

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА

№ 727
Серія ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 47

Заснований у 1965 році

Харків-2006

УДК 81+82+0.70

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.

Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю.М. (відп. ред.); канд. філол. наук, доц. Шеховцова Т.А. (відп. секр.); д-р філол. наук, проф. Піддубна Р.М.; д-р філол. наук, проф. Калашник В.С.; д-р філол. наук, проф. Михайлин І.Л.; д-р філол. наук, проф. Міхільов О.Д.; д-р філол. наук, проф. Московкіна І.І.; д-р філол. наук, проф. Лагунов О.І.; канд. філол. наук, проф. Шевелєв В.М.; канд. філол. наук, доц. Кравчук І.С.; канд. філол. наук, доц. Філон М.І.; Ткач О.Є. (техн. ред.)

Адреса редакційної колегії: 61077, Харків, пл. Свободи, 4, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, філологічний факультет, кімн. П-36, тел. 707-53-54. Видавничий відділ ХНУ.

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (протокол № 5 від 28 квітня 2006 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 4063 від 02.03.2000 р.

Статті друкуються в авторській редакції.

© Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2006.

Словотворчество в “Отчаянии” В. Набокова (сюжет, система мотивов и интертекстуальность)

‘Слово’ является основополагающим культурным концептом: инструментом познания, средством общения, материалом литературы. Проблематика *слова* изучается философами, культурологами, лингвистами. Многогранная жизнь «слова» в языке предвещает его захватывающие перипетии в литературе.

В романе В. Набокова “Отчаяние” [4] ‘слово’ оказывается в центре смысловой структуры, окруженное концептами ‘письма’, ‘творчества’, ‘литературы’. В предлагаемой работе мы проследим за его проявлениями как внутри набоковского текста, так и на уровне сцеплений с романом В. Гюго “Последний день приговоренного к смерти” [1], который выступает одним из источников “Отчаяния” [2]. Связывают эти два произведения мотивы ‘преступления’ и ‘наказания’. Но если Набоков описывает фазу злодеяния, то Гюго стадию возмездия. При этом повествователь в “Отчаянии” претендует на художественность, исповедь же приговоренного тяготеет к документальности. Повесть Гюго начинается словами: «Приговорен к смерти!»; роман Набокова обрывается на стадии расследования. Роднит обе вещи и то, что

протагонисты решают исповедоваться на бумаге, что порождает своеобразные сюжеты ‘письма’, развитие которых переплетается с сопутствующими мотивами. Правда, у французского писателя возникает нешуточная трагедия, под пером же Набокова разыгрывается фарс. Так или иначе, смысловая система, намеченная у В. Гюго, находят свое развитие в произведении В. Набокова.

У Гюго приговоренный к смерти обращается к писанию как бы нехотя: «Раз у меня есть возможность *писать*, почему мне не воспользоваться ею?» [1:235]. Поначалу его сдерживает неуверенность в своих силах: «Что достойного быть *записанным* могу я выжать из своего иссушенного, опустошенного мозга?» [1:235]. Но колебания француза оказываются недолгими: «Почему бы мне в моем одиночестве не *рассказать* себе самому обо всем том жестоком и неизведанном, что терзает меня?» Наконец, находится решающий аргумент: «единственное средство меньше страдать – это наблюдать собственные муки и отвлекаться, *описывая* их» [1:235].

Главный герой “Отчаяния” – Герман Карлович – приступает к своему последнему сочинению, «сжигаемый неотвязным зудом»:

«И вот, для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое *детиче*, пояснить миру всю глубину моего *творения*, я и затеял *писание* сего *труда* <...> сел за стол и начал *писать*» [4:452]. Стоит заметить, что «*детиче*» («*творение*») относится к миру реальному, тогда как «сей *труд*» идеален (в обоих смыслах этого слова). Автору его опус дается нелегко: «Я *пишу* чуть ли не от зари до зари, по главе в сутки, а то и больше. <...> все-таки странно – сиднем сидеть и *писать*, *писать*, *писать* <...> Не знаю, *допишу* ли вообще, выдержу ли напряжение» [4:427–428].

У Гюго жанр тюремных «*записок*» неоднозначен: узник называет их «*Дневником* <своих> страданий», «*повестью*, неизбежно неоконченная» [1:235], «*повестью* <своей> жизни» [1:277]. Он надеется, что дочь узнает его *историю*. Последняя *запись*, знаменующая конец жизни и текста – «Четыре часа» [1:293].

