

УДК 821.161.1-3 Набоков + 808.1 + 7.01

О. А. Путчева

## ШТРИХИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

Статья посвящена выявлению черт театральности в произведениях В. Набокова. Объектом исследования является роман «Король, дама, валет», отмеченный духом эпохи Серебряного века, чему способствовали особенности игровой поэтики, со сложными комплиментарными дополнениями в зеркальных отражениях. Цель исследования — выявление театральной природы произведения как основы развития одного из ранних романов писателя. Эстетика театральности привносит режиссерское видение, открывающее перспективы моделирования процесса художественного творчества.

Результаты исследования показывают, что театральность внутренне присуща произведениям В. Набокова. Новый аспект исследования позволяет сделать вывод о том, что художественная мысль писателя театральна в своей основе. Автор говорит об игровой поэтике, которая объединяет материю повествовательности, придавая ей философскую глубину. Благодаря театральности художественная мысль уподобляется вечно играющей фактуре жизни.

**К л ю ч е в ы е с л о в а:** театральность; палимпсест; игровая поэтика; принцип комплиментарности; режиссерское мышление.

Сфера театра, театральности привлекательна тем, что посредством игры возможно ярко, динамично представить образы, дать развитие сюжета, акцентировать чувства, эмоции. Повышенное внимание к театру и театральности проявляют деятели Серебряного века, так же как и их наследник В. Набоков. Черты театральности В. Набокова складываются благодаря широкой сфере игровой стихии, к которой можно отнести игру в шахматы (роман «Защита Лужина»), игру в карты (роман «Король, дама, валет»<sup>1</sup>), спортивные игры (теннис, лыжные забеги). Далее следуют игры с мифом и на основе мифа, игры со словами, лингвистические игры (анаграмма), оказывающиеся составной частью игры мировых сил. «Как не увлечься вместе с писателем этой виртуозной игрой, как не последовать его невысказанному (иногда высказываемому) приглашению к разгадке шифров» [3, 9]. Игра в его романах происходит на нескольких уровнях, подчеркивая особо утрированные, экзальтированные чувства, возможные и необходимые на театральных подмостках.

Актуальность работы видится в том, что черты театральности, представляющие совокупность ярких художественных средств в творчестве В. Набокова, изучены далеко не всесторонне и не всегда осмыслена их роль в произведении.

Цель исследования — в выявлении аспектов театрализации, театральной природы произведения как основы развития и игровой стилистики одного из ранних романов писателя.

<sup>1</sup> Стоит напомнить, что с темой карточной игры связана повесть А. С. Пушкина «Пиковая дама», отзвуком которой является роман В. Набокова «Король, дама, валет».

В соответствии с обозначенной целью сформулированы следующие задачи:

- обнаружить связи и параллели с некоторыми особенностями творчества деятелей Серебряного века;
- выявить черты театрализации в романе «Кроль, дама, валет»;
- указать на значение театрализации в рассматриваемом произведении.

Материалом для исследования послужил роман В. Набокова «Король, дама, валет», в котором прослеживаются черты театральности, представляющие важнейшую доминанту авторского видения сквозь призму театра, драматургии и постановочного искусства. В исследовании использовался метод вычленения отдельных сторон, аспектов, способов театрализации. Систематизация различных приемов позволяет не только понять существенные содержательные моменты, но и приподнять завесу творческой лаборатории мастера.

Анализу наследия Набокова посвящено много работ, особенности его творчества изучались как зарубежными, так и отечественными учеными, отмечавшими черты театральности романов В. Набокова и особую погруженность автора в игровую стихию. Так, Л. В. Стрельникова в качестве критерия игровой поэтики в творчестве В. Набокова представляет неомифологизацию [12]. Н. Г. Мельников отмечает пародийно-игровую стихию произведений, усиливающуюся на протяжении творчества писателя [8]. Об игровом контексте и терминологии идет речь в статье Д. И. Рахимовой [11]. Д. З. Йожя, анализируя роман «Король, дама, валет», акцентирует мотив репетиции «словно речь идет о театральном спектакле» [5, 153]. По мнению исследователя, в лабиринте памяти В. Набокова, следующей мифологическим путем, обнаруживается режиссерское видение, подводящее к проигрыванию мифологем, утрированию их, что характеризует сценическое искусство.

