

СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ



# Э.В.Пиванова

Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова

Издательство Ставропольского государственного университета

2008

УДК 801:16.42+82Набоков ББК 81.2:84(2Рос=Рус)6 П32

**Э.В. Пиванов**а. Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова / Под ред. профессора К.Э. Штайн. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. — 216 с.

ISBN 5-88648-607-0

В монографии рассматриваются принципы гармонической организации текста в осмыслении их самим автором (область метапоэтики В. Набокова). Представлен системный анализ авторской теории, терминологии В. Набокова (языка метапоэтики) по проблеме гармонии художественного текста. Рассмотрено взаимодействие метапоэтической парадигмы с общенаучной и лингвистической.

Адресована студентам, магистрантам, преподавателям филологических факультетов, учителям русского языка и литературы, а также всем, кто интересуется творчеством В. Набокова.

УДК 801:16.42+82Набоков ББК 81.2:84(2Poc=Pyc)6

Руководитель проекта «Филологическая книга СГУ»: доктор социологических наук профессор, ректор Ставропольского государственного университета **В.А. Шаповалов** 

Научный редактор: доктор филологических наук профессор К.Э. Штайн

Рецензенты:

доктор филологических наук профессор Ю.Ю. Леденев, кандидат филологических наук доцент И.Н. Левина

Корректор: Б.Я. Альтус

Дизайн: С.Ф. Бобылев

Верстка: Д.И. Петренко

ISBN 5-88648-607-0

- © Э.В. Пиванова, 2008
- © С.Ф. Бобылев, обложка, дизайн, 2008
- © Издательство Ставропольского государственного университета, 2008

Под редакцией доктора филологических наук профессора **К.Э.Штайн** 

### Содержание

Предисловие (8)

#### Глава I. Гармония как интегральная категория в метапоэтике В. Набокова

- 1. Метапоэтический подход как основа изучения авторского самоописания в русскоязычных текстах В. Набокова (14)
- 2. Метапоэтика русскоязычных стихотворных текстов В. Набокова (42)
- 3. Лингвистические основы представления гармонии в качестве интегральной метапоэтической категории в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова (57)
- 4. Концептуальное поле «Гармония» в метапоэтике В. Набокова (76)

# Глава II. Метапоэтические основы представления слова и языкового повтора в гармонической организации художественного текста

1. Слово как единица гармонической организации художественного текста в метапоэтике В. Набокова (94)

- 2. Гармоническая функция языкового повтора в организации художественного текста (на материале текстов лекций В. Набокова) (113)
- 3. Автометадескрипция языкового повтора в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова (128)

# Глава III. Когнитивный стиль В. Набокова в метапоэтической парадигме

1. Взаимодополнительность способов научного и художественного описания в метапоэтике В. Набокова (150)
2. Метапоэтический текст В. Набокова

2. Метапоэтический текст В. Набокова как выражение стиля мышления (170)

СОДЕРЖАНИЕ

7

Заключение (186)

Литература (194)

Принятые сокращения (214)

## Предисловие

Современный этап развития лингвистики характеу ризуется стремлением к постижению взаимодействия языка и личности. С этих позиций исследование метапоэтики художественного текста представляется актуальной проблемой лингвистической науки, поскольку в этом случае мы обращаемся к собственному знанию поэтов, писателей о законах творчества, функционирования языковых единиц в пространстве художественного текста. Метапоэтика, или автометадескрипция (автоинтерпретация) — это парадигма, объединяющая художественное и научное познание, можно сказать, что она является пропущенным звеном в системе анализа художественного текста.

Художественное видение мира и преобразование фрагментов реальности в языковом творчестве сопряжены с определением общих принципов и законов искусства. Один из таких законов — гармония, которая является выражением совершенства художественного текста, важнейшей его эстетической приметой. Гармония находит наиболее явное воплощение в симметрии, в особых типах порядка текста; общенаучная проблема симметрии демонстрирует принцип «единства знаний» как результат взаимодействия естественнонаучного и гуманитарного знаний. Исследование гармонии, в которой выражаются единство и симметрия законов природы и художественного творчества, и, в частности, гармонической организации художественного текста в метапоэтике В. Набокова, предполагает декодирование лингвофилософского кода художественного творчества, определяющего специфику языка, смысловой структуры текста. Чтобы войти в поэтический мир художника, следует определить гармонические законы, царящие в данном тексте как едином и целом языковом явлении, которое обладает качественно новым характером релятивности (222, с. 642).

В отношении В. Набокова, поэта, писателя и исследователя, уделявшего в своих текстах особое внимание языку и творчеству, представляется важным изучение метапоэтических данных о гармонии и гармонической организации художественного текста, поскольку они наиболее адекватны самим принципам его поэтики. Творческое наследие В. Набокова включает поэтические тексты, романы, рассказы, лекции, эссе, рецензии, тексты интервью, которые имплицитно и эксплицитно представляют данные о том, как сам автор осмысляет творчество (собственное и чужое), функционирование языка и его элементов — единиц разных уровней — в семантическом, синтаксическом, эстетическом планах. До настоящего времени системного исследования того, каким образом метапоэтические данные о языке, творчестве, собственной поэтике выражаются в художественных текстах, рецензиях и лекциях В. Набокова, не проводилось.

Метапоэтические данные, содержащие достоверную информацию о гармонии и гармонической организации художественного текста, а также способы языкового выражения собственного знания автора о принципах творчества требуют анализа, систематизации и комплексного подхода, при котором метапоэтические фрагменты художественных текстов, а также тексты, в которых выражается рефлексия автора над гармонией и гармонической организацией текста, общими принципами языкового творчества, становятся объектом специального изучения. Предмет исследования составляют языковые средства метапоэтики В. Набокова, связанные с гармонией и гармонической организацией художественного текста.