Повествователь у Набокова частенько именуется свой труд *повестью*, в частности, «изнурительной *повестью*» [4:397]. Под конец его пугает, что «*повесть* вырождается в *дневник*», хотя в любом случае он уже не может «обойтись без *писания*» [4:460]. Последняя запись маркирована «1-го апреля».

Ответственность за написанное набоковский герой с себя снимает: «Прощения прошу за несвязность и пестроту *рассказа*, но повторяю, не я *пишу*, а моя память» [4:363]. «Диковинная <...> союзница» пишущего преподносит сюрприз, зафиксировав важнейшую (для следствия) деталь – оставленную в автомобиле палку «с выжженным на ней именем» [4:456]. Внимание, уделяемое частностям, позволяет рассматривать повествователя как «хроникера», тем самым, устанавливая связь с Достоевским и Лесковым.

Разветвленный мотив «писания» имеет в «Отчаянии» эпистолярные воплощения. В сюжетную канву вплетена переписка героя со своим двойником. Автор прикидывает, что в случае чего «можно было бы перейти на *эпистолярную* форму повествования. Форма почтенная, с традициями, с крупными достижениями в прошлом. От Икса к Игреку: Дорогой Икс, – и сверху непременно дата. *Письма* чередуются, – это вроде мяча, летающего через сетку туда и обратно <...> эти даты нужны для поддержания иллюзии. <...> Иногда вступает какой-нибудь посторонний Зет, – вносит и свою *эпистолярную* лепту» [4:367]. Глядя на отправленное своей жертве *письмо*, автор мнит: «Выходит так, как будто я – получатель этого *письма*, а не его отправитель, – да в конце концов так оно и должно

быть: мы переменились местами». У него «хранятся еще два *письма* на такой же *бумаге*, но все ответы уничтожены» (добавим, как и их адресант). [4:367]. Во всех трех ответах Феликса нарастает «шантажный мотив» [4:404–405].

Последнее письмо Феликсу «с подробными указаниями, куда и когда явиться», и приложенными двадцатью марками его благодетель «настучал» у себя в конторе [4:407]. Отметим переход от рукописи к машинописи, который в фабульном (детективном) плане можно истолковать как желание скрыть свои следы, в этическом, – как ужесточение, а в семиотическом, – как автоматизация творческого процесса (это *письмо* уже имелось как бы готовым в «мозгу» отправителя [4:406]).

Свой вклад в эпистолярный вносит и *письмо*, которое Лида должна была бы *написать* мужу по приезде в Париж. Запомнить адрес Герман предлагает ей без «*записываний*». *Письмо* решено адресовать на имя того, от которого хотелось избавиться [4:423]. Реально же письмо «господину хорошему» во Францию отправляет Ардалион [4:458]. «Таинственное неистовство этого *письма*» Герман объясняет тем, что он «шифром взял его имя» [4:459]. Как пародийный поворот «эпистолярного» мотива выступает телеграмма пьяного Ардалиона.

Угрожающие мотивы писем в «Отчаянии» меркнут на фоне *послания* от генерального прокурора, полученного узником Бисетра [1:255]. Герой Гюго пытается представить себе процесс делопроизводства: «*приказ* о приведении приговора в исполнение *набрасывают начерно*, проверяют, *перебеляют*, отсылают» [1:237]. Будучи адресатом властных отправлений, он является адресантом не только своих *записок*, но и *завещания* [1:237]. Последнее коррелирует с официальным *договором* Германа с агентством Орловиуса о страховании жизни и неформальным *договором*, предлагаемым Феликсу.

Сочинительство, помимо творческих интенций, нуждается в соответствующем инструментарии. В тюрьме герою Гюго «разрешили иметь *чернила*, *бумагу*, *перья*» [1:234]. Оказавшись в камере Дворца правосудия, приговоренный, «потребовал себе стол, стул и *письменные принадлежности*». [1:266]. Набоков также не упускает возможность отметить эти атрибуты.

