Пиванова Э. В.

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКОВОГО ПОВТОРА В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. НАБОКОВА)

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/61.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2008. № 8 (15): в 2-х ч. Ч. II. С. 141-147. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2008/8-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Особенности тематики стихотворения, способа её раскрытия позволяет говорить о близости художественных принципов В. Высоцкого к эстетике и поэтике экзистенциализма, а образная система баллады, её пространственно-временная организация, совмещающая в себе конкретный, фантастический, метафорический планы, свидетельствует об органичной связи поэтики В. Высоцкого с традициями русского фольклорного эпоса, что в большей степени проявляется в окончательной редакции произведения.

Список использованной литературы

1. **Высоцкий В. С.** Сочинения: В 2 т. - Екатеринбург: У-Фактория, 1999. - Т. 1: Песни.
2. **Новиков В. И.** В Союзе писателей не состоял (писатель Владимир Высоцкий) / В. И. Новиков. - М.: Интерпринт, 1991.
3. **Пропп В. Я.** Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп - Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986.
4. **Словарь литературоведческих терминов** / Под ред. Л. И. Тимофеева и С. В. Тураева. - М.: Просвещение, 1974.
5. **Фразеологический словарь современного русского литературного языка**: Справочное издание: В 2 т. / Под ред. А. Н. Тихонова; сост. А. Н. Тихонов, А. Г. Ломов, А. В. Королькова. - М.: Флинта: Наука, 2004. - Т. 2.

ГАРМОНИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЯЗЫКОВОГО ПОВТОРА В ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В. НАБОКОВА)

Пиванова Э. В.
Ставропольский государственный университет

В метапоэтической рефлексии В. Набокова, в целом направленной на установление закономерных связей между явлениями искусства, творчества и фундаментальными идеями, такими как идея гармонии, акцент делается на многоплановых связях и способах структурной организации языковых элементов в художественном тексте. К числу таких способов в рефлексии В. Набокова относится повтор элементов. В романах «Дар», «Защита Лужина», «Король, дама, валет», «Машенька», «Отчаяние», «Подвиг», «Приглашение на казнь» и рассказах «Благость», «Весна в Фиальте», «Драка», «Красавица», «Круг», «Лик», «Пильграм», «Рождественский рассказ», «Слово», «Ужас», «Уста к устам» находим высокую плотность метапоэтических посылок, демонстрирующих внимательное отношение к повтору в тексте, особую функциональную нагрузку повтора единиц языка различных уровней. В художественных текстах В. Набокова в речи автора и персонажей осуществляется интроспективная фиксация или рефлексия над повторами, присутствующими в чужих текстах, собственных прозаических или поэтических текстах героев, собственной и чужой разговорной речи, что является метапоэтическим приемом, направленным на выдвижение, акцентирование функций языкового повтора в тексте и демонстрацию его оценки автором.

В рассказе «Уста к устам» автор обращает внимание на тавтологические повторы в тексте одноименной повести, над которой работает герой рассказа. В заглавии *«Уста к устам»* присутствует дилогия, основанная на сдвиге, возможности омофонического осмысления двух слов как одного в устной речи (слышится: уста кустам), что в тексте В. Набокова маркирует отсутствие языкового чутья у героя. Комментируя реплику героя: *«Я полирую слог»*, автор иронизирует: *«Полировка состояла в том, что, ополчившись на слово “молодая”, попадавшееся слишком часто, он заменил его там и сям словом “юная”»* [СЧТ, т. 4: 430]. *«При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например с “она”, которое норовило заменить не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить “молодая девушка” или “его собеседница”, хотя никакой беседы и не происходило»* [СЧТ, т. 4: 427]. Тавтологические лексические повторы в рефлексии В. Набокова оказываются основным признаком неспособности к творческой работе над языком, что проявляется в небрежности, с которой герой относится к собственному тексту (*«заменил его там и сям»*, *«хотя никакой беседы не происходило»*); слово метафорически представляется врагом (*«ополчившись», «воевал»*), неуправляемой стихией (*«норовило»*), описание процесса работы над текстом содержит модальность необходимого и неприятного (*«приходилось говорить»*). Из арсенала приема устранения тавтологических повторов - варьирование выражения, замена перифразой, обозначение субъекта разными его признаками, замена местоимением, эллипсис, гиперонимизация, синонимическая замена - герой пользуется контекстуально ошибочной перифрастической заменой и простейшей синонимической заменой; попытка устранить повторы в тексте приводит к появлению новых повторяющихся лексем.

Герои также комментируют чужие тексты; объектом рефлексии преимущественно выступают тавтологические повторы, они получают негативную оценку. Так, по поводу текстов Н. Г. Чернышевского герой романа «Дар» пишет: *«типичное для автора повторение»* [СЧТ, т. 3: 268]; *«страшная вещь! В одной из строф местоимение “их” повторяется семь раз (“от скудости стран их, тела их скелеты, и сквозь их лохмотья их ребра видать, широки их лица, и плоски черты их, на плоских чертах их бездушья печать”), а в чудовищных цепях родительных падежей (“От вопля томленья их жажды до крови...”) на прощание, при очень низком солнце, сказывается знакомое тяготение автора к связности, к звеньям»* [СЧТ, т. 3: 213]. Лексический повтор и повтор падежной формы представлены как отличительная черта авторского стиля. Автор комментария нагнетанием оценочных прилагательных *страшная*, *чудовищные* и существительных *цепи*, *звенья* вы-

ражает гештальтное представление «повтор - оковы».

Общая негативная оценка творчества современников (других героев романа) дается Годуновым-Чердынцевым также в связи с лексическими повторами: *«ради красоты, эпитеты были поставлены позади существительных, глаголы тоже куда-то улетали, и почему-то раз десять повторялось слово "сторожко"»* [СЧТ, т. 3: 68]. Повтор становится поводом для иронии, каламбурного разложения слова: *«Я ничего не помню из этих пьесок, кроме часто повторяющегося слова "экстаз", которое уже тогда для меня звучало как старая посуда: "экс-таз"»* [СЧТ, т. 3: 99].

Вопреки тому, что речевой повтор в лингвистике связывается с понятиями стереотипности, предсказуемости, метапоэтические контексты у В. Набокова содержат данные о том, что речевой повтор слова может осложняться его индивидуальным осмыслением. Звуковой комплекс осмысляется при повторном произнесении, «погружении» в слово, фиксации на нем мыслительного процесса: *«"Путешествие", - вполголоса произнес Мартын и долго повторял это слово, пока из него не выжал всякий смысл, и тогда он отложил длинную, пушистую словесную шкурку, и глядь,- через минуту слово было опять живое. "Звезда. Туман. Бархат, бар-хат", - отчетливо произносил он и все удивлялся, как непрочно смысл держится в слове... отчего все в мире так странно, так волнительно. "Волнительно", - повторил громко Мартын и остался словом доволен»* [СЧТ, т. 2: 187].

Тенденция к рефлексии над связью означающего и означаемого в слове характерна для метапоэтики В. Набокова, но наиболее обширные метапоэтические комментарии сопровождают такое направление рефлексии при сочетании с рефлексией над языковым повтором: *«Я Тане на днях написал длинное лирическое письмо, но у меня неприятное чувство, что я неправильно надписал ваш адрес: вместо "сто двадцать два" - какой-то другой номер, на ура (тоже в рифму), как уже было раз, не понимаю, отчего это происходит, - пишешь, пишешь адрес, множество раз, машинально и правильно, а потом вдруг спохватишься, посмотришь на него сознательно, и видишь, что не уверен в нем, что он незнакомый, - очень странно. Знаешь: потолок, па-та-лок, pas ta logue, патолог, - и так далее, - пока "потолок" не становится совершенно чужим и одичалым, как "локотоп" или "покотол"...»* [СЧТ, т. 3: 314]. В приведенном метакомментарии отражена рефлексия автора над явлением «семантического насыщения», которое заключается в том, что если повторять слово много раз, то оно на какое-то время теряет свое значение. Рассматривая значение слова как реакцию на вербальный стимул, можно предполагать, что она действительно может угасать при повторном появлении стимула. Иная интерпретация этого явления основана на понятии «уровень адаптации»: когда стимул неоднократно появляется вне какого-либо контекста, уровень адаптации постепенно меняется по мере повторения до тех пор, пока стимул не начинает рассматриваться как нейтральный по всем параметрам коннотации» [ЯЭС]. Несмотря на достаточно сложную и неоднозначно трактуемую в лингвистике природу явления семантического насыщения, рефлексия В.Набокова интуитивно обращается к проблемам взаимодействия означаемого и означающего в слове, отмечает потерю значения у слова, теряющего связь с контекстом при многократном повторе.

В речи, обращенной к себе, к собственному восприятию слова происходит деавтоматизация языкового навыка, пристальное всматривание, «вчувствование» в слово, глубокая и детальная рефлексия над внутренней формой, звуковой оболочкой слова и их взаимосвязью. В результате такого «погружения» в материю языка, освоения и творческого присвоения слово принимает новое значение, что может происходить по типу расширения семантики повторяемой исходной лексемы, вплоть до значительного приращения свободного импликационала слова. Такое направление присутствует в рефлексии героев: *«...ему казалось омерзительным все, что окружало летнюю жизнь Годуновых-Чердынцевых, - скажем, их челядь, - "челядь", повторял он, сжимая челюсти, со сладострастным отвращением. Тут имелся в виду и жирненький шофер, его веснушки, вельветовая ливрея, оранжевые краги, крахмальный воротничок, подпиравший рыжую складку затылка, который наливался кровью, когда у каретного сарая он заводил машину, тоже противную, обитую снутри глянцевито-пунцовой кожей; и седой лакей с бакенбардами...»* [СЧТ, т. 4: 323].

Также возможно вторичное речевое означивание совокупности образов и ощущений именем собственным в ходе его многократного повторения: *« "Машенька", - опять повторил Ганин, стараясь вложить в эти три слога все то, что пело в них раньше, - и ветер, и гудение телеграфных столбов, и счастье, - и еще какой-то сокровенный звук, который был самой жизнью этого слова»* [СЧТ, т. 1: 96]. Имена собственные зачисляются в разряд полнозначных лексических знаков, но по характеру языкового значения - «лексически неполноценные, ущербные», ограничиваются только функцией обозначения и не способны выражать обобщенное понятие [Уфимцева 2004: 157]; повтор имени собственного, сопровождая языковую рефлексию, способствует его наделению полноценным значением за рамками системы языка. Повтор лексемы в речи может выполнять эвфоническую функцию, не сопровождаясь в рефлексии героя дополнительной семантизацией, кроме приобретения языковым знаком индивидуально-эстетической значимости: *«Как это все обаятельно, - обратился Цинциннат к садам, к холмам, - (и было почему-то особенно приятно повторять это "обаятельно"...) - Обаятельно!»* [СЧТ, т. 4: 24].

Представление речевого повтора в функции гармонической организации текста видим в метапоэтическом фрагменте, посвященном процессу создания стихотворения Годуновым-Чердынцевым («Дар»): *«...рискнул повторить про себя недосочиненные стихи, - просто, чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой; но он был слаб, а они дергались жадной жизнью, так что через минуту завладели им, мурашками побежали по коже, заполнили голову божественным жужжанием, и тогда он опять зажег*

свет… и предался всем требованиям вдохновения. Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий... И в разговоре татой ночи сама душа нетататот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот... Спустя три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания, он наконец выяснил все, до последнего слова… На прощание попробовал вполголоса эти хорошие, теплые, парные стихи …и только теперь поняв, что в них есть какой-то смысл, с интересом его проследил - и одобрил… еще веря в благо и важность совершённого, он встал, чтобы потушить свет» [СЧТ, т. 3: 300]. Языковой повтор сопровождает работу вдохновения, процесс поиска слов, фраз для построения поэтического целого, что в рефлексии автора отражается как *«разговор»*, полилог, в котором языковое знание представляется как набор вариантов (*«разговор с тысячью собеседников»*), в той или иной степени дублирующих содержание авторского замысла, но имеющих различное языковое выражение. «Позиция лирического поэта есть пребывание в некоей фиксированной точке, кружение вокруг одной мысли… одного чувства, рассмотрение все тех же фактов и повторные раздумья о них» [Фомин 1998: 51]. В творческом сознании многократный вариативный ритмический речевой повтор кристаллизуется в стихотворной форме, причем общий смысл целого становится понятным самому автору только после того, как стихотворение обретает окончательную, стабильную форму. В этом видим корреляцию между пониманием функции повтора как основы стихотворной структуры, когда, будучи повторенными, языковые элементы насыщаются новым смыслом (Ю. М. Лотман), и набоковским представлением о предощущении гармонии целого, того, что вдохновение *«одушевляет»* (*«недосочиненные стихи… дергались жадной жизнью»*) и одухотворяет (*«божественное жужжание»*) повторение в процессе творчества, что становится основой для понимания ценности, смысла творческой работы над языком (*«веря в благо и важность совершённого»*).

Преодоление стереотипности речевого повтора в метапоэтике В. Набокова понимается как реализация заключенного в повторе потенциала к развитию, движению, творческому самовыражению личности. В рефлексии рассказчика и набоковских героев отражается сущность повтора как момента фиксации сознания на каком-либо факте, ощущении с тем, чтобы осуществить следующее развитие идеи, темы: *«Нина взглянула, я повторил, я хотел добавить…»* [СЧТ, т. 3: 92]. Потребность в повторении воспоминаний о прошлом жизненном опыте сравнивается с характерным для фольклора принципом развития сюжета: *«… назад в прошлое, что я всякий раз делал при встрече с ней, будто повторяя все накопленные действия с начала вплоть до последнего добавления, как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперед»* [СЧТ, т. 4: 311], - по мысли В. Набокова, художественная форма существования языка (речь идет о так называемых кумулятивных сказках, сюжеты которых строятся как цепочки из вариаций одного и того же мотива с приращением нового звена) содержит в себе представление о взаимосвязи повторения и развития.