Для реализации цели исследования, заключающейся в том, чтобы выявить, проанализировать и систематизировать языковые средства выражения идеи гармонии и гармонической организации художественного текста в метапоэтике В. Набокова, необходимо последовательное решение ряда задач: представить систему метапоэтических посылок

автора как единый текст о творчестве, исследовать его иерархическую структуру; представить систему лингвистических, общенаучных и нелингвистических специальных терминов и понятий, являющихся языковой основой выражения метапоэтической рефлексии; определить языковые особенности метапоэтических фрагментов русскоязычных текстов В. Набокова, в которых выражается идея гармонии, изучить структуру языкового знания автора о гармонии; рассмотреть способы выражения языкового знания о слове в метапоэтике В. Набокова; представить анализ автометадескрипции языкового повтора в его русскоязычных прозаических текстах; определить соотношение системы метапоэтических данных с когнитивным стилем писателя.

Материал нашего исследования — стихотворные тексты В. Набокова «Шепни мне слово, то слово дивное...» (1916), «Детство» (1918), «Если вьется мой стих, и летит, и трепещет...» (1918), «Лунная ночь» (1918), «Поэту» (1918), «Элегия» (1918), «У камина» (1920), «Поэт» (1921), «Вдохновенье — это сладострастье...» (1923), «Люблю в струящейся дремоте...» (1923), «На смерть А. Блока» (1923), «Река» (1923), «Туман ночного сна, налет истомы пыльной...» (1923), «Чудо» (1923), «Biology» (1923), «Прелестная пора» (1926), «Неоконченный черновик» (1931). К прозаическим художественным текстам, исследуемым в диссертации, относятся тексты русскоязычных романов «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1932), «Отчаяние» (1936), «Приглашение на казнь» (1938), «Дар» (1938), «Лолита» (1965), роман-автобиография «Другие берега» (1954), тексты рассказов из сборников «Возвращение Чорба» (1930), «Соглядатай» (1930), «Весна в Фиальте» (1956), а также рассказы, не вошедшие в сборники: «Слово» (1923), «Драка» (1925), «Рождественский рассказ» (1928), повесть «Волшебник» (1939), фрагменты незавершенного романа «Solus Rex» (1940) и «Ultima Thule» (1942).

В исследование были включены тексты рецензий В. Набокова на прозаические и стихотворные произведения современников: «Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля (1924)», «А. Салтыков. Оды и гимны. Издательство "Милавида". Мюнхен (1924)», «Сборник "Новые поэты" (1927)», «Е.А. Зноско-Боровский. Капабланка

и Алехин (1927)», «Ив. Бунин. Избранные стихи. Издательство "Современные записки". Париж (1929)», «Куприн. "Елань" (Рассказы). Издательство "Русская библиотека". Белград (1929)», «Ант. Ладинский. Черное и голубое. Издательство "Современные записки" (1931)», «Н. Берберова. Последние и первые (1931)», «М.А. Алданов. Пещера. Том II (1936)». Материалом исследования также служат тексты «Лекций по русской литературе» (1999), «Лекций по зарубежной литературе» (2000), статьи «О Ходасевиче», «Пушкин, или Правда и Правдоподобие», «Предисловие к "Герою нашего времени"», опубликованные в Приложении к «Лекциям по русской литературе», предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» (1964). Для подтверждения полученных данных привлекаются тексты интервью и фрагменты писем В. Набокова.

Теоретической базой исследования является теория метапоэтики и теория гармонической организации поэтического текста К.Э. Штайн. Анализ метапоэтики, метатекстовых данных в интерпретации художественного текста опирается на современные исследования по проблемам метатекста, лексического анализа текста, языка, стиля, поэтики.

В ходе исследования применялся общий функциональный анализ, связанный с определением языковых средств выражения метапоэтических данных в тексте; структурно-системный подход, позволяющий рассматривать художественный текст как гармонизированную систему, что выражается в наличии координат гармонической организации — горизонтали, вертикали и глубины. В работе применяется принцип анализа первого произведения как семиологического факта: определяются особенности выражения метапоэтических данных в хронологически первых, стихотворных текстах автора. При таком подходе первое произведение «предстает эвристично, как некая гипотеза, точка единства в процессе развивающегося творчества» (К.Э. Штайн). В исследовании осуществляется комплексный подход, объединяющий лингвистические и общенаучные методы и принципы изучения гармонии и гармонической организации, взаимодействия гармонических тем в искусстве и науке; применяется описательный метод, полевый метод, методика вычисления гармонического центра в тексте, основанная на пропорции золотого сечения.

Автор выражает глубокую благодарность и признательность своему учителю и научному редактору доктору филологических наук профессору Кларе Эрновне Штайн за предоставленную честь работать под ее руководством, неизменное внимание и ежедневные научные и жизненные уроки.

Выражаю благодарность рецензентам доктору филологических наук профессору кафедры русского языка Ставропольского государственного педагогического института Юрию Юрьевичу Леденеву и кандидату филологических наук доценту кафедры русского языка филологического факультета Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена Ирине Николаевне Левиной, взявших на себя труд прочтения рукописи, за критический взгляд и сделанные ценные замечания.

Благодарю Беллу Яковлевну Альтус за высокопрофессиональную корректуру текста. Автор благодарен замечательному художнику Сергею Федоровичу Бобылеву, создавшему дизайн и образ книги, и кандидату филологических наук Денису Ивановичу Петренко за верстку издания.

Автор выражает искреннюю благодарность и признательность ректору Ставропольского государственного университета, доктору социологических наук профессору Владимиру Александровичу Шаповалову за создание и развитие проекта «Филологическая книга СГУ», за поддержку настоящего издания.

# категория в метапоэтике армония как интегральная Набокова

1. Метапоэтический подход как основа изучения авторского самоописания в русскоязычных текстах В. Набокова

Художественная практика отражает не только лингвокреативную деятельность, но и содержит попытки авторов проникнуть в суть того материала, который служит основой словесного творчества, в истоки и следствия лингвокультурной информации, заключенной в слове, в языке. Эта метаязыковая деятельность при всей ее субъективности представляет безусловный интерес для лингвистики, связывая сферу сознательного, рационального и чувственного, иррационального в указанных эвристиках (177, с. 16). Извлечение из общего текстового пространства данных о творчестве, языке, имплицитно или эксплицитно присутствующих в текстах конкретных авторов, их сопоставление и систематизация дают возможность определить адекватные способы описания и анализа художественного текста, получить объективную основу когнитивного сценария авторской самоинтерпретации.