Г. Хасин указывает на глубоко драматические основы романов Набокова и аналитические способности главного героя, его обращенность внутрь себя, так что ярко прослеживается «основание трагедийного аспекта романов, сближающее их с «Гамлетом»» [13, 128]. Обнаруживаются сюжетные, событийные параллели с шекспировскими пьесами, аллюзии имен, даже возникает гипотеза, что первый роман писателя «Машенька» является палимпсестом «Гамлета». Присутствие аналогий и зеркальности усиливает глубинные смыслы и вводит в особую игру произведения, в котором на витках истории взаимодействуют образы, ситуации, эпохи и смыслы. Произведение читается как многослойное, динамичное и объемное.

Писатель не был лишен драматического таланта, он не только писал драмы, но и выступал как исследователь, глубоко разбиравшийся в устройстве драмы, в частности, читал лекции по теории драматургии. Драматургическое видение наложило отпечаток на романы, которые написаны ярким, сочным языком, обладают «игровой поэтикой», что делает возможным их постановки в театре. Произведения проникнуты особым духом гармонии и совершенства, воскрешающим память о наиболее философских творениях Шекспира.

Эпоха Серебряного века — время динамического развития творчества, импульсы которого направлены на обновление языка, что становится возможным на основании нового синтеза литературы, театра, кинематографа. Театр дает

возможность достичь желаемой свободы, ощутить полет фантазии, почувствовать столкновение реальности и ирреальности. Апелляция к игре, фантазии, вымыслу делает возможным театральное видение в литературе. Театральна сама жизнь, в ней много искусственного, постановочного. Задача художника схватить это и запечатлеть. Жизнь и театр близки именно представлением о вечной игре, игре жизненных сил. Театральность этого времени особая, она тяготеет к индивидуализации, культу художника, который касается тайн психики, обнаруживает глубину «зазеркалья», иррационального в человеке, господства мистического начала в культуре. Образ складывается из сплетения намеков, что служит оболочкой неизреченного, потустороннего. Символическая перспектива завораживает, дает бесконечное развертывание смыслов.

Наименее изученным среди ранних романов является «Король, дама, валет», второй после «Машеньки» русскоязычный роман В. Набокова. Он был написан в 1928 г. Это один из трех романов, в основе которых лежит немецкая тема. Роман навеян сообщением о неудавшемся покушении на море, которое писатель услышал, находясь на отдыхе в Бинце. Молодой автор взял себе псевдоним В. Сирий. На первом плане в романе — сильные чувства, не входящие, как замечал сам писатель, «законным квадратом в паркетный узор обычной жизни» [9, 392], возможные только на театральных подмостках.

Сирий — птица вещая, упоминаемая в поэмах А. Блока, видится как многозначный образ, символизирующий связи с русской интеллигенцией Серебряного века. Такое же название имело издательство, где печатались произведения многих деятелей начала XX в. Псевдоним говорит о том, что Набоков ощущал себя наследником этого блестящего периода. Важно не только ощущение, но и родство мировоззрений писателя и представителей Серебряного века, поэтому творчество Набокова можно рассматривать как одну из вершин обозначенного периода.

Какие же черты Серебряного века наиболее близки В. Набокову? Прежде всего — театральность. Набоков разделял взгляды таких деятелей Серебряного века, как П. Успенский, Н. Евреинов. Успенский, популярный лектор и писатель, и Евреинов, режиссер, представитель театального авангарда, посещали в Петербурге знаменитое артистическое кабаре «Бродячая собака», где не раз бывал и В. Набоков. Всех троих сближал особый дух времени, воплотившийся в концепции естественной театральности Евреинова и отразившийся во многих романах, драмах и стихотворениях В. Набокова.

Театральность с точки зрения Евреинова — это нечто спонтанное, непредусловленное, близкое детским играм, кипучей и радостной энергии жизни, созидания и творчества. Эти идеи воплотились в «концепции естественной театральности», которая заключалась в видении «узорчатого целого из разрозненных элементов» [2, 60] трансцендентальной духовной реальности, порождающей многообразные формы искусственности на земле. Набоков развивал данную идею в своих романах, подчеркивая мысль о «том, что счастье можно обрести, лишь превратив жизнь в театр» [1]. «Воли к могуществу» Ф. Ницше писатель противопоставлял «волю к театру», он резко и критично отзывался о творчестве З. Фрейда и отрицал тот факт, что идеи философа нашли отражение в его романах.

Нора Букс, исследуя роман «Король, дама, валет», подходит к театральной природе произведения как музыкальной игре, основанной на трехдольности вальса с его головокружением. Она дает символическую расшифровку смысла трех главных действующих лиц, сфер и уровней действия, отмечая, что «игровой процесс становится одним из доминирующих процессов построения структуры романа... как играющий в жизнь, на определенном уровне, и как играющий в роман, на другом уровне» [15], т. е. разыгрывающий карту жизни — добавим от себя.

Театральное видение романа основывается на том, что его «текст может быть прочитан как виртуальная транскрипция театрального произведения» [16, 137]. Это означает, что автор использует драматургический код традиционной комедии ошибок с двойниками, неузнаваниями, переодеваниями, разоблачениями. Одной из важнейших черт старинной комедии является соотношение двух сюжетных линий высокого и низкого социального положения, где низкая линия дублирует аристократическую. В данном сочинении высокой линией является развитие отношений Марты и Драйера, в качестве низкой можно представить линию Франца и Марты. Роль Марты двойственна: она якобы занимает высокий социальный статус, но нам известно о ее происхождении из разорившегося купеческого сословия. Может быть, именно вследствие этого ее образ тяготеет к снижению.

Используя в качестве прообраза комедийную драматургическую основу, В. Набоков ее существенно модернизирует, не только переводя в трагедийную сферу, но и делая образ Марты полифункциональным, двойственным, она то выполняет роль аристократической дамы, то уподобляется даме полусвета. Так, самые глубинные структуры произведения закладывают идею двойственности, игры, возможности театрализации.

Другой мотив, неразрывно связанный с театральнойностью, — идея потусторонности духовной жизни, ее возникновения из ночной, трансцендентальной сферы, порождающей искусственные формы. Одна из важнейших образных сфер — кажимость (арреагансе), ирреальность, то, что продуцируется сознанием, понимаемым как призма, излучающая видимость мира. Это не повествующий миф, а неомифологическая интеллектуальная игра заколдованных смыслов. Способ работы с материалом основан на взаимодействии, столкновении образов, мифологем, имен, цитат, что вызывает бесконечный ряд зеркальных ассоциаций. Дается установка на бесконечное отражение смыслов, которое в итоге становится диаметрально противоположным. Все оборачивается чем-то другим, можно сказать, что такое видение существенно, так как рождающиеся отражения проецируют миражи и рожают новые смыслы.

Необходимо напомнить, что тема двоимирия — одна из важнейших для символистов. Сквозь мир явленный просвечивает другой, таинственный. Зрительные образы, на которые направлен взгляд Франца, предвещают тему смерти, застылости. Другой, потусторонний мир несет разрушение и уничтожение. Зазеркалье — свое-другое, отрицание «я», видимость абсурда.

Театр — это тайная истина, которая дается в упор, открыто, как проверка на прочность — способен ли человек это выдержать. В данном случае писатель близко подходит к шекспировскому мотиву соприкосновения с истиной-тайной

бытия, с темой двоемирия, двуличности Януса в теме игры. Личность и личина, суть и маска — одно диалектично переходит в другое, так что невозможно определить, где правда, а где ложь. Это выражение игры высших трансцендентных сил, олицетворяющих жизнь и смерть.

С этой точки зрения «...человеческая Игра — почти полностью проигрышна. Набоковский герой либо погибает от своей определенной мании... когда его мышление намертво вверчено в одну-единственную вещь, либо — он умирает от случайно “пойманной” его мышлением Истины, с которой не в силах совладать субъективность его тела и души» [10, 346]. Так через театральность, представляющую трансцендентальность, автор приходит к теме тайны смерти. Эта концепция созвучна шекспировской идее любви-смерти.

Зашифрованность, наполненность символикой также сближает Набокова с Шекспиром. В своих выступлениях и работах В. Набоков неоднократно ссылается на трагедии Шекспира, особо отмечает «Короля Лира» и «Гамлета», видя в них своеобразный образец для подражания.

Тема иллюзорности пронизывает художественный мир романа и действия его героев. Иллюзионист-старик, который считает, что Марта и Франц в его власти и что он управляет окружающими; иллюзией является его воображаемая жена, которую он от всех скрывает. Марта и Франц живут в иллюзии уже совершенного убийства, между тем изобретая все новые и новые способы покушения. Они как заведенные марионетки не могут сойти с рельсов того «вагона жизни», в котором пребывают<sup>2</sup>. Жизнь Драйера также запрограммирована и механистична. Не случайно действие романа начинается в вагоне движущегося поезда — это поезд жизни героев, из которого нет выхода, и направление течения жизни уже обусловлено тем, что они в данном вагоне и в соответствующих условиях.

Важнейший символ, на который обращается внимание, — уже в названии романа. Герои — карточные фигуры, которыми открыто манипулирует автор. (В скобках можно заметить, что тема карточной жизни-игры присутствует в эпоху Серебряного века, например, в названии такого творческого объединения, как «Бубновый валет».)

Все три героя эволюционируют в сторону механистичности кукол, управляемых механизмов, не в силах выйти за пределы установленной траектории. Подчеркивая визуальные аспекты, исходящие из зрительного восприятия, автор акцентирует то, как и что видит Франц (большеглазую даму, обстановку, манекены). Ощущения Франца иррациональные, фантастические, все вокруг он воспринимает как спектакль. Самые яркие чувства подчеркиваются музыкально, что придает жизненность, яркость отношениям. Театральны употребляемые автором метафоры, театральны костюмы, сменяемые при каждом удобном случае, театральны действия персонажей, когда продавец, менеджер уподобляются актеру, которому необходимо на должном уровне исполнять свою роль; функции Драйера также театральны, он выполняет роль режиссера, по плану которого должны

<sup>2</sup> Тема жизненного поезда и невозможности из него выйти звучит в постмодернистской повести В. Пелевина, тем самым Набоков предвосхитил парадоксальность постмодернистского видения жизни.

разыгрываться роли; даже второстепенные персонажи подвластны театральности, они исполняют свои роли — танцовщица в своем амплуа, горничная в гостинице.

Атмосфера театра волшебна, и действующие лица ощущают себя магами: колдующий старик считает Марту и Франца своими марионетками, Драйер манипулирует инженером, профессором и денежными потоками. Марта думает, что заморозила Франца. Франц ощущает себя как во сне, он с легкостью переходит из одного вагона жизни в другой, а из-за близорукости воспринимает все ирреально. Каждый персонаж рассчитывает на тот театральный эффект, который он произведет на собеседника, чувства, эмоции, значения реплик утрированы. Все изображают не себя, а кого-то другого, того, кем бы они хотели быть, придавая внешности черты маски. Маска защищает слабого, укрывает лицемерного и отстраняет скрытного.

Искусственность — одна из важнейших тем в романе. Мы ощущаем искренность или неискренность речи героев, непонимание ими сути действий других персонажей, принимающих вымысел за действительность, т. е. живущих в ирреальном мире. Все герои оказываются марионетками, движимыми невидимыми силами. Так, Франц — послушная кукла в руках Марты, но и сама Марта становится игрушкой Драйера именно благодаря тем силам, которые управляют судьбами людей-кукол. Мечта же самого Драйера — власть над куклами-автоматами, приносящими прибыль.

Роман «Король, дама, валет» отличается своеобразием распределения ролей: здесь есть режиссер, актер, танцовщица, клоун, иллюзионист и другие амплуа. Персонажи эволюционируют в сторону кукольности, начиная от куклы негра у кровати Марты, восприятия животных как заводных игрушек (собака Драйеров) до витринных манекенов и заводных человечков, создаваемых в лаборатории Драйера. Театр — это куклы, люди-куклы, люди-машины, но где тот невидимый кукловод, который прячется за сценой жизни? Кто их заводит, где ключ от их жизни?

Театральные элементы наводят на аналогию с кукольным вертепом, вдохновившем И. Стравинского на создание балета «Петрушка», фабулой которого является любовный треугольник кукол Арапа, Петрушки и Коломбины, у которых пробуждаются человеческие чувства<sup>3</sup>. В отличие от кукол Стравинского герои Набокова теряют свою человечность, духовность и живут на грани превращения в кукол.

Театральна тема репетиций, возникающая не только в связи с хореографическими упражнениями, которые Марта дает Францу, но и в эпизоде уроков по продаже галстуков.

Параллельно развивается тема искусства, начиная от искусства приказчика, которому обучает Драйер Франца, несколько преувеличенно объясняя правила игры, до роли продавца и покупателя. При этом обмен их ролями предвещает в дальнейшем замещение в роли мужа. Драйер потому и стал преуспевающим коммерсантом, что был, прежде всего, талантливым артистом, исполнявшим

<sup>3</sup> Премьера балета «Петрушка» состоялась 13 июня 1911 г. в программе Русских сезонов.

свои роли не только импровизационно легко, но убедительно и талантливо. «Несколько раз он вскакивал, изображая покупателя на все сердитого, покупателя, которому денег не жаль, старушку, покупающую галстук для внука, иностранца» [9, 412].

Ярко театральны сцены, возникающие в связи с воспоминанием о музыке, — это музыкальные образы, рисующие героев, рождественские праздники, карнавал, звуковая атмосфера города и калейдоскоп танцев, которые устраивает Марта. Неоднократно упоминается граммофон, звуки которого служат эмоциональным фоном. К музыкальной стороне относится не только живое звучание, передаваемое в романе словесными формулами, музыкальна структура, музыкален темп действия, все ускоряющийся к концу и становящийся вихрем сложных чувств, уносящим жизнь героини. «Набоков был композитором в высшем смысле этого слова. Он не только строил свои тексты как музыкальные партитуры, в которых, кроме мелодий и гармоний, есть указания на то, как исполнять, т. е. читать, эти произведения. Набоков зашифровал в своих текстах главные тайны бытия, тайны любви и смерти» [14, 15].

Результаты исследования показывают, что театральность внутренне присуща не только драматическим произведениям В. Набокова, но и романам. Театральность возникает на пересечении культурных традиций отечественной классики Серебряного века и золотого пушкинского времени, как диалог с классическими образцами, что усиливает тяготение к экспериментальным формам театра. Театральные черты обнаруживаются в предпочтительных тяготениях к высокохудожественным образцам зарубежной литературы в виде экзистенциальных проекций философских размышлений трагедий Шекспира. Философской глубины достигают осмысления предельных вопросов человеческих отношений, вскрывающих игру жизненных сил в романах В. Набокова. Художественная мысль уподобляется вечно играющей фактуре жизни.

Роман читается как театральная пьеса, в нем много диалогов, которые могут стать основой мизансцен; наблюдается несколько планов, параллельно развивающиеся сюжетные линии, что дает основание для зримого воплощения на театральных подмостках, это также отмечают исследователи, говоря об игре «параллельными эстетическими кодами», «доминантах структур» [7, 457]. В театральную игру вовлечены не только люди, но и пространство, вещи и предметы. Играют суставы под натянутой кожей, жемчужины на платье Марты, играют зеркала, умножая бесконечность отражений.

«В “Короле, даме и валете” Набоков впервые опробует целый ряд приемов, которые впоследствии составят ядро его игровой поэтики: “случайные совпадения” соединяются в значимые дуплеты и серии, второстепенные мотивы и события ретроспективно оказываются скрытыми предвосхищениями романного будущего, реалистически мотивированные реплики действующих лиц приобретают двойной смысл, иронически комментируя сюжет и построение текста» [4, 23].

Подводя итоги, можно сказать, что раннее творчество В. Набокова — одна из ярких страниц эпохи Серебряного века, иероглифы которого начертаны в театральной манере, в русле поэтики игры, маски.

Значимость результатов работы в том, что театральность предстает как важнейший аспект произведений В. Набокова, придающий философскую глубину, жизненную яркость и правдивость его произведениям. Театральность становится объединяющей материей калейдоскопической переливчатости и динамики повествования. Она усиливается опытом увлечения кинематографией: писатель принимал участие в процессе создания фильмов, работая статистом на съемках. С кинематографом связаны многие свойства его прозы, такие как яркость, динамика сцен, монтажность, контрастность смен состояний, неожиданности, прерывания действия, наплывы, столкновения. Эти черты сохранились на протяжении всего творчества писателя, четыре его романа были экранизированы. Персонажи романа «Король, дама, валет» с восторгом говорят о кино, захлебываясь рассказывает о чуде кинематографа.

Андреа Томпа, говоря о том, что театральность в произведениях обусловлена предпосылками, заложенными в самих произведениях, указывает, что «работы раннего периода имеют важное значение при анализе набоковской театральности, потому что они синтезируют наиболее существенные в этом плане темы и мотивы» [17].

Так театральность становится важнейшей составной частью ткани произведения в виде действий, особенностей развития, дающих смысловые акценты и намеки.

В произведении три жанровых сферы: параллелизм ярко театральной, игровой стихии, лирической и фантастической образности. В. Набоков разворачивает несколько сюжетных пластов, то обрывающихся, то возникающих, то пересекающихся, то распадающихся. Сплетение художественной ткани подчинено принципу комбинаторики. Сюжетные линии излагаются, переизлагаются, трансформируются, анаграмматизируются. Возникают, всплывают описания фрагментов жизни действующих лиц то в виде обрывков фраз, действий, ситуаций, то в перевернутых вариантах, зеркально отраженные. События жизни становятся отправной точкой игры, в калейдоскопе которой возникают все новые и новые событийные фигуры, складывающие отраженный мифологический узор жизни действующих лиц. Метод работы с материалом можно уподобить сборке и движениям кубика Рубика, где с каждым смысловым сдвигом изменяется весь слой, уровень, а с ним и понимание.

«Наш мир — озорное художественное творение, мозаика, переливчатая ткань. Видимость и реальность — взаимозаменяемы; все реально, сколь бы обманчив ни был внешний вид» [6, 358].

Таким образом, театральность становится доминантой художественного мышления писателя, она раскрывается в нескольких аспектах и моделях:

- как философская система, обосновывающая саморефлексию главных действующих лиц, изучающих свой внутренний мир;
- как «играющая» фактура жизни и динамика карнавала жизни;
- как проникновение в потусторонность, трансцендентальность;
- как искусственность, ненатуральность;
- как творческий порыв, устремленность, креативность.



Взламывая привычные жанровые стереотипы, изменяя формы повествовательности в перекрестных взаимодействующих моделях, В. Набоков дает уникальные смысловые конструкции, наполняя их философской глубиной, исследует ритмы жизни, подчиняющиеся законам диалектики. В них хаос чувств и невысказанных слов трансформируется в гармонию высшего мирового порядка.

1. Александров В. Е. Набоков и Серебряный век русской культуры. Сер. : Б-ка электрон. лит. [Электронный ресурс]. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/A/aleksandrov-v-e/nabokov-i-potustoronnostj/10> (дата обращения: 03.06.2019).
2. Александров В. Е. «Память, говори» и другие дискурсы // Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика : пер. с англ. СПб., 1999. С. 33–76.
3. Анастасьев Н. Феномен Набокова. М., 1992. 320 с.
4. Долинин А. А. В. Набоков. Предисловие // Собр. соч. русского периода : в 5 т. 1916–1930. СПб., 1999.
5. Йожа Д. З. Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : в 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 147–153.
6. Маккарти М. Гром среди ясного неба // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 349–361.
7. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : в 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 457–465.
8. Мельников Н. Г. Предисловие // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000. С. 5–14.
9. Набоков В. В. Лолита. Кароль, дама, валет. Подвиг : романы. М., 2003. 699 с.
10. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Владимир Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : в 2 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 340–347.
11. Рахимова Д. И. Игровая терминология в художественном и профессиональном дискурсах // Филология и культура. 2017. № 3 (49). С. 66–70.
12. Стрельникова Л. Ю. Неомифологизм как критерий игровой поэтики в творчестве В. В. Набокова [Электронный ресурс] // Современные научные исследования и инновации. 2016. № 10. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2016/10/72139> (дата обращения: 10.06.2019).
13. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М. ; СПб., 2001. 188 с.
14. Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб., 2000. 378 с.
15. Buhks N. The Novel-Waltz (On the Structure of *King, Queen, Knave*) [Electronic resource]. URL: <https://libraries.psu.edu/nabokov/buhks1.htm> (accessed: 03.06.2019).
16. Jameson F. The political unconscious: Narrativ as a socially symbolic act. Itaca, 1981. 296 p.
17. Топра А. Space and Stage Design in Nabokov's Works [Electronic resource] // Studia Russica XXI. 2004. URL: [https://www.academia.edu/10114539/Space\\_and\\_Stage\\_Design\\_in\\_Nabokov\\_s\\_Works](https://www.academia.edu/10114539/Space_and_Stage_Design_in_Nabokov_s_Works) (accessed: 10.06.2019).

Статья поступила в редакцию 14.06.2019 г.