пушкиным»: «Он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона. <...> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. <...> Он помнил, что няню с ним взяли оттуда же, откуда была Арина Родионовна, – из-за Гатчины...» [5, т. 3, с. 87, 88]. В тексте «Жизнеописания Чернышевского» Годунов-Чердынцев приводит незакавыченную фразу из «Египетских ночей» А. Пушкина: «Вот вам тема, – сказал ему Чарский: Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» [5, т. 3, с. 289]. Решая

написать роман об отце, Федор пытается воскресить его в памяти и читает пушкинское «Путешествие в Арзрум»: «Они сидели верхами, окутанные в чадры; видны у них были только глаза да каблуки» [5, т. 3, с. 201]. Мы можем предположить, что и название романа «Дар» навеяно А. Пушкиным:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Здесь мы видим ключевые понятия прозы В. Набокова: «дар», «тайна», «казнь».

В финале романа он пишет: «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [5, т. 3, с. 411]. Это не только выражение игрового принципа В. Набокова, но и отсылка к роману А. Пушкина «Евгений Онегин».

Таким образом, романы В. Набокова основаны на триаде «автор – читатель – цитируемое». Текст писателя плотно пронизан отсылками к предшествующей литературе, поэтому его можно считать *интертекстом*. Реминисцентность событий и героев в художественном мире автора были проявлением авторской насмешки над пошлостью. По В. Набокову, пошлость – это любые формы проявления всеобщего, перевод уникального в общий ряд, делающие мир и человека понятными, «прозрачными». Пошлость, говорил В. Набоков, – это «комплекс готовых идей, пользование стереотипами, клише, банальностями, стертыми словами» [12, с. 276]. Для писателя – это категория не морально-этическая, а эстетическая. Можно предположить, что В. Набоков обращался к чужим текстам либо с целью осмеяния социальных писателей (Н. Чернышевского, Н. Некрасова, Н. Добролюбова, В. Маяковского), либо для пародирования, иронического снижения того или иного героя. Писатель в «чужом слове» осмеивает не близких ему по духу предшественников (У. Шекспира, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Блока и др.), а развенчивает современного человека, отпавшего от мира настоящей культуры. Поэтому серьезное испытание Пушкиным и «вершинами» литературы проходит главный герой художника – его читатель.

III

«Мир-текст» В. Набокова требует расшифровки не только на словесно-стилевом, но и на сюжетно-композиционном уровнях. Важной составляющей игры с читателем в этом плане является *с и м в о л и к а*. Часто в книгах автора возникают образы бабочки, реки, леса, круга, связанные с темами свободы, очищения, возвращения в «потерянный рай». Значимый в этом ряду символ *ключа*.

Мотив поиска ключей обрамляет творчество В. Набокова. Он является двигателем игровой поэтики русских романов, средством передачи авторского миропонимания. С одной стороны, книги В. Набокова требуют интеллектуальной разгадки. С другой стороны, это путь самого В. Набокова и его героев-одиночек к собственному экзистенциальному «Я» и «вечное возвращение» к потерянному раю. У писателя тема ключей явно или опосредованно звучит как в дебютном романе «Машенька» (1926), так и в более поздних книгах: «Приглашение на казнь»

(1936), «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Дар» (1937). Уже на первой странице романа «Приглашение на казнь» директор тюрьмы Родриг не может открыть камеру Цинцинната: «...не тот ключ. Всегдашняя возня». Этой «возней» начинается и заканчивается последний роман «Дар». В начале романа у Годунова-Чердынцева нет ключей от новой съемной квартиры: «Впустив его, квартирохозяйка сказала, что положила ключи к нему в комнату» [5, т. 3, с. 9]. В конце у него нет ключей от вновь чужой квартиры. Годунов-Чердынцев и Зина стоят у дверей, за которой их ждет долгожданное уединение: родители Зины уехали за границу. Но у героев нет ключей: одни – у родителей, другие остались в прихожей. Вероятно, этим мотивом потерянных ключей, открывающим и завершающим русскоязычное творчество В. Набокова, писатель-агностик выражает свое трагическое мировидение, мысль об иллюзорности, мнимости жизни.

В прочтении «литературного кроссворда» автора важны буквальные и переносные значения этого символа: ключ от двери, для заводки механических кукол; очищающий водный ключ, ключ к шахматным комбинациям, к тексту, к внутреннему пути. В композиционном плане с темой закрытых дверей связан ряд мотивов и коллизий: странничества, бесприютности, потерянного времени, инициации, переправы. Н. Букс в книге о русских романах В. Набокова подчеркивает: «Поиск ключей к тексту в романе буквально связан с темой ключей от дома» [11, с. 165]. Подтверждение тому слова Годунова-Чердынцева: «Я наверняка знаю, что вернусь, – во-первых, потому что увез с собой от нее [России] ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, – буду там жить в своих книгах» [5, т. 3, с. 315].

На поиск ключей отправляются герои Набокова, наделенные даром свободы, тайного знания и творчества. Образ закрытой двери становится некой символической границей между жизнью и нежизнью: камера и Тамарины сады в «Приглашении», детство Годунова-Чердынцева и жизнь в Берлине в «Даре», немецкий пансион и Россия юности Ганина в «Машеньке». Годунов-Чердынцев пишет о реликвиях отца: «...заперты на ключ три залы, где находились его коллекции, его музей» [5, т. 1, с. 15]. Былой рай, счастливое детство, культура, литература – все осталось за закрытой дверью прошлого. Ст. Блэкуэлл пишет: «Действие романа начинается и заканчивается на улице – и, что особенно значительно, темой входа в дом. Метафорически эти двери соотносятся с понятием перехода из „внешнего мира“ в еще более „внешний“» [10, с. 829]. «В земном доме дверь до поры до времени затворена» [5, т. 3, с. 277], – рассуждает Годунов-Чердынцев.

С символом ключей связан обряд *инициации*. По В. Проппу [13], инициация, то есть процесс умирания, очищения и возвращения к жизни, всегда совершается в глубоком лесу. Годунов-Чердынцев входит в лес как в храм воспоминаний, переживая там «нечто родственное духу отцовских странствий». Более того он совершает нечто, похожее на обряд омовения, прохождение через исцеляющий водный ключ. Однако возвращения домой, как положено после прохождения инициации, не происходит. Для Ганина, уезжающего творить к морю, и Цинцинната, перешедшего «в мир подобных ему», будущее безызвестно. Роман-завещание «Дар» заканчивается метафорой ненайденных ключей.

Тема поиска ключей связана с важным для В. Набокова мотивом потерянного *времени*. У писателя, как уже отмечали исследователи, нет прошедшего и будущего, у него существует только настоящее. И время всегда остановлено, часы не ходят – они не заведены ключом. Так, в романе «Машенька» Алферов сам подрисовывает стрелки на циферблате своих часов. В камере Цинцинната в «Приглашении» часы игрушечные, время «крашеное»: часовой каждые

полчаса смывает на циферблате стрелку. В «Даре» «стрелки его (Годунова-Чердынцева) часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигать против времени, для него-то время всегда было другим» [5, т. 3, с. 119].

Для В. Набокова ключ, имеющий свойство открывать, – своего рода форма рационального познания. У него – писателя, отказывающегося литературе в объективной реальности и жизненности, нет ключей от Бога, рая, любви, творчества, закона. Однако для В. Набокова важен сам процесс их поиска, как попытка найти ответы на онтологические вопросы. Их ненайденность равна категории «непрозрачности», а значит – истинному дару и искусству. Ключи – спасительное начало для творческой личности, но также и внутренний проигрыш В. Набокова-эмигранта, ищущего и не находящего ключа ухода от пошлой чужбины.

Таким образом, игра с читателем в русскоязычных романах В. Набокова объединяет множество аспектов. Наиболее крупными из них и важными для понимания эстетики, художественной концепции и миропонимания автора являются игра с «чужим словом» и с символами. С одной стороны, с помощью этих форм писатель решает эстетическую задачу, создавая неповторимый стиль. С другой, В. Набоков выстраивает отношения с читателем, требующие от последнего интеллектуального равенства и понимания мировоззренческих ориентиров автора. В разных типах игры с читателем отображаются локальный и масштабный уровни авторского миропонимания. Во-первых, игра для него – это попытка передать трагическое восприятие мира, к чему побуждала эмигрантская судьба писателя. Во-вторых, все уровни игры в прозе В. Набокова – это завещание читателю сокровищницы русской литературы и художественного слова. В-третьих, в творчестве писателя было заложено разнообразие возможностей, показывающих, как работают художественные приемы. Они остались образцом стиля и формы. Но многие из них, правда, в трансформированном виде и с иным назначением, получили развитие в зарубежном и русском постмодернизме.

Литература

1. Мельников Н. Г. *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе*. М.: Независимая Газета, **2002**. 704 с.
2. Набоков В. *Лекции по зарубежной литературе*. СПб.: Азбука-классика, **2010**. 512 с.
3. Эпштейн М. Н. *Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков*. М.: Советский писатель, **1988**. 416 с.
4. Рахимкулова Г. Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: дис. ... д-ра филол. наук. Ростов-на-Дону, **2004**. 332 с.
5. Набоков В. *Собрание соч.: В 4 т.* М.: Правда, **1990**.
6. Хасин Г. *Театр личной драмы*. М.: Летний сад, **2001**. 187 с.
7. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, **1986**. 445 с.
8. Блок А. *Лирика*. М.: Эксмо-Пресс, **2001**. 416 с.
9. Шекспир У. *Лирика*. М.: Эксмо-Пресс, **1999**. 512 с.
10. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: Чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // *Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова: В 2 т.* / Под ред. Б. В. Аверина. СПб.: РХГИ, **2001**. Т. 2. С. 824–851.
11. Букс Н. *Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова*. М.: Новое литературное обозрение, **1998**. 208 с.
12. Набоков В. *Лекции по русской литературе*. СПб.: Азбука-классика, **2010**. 448 с.
13. Пропп В. В. *Исторически корни волшебной сказки*. М.: Лабиринт, **2000**. 336 с.
14. Набоков В., Уилсон Э. *Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940–1971*. М., **2013**. 496 с.

Поступила в редакцию 15.01.2016 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2016.1.10

V. Nabokov's play with a reader in his written in Russian novels

© G. F. Uzbekova

Bashkir State University

32 Zaki Validi St., 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.

Email: guze-u@yandex.ru

Playing with the reader is one of the main characteristics of V. Nabokov's creativity. His books is a "literary crossword puzzle", charade, and mystification that demand parity, intellectually equal, and with the similar art preferences reader. Reader equally participates with author in an esthetic process. The reader follows the writer-"wizard" in the text, and first, enters game process to take esthetic "pleasure from the text"; second, he is getting involved in the "composite games by rules". The main means of the organization of literary game in Russian-language novels of V. Nabokov is a play with "someone else's word". V. Nabokov addressed to someone else's texts to mock social writers (N. Chernyshevsky, N. Nekrasov, N. Dobrolyubov, V. Mayakovsky) or to degrade a certain hero in parodic and ironic ways. The writer in "someone else's word" did not mock predecessors similar to his own spirit (W. Shakespeare, A. Pushkin, M. Lermontov, A. Blok, etc.), but discredited a modern person who disappeared from the world of the real culture. One of the important composition elements of game in V. Nabokov's novels is symbolics of key. The theme of keys obviously or indirectly sounds both in the debut Nabokov's novel "Mashenka" (1926), and in later books: "Invitation to execution" (1936), "Luzhin's Protection" (1930), "Feat" (1932), and "Gift" (1937). A number of motives is connected with the theme of keys and the closed doors: wandering, homelessness, downtime, initiation, and crossing. The process of searching for those keys is an attempt to find answers to ontological questions, and this is essential for V. Nabokov.

Keywords: *play with a reader, dream as literary method, inter-text, someone else's word, symbol of key.*

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Uzbekova G. F. V. Nabokov's play with a reader in his written in Russian novels // *Liberal Arts in Russia*. 2016. Vol 5. No. 1. Pp. 78–86.

References

1. Mel'nikov N. G. *Nabokov o Nabokove i prochem: Interv'yū, retsenzii, esse [Nabokov on Nabokov and other matters: Interviews, reviews, essays]*. Moscow: Nezavisimaya Gazeta, 2002.
2. Nabokov V. *Lektsii po zarubezhnoi literature [Lectures on foreign literature]*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, 2010.
3. Epshtein M. N. *Paradoksy novizny: O literaturnom razviti XIX–XX vekov [The paradoxes of novelty: the literary development of the 19th–20th centuries]*. Moscow: Sovet-skii pisatel', 1988.
4. Rakhimkulova G. F. *Yazykovaya igra v proze Vladimira Nabokova: K probleme igrovogo stilya: dis. ... d-ra filol. nauk. Rostov-na-Donu, 2004.*
5. Nabokov V. *Sobranie soch.: V 4 t. [Collection of works: In 4 volumes]*. Moscow: Pravda, 1990.
6. Khasin G. *Teatr lichnoi dramy [Theater of personal drama]*. Moscow: Letnii sad, 2001.
7. Bakhtin M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo, 1986.
8. Blok A. *Lirika [Lyrics]*. Moscow: Eksmo-Press, 2001.
9. Shekspir U. *Lirika [Lyrics]*. Moscow: Eksmo-Press, 1999.
10. Blekuell St. *Granitsy iskusstva: Chtenie kak «lazeika dlya dushi» v «Dare» Nabokova. Pro et contra: Materialy i issledovaniya o zhizni i tvorchestve V. Nabokova: V 2 t.* Ed. B. V. Averina. Saint Petersburg: RKhGI, 2001. Vol. 2. Pp. 824–851.

11. Buks N. *Eshafot v khrystal'nom dvortse: O russkikh romanakh V. Nabokova* [*The scaffold in the crystal palace: About Russian novels by V. Nabokov*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, **1998**.
12. Nabokov V. *Lektsii po russkoi literature* [*Lectures on Russian literature*]. Saint Petersburg: Azbuka-klassika, **2010**.
13. Propp V. V. *Istoricheski korni volshebnoi skazki* [*Historical roots of a fairy tale*]. Moscow: Labirint, **2000**.
14. Nabokov V., Uilson E. *Dorogoi Ponchik. Dorogoi Volodya: Peregiska. 1940–1971* [*Dear Donut. Dear Volodya: Correspondence. 1940-1971*]. Moscow, **2013**.

Received 15.01.2016.