Обращение творческого сознания к самому себе отмечаем в высказывании В. Набокова: «В каждом человеке в той или иной степени противодействуют две силы: потребность в уединении и жажда общения с людьми, — которые принято называть "интроверсией", то есть интересом, направленным в себя, к внутренней жизни духа и воображения, и "экстраверсией" — интересом, направленным на внешний мир людей и осязаемых ценностей» (130, с. 307). [Здесь и далее в цитатах выделено нами. — Э.П.] Аналогичные размышле-

ния В. Набоков приписывает другим авторам: «...во многих других писателях... происходит борьба между желанием творческого уединения и стремлением слиться со всем человечеством, борьба между книгой и обществом» (130, с. 308).

Интроверсия (от латинского intro — внутрь и verto — поворачиваю, обращаю), определяемая как «психологическая характеристика личности, направленной на внутренний мир мыслей, переживаний, самоуглубленной» (НПС), связывается В. Набоковым с творческой интенцией сознания, так как в описании интроверсии присутствуют:

- субъект интроверсии писатель,
- область творчества *питература*, что в приведенном контексте выражено метонимически *книга*,
- состояние, индуцирующее интровертированность, творческое уединение,
- компонент творческой способности воображе- 15 ние, которое активизируется на фоне высокого эмоционального подъема, резкого возрастания внутренней активности личности;
- подразумеваемый объект рефлексии *язык*, его функционирование и преобразование на различных уровнях, *язык* как средство и цель художественного творчества.

Учитывая важность темы творчества для В. Набокова, отмеченную в исследованиях лингвистов и литературоведов (Апресян 19956; Долинин 1989; Долинин 2000а; Долинин 2000б; Липовецкий 1994; Лукшич 1998; Люксембург 1999; Фенина 1989; Фомин 1998), представляется особо актуальным проследить, каким образом векторы смысла, наполняемые рефлексией над отдельным словом, буквой, звуком, приемом, языком, пронизывают набоковские тексты. Теоретической базой для исследования автометадескрипции в художественном тексте является теория метапоэтики К.Э. Штайн.

О легитимации метапоэтики как особой области лингвистического знания говорится в статье К.Э. Штайн «Метапоэтика: "размытая" парадигма», в которой сформулированы синоптические положения метапоэтического дискурса: «Метапоэтика — это поэтика по данным метатекста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, "сильная" гетерогенная

. .

система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайн мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный мир в своих произведениях» (227, с. 615).

В составе термина 'метапоэтика' префикс метафункционирует в значении 'элемент системы, служащей для описания другой системы, ср.: «Мета (греч. meta — из-16 менение, перенос) — 1) перенос, переход, изменение: метасемия, метатония, метафора; 2) система, служащая для описания других систем, построений более высокого порядка: метаязык, метатекст» (БЭС). Собственно 'поэтика' (греч. poiētikē — поэтическое искусство) — раздел филологии, посвященный описанию историко-литературного процесса, строения литературных произведений и системы эстетических средств, в них использованных. Предмет изучения поэтики при таком понимании в значительной степени совпадает с предметом теории литературы (или даже теории искусства), однако поэтика в большей мере сосредоточена на описании законов, определяющих внутренние связи, структуру анализируемого объекта и специфику функционирования использованных для его создания художественных средств, относящихся ко всем уровням организации текста — фонетическому, лексическому, морфологическому, синтаксическому, стилистическому, эмотивному, образному. Поэтика занимается рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка (246, с. 81), всегда остается тесная связь поэтики с лингвистикой (125, с. 31). М.Л. Гаспаров видит цель поэтики в выделении и систематизации элементов текста, участвующих в формировании эстетического впечатления от произведения (55, с. 68).

Для описания структурных и функциональных особенностей лингвопоэтических элементов, участвующих в той

или иной степени в метаописании текста и языка, следует дифференцировать термины 'метаязык', 'метатекст', 'метатекстовый комментарий, 'метадискурсивность', 'метапоэтический компонент, 'метаязыковой комментарий, 'метапоэтический комментарий'.

Исходным понятием, положенным в основу научной парадигмы, занимающейся описанием свойств объектных или предметных теорий, а также разграничивающим уровни самих изучаемых объектов и их описания, является метаязык. Термин 'метаязык' первоначально возник в математике и логике в значении: «формализованный язык, система терминов и понятий, отличающихся стабильностью дефиниций, строгой моносемантичностью в пределах своей научной области, отсутствием экспрессивности, компактностью» (БЭС), когда адекватность восприятия текста, включающего элементы метаязыка, обеспечивается 17 не семантическим развертыванием, а концентрированием смысла внутри термина.

Метаязык — язык «второго порядка», по отношению к которому естественный человеческий язык выступает как «язык-объект», то есть как предмет языковедческого исследования. Этот термин одним из первых в лингвистическом дискурсе употребил А. Мартине для обозначения «лингвистической структуры, в которой язык выступает планом содержания» (116, с. 353). Р. Якобсон противопоставляет метаязык объектному языку, на котором говорят о внешнем мире (243, с. 200). Метаязык языкознания в значительной своей части строится на основе тех же единиц, что и языкобъект, то есть имеет с ним единую субстанцию, является «консубстанциональным» с языком-объектом. При этом единство материальной природы метаязыка языкознания и языка-объекта не означает их неразличения. Метаязык языкознания представляет собой сложное явление, в основе которого, с одной стороны, лежат системные отношения между терминами, с другой — общенаучная лексика. Метаязыковые компоненты — термины, понятия и номенклатура лингвистики, поэтики и общенаучная лексика в метапоэтическом исследовании рассматриваются как маркеры тех фрагментов в общей ткани художественного текста, в которых имплицированно или эксплицитно выражается

авторское самоописание. Учитывая тот факт, что метаязык не распространяется дальше лексического уровня языка, синонимичным ему оказывается понятие 'металексика'.