Таким образом, выявленные в прозаических текстах векторы метапоэтической рефлексии В. Набокова над повтором объединяют сферы обыденного и художественного; в обоих случаях повторяемость представляется глубинной онтологической основой развития. Повтор становится психологической основой для выхода на новый уровень понимания: *«Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон), повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что…»* [СЧТ, т. 4: 46]. В рефлексии автора и героев глубинная сущность повтора, объединяющего сферы искусства и жизни, определяемая при сопоставлении повторяющихся моментов, выражается лексемами *«обогащение», «обогащать»*: *«Если бы я теперь вернулся в это прошлое, и лишь с одним обогащением, - с сознанием сегодняшнего дня, - повторил бы в точности все тогдашние мои петли…»* [СЧТ, т. 3: 17], - в речи персонажа; *«Это было одно из тех повторений, один из тех голосов, которыми, по всем правилам гармонии, судьба обогащает жизнь приметливого человека»* [СЧТ, т. 3: 311], - в рефлексии автора; здесь также отметим концептуальную связь между *повторением* и *гармонией*. Такая связь, по В. Набокову, возникает в осмыслении повторений *«приметливым»* человеком, наделенным творческой способностью и системным мышлением.

Метапоэтическая рефлексия В. Набокова обращается не только к вербальному, но и другим способам выражения идеи повторяемости, в частности, к графике. По мысли Р.О. Якобсона, «многие приемы, изучаемые поэтикой, принадлежат не только науке о языке, но и науке об общей теории знака и общей семиотике» [Якобсон 1983: 12], поэтому не только словесную, но также графическую образность следует учитывать в системе выразительных средств языка и текста: *«Когда над городом, изумительно высоко в голубом небе, аэроплан… выпускал нежные, молочно-белые буквы во сто крат больше него самого, повторяя в божественных размерах росчерк фирмы, Мартын проникался ощущением чуда»* [СЧТ, т. 2: 217] - модальность прекрасного, возвышенного в оценке графического повтора (*«божественных», «чудо»*) возможна при наличии творческого нелинейного мышления. В метапоэтическом тексте В. Набокова присутствует описание и другой трактовки графического повтора: *«Таксомотор двинулся. Франц вяло отметил номер: 22221. Эта неожиданная единица после стольких двоек была странная»* [СЧТ, т. 1: 206]. В приведенном фрагменте текста В.Набокова, также важном для понимания процесса восприятия и оценки повторяемости в метапоэтике автора, содержится посылка о том, что существует особая направленность, сродство мышления к фиксации повторяющихся, симметричных структур, оценки объектов в категории симметрии/асимметрии, вниманию к повторению элементов структуры. Но здесь же отмечено, что констатация повтора (в данном случае, цифр - двоек) становится для героя самоценной; если в ряду цифр накопление двоек преодолевается в конце ряда появлением нового элемента, то неактивное, нетворческое, «вялое» мышление не воспринимает новый знак как часть системы (номера такси) - единица кажется *«странной»*, избыточной.

Необходимо исследовать метапоэтические данные о повторе без семантического приращения, по типу

«порочного круга», в терминах Б. М. Кедрова - повторяемости в ходе регрессивного развития, речевым аналогом которого считаем тавтологический повтор. Такой повтор в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова осмысляется как принцип, по которому строится сама жизнь героя, а уже в силу превалирования этого принципа в мышлении, восприятии и поступках персонажа получает выражение в речи: *«Потом он отправлялся к Драйеру ужинать. За ужином он иногда рассказывал, что читал в газете, повторяя некоторые фразы слово в слово и странно путая факты. Около одиннадцати он уходил. Пешком добирался домой всегда по тем же панелям. Через четверть часа он уже раздевался. Потухал свет. Автомат останавливался, чтобы через восемь часов опять прийти в действие. В мыслях его была та же однообразность, как и в движениях, - и порядок их соответствовал порядку его дня. "Тупой клинок; порезался. Нынче девятое, нет, десятое, нет, одиннадцатое июня. Поезд на две минуты опоздал. Есть дураки, которые дамам уступают место. Чисти зубы нашей пастой, улыбаться будешь часто. Чисти зубы нашей пастой. Чисти зубы - Предпоследняя остановка. Улыбаться будешь часто. Улыбаться будешь часто. Улыбаться будешь - Приехали..." И, как за словами, написанными на стекле, за этими ровными мыслями была черная тьма, тьма, в которую не следовало вникать»* [СЧТ, т. 1: 251].

Однообразность поступков, движений, речевой повтор (*«повторяя фразы… слово в слово»*), лишенные логики высказывания (*«странно путая факты»*) представляют героя как неодушевленный *«автомат»*. Однообразность в мыслях выражена в тексте эксплицитно (*«ровные»* мысли как примета линейности мышления), а также с использованием приема потока сознания, посредством которого движение мысли представлено как многократное повторение, возвращение к одной и той же фразе из рекламной надписи. В «Лекциях по русской литературе» содержится метапоэтический комментарий В. Набокова, посвященный приему потока сознания: *«Поток Сознания, или Внутренний Монолог - способ изображения, изобретенный Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса Джойса. Это естественный ход сознания, то натыкающийся на чувства и воспоминания, то уходящий под землю, то, как скрытый ключ, бьющий из-под земли и отражающий частицы внешнего мира; своего рода запись сознания действующего лица, текущего вперед и вперед, перескакивание с одного образа или идеи на другую без всякого авторского комментария или истолкования»* [ЛРЛ: 263]. Демонстрация естественного хода размышлений героя, а также рефлексивное представление жизни как совокупности составляющих (поступки, движения, речь, мысли), в каждой из которых отражается идея порочного круга, повтора без семантического приращения, приводит авторскую рефлексию к утверждению об отсутствии глубинного содержания, смысла самого существования: *«за этими ровными мыслями была черная тьма»*.

Аналогичная корреляция между высокой частотностью тавтологических повторов в речи и регрессивными жизненными тенденциями проводится в тексте рассказа «Лик»: *«И основательно, подробно, с кропотливыми повторениями, Колдунов стал рассказывать нудную, жалкую историю, и чувствовалось, что из таких историй давно состоит его жизнь, что давно его профессией стали унижения и неудачи, тяжелые циклы подлого безделья и подлого труда, замыкающиеся неизбежным скандалом»* [СЧТ, т. 4: 371]. Лексемы *повторения, циклы, замыкающиеся, тяжелые* складываются в метапоэтическое представление В. Набокова о регрессивном повторе по типу замкнутого круга.

В противоположность творческому мышлению, которое видит в повторе потенциал к прогрессивному развитию, а повтор слова сопровождает его дополнительной индивидуальной семантизацией, «присвоением», освоением языка, ограниченное линейное мышление воспринимает повтор как тупик, в частности, в рассказе «Ужас»: *«… я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл; все то, о чем мы можем думать, глядя на дом... архитектура... такой-то стиль... внутри комнаты такие-то... некрасивый дом... удобный дом... - все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, - как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово. И с деревьями было то же самое, и то же самое было с людьми… Все - анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, - полетело к черту… Думаю, что никто никогда так не видел мира, как я видел его в те минуты. Страшная нагота, страшная бессмыслица. Рядом какая-то собака обнюхивала снег. Я мучительно старался понять, что такое "собака"… И тогда ужас достиг высшей точки… И я знаю, что обречен, что пережитый однажды ужас, беспомощная боязнь существования когда-нибудь снова охватит меня, и тогда мне спасения не будет»* [СЧТ, т. 1: 399].

Рефлексия героя над повтором слова не просто сопряжена с его десемантизацией как проявлением семантического насыщения (*«получается бессмысленный звук»*), но приводит к семиотической катастрофе: полной потере семантической связи между означающим и означаемым (*«мучительно старался понять, что такое "собака"»*), синтаксической связи между знаками (*«некрасивый дом... удобный дом... - все это скользнуло прочь… остался… бессмысленный облик»*), прагматической связи между знаком и субъектом речи (*«все то, о чем мы можем думать, глядя на дом… архитектура… то же самое было с людьми… анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, - полетело к черту»*). Полное обессмысливание мира, индуцированное в мышлении повтором слова, вызывает чувство ужаса перед самим существованием. Лексема *ужас* вынесена В. Набоковым в сильную позицию (заглавие) текста.

«*Ужас* - 1) Чувство сильного страха, испуга, приводящее в состояние подавленности, оцепенения. Тот, кто (или то, что) вызывает такое чувство, 2) *обычно чего*. Трагичность, безвыходность, 3) Сильная тревога, беспокойство, вызванные какой-либо неприятной неожиданностью; изумление, негодование по поводу чего-либо» [МАС]. Лексема *ужас*, содержащая семантический компонент *безвыходность*, связывается в метапо-

этической рефлексии В. Набокова с понятием о регрессивном повторе, характерном для ограниченного нетворческого, линейного (в пределе - патологического) мышления, характеризующегося наличием/преобладанием ложных, иллюзорных, базовых установок и дезориентацией в языковой системе. Необходимо отметить, что для метапоэтики В. Набокова актуально представление о распаде всего мирового устройства, порядка как о «распаде» языка, дезориентации в языке: *«… заметил сразу, что кругом что-то творится, распространялось странное волнение, собирались на перекрестках, делали загадочные угловые знаки… замирали в таинственном оцепенении. В сумеречной дымке терялись существительные, оставались только глаголы, - даже не глаголы, а какие-то их архаические формы. Это могло значить многое: например - конец мира»* [СЧТ, т. 2: 386].

Описание авторской метапоэтической типологии повтора позволяет рассмотреть систему метапосылок, посвященных идее повторяемости в конкретном тексте В. Набокова. Объектом анализа избираем текст романа «Защита Лужина», в котором идея повторяемости является концептуальной. В русскоязычной части метаромана В. Набокова роман «Защита Лужина» - особый текст, в котором сама идея повторяемости является объектом многоплановой авторской рефлексии: повторяемость наделяется структурообразующей функцией по отношению к тексту, определяет его когезию и становится осознанным принципом гармонической организации текста. Метапоэтическая рефлексия В. Набокова распространяется на внутреннюю, формообразующую роль повторов в тексте и параллельно осуществляет отстраненное, внешнее описание идеи повторяемости, складывающееся в дополнительный текст о повторе.

Текст романа в максимальной степени насыщен повторами разных типов (лексическими, синтаксическими, сюжетными), характеризуется высокой частотностью лексем *повторить, повториться, повторение*. Повтор в тексте романа представлен как общая закономерность материального мира и гармонического структурирования текста, подчиняющегося законам природы, которые регулируют формообразование любых объектов посредством принципов симметрии, повторяемости, равномерного сочетания, гармонии. Роман несет заряд набоковской философии творчества, рефлексию над глобальностью принципа повторяемости, который становится ключом к раскодированию схемы жизни героя; осознание роли повторов в тексте обеспечивает адекватное авторскому замыслу его прочтение. Языковые повторы выполняют в романе «Защита Лужина», помимо гармонизующей, лейтмотивную, интегративную функции, служат языковым средством акцентирования внимания на возможности регрессивного повтора без семантического приращения, сопровождающего пограничное развитие мышления, сопряженного с потерей гармонии, дезориентации в собственной личности и языке. Речевым маркером такого повтора является тавтологический повтор.

Основой для выражения идеи повторяемости в романе является тема шахматной игры (которая представляет собой искусство повторения и комбинирования известных, предсказуемых последовательностей ходов), о чем В. Набоков пишет в предисловии к английскому переводу романа «Защита Лужина»: *«Перечитывая этот роман сегодня, повторяя ходы его сюжета… Мою историю нелегко было сочинить, но я испытывал большое наслаждение, заставляя тот или иной образ или сцену вводить фатальный узор в жизнь Лужина, и придавал описанию сада, путешествия, череды мелких событий сходство с искусной игрой, и особенно в последних главах, где обычная шахматная атака разрушает сокровенные элементы психического здоровья моего бедняги… я хотел бы… направить внимание на первое появление темы подернутого морозом окна (связанного с самоубийством Лужина или, точнее, с постановкой им мата самому себе) в главе одиннадцатой… шахматные эффекты, которые я вставил в текст, ощутимы не только в… отдельных сценах; их сцепление можно обнаружить в самом основании этого привлекательного романа»* [Н2: 53]. Языковые средства выражения темы шахмат *ходы, искусная игра, шахматная атака, шахматные эффекты, мат* в рефлексии В. Набокова становятся способом объяснения структуры текста (*«вводить узор», «появление темы», «сцепление», «основание романа»*); они же представляют концептуальную основу метафорического отождествления жизни героя с шахматной партией, повторением ходов (*«вводить фатальный узор в жизнь Лужина», «самоубийством, точнее, с постановкой мата самому себе»*). Кроме того, В. Набоков говорит об особенностях мышления Лужина, о переносе принципов шахматной игры на схему собственной жизни. Лужин, носитель шахматного, в семиотическом смысле особого языка экстраполирует его значения далеко за его пределы, в собственную жизнь. Ложность такого переноса приводит к тому, что *«шахматная атака»* разрушает психику героя, который погибает вследствие ошибки, семиотической по своей природе.

В предисловии к переводу романа В. Набоков подчеркивает: *«Вся последовательность ходов в этих трех главах напоминает - или должна напоминать - один из типов шахматных задач, смысл которых не просто в том, чтобы поставить мат в столько-то ходов, а в том, чтобы путем так называемого "ретроградного анализа" доказать, что последним ходом черных не могла быть рокировка или что они должны были взять белую пешку en passant»* [Н2: 54]. Повторение известных комбинаций ходов, догматизм повторяемости и предсказуемости повторов в шахматах, в силу соприродности лужинского мышления таким операциям, делают Лужина известным шахматистом (в пределах шахматной игры В. Набоков говорит о *«поразительной ясности мысли, беспощадной логике»*, *«прозрачности и легкости лужинской мысли»* [СЧТ, т. 2: 96]). Но склонность к шахматной игре приобретает у Лужина патологическую форму: *«… мог мыслить только шахматными образами», «подлинная шахматная жизнь», «шахматные мысли», «шахматная бессонница»* [СЧТ, т. 2: 117]. Речь Лужина автор метафорически представляет как запись шахматной партии: *«То, что он вспоминал, невозможно было выразить в словах, - просто не было взрослых слов для его дет-*

ских впечатлений, - а если он рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, - бегло намечая очертания, буквой и цифрой обозначая сложный, богатый возможностями ход» [СЧТ, т. 2: 95].

В метапоэтической рефлексии В. Набокова над выбором имени для героя: *«Русское название этого романа… относится к шахматной защите, возможно, изобретенной выдуманным мной гроссмейстером Лужиным: имя рифмуется со словом "illusion" [англ. иллюзия, обман чувств, мираж. - Э.П.] если произнести его достаточно невнятно»* [Н2: 52] - отражена идея ошибки, самообмана. Конфликт между позитивным смыслом, который несет закономерная повторяемость в шахматной игре, и регрессивным потенциалом, приобретаемым шахматной повторяемостью при ее трансляции и наделении системообразующими функциями по отношению к собственной жизни, заводит Лужина в онтологический тупик.

Речь автора с первой страницы романа насыщена лексическими и синтаксическими повторами. Начало первой главы: *«Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным. Его отец - настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги…»* [СЧТ, т. 2: 5], начало второй главы: *«Лужин старший, Лужин, писавший книги…»* [СЧТ, т. 2: 10]; *«…обсуждали вопрос, как перед ним открыться, и откладывали, откладывали»* [СЧТ, т. 2: 5] - нагнетая лексические и синтаксические повторы, автор задает особый ритм в восприятии текста, акцентирует внимание на факте повторов, передает явления окружающего мира как несущие идею повторяемости: *«…шел колючий снег, оседал на карнизах, и ветер его сдувал, без конца повторяя эту мелкую метель»* [СЧТ, т. 2: 24].

Для В. Набокова важно, что становление особого мышления Лужина происходит в окружении родителей и гувернантки, речь которых насыщена тавтологическими повторами. Краткие высказывания матери Лужина построены на повторах: *«Слава Богу, Слава Богу»* [СЧТ, т. 2: 5], *«с дрожащей улыбкой повторяла, что это все интриги, интриги, интриги..»* [СЧТ, т. 2: 18], *«он обманывает, обманывает»* [СЧТ, т. 2: 49]; отец воспринимается Лужиным как постоянно повторяющий фрагменты диктантов: *«Это ложь, что в театре нет лож, - мерно диктовал он… - Это ложь, что в театре нет лож»* [СЧТ, т. 2: 6], в разговоре родителей Лужин слышит *«увещевающий голос отца, который громко повторял слово "фантазия"»* [СЧТ, т. 2: 52]; для речи гувернантки также характерны повторы: *«…француженка восклицала "бедный, бедный Дантес"»* [СЧТ, т. 2: 5], причем автор в собственной речи цитирует этот повтор, выделяет его: *«бедный, бедный Дантес не возбуждал в нем участия»* [там же: 5]. Мышление Лужина складывается в атмосфере насыщения тавтологическими повторами. Видение мира и, соответственно, собственные действия становятся возможными и понятными, если основаны на абсолютном повторении, однообразии: *«Ежедневная утренняя прогулка с француженкой,- всегда по одним и тем же улицам, по Невскому и кругом, через Набережную, домой, - никогда не повторится. Счастливая прогулка. Иногда ему предлагали начать с Набережной, но он всегда отказывался… и всегда устраивался так, чтобы в двенадцать часов быть на Невском…»* [СЧТ, т. 2: 8].

Речь Лужина как отражение когнитивных особенностей говорящего построена на тавтологических повторах, параллельно в речи автора используются лексемы *повторил, повторяя, повторял*: *« "В особенности, если, как я, работаешь на бразильской плантации", - сказал господин. "Плантации", - как эхо, повторил за ним Лужин»* [СЧТ, т. 2: 72]; *«Лужин … быстро пошел назад, повторяя вполголоса: "Странные шутки, странные шутки"»* [СЧТ, т. 2: 64]; *«"Я его убью", - громко сказал он по-немецки и пошел быстрее… повторяя вслух свою беспомощную угрозу»* [СЧТ, т. 2; 65]; *« "Это что?" - спросила она. "Ничего, ничего, - сказал Лужин,- запись различных партий"… "Запись различных партий, запись…"- повторял Лужин»* [СЧТ, т. 2: 104].

Концептуальной основой романа является трансформация отношения Лужина к повторяемости, что сопряжено с потерей ощущения гармонии. Во время партии Лужин приходит к пониманию разрушающей силы шахматного притяжения: *«… он увидел что-то нестерпимо страшное, 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…»* [СЧТ, т. 2: 80]. Здесь понятия шахматы, ужас, гармония составляют основу самоопределения в мире и противопоставлены небытию. Появление лексемы *ужас* в данном контексте представляется важным, так как она связывается в метапоэтической рефлексии В. Набокова с состоянием безвыходности, дезориентации, а также с регрессивным повтором, что было показано ранее.

В момент, когда Лужиным осуществляется фиксация повторов в собственной жизни, наступает радость обретения точки опоры: *«Комбинация, которую он… мучительно разгадывал, неожиданно ему открылась… В эти первые минуты он еще только успел почувствовать острую радость шахматного игрока, и гордость, и облегчение, и то физиологическое ощущение гармонии, которое так хорошо знакомо творцам…. И вдруг радость пропала, и нахлынул на него мутный и тяжкий ужас. Как в живой игре на доске бывает, что неясно повторяется какая-нибудь задачная комбинация, теоретически известная, - так намечалось в его теперешней жизни последовательное повторение известной ему схемы. И как только прошла первая радость, - что вот, он установил самый факт повторения,- как только он стал тщательно проверять свое открытие, Лужин содрогнулся… он прослеживал, как страшно, как изощренно, как гибко повторялись за это время, ход за ходом, образы его детства… но еще не совсем понимал, чем это комбинационное повторение так для его души ужасно»* [СЧТ, т. 2: 119]. Установление факта повторяемости быстро разрушает радость и гармонию, сопровождается нарастающим ужасом. В основе мироощущения Лужина структура шахматы-ужас-гармония трансформируется в шахматы-ужас-повторение, повторение вытесняет жизненную

гармонию.

В сознании Лужина допускается возможность только закономерного, обязательного и предсказуемого повторения (как в шахматах), его рефлексия постоянно направлена на поиск и ожидание нового повторения: *«Лужин проверял уже сделанные против него ходы, но как только он начинал гадать, какие формы примет дальнейшее повторение схемы его жизни, ему становилось смутно и страшно»* [СЧТ, т. 2: 139]; *«Лужин, шалея от ужаса перед неизбежностью следующего повторения…»* [СЧТ, т. 2: 143]. Ужас порождается смутным предчувствием того, что собственная трактовка повторов неправильна (повторения в реальной жизни непредсказуемы): *«Беспомощно и хмуро он выискивал приметы шахматного повторения, продолжая недоумевать, куда оно клонится»* [СЧТ, т. 2: 134]; *«… в общей комбинации, которая искусно повторяла некую загадочную тему. Трудно, очень трудно… предвидеть следующее повторение»* [СЧТ, т. 2: 143].

Общий вывод, к которому приходит герой, осуществляется на основе принципов линейного шахматного мышления: ложность собственного понимания повторов не преодолевается, но повтор четко осознается как средство атаки, направленной против него самого; такое же свойство придается теперь и шахматам: *«Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение. Ужас. Безумие»* [СЧТ, т. 2: 164]. Лужин приходит к формулировке «порочного круга» шахматных/жизненных повторов, структура шахматы-ужас-повторение трансформируется в опустошение-ужас-безумие.

Таким образом, в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова присутствуют посылки о способности языкового повтора выступать в функции гармонической организации текста. В соответствии с метапоэтическими данными, языковой повтор способствует моделированию процессов восприятия и мышления, в частности, определяет индивидуальное восприятия языковых единиц, организует рефлексию над связью означаемого и означающего в слове, становится основой явления семантического насыщения. Повтор моделирует семантику вплоть до значительного приращения свободного импликационала слова, способствует творческому освоению языка. В противоположность творческому мышлению, которое видит в повторе потенциал к прогрессивному развитию, а повтор слова сопровождает его дополнительной индивидуальной семантизацией, «присвоением» языка, ограниченное линейное мышление воспринимает повтор как «тупик».

Тавтологический повтор понимается В. Набоковым как семантически «пустой», маркируется лексемами *«бессмыслица»*, *«ужас»*, в метапоэтической рефлексии над тавтологическим повтором имплицитно присутствует гештальт *«повтор - оковы»*, что сопровождается потерей гармонии, превалированием ошибочных онтологических установок. Языковой повтор, выступающий в функции гармонической организации текста, напротив, несет приращение смысла, новизну, лейтмотивное развитие в тексте, связывается в рефлексии В. Набокова с категориями красоты, гармонии, симметрии и равновесия, маркируется лексемой *«мастерство»*.

Метапоэтическая рефлексия В. Набокова распространяется на формообразующую роль повторов в тексте и параллельно осуществляет отстраненное, внешнее описание идеи повторяемости, складывающееся в дополнительный текст о повторе. В тексте романа «Защита Лужина» повтор представлен как общая закономерность материального мира и гармонического структурирования текста, подчиняющегося законам природы, которые регулируют формообразование любых объектов посредством принципов симметрии, повторяемости, равномерного сочетания, гармонии.

Список использованной литературы

1. Владимир Набоков. Собрание сочинений: В 4 т. - М.: Издательство «Правда», 1990.

2. Кедров Б. М. О повторяемости в процессе развития. Серия «Из наследия Б. М. Кедрова». - М.: Едиториал УРСС, 2006. - Изд. 2-е. - 152 с.

3. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. - М.: Независимая газета, 1999. - 440 с.

4. Набоков В. В. Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. - М.: Книга, 1989. - 514 с.

5. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. - М.: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999. - 4-е изд., стереотип.

6. Уфимцева А. А. Типы словесных знаков. - М.: Едиториал УРСС, 2004. - Изд. 2-е, стереотипное. - 208 с.

7. Фомин С. «Стихи пронзившая стрела» (тема творчества в поэзии В. Набокова) // Вопросы литературы. - 1998. - № 6. - С. 40-54.

8. Штайн К. Э. Метапоэтика: «Размытая парадигма» // Три века русской метапоэтики: легитимация дискурса: Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К. Э. Штайн. - Ставрополь: Кн. изд-во, 2002. - Т. 1. XVII-XIX вв. Барокко. Классицизм. Сентиментализм. Романтизм. Реализм. - С. 604-616.

9. Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцевой. - М.: Большая российская энциклопедия, 1998. – 685 с.

10. Якобсон Р. Семиотика. - М., 1983. - С. 102-117.