Метонимическим заместителем творческого процесса (в котором не участвует муза) выступает перо: «Зачем я это *пишу*? Привыч-

ный разбег *пера?*» [4:343]; «Верно ли следую моей *памяти*, или же, выбившись из строя, своевольно пляшет мое *перо?*» [4:386]; «губит меня мысль, что я как-то слишком понадеялся на свое *перо...*» [4:386]. Подобно сказанному выше, это подсознательный способ снять с себя ответственность, тем более, что «чудесное здание строилось как бы помимо меня» [4:406]. Творческие муки усугубляются техническими трудностями: «Мне стоило большого усилия <...> вставить новое *перо*, – старое расщепилось, согнулось» [4:334]; на обороте старого счета *писало* «худосочное *перо*»; «казенное *перо* неприятно трещало, я совал его в дырку *чернильницы*, в черный плевок» [4:403]. *Чернильница* косвенно ассоциируется «с легкой дрожью в руках» [4:455].

Сходные чувства испытывает узник, у которого «*перо* выпадает из рук, как от гальванического толчка» [1:279]. Всесильным этот инструмент становится в руках монарха: для спасения «достаточно, чтобы он вот этим *пером* начертал под *листком бумаги* четыре буквы своего имени» [1:280].

Для фиксации заглавия Герман использует «тупой *карандаш*», контрастирующий с используемыми ранее средствами духовного производства [4:457]. Двусмысленность этого орудия подчеркивается сценой в пивной, где на одном из картонных кругов, служащих базой для пива, «был косо начертан *карандашом* торопливый итог» [4:386]. «Серебряный *карандаш*», рассматриваемый еще и как материальная ценность, фигурирует в сцене знакомства Германа с Феликсом. Своего апогея мотив «карандаша» достигает когда в руках Ардалиона, когда он становится (не вполне неадекватным) средством изображения Германа: «*карандаш* не берет <...> У меня все ваши линии уходят из-под *карандаша*» [4:356].

В романе Гюго карандашом выполнены надписи на стенах камеры. Начинающий писатель заносит «*карандашом* в *записную книжку*» описание «туалета приговоренного» [1:288]. Тем самым, «карандаш» коннотируется со страданием и казнью.

В развитии мотива «письма» особую роль играет почерк. У Феликса, *писавшего* левой рукой, «*почерк* неуклюжий, скрипящий на поворотах» [4:340]. У считающего себя правым Германа «ровным счетом двадцать пять *почерков*» [4:380]. На бледном бюваре, на который Герман облокотился, он замечает «отпечатки неведомых *строк*, – иррациональный *почерк*, минус-*почерк*», намекающий на зеркальность [4:403]. Этот померещившийся Герману хи-

мерный почерк подчеркивает фантазмагоричность задуманного им предприятия. Развитие мотива «почерка» завершает третьестепенный персонаж (жандарм): «я знаю географию, арифметику, военное дело, пишу красивым почерком...» [4:460–461].

Формой существования «*детища*» Германа является растущая *рукопись*, состоящая из «шуршащей толщи *исписанных страниц*», которую Герман «любовно утряхивал» [4:455]. Но *страница*, как носитель «*написанной фразы*» (содержащей ключевую деталь), может привести и к отчаянию [4:457].

Мотив «*страницы*» распространяется и за пределами «*рукописи*». Лида прячет и находит «все объясняющие *страницы*» детектива [4:346]. «Бледные *страницы* всех философий» просвечивают в «чужой, всеобщей сказке» [4:394]. В последних случаях речь идет о *страницах* не *рукописи*, а печатной продукции (в первом случае – массовой, во втором – эзотерической).

У Гюго герой надеется «*написать* несколько *страничек*» для своей дочери [1:286]. У тюремного священника «заведена тетрадка, на одной *странице* – каторжники, на другой – приговоренные к смерти» [1:271]. Перед узником «на каждом камне каземата» «*страница* за *страницей*» раскрывается «своеобразная книга» [1:239]. Мы видим, что «*страница*» легко метафоризируется.

Мотиву «рукописности» противостоит в романе Набокова мотив «машинописности»: процесс *писания* противопоставляется «*диктовке* невидимой *машинистке*» [4:366]; открытая «пишущая машинка» – *страничке* с «малогамотным *почерком*» [4:366]; двадцать пять авторских *почерков* – наборщикам или неизвестной *машинистке* [4:380]. Мотив «машинописности», порождающий эффект отчуждения, вписывается в более общий мотив «механичности» («автоматичности»), которому подчинен и автомобиль Германа, способствующий его творению (убийству Феликса).

Материальным носителем *страницы* является *бумага*. Мотив «бумаги» в романе развивается стохастически. У искушенного писателя речи плавно текут на *бумагу* [4:387]. С *исписанной бумагой* автору жалко расстаться [4:453]. Но испещренную каламбурами бумажку ему не жаль: «Я смял *листок* в кулаке» [4:403]. Прибыв в горную деревню, герой сетует: «вот пишу на этой клетчатой школьной *бумаге*» [4:461]. Ватманскую *бумагу* использует для рисования Ардалион [4:356]. Существенно, что даже «незначительные бу-

мажки с адресами, счетами <...> художественнее устанавливали личность» [4:425].

Герой Гюго размышляет о судьбе испианных им «листочков», «клочков бумаги» [1:236]. Зловещую роль в судьбе узника играют официальные «бумаги», в особенности, «гербовая бумага» приговора [1:236]. Напряженная ситуация с документами имеет место и в «Отчаянии», когда у Германа учтиво попросил бумаги «декоративный» жандарм [4:462].

По ту сторону культуры оказывается «неистовое шерошение бумаги» во время поиска Лидой билета Ардалиона [4:414]; «мухоморная бумага», на которую можно «в потемках нарваться» [4:386].

В рамках 'графического' среза 'словесного' мотива слово имеет визуальный образ. Например, у «круглявого, с приятными сдобными утолщениями» почерка Германа: «каждое слово – прямо из кондитерской» [4:380]. Не удивительно, что образчики подобной «какографической роскоши» [4:381] старательно изображаются – «выводятся» [4:403].

Словесная субстанция присутствует в романе не только в 'графической', но и в 'фонетической' ипостаси. Мотив 'звучания' скорее диссонирует со 'словесным' мотивом, чем подчиняется ему. Так, в разговоре с Феликсом аутентичные «слова» сопровождали «особые шумы, <...> провалы и удаления звука, и затем снова бормотание и шушукание, и вдруг деревянный голос <...>» [4:386]. Повествователь признается невозможность «начертательно передать <...> нечленораздельные звуки, которые дают словам подпорку или лазейку» [4:387]. Шумовые эффекты зачастую гасят смысл: бывало, «шум льющейся воды заглушал слова» [4:399]; своими «прыщущими словами» Герман буквально «заплевал» Лиду [4:418]; «Ардалион пукнул губами» [4:401]; Лида сидела на подножке автомобиля и посвистывала [4:355].

Мотив 'заглушения' прослеживается и у Гюго: аббат «что-то неумолчно говорил мне и, не расслышав его слов из-за грохота колес, ничего не ответил» [1:258]; «В окружающем меня шуме я не отличал уже возгласов жалости от возгласов злорадства, смеха – от вздохов, слов – от гама; все сливалось в общий гул» [1:292].

Перейдем теперь от вещественных атрибутов письма к его идеальному субстрату. В логическом плане Герман весьма доволен «ходом собственных слов» [4:387]. Нравится ему и «торжественный поток слов, не стесненных ни одной точкой» [4:405] в письме

Феликса, напоминающий, скорее, поток воспаленного сознания. Отметим, что метафора «потока» встречается и у Гюго, герой которого отмечает: «я молча терпел <...> однотонный поток слов, которые усыпляли мой мозг, как журчание фонтана» [1:258].

Из слов «младшего брата» (еще одного Феликса) выяснилось, что у того есть «определенный план», поначалу казавшийся бредом [4:417]. Таким образом, слова в «Отчаянии» не только наполнены смыслом, но и заряжены заумью, обнажают не только умысел, но и безумие. Не удивительно, что в подобной ситуации герой не помнит «точных слов» [4:401]. Герман (лукавя?) жалуется на свое косноязычие: «говорю я вообще с трудом, те речи, <...> вовсе не текли так плавно» [4:387]. Проблематично для него и понимание: «Я глядел на вывески, находил слово, таившее понятный корень, но обросшее непонятным смыслом» [4:335]. Ситуация 'разглядывания вывесок' присутствует и в повести Гюго: «Я бессознательно пробежал глазами вывески на лавках» [1:292].

Ориентированность на смысл в большей мере свойственна герою Гюго. Он хотел бы «вернуть смысл и жизнь» написанному на плитах каземата [1:240]. Узник сетует, что смысл затверженной речи священника успел стереться. Его поражает «наполовину внятный, а наполовину скрытый смысл» «гнусных слов» блатной песни [1:252]. Он прислушивается к «загадочными словам» песни каторжников [1:246].

Характерно, что в романе Набокова одному употреблению слова *смысл* противостоит восемь упоминаний *бессмыслицы*. Уже в юности у Германа наблюдалась «любовь к бессмысленным звукам...» [4:360]. Во время встречи с Феликсом обстановка пивной представлялась бессмысленными комментариями к их беседе [4:386]. День, когда к нему пришел человек с рюкзаком, Герман провел в «бессмысленных страданиях» [4:402]. Опустить письмо Феликсу мешала Герману его «беспричинная и бессмысленная» нерешительность [4:407–408]. По дороге в Кенигсдорф он «долго и бессмысленно смотрел» на старую женщину [4:431]. В прочитанной газете Герману казалось «все безобразно и бессмысленно произвольно» [4:446]. Абсурдность видится ему и вокруг: на Новый год «люди, выкрикивали одни и те же бессмысленно радостные слова [4: 399]; «горбоносый старик в люстриновом пиджаке издавал бессмысленное хрюканье [4: 443]. Напротив, у романе Гюго о бессмысленности речь

заходит лишь единожды. Проезжая мимо башен Собора Богоматери, герой грезит, «*бесмысленно улыбаясь*» [4:258].

В “Отчаянии” лексема *слова* чаще встречается во множественном числе, чем в единственном. Такая форма может трактоваться как целостное высказывание, либо как набор слов, не обязательно связанных друг с другом [3:297–300]. Последний случай имел место, когда Герман Карлович на обороте старого счета «принялся выводить первые попавшиеся *слова*» [4:403]. Напротив, «*нужные слова*» [1:271], «*слова любви и утешения*» [1:269] обозначают речевой акт с предписанным коммуникативным заданием.

В домашнем спектакле Герман «должен был сказать всего несколько *слов*» [4:387], т.е. озвучить небольшой связный фрагмент текста. «Всего несколько *слов*» с приблизительно заданной темой предлагается написать Лиде по приезду в Париж [4:423]. В повести Гюго младший тюремный архитектор, «обменявшись несколькими *словами* с привратником, <...> на мгновение остановил» взгляд на заключенном [1:272].

Обещание пересказать Лиде выдуманную или прочитанную историю «в двух *словах*» свелось к нанизыванию Германом полутора десятка слов [4:420], что в общем соответствует «идее сокращенного изложения» [3:299].

В точности «два *слова*» почтового адреса необходимо запомнить Лиде [4:422]. У Гюго «всего два *словечка*» хочет сказать жандарм узнику [1:273]. То же количество использованных термов в посланной Ардалионом депеше дают «два *слова* “Привет сдороги”» [4:415] (опечатки на совести телеграфиста или отправителя). Впрочем, в литературе встречались и более редуцированные телеграммы, например, у Бунина: «десятого» [3:298].

Наконец, с помощью *слова* можно обозначить факт отсутствия текста: «ничего в газете не было. Ни *слова*» [4:446]. Аналогично можно выразить и неспособность выразить мысль: «не знаю, какими *словами* охарактеризовать. Нет этих *слов*» [4:459]. Близкая ситуация встречается у Гюго, герой которого «мог бы возразить против всего, только не находил *слов*» (не мог сформулировать мысль) [1:231]. Тюремщик ему «не ответил, как будто не решил, стоит ли потратить на <него> хоть одно *слово*» [1:229].

Центральное положение ‘слова’ в системе мотивов доказывает его важность для повествователя и персонажей.

В романе находит свое отражение эмоциональная функция речи. Наиболее чуток к сло-

вам герой Набокова. Лишь косвенно, путем сравнения – «как будто я был тенью или *бессловесным* существом» [4:371] – подчеркивается онтологическая весомость логоса. В известных случаях герой осознает бессилие слов: «по самой природе своей, *слово* не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не *словами*, а красками» [4:342] (здесь как *слово*, так и *слова* обозначают ‘язык’). Но куда чаще у сочинителя проскальзывает ироничное отношение к слову: «евоинный» – «удобное *слово*, пора ему в калашный ряд» [4:349].

Вслед за своим создателем, Герман Карлович упивается игрой слов: «Мне нравилось <...> ставить *слова* в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох. Что делает советский ветер в *слове* ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» [4:360]. Предвкушая получение *письма* от Феликса, Герман бессознательно «*писал* такие *слова*: Не надо, не хочу, хочу, чухонец, хочу, не надо, ад» [4:403]. Здесь, как в психоаналитическом эксперименте, проговариваются ключевые мотивы.

К словесным забавам относятся и шарашки. В романе они возникают дважды.

Как-то душной ночью, в полусне Герман обращается к жене: «Отгадай: мое первое значит “жарко” по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье – место, куда мы рано или поздно попадем. А целое – то, что меня разоряет» [4:362]. Не только целое слово, а и все три слога мотивированы: первый моментом высказывания; второй грядущим наказанием; третий высшим воздаянием. Заметим, что «ад» всплывал и в описанной выше бессознательной игре.

Ответный ход делает супруга Германа, «лежа с закрытыми глазами»: «Мое первое, – сказала Лида, лежа с закрытыми глазами, – мое первое – большая и неприятная группа людей, мое второе <...> – зверь по-французски, – а мое целое – такой маляр» [4:396]. Здесь загадано имя двоюродного брата Лиды, с которым ее застал супруг. Подразумеваемая первым слогом «орда» синонимична «толпе», несущей существенную смысловую нагрузку в романе. Неслучайно здесь, можно думать, и слово «зверь», инспирирующее ‘анималистический’ мотив. ‘Животная’ тема (включая животную ненависть) достигают апогея в письме Ардалиона к Герману: «Я всегда ведь знал, что Вы грубое и злое животное... Вы очень похожи на большого страшного кабана». Любопытно, что худож-

ник корректирует словотворчество домашней хозяйки: «“орда” пишется через “о”, – сказал Ардалион. – Изволили спутать с арбой».

Обращает на себя внимание и речевая манера Орловиуса: «“Тяжело” значило у него “трудно”. Буква “л” была у него как лопата». Весьма специфичны его выражения: «модерный штиль» [4:366], «Фуй, как нехорошо» [4:399] и словечки: «оптимизмус» «пессимизмус» [4:361]. Но своеобразная манера определяется, скорее, его «прекрасными, но фальшивыми зубами» [4:411].

Считающий себя едва ли не гением, Герман Карлович в критический момент сомневается в безукоризненности своего труда: «Как *писатель*, тысячу раз перечитывающий свой труд, проверяющий, испытывающий каждое *слово*, уже не знает, хорошо ли <...>» [4:437] (сравнение «как писатель» относится не литературному «туду», а к жизнестроительному). Он испытывает пароксизмы самокритичности: «Отмечаю <...> банальную повествовательность первых двух *слов* и затем – длинный вздох идиотического удовлетворения» [4:350].

Рассказчика бесит «зеркало»: «не люблю этого *слова*. Страшная штука» [4:344], стараясь подобное отношение преодолевать: «Мне нечего бояться. Пустая суеверность. Вот я напишу опять то *слово*. Олакрез. Зеркало. И ничего не случилось. Зеркало, зеркало, зеркало. Сколько угодно, – не боюсь. Зеркало. Смотреться в зеркало» [4:345]. Герман производит с опасным словом магические манипуляции: пишет его в обратном порядке, трижды повторяет, встраивает его в различные сочетания.

В транс ввергает его сохраненное «художественной памятью» слово «палка» (на палке выжжено имя убитого): «какие *слова* можно выжать из палки? Пал, лак, кал, лампа» [4:461]. За лингвистической забавой скрывается тот факт, что автор оказался над «прахом дивного своего произведения», что и подсказывает ему заглавие: «написал на первой *странице слова* “Отчаяние”» [4:457].

Страх, однако, вызывают не слова как таковые, а обозначаемые ими предметы (ср.: [3:292–293]). Отметим, что палка, что палка – это аксессуар Феликса, отличающий его от Германа, т.е. фактор, не допускающий зеркального повторения.

В романе Гюго у приговоренного к смерти имеет место сходное, но более мотивированное ситуацией, отношение к словам. Его окружают «уродливые, исковерканные *слова*» [1:252], «загадочные *слова*» каторжников

[1:246], «на каждом шагу, попадаются непонятные, загадочные, безобразные, омерзительные *слова*, неведомо откуда взявшиеся: “кат” – палач, “лузка” – смерть. Что ни *слово* – то будто паук или жаба» [1:234].

Разбирая выцарапанное на стенах камеры, он хотел «вернуть *смысл* и жизнь этим исковерканным *надписям*, разорванным *фразам*, отсеченным *словам*, обрубкам без головы, подобным тем, кто их *писал*» [1:240]. Обратим внимание на то, как семиотический дискурс взаимодействует в последнем предложении с мотивом ‘декапитации’. Сознание узника вытесняет ужасное слово: «Самое *название* страшно, – не, понимаю, как мог я *писать* и *произносить* его.

Эти девять *букв* будто нарочно подобраны так, чтобы своим видом, своим обликом навести на жестокую мысль; проклятый врач, изобретатель этой штуки, носил поистине роковое *имя*.

У меня с этим ненавистным *словом* связано очень неясное и неопределенное, но тем более страшное представление. Каждый *слог* – точно часть самой машины» [1:268]. Подчеркнем, что табуированное слово препарируется на нескольких семиотических уровнях. В то же время подразумеваемое слово – гильотина – в записках приговоренного встречается достаточно часто.

Аналогичная картина возникает, когда его дочка «разбирает по складам»: «П, Р, И, при; Г, О, го; В, О, Р, вор – приговор...» Узник вырвал у нее *бумажку*: «*Словами* не выразишь, что я испытывал». Его резкое движение испугало Мари; потребовавшую: «Не трогайте *бумагу*, слышите! Это моя *игрушка*» [1:285]. Последнее слово подчеркивает, что герою в этой ситуации не до шуток.

Вернемся к “Отчаянию”. Второстепенные персонажи романа также не безразличны к словам. Мистическое отношение к слову, похоже, свойственно жене повествователя: «дикарь не произносит *слов*, обозначающих вещи таинственные <...> сама Лида не любила преждевременного *именования* едва светящихся событий» [4:350]. Однако Набоков снижает подобное отношение замечая, что «Лида любила только “больших породистых псов”, на *слове* “породистых” у нее раздувались ноздри» [4:355]. Иронично звучит замечание, что «*слово* “мистик” она принимала всегда за уменьшительное» [4:346]. Наконец, Лида «дурно произносила немецкие *слова*» [4:397].

Феликс слово “деньги” произносил «с необычайным уважением и даже сладострастием» [4:388].

Что касается «шута Ардалиона» [4:460], то он «любил *слова* этикие густые, с искрой, с пошлейшей московской прищуринкой», например, словцо «раздраконил» [4:351]. Каламбуры человека «с шутовской душой» не отличаются изяществом. «Здорова, как коро-ва», высказывается он в адрес Лиды [4:396]; называя ее также «голуба» [4:371], «росома-ха» [4:401], «коза» [4:415], «барынька» [4:411]. «Куда ты запендрячила мою водку», спрашивает он двоюродную сестру, и, не добившись ответа, бросает в ее адрес: «Стерва» [4:356]. «“Холодно, странничек, голодно”», – приговаривает Ардалион, «грея ладони у радиатора» [4:400]. В адрес Германа он произносит: «вы же не понимаете в искусстве ни кия» [4:409], но тут же проявляет панибратство: «Дай лапу» [4:411]. В итоге Герман получает от него прозвание «кабан» [4:459]. В сюжете заметную роль играет отъезд художника в Италию. Упоминание последней вызывает его реплику: «Но раз вы уже сказа-ли это *слово*...» [4:410].

Эмотивное отношение к слову свойствен-но и второстепенным персонажам: «люди, выкрикивали одни и те же бессмысленно радостные *слова*» [4:399]; «*слово* “жертва” осо-бенно смаковалось газетами» [4:450]. Сам Набоков иронизирует над антипатичным ему Достоевским: «любимое *словцо* нашего специа-листа по душевным лихорадкам и аберра-циям человеческого достоинства, – “подно-

готная”» [4:386]. Таким образом, в романе *слово* выступает как фактор восхищения, раз-дражения и безысходности...

В заключение подчеркнем, что произве-дения В. Набокова представляют собой изо-щренные эстетические конструкции, в кото-рых особая художественная нагрузка ложит-ся на «*слово*». Эта лексема, реализуя богатст-во смыслов, оказывается в сердцевине замы-словатой семантической сети романа “Отчая-ние”. Мотив ‘словотворчества’ замысловато взаимодействует с другими мотивами, вбирая в себя многие черты из повести Гюго. Пони-мание подобного текста состоит в расплети-нии сложного клубка тем, мотивов и образов. Особую роль в романе играет феномен ‘письма’, воплощенный в широком спектре практик: от творчества до делопроизводства.

О набоковском рассказчике (писателе) ти-па Германа Карловича принято говорить как о ненадежном повествователе. К этому следу-ет добавить, что он и незадачливый писатель. Его “бизнес-план” терпит крах. Главное дей-ствующее (ошибающееся) лицо оказывается, скорее, скриптором (шрифтовиком) в духе Р. Барта. Задача Набокова состоит не только в том, чтобы изобразить творческий процесс, а и в том, чтобы низринуть зарвавшегося пи-саку. Это заставляет автора иронически разра-батывать конституирующие основную тему мотивы. В итоге, развитие мотива ‘словотвор-чества’ оборачивается его развенчанием.

Литература

1. Гюго В. Последний день приговоренного к смерти // Собр. соч.: В 15 т. – Т. 1. – М., 1953. – С. 195–294. 2. Калюжный В.Н. От “Последнего дня приговоренного к смерти” В. Гюго к “Отчаянию” В. Набокова: трансформация экзистенциальных мотивов // Вісник ХНУ. – № 595. –

2003. – С. 40–44. 3. Левонтина И.Б. Понятие *сло-ва* в современном русском языке // Язык о языке: Сб. статей. – М., 2000. – С. 290–302. 4. Набоков В.В. Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – Т. 3. – М., 1990. – С. 333–462.

АНОТАЦІЯ

Досліджується система мотивів роману В. Набокова “Відчай”, що групуються навколо концептів ‘слово’, ‘письмо’, ‘творчість’, ‘література’ а також їх інтертекстуальні зв’язки з повістю В. Гюго “Останній день присудженого до смерті”.

SUMMARY

The system of motives of Nabokov’s novel “Otchaianie”, which groups around concepts: ‘word’, ‘writing’, ‘creation’, ‘literature’, and also their intertextual connections with Hugo’s story “The Last day of sentenced to death” is studied in the article.

Каложный В.Н.	
Словотворчество в “Отчаянии” В. Набокова (сюжет, система мотивов и интертекстуальность)	116
Стовба А.С.	
Специфика композиции романа У. Голдинга «Бумажные людишки»	123
Видашенко Н.І.	
Специфіка розкриття внутрішнього “Я” у “Щоденнику” Аркадія Любченка	126
Савчук Г.О.	
Предметний світ у семантичній структурі поезій зі збірки «Палімпсести» В. Стуса	131
Постолова И.В.	
Сатирическое изображение католической церкви и ее служителей в романе Генриха Белля «Глазами клоуна»	134
Харченко А.В.	
Ирония в романе В. Дрозда “Злий дух. Із житієм”	137

II. СУЧАСНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОДЕРНІЗМУ І ПОСТМОДЕРНІЗМУ ХХ СТОЛІТТЯ

Шеховцова Т.А.	
Аматор от соцреализма, или искусство как отражение (по рассказу Л. Добычина «Ерыгин»)	141
Явтушенко В.М.	
Натуралістична семантика імпресіоністичної повісті «Долина угрів» І. Дніпровського як спростування неоромантичної концепції героя	146
Новикова Н.Н.	
«Сказочки» Ф. Сологуба: у истоков литературы абсурда XX века	150
Хмель О.С.	
Проблема особистісної свободи в “Сибірських новелах” Б. Антоненка-Давидовича (на матеріалі новели “Хай спиниться чудова мить!”)	153
Евстафьева Н.П.	
Эволюция экзистенциального сознания в романе Гайто Газданова «Призрак Александра Вольфа»	157
Бабай П.Н.	
Об интимизации повествования в «монодрамах» Евгения Гришковца	160
Колтухова И.М.	
Жанровый феномен литературной сказки в эпоху постмодернизма в творчестве Людмилы Петрушевской	164

III. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА РЕЦЕПЦІЯ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

Рожина А.Д.	
Шекспир в эстетике Гете	169
Московкіна І.І.	
„Оповідання про царя Аггея” І. Франка в контексті зміни художніх парадигм	172