Метатекст определяется как высказывание об основном тексте (210, с. 80). Выделение в тексте, наряду с собственно текстовым, метатекстового уровня осуществлено А. Вежбицкой. Метатекст она рассматривает как высказывание о высказывании, как своеобразное проявление скрытого двухголосья, полифонии в тексте. Структурно метатекстовый уровень представлен замечаниями, комментариями, уточнениями по поводу собственного текста и составлен из метатекстовых образований ('метатекстовых операторов' — в терминологии В.А. Шаймиева) типа «в настоящем разделе я буду говорить о том, что», «приведу пример», «во-первых» (39, с. 403). Дифференциаль-18 ным признаком метатекста является его ориентация на «конкретную речевую ситуацию» (210, с. 80). Метатекст является относительно самостоятельной формализованной структурой, обрамляющей «рамкой» для основного текста, представляет данные о внутритекстовых и межтекстовых связях, о текстовой организации в формальном аспекте, о линейном развертывании текста. В целом метатекст всегда ориентирован на адекватное восприятие адресатом комментируемого текста, причем имеется в виду лишь адекватное горизонтальное прочтение текста. Метатекст не выполняет эстетических, художественных функций, что, в частности, обусловлено сферой его применения: понятие метатекста было первоначально использовано и впоследствии разрабатывалось на материале научного (а именно, лингвистического) текста. В зависимости от степени структурной оформленности высказываний, содержащих металексему (группу металексем), были выделены два основных класса метатекстовых композиционно-синтаксических образований: иннективный (лат. innectio — 'вплетать') метатекст представляет такое образование, где текст как речевое образование создается в результате переплетения метатекстовой ленты и основного текста; сепаративный (лат. separatus — 'отдельный') метатекст включает разновидности метатекста, композиционно отделенного от основного текста (там же, с. 82—90). Сепаративный метатекст ориентирован «не столько на образование, организацию основного текста, сколько на адекватное восприятие основного текста адресатом» (там же, с. 85). Выявление и описание метатекстовых нитей в научном тексте привело к выделению метадискурсивности как особого признака текста, то есть способности текста экспонировать при помощи специальных вербальных средств свою соотнесенность с прагматико-дискурсивным контекстом (211, с. 8).

С другой стороны, в художественном тексте языковые средства используются в специфической — художественной функции (94, с. 196). В тот момент, когда исследователь обнаруживает элементы автокомментирования в художественном тексте, следует относить эти элементы к метапоэтической парадигме, учитывая то, что предмет рефлексии и задачи метатекстовых комментариев и метапоэтических компонентов принципиально различаются. 19 В отличие от метатекстовых комментариев, априори понимаемых как элементы «относительно автономной системы в произведении» (200, с. 50), метапоэтические компоненты художественного текста при вертикальном прочтении выстраиваются в некий дополнительный текст о творчестве; они теснее, чем метатекстовые операторы, связаны с основными нитями повествования, способны сводить к минимуму собственную автономность, встраиваясь и в основную, и в метапоэтическую ткань текста, обеспечивая его интерпретацию на дополнительном, автометадескриптивном уровне. Художественный текст включает метатекстовые элементы, при этом задачам художественного текста как полифонического эстетического построения, выражающего авторские представления о творчестве, отвечают метапоэтические компоненты. Н.А. Николина, описывая типы и функции метаязыковых комментариев, отмечает, что различные языковые единицы, прежде всего слова, становятся в художественном тексте объектом эстетической оценки (138, с. 178). В художественной речи слово является одним из предметов изображения и образной характеристики, в индивидуальных стилях возникают авторские типологии слов; оценочные характеристики слова дополняются описанием ситуации его поиска или развернутой семантизацией. Такие метаязыковые комментарии, вклю-

чающие лексемы-элементы метаязыка лингвистики, следует отнести к метапоэтическим компонентам текста, так как здесь функционирует «система тропов, фигур, эмблем, символов, в которые облекается теперь уже образ творчества» (227, с. 605); они являются «достоверными косвенными свидетельствами» (30, с. 11) работы творческого языкового сознания, что относится к области метапоэтики. Метапоэтические комментарии — это сепаративные высказывания о языке и творчестве, которые редко обнаруживаются в художественном тексте, присутствуют в специальных работах поэтов и писателей о слове и языке манифестах, эссе, статьях.

Метапоэтика — синкретичная область знания, объединяющая науку и искусство, отражающая эстетические и теоретические принципы художественного. Осмысление 20 познавательной сущности языка, художественного творчества и в целом искусства принадлежит такой комплексной лингвоэстетической теории, как отечественная ономатопоэтическая парадигма (А.А. Потебня, Д.Н. Овсянико-Куликовский, А.Г. Горнфельд, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев), в которой деятельность языка, произведения языка и научное творчество понимаются как продукты единого творчества (230, с. 11—12). Понимание искусства как познания — один из основных постулатов метапоэтики. Художник слова в той или иной степени приходит к осознанию того, что интенции к познанию бытия и самого процесса творчества «заложены в слове как первоэлементе произведения» (227, с. 604).

Для метапоэтики важен тот аспект внутренней организации текста, который поддается описанию в категориях лингвистики. С другой стороны, присутствующие в текстах авторские посылки, связанные с индивидуальным пониманием процесса творчества, можно сопоставить с данными психолингвистики, занимающейся, в частности, исследованием особенностей творческого мышления, и герменевтики, разрабатывающей проблемы понимания текстов. Одно из положений герменевтики, способствующее актуализации исследования текста, в том числе и в метапоэтической парадигме, заключается в том, что «художественное пространство выстроено с помощью достаточно сложных текстов, которые, будучи структурно далеки от текстов научного содержания, в познавательном отношении им зачастую не уступают» (35, с. 12). Далее А.А. Брудный отмечает, что «любой текст в принципе рассчитан на то, что его поймут... Понимание текстов — не самоцель, в их содержании отражены действительные отношения вещей, имеющие значение для образа мыслей... Именно эти действительные отношения существенны для людей, считающих необходимым понять те или иные тексты» (там же, с. 132).

Мыслительный акт, его структура и динамика, сопровождающие рефлексию над языком в момент порождения (и восприятия) художественного текста, должны занять равноправное положение среди процедур анализа смыслов текста. Нетождество языка и мышления проявляется на всех этапах речемыслительной деятельности, однако очевидна их взаимная обусловленность. В теории 21 психолингвистики как особой области синкретичного знания важным является положение о том, что текст и мышление даны в эмпирии, язык — нет (196, с. 24). Однако в диапазон корректных и адекватных прочтений текста входит выявление данных о структуре и функции языка и его элементов разных уровней. Самонаблюдение в отношении когнитивных процессов, сопровождающих порождение и восприятие текста, может предоставить информацию о том, каким образом знание языка и знание о языке структурирует мышление и само структурировано в сознании и мышлении. Присутствующая в скрытой или явной форме в художественном тексте указанная информация становится доступной для метапоэтического исследования.

Возвращаясь к определению метапоэтики как парадигмы, в которой осуществляется рефлексия над собственными и чужими текстами, необходимо осветить процесс рефлексии (и сопутствующие ему). В философии **рефлексия** (лат. reflexio — отражение) — принцип мышления, направленный на осмысление и обоснование собственных предпосылок, требующий обращения сознания на себя (НФС). В психолингвистике рефлексия определяется как акт осознания, отражение ситуации на дополнительном, внутреннем экране, это «размышление, полное сомнений, противоречий; анализ собственного психиче-

23

ского состояния» (196, с. 10). В рефлексии осуществляется диалогическое оперирование собственными образами в режимах анализа и синтеза, что приводит к созданию нового смысла, контрастирующего с исходным (33, с. 282). Рефлексия совершается в размышлении, то есть требует не простой фиксации фактов (в частности, о собственном творчестве, языке, слове), но соответствует высшим ступеням познания. Эмпирические данные и теоретические посылки, относящиеся к какой-либо научной области, испытывают на себе общенаучные требования верифицируемости, качественно иные на каждом из возможных уровней (ступеней) научного познания. Всего выделяют пять таких стадиальных уровней — единых для науки в целом, но специфически проявляющихся в многообразных областях знания, объединяемых установкой на научность: 1) фикса-22 ция, 2) систематизация, 3) идентификация, 4) объяснение, 5) концептуализация (185, с. 5). Когда объяснение и концептуализация, высшие ступени познания какого-либо факта либо явления становятся предметом собственных размышлений, можно говорить о рефлексии. Рефлексия (в нашем понимании) над собственным творчеством чаще представлена в сепаративном (эксплицированном) метапоэтическом тексте, тогда как иннективные (имплицитные) компоненты, содержащие элементы метаязыка поэтики, лингвистики, опосредованно представляющие данные о творчестве, рассредоточенные в пространстве текста и не структурированные как отдельное размышление, рассуждение с целью самопознания в творчестве, воспринимаемые как целое только при вертикальном прочтении текста, следует рассматривать как текстовую реализацию не рефлексии, но интроспекции автора.

Интроспекция (лат. introspectare — смотреть внутрь) — психологическое самонаблюдение (НПС); Р. Декарт ввел принцип интроспекции в научную парадигму как самоотражение сознания в себе самом (НФС). Интроспекция рассматривается как метод, в котором собственная психика для нас самих выступает как данность; интроспекция есть фиксация собственной способности к возникновению языковых ассоциаций, зрительных, звуковых образов в ответ на какое-либо слово (196, с. 22). Метод А. Вежбицкой рассматривается самим исследователем как метод интроспекции. Она пользуется этим методом для получения толкования слова на языке семантических примитивов, когда, в частности, подставляет какое-либо слово в разные контексты и фиксирует, ощущаются ли ею самой те или иные фразы как странные или даже неуместные. После того как получены некоторые данные методом интроспекции, настает этап рассуждений, и в своем тексте А. Вежбицкая последовательно раскрывает читателю свою рефлексию как исследователя и объясняет мотивы своих умозаключений (там же, с. 58). В метапоэтической парадигме интроспекция — это фиксация языковых явлений, происходящая в момент порождения текста, выраженная в иннективном метапоэтическом тексте, соответствует низшим ступеням познания — фиксации, систематизации и идентификации, в гносеологическом плане она предшествует рефлексии.

Наша исследовательская стратегия связана с установкой на скрытые и явные метапосылки автора, структурированные в тексте как интроспективное наблюдение либо рефлексия, так как любое творчество содержит в себе текст о творчестве (235, с. 10). В «Лекциях по русской литературе» сам В. Набоков подчеркивает, что любая речевая деятельность неизбежно осложняется элементами личностной характеристики субъекта речи: «Самая примитивная curriculum vitae кукарекает и хлопает крыльями так, как это свойственно только ее подписавшему. Сомневаюсь, чтобы можно было назвать свой номер телефона, не сообщив при этом о себе самом» (130, с. 109). Особенности языковой личности всегда присутствуют в речевой деятельности, передаются независимо от воли говорящего (пишущего) и могут быть обнаружены, рационально представлены в ходе исследования; «шифр», заключающий в себе характерные особенности языковой личности, В. Набоков определяет как «податливый» (130, с. 108) доступный пониманию и интерпретации. По мнению А. Ковтуна, «текст для Набокова — это код, который можно свободно и своеобразно расшифровать» (93, с. 545).

Важным моментом для понимания лингвистических и когнитивных основ метапоэтики В. Набокова является установка на энциклопедизм, в котором определяются

два взаимодополняющих плана мышления автора: научность и художественность. В. Набоков известен не только как писатель, поэт, переводчик и драматург, но и как профессиональный лингвист, литературный критик и теоретик литературы. Получив филологическое образование в Кембридже, преподавал русский язык и литературу, основы драматургического искусства, сравнительное литературоведение, вел курс «Шедевры европейской прозы», курс писательского мастерства в американских колледжах и университетах с 1941 по 1959 г. Кроме романов и рассказов, вызывающих наибольший интерес исследователей, литературное наследие В. Набокова включает сборники собственных русскоязычных и англоязычных стихотворений, стихотворные переводы с английского и французского языков (из Л. Кэрролла, А. Рембо, П. Ронсара, Ш. Бодлера, У. Шек-24 спира и других авторов), переводы стихотворных произведений А.С. Пушкина на английский и французский языки, текстов М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, В. Ходасевича на английский язык. К числу специальных работ, посвященных особенностям перевода стихотворных текстов, относятся «Задачи перевода: "Онегин" по-английски» (1955), «Заметки переводчика» (1957), «Комментарий к роману А.С. Пушкина "Евгений Онегин"» (1964). В 1960 г. В. Набоков опубликовал перевод «Слова о полку Игореве» и комментарий к нему. Взгляды В. Набокова на проблемы перевода прозаического текста присутствуют в предисловии к собственному переводу романа «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова (1958), предисловиях к переводам романов и рассказов В. Набокова на английский язык, в предисловии к переводу романа «Лолита» на русский язык (1967). В. Набоков — автор семи русскоязычных пьес, рецензий на стихотворные и прозаические произведения современников, эссе и статей, в которых он обращается к проблемам литературы. На русском языке были опубликованы тексты лекций, подготовленных В. Набоковым в период преподавательской работы («Лекции по русской литературе» (1999), «Лекции по зарубежной литературе» (2000)), интервью, письма В. Набокова, а также фрагменты воспоминаний студентов, слушавших его лекции. В. Набоков известен как автор нескольких научных трудов по энтомологии, составитель шахматных задач (см., напр.: 82).

Несмотря на полифонию набоковских текстов, принадлежность их к разным жанрам, метапоэтическое исследование стремится к выявлению системы основных посылок о творчестве, представлению их в качестве интегрального текста. В метапоэтической парадигме обращается внимание на динамическую составляющую авторской рефлексии над творчеством, особенностями ее формирования, языковыми средствами выражения. Вопрос о единстве творчества направлен на решение проблем антиципации — связи произведения с последующими текстами художника, и рекурсивности — обращенности назад, к предшествующим текстам, в том числе и других авторов (231, с. 55). Так как метапоэтика В. Набокова не становилась предметом специального исследования, представилось целесообразным акцентировать внимание на первой, русскоязычной части его творчества, ядром которой признаны тексты романов 25 и рассказов. Русскоязычные стихотворения, тексты рецензий, эссе, предисловий, лекций, интервью, занимающие маргинальное положение по отношению к художественной прозе, содержат элементы сепаративного метапоэтического текста и имплицитные метапосылки, также привлекаемые к исследованию.

Описание системы метапоэтических взглядов В. Набокова на сущность языка, творчества и его отдельных категорий осуществляется с учетом способа представления (имплицитного или эксплицитного) метапоэтических компонентов в текстах. Обращается внимание также на субъект речи («авторское слово», «чужое слово»), от лица которого сообщаются метапоэтические посылки, что принято в теории анализа художественного текста (186, с. 60). С учетом указанных факторов определяется иерархия анализируемых в работе текстов, репрезентирующих метапоэтику В. Набокова.

1. Русскоязычные стихотворные тексты. Субъектом речи в них является лирический герой, способ представления метапоэтических данных преимущественно имплицитный. В стихотворных текстах, создававшихся В. Набоковым в начальном периоде творчества, выражается «предзнание» о собственной поэтике, формируются метапоэтические представления, которые затем будут

- 2. Русскоязычные романы и рассказы. Субъекты речи — автор и герой, метапоэтические данные также преимущественно имплицитно встраиваются в основной текст, носят фрагментарный характер замечаний о слове, речи, языке, литературных приемах, а также о гармонии в сферах обыденного и художественного. Исследуются тексты романов «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1932), «Отчаяние» (1936), «Приглашение на казнь» (1938), «Дар» (1938), «Лолита» (1965), роман-автобиография «Другие берега» (1954), тексты рассказов из сборников «Возвращение Чорба» (1930), «Соглядатай» (1930), «Весна в Фиальте» (1956), а также рассказы, не вошедшие в сборники: «Слово» (1923), «Удар крыла» (1923), «Венецианка» (1924), «Месть» (1924), «Случайность» (1924), «Драка» (1925), «Пасхальный дождь» (1925), «Бритва» (1926), «Рождественский рассказ» (1928), повесть «Волшебник» (1939), фрагменты незавершенного романа «Solus Rex» (1940), «Ultima Thule» (1942).
- 3. Рецензии на прозаические и стихотворные тексты современников. Субъектом метапоэтической рефлексии здесь является фактический автор — В. Набоков. Рецензии являются сепаративными метапоэтическими текстами, в которых критические замечания касаются

лингвистических особенностей рецензируемых текстов, оцениваются новизна и эстетические характеристики художественных средств, мелодичность, гармония, ясность изложения, проводятся параллели с классическими текстами. В работе анализируются рецензии на тексты: «Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля (1924)»; «А. Салтыков. Оды и гимны. Издательство "Милавида". Мюнхен (1924)»; «Сборник "Новые поэты" (1927)»; «Е.А. Зноско-Боровский. Капабланка и Алехин (1927)»; «Ив. Бунин. Избранные стихи. Издательство "Современные записки". Париж (1929)»; «Куприн. "Елань" (Рассказы). Издательство "Русская библиотека". Белград (1929)»; «Ант. Ладинский. Черное и голубое. Издательство "Современные записки" (1931)»; «Н. Берберова. Последние и первые (1931)»; «М.А. Алданов. Пещера. Том II (1936)».

4. Тексты «Лекций по русской литературе» (1999), 27 «Лекций по зарубежной литературе» (2000) также можно отнести к сепаративным метапоэтическим текстам, в которых объективно присутствует рефлексия В. Набокова. Содержащиеся в лекциях метапоэтические комментарии в аккумулированном виде репрезентируют систему представлений В. Набокова о творческом процессе. По стилю изложения лекции не относятся к строго научным текстам, не стремятся подключиться к конкретной литературоведческой парадигме, но отображают индивидуальную набоковскую трактовку принципов мастерства. В. Набоков субъективен даже в отношении выбора текстов для анализа в ходе занятий со студентами, пренебрегая стандартами программы: «Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится» (130, с. 176). Важно отметить, что основания и принципы научного описания художественных текстов В. Набоков находит в самих текстах, система «понятий» и адекватный «метод» анализа, по мнению В. Набокова, входят в структуру художественного текста. Так, лекцию, посвященную текстам Л.Н. Толстого, В. Набоков строит, «опираясь на понятия автора, то есть на толстовский художественный метод» (130, с. 256). По способу представления метапоэтических данных к текстам лекций примыкают статьи В. Набокова «О Ходасевиче», «Пушкин, или Правда и Правдоподобие», «Предисловие к

"Герою нашего времени"», опубликованные в Приложении к «Лекциям по русской литературе», предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» (1964).

5. Интервью и фрагменты писем. В работе используются тексты: «Два интервью из сборника "Strong Opinions"», «Из интервью, данного Альфреду Аппелю», фрагменты писем В. Набокова, содержащие эксплицированные и имплицитные метапоэтические данные, они привлекаются для подтверждения данных, полученных в ходе анализа текстов других типов.

Таким образом, систематизация обнаруженных фактов, посылок о творчестве, присутствующих в текстах имплицитно, осуществляется с учетом принципов и подходов, заявленных автором на этапе его собственной рефлексии в сепаративных метапоэтических комментариях. Все множе-28 ство иннективных метапосылок и сепаративных метапоэтических высказываний, присутствующих в стихотворных и прозаических текстах (романах, рассказах, рецензиях, лекциях), в текстах интервью и писем В. Набокова, можно определить как метапоэтический текст В. Набокова, состоящий из системы знаков, организованных в вертикали основного текста, имеющих дискретный характер, представленных множеством голосов (субъектов речи), объединяющим моментом для которых служит автометадескриптивная функция (самоописание языка, принципов творчества), в чем выражается идея искусства как познания.

По отношению к прозаическим художественным текстам (преимущественно, романам) В. Набокова многими исследователями употребляются термины «метароман», «надроман», «метапроза», Ю.Д. Апресян говорит о «метакниге» В. Набокова (11, с. 665). Набоковский метароман понимается как некий инвариант повествования, который обладает едиными структурными принципами: «Многие его тексты построены как такой литературный текст, внутри которого обыгрывается свойство построения литературного текста вообще... Это как бы текст в квадрате, во второй степени, текст о тексте» (115, с. 24). В статье В.Ф. Ходасевича «О Сирине» было положено начало определению стиля набоковской прозы как избыточного: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов.., но напротив: Сирин

сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес» (199, с. 197). Н. Анастасьев поддерживает эту традицию, утверждая, что в прозе В. Набокова «стиль слишком резко обнаруживает себя, Набоков не просто изображает, но и он еще и рассуждает по поводу способов изображения. Перед нами одновременно и результат, и процесс, мы пребываем разом в музее и мастерской художника» (5, с. 133). На творческое экспериментирование с повествовательными нормами, их сознательное разрушение в текстах В. Набокова указывает Е.В. Падучева (146, с. 286).

М.Я. Дымарский считает, что объединяющими характеристиками для набоковских текстов являются энтропия пространственно-временной неопределенности, многократное умножение субъекта, разрушение элементарных логических связей, перевернутый субъектно-объектный дейксис, 29 превращение метатекста в эпитекст (74, с. 39; 75, с. 33—34). Тексты В. Набокова объединяются также благодаря наличию системы интертекстуальных лейтмотивов (см.: 38), общего принципа игровой организации текста (см.: 155); метароман характеризуется идеологическим и тематическим единством, общностью прафабулы, «матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и развязок» (78, с. 13). М. Липовецкий обозначает жанровую специфику произведений В. Набокова как метапрозу на основании актуализированной тематизации процесса творчества, высокой степени репрезентативности вненаходимого автора-творца, обнажения приема и процесса конструирования повествования (104, с. 78—83).

В ходе исследования метапоэтики В. Набокова важно подчеркнуть, что при многообразии подходов и аспектов, в которых романы объединяются исследователями в единый метароман, интегрирующей идеей остается утверждение о превалировании темы творчества, искусства, воображения, что можно отнести не только к романам, но и к текстам рассказов. При безусловном первенстве романов рассказы занимают в творчестве В. Набокова весьма важное место. Как отмечали многие исследователи набоковского творчества, рассказы являются своего рода «спутниками» либо «прообразами» его

романов, в них зачастую «набросаны подготовительные этюды к позднейшим замыслам автора» (7, с. 226). В интервью В. Набоков говорит, что «...многие широко распространенные виды бабочек за пределами лесной зоны производят мелкие, но не обязательно хилые разновидности. По отношению к типичному роману рассказ представляет собой такую мелкую альпийскую или арктическую форму. У нее иной внешний вид, но она принадлежит к тому же виду, что и роман» (131, с. 494). Целостность структуры набоковского метаромана — в данном случае речь идет о русской его части — наводит исследователя на мысль о том, что «изучение всей художественной системы позволяет создать точное представление о каждом романе в отдельности; в примере с Набоковым это только очевиднее, чем с другими» (78, с. 23). Все множество метапоэтических 30 посылок, в которых выражается интроспективное наблюдение либо рефлексия над языковыми, речевыми явлениями, процессом художественного творчества, равномерно распределено в текстовой ткани романов и рассказов, что обусловило расположение романов и рассказов на одном уровне в иерархии текстов, привлеченных для метапоэтического исследования.

Анализ метапоэтических данных, эксплицированных из романов и рассказов В. Набокова, проводится с учетом субъекта речи (автора или героя). По отношению к корпусу романов и рассказов В. Набокова необходимо оговорить особенности образов автора и героя, важные для оценки их речевых характеристик и степени достоверности представленной от их лица метапоэтической информации. Исследователи романов В. Набокова (В.В. Ерофеев, М. Липовецкий) приходят к выводу о том, что целостность набоковского метаромана, помимо других оснований к объединению, обеспечивается близостью образов автора и героя. В качестве признака неклассического нарратива Н.В. Смирнова рассматривает присутствие автора-творца как внутритекстовой повествовательной инстанции в прозе В. Набокова (165, с. 350). Ввод автора-творца в художественный текст позволяет сфокусировать внимание читателя на самом процессе текстопорождения, подчеркивает статус мыслимого мира произведения как представляю-

щего собой продукт творческой воли субъекта. В. Набоков «постепенно создает особую систему взаимоотношений "автор — герой — читатель", которая содержит возможность открытого обращения автора к читателю» (70, с. 12). Метароманное повествование В. Набокова характеризуется постоянным присутствием в тексте субъекта речи, рефлексирующего над процессом текстопорождения; таким субъектом в набоковском тексте может быть и автор, и герой.

Интерес В. Набокова к вариантам проявления авторской позиции в тексте обнаруживается в «Лекциях по русской литературе»: «Хотя Толстой постоянно присутствует в книге, постоянно вторгается в жизнь персонажей и обращается к читателю, в тех знаменитых главах, которые считаются его шедеврами, он невидим — чего так истово требовал от писателя Флобер, говоря, что идеальный автор должен быть незаметным в книге и в то же время 31 вездесущим, как Творец во Вселенной» (130, с. 226). В. Набоков не стремится к строгому разграничению понятий о фактическом авторе и авторе-повествователе как субъекте речи в тексте, считает, что фактический автор напрямую может транслировать собственную позицию в художественный текст. Подчеркивая постоянство присутствия личности автора в тексте, В. Набоков строит описание типологии образа автора в романе Ч. Диккенса: «Но даже в произведениях, где автор идеально ненавязчив, он тем не менее развеян по всей книге и его отсутствие оборачивается лучезарным присутствием... В "Холодном доме" мы имеем дело с одним из тех авторов, которые.., наведываются в свои книги под различными масками или посылают туда множество посредников, представителей, приспешников, соглядатаев или подставных лиц» (129, с. 145). В. Набоков выделяет три типа таких представителей: «сам рассказчик, если он ведет повествование от первого лица (автор, герой, вымышленный автор)»; «фильтрующий посредник», который «процеживает все происходящее в книге через собственные эмоции и представления» и «так называемый "перри"... я сам изобрел этот термин много лет назад. Он обозначает авторского приспешника низшего порядка.., чья единственная цель в том, что он посещает места, которые автор хочет показать читателю, и встречается с теми,

с кем автор хочет познакомить читателя» (129, с. 146).

В индивидуальной трактовке субъектов повествования (вплоть до изобретения термина) герой определяется как «представитель» фактического автора. В этой связи интересно отметить, что, по мнению А. Долинина, «С героя "Соглядатая", больше всего ценящего в себе свою фантазию и литературный дар, ведет свое начало ряд набоковских все менее и менее надежных рассказчиков (unreliable narrators) — фантазеров, лжецов, обманщиков, безумцев, слову которых нельзя полностью доверять, ибо они стремятся утаить или исказить правду, смешать воображаемое и действительное, чтобы навязать читателю собственную версию происходящего» (72, с. 9). Набоковские рассказчики, особенно в художественных текстах, наиболее тесно связанных с темой творчества («Адмиралтейская игла», 32 «Отчаяние», «Пассажир», «Тяжелый дым», «Уста к устам»), будучи «ненадежными» с точки зрения сюжетных событий, наделены, тем не менее, силой воображения и в той или иной степени литературным даром. По мнению И. Толстого, «все сиринские герои — подлинные, высокие художники... Полубезумный Лужин, недовоплощенный Мартын Эдельвейс, мечтатель Пильграм, не пишущие, но художественно мыслящие Лик, Синеусов, Цинциннат, героиповествователи "Посещения музея", "Весны в Фиальте", "Истребления тиранов", "Круга"... В по-своему религиозном мире Набокова все эти малые творцы соответствуют Творцу большого мира человеческого. Соответствуют, не дополняя, а целиком подменяя его и не испытывая недостатка в своей творящей силе» (182, с. 8). В текстах русскоязычных романов и рассказов В. Набокова метапоэтические компоненты имплицитно присутствуют в речи автора и творчески мыслящих героев, которые как «посредники», «представители автора», в терминах В. Набокова (подчеркнем, что В. Набоков имеет в виду фактического автора), транслируют его позицию по отношению к языку и творчеству. При исследовании всего множества метапоэтических компонентов художественной прозы В. Набокова можно говорить о «языковой личности, единой в своих проявлениях» (87, с. 6). Метапоэтические посылки, эксплицированные из текстов романов и рассказов В. Набокова, не

противоречат метапоэтическим данным, присутствующим в текстах других типов (лекциях, рецензиях, интервью), в совокупности они складываются в единый текст В. Набокова о творчестве.

Код автора в наибольшей полноте представлен в метапосылках, включающих метаязыковые элементы таких областей знания, как лингвистика, поэтика, а также общенаучные термины (иногда термины других областей знания). Одной из лингвистических особенностей текстов романов и рассказов В. Набокова, важной для понимания его метапоэтических интенций, является высокая частотность употребления понятий и терминов лингвистики, литературоведения, стиховедения; большое внимание уделяется области речи — устной и письменной, ее жанровым разновидностям, а также визуальному образу книги, текста отсюда частотность полиграфических терминов и понятий, 33 в которых выражаются графические особенности текста. В художественной прозе В. Набокова указанные понятия и термины принадлежат преимущественно речи автора или героя-повествователя, также встречаются в речи героев, наделенных художественным мышлением.

Путем сплошной выборки из текстов русскоязычных романов и рассказов В. Набокова были выделены филологические термины и понятия; в частности, представлены следующие области (термины В. Набокова выделены курсивом, воспроизводится авторское написание): лингвистика — грамматика, знак, значение, коммуникация, контекст, орфография, перевод, правило грамматическое, прием, пунктуация, речь, семантика, словесность, словообразование, текст, форма, язык; в частности, фонетика, фонология акустика, акцент, гласный, голос, звук, интонация, пауза, произношение, просодия, ритм, слог, согласный, ударение, шипящий; лексикология — архаизм, вульгаризм, галлицизм, имя, кличка, лексикон, название, отчество, прозаизм, прозвание, прозвище, псевдоним, синоним, слово, термин, терминология, фамилия; морфология — глагол, деепричастие, междометие, местоимение, наречие, прилагательное, существительное; грамматические категории и формы лицо (первое), падеж (именительный, предложный, творительный), сослагательное, уменьшительное; синтаксис —

дополнение, предложение главное, предложение придаточное, текст, фраза вопросительная, фраза утвердительная; компоненты формального членения текста — глава, заглавие, комментарий, параграф, постскриптум, предисловие, примечание, ссылка, цитата, эпиграф, эпилог; графика азбука, алфавит, буква (литера): Аз, Зет, Игрек, ижица, Икс, ять; вязь, иероглиф, инициал, клинопись, литера, монограмма, тайнопись; орфография и пунктуация — вопросительный знак, восклицательный знак, запятая, кавычки, многоточие, орфографическая ошибка, пробел, скобки, сокращение, точка; стилистика, поэтика — аллитерация, афоризм, гипербола, иносказание, ирония, каламбур, метафора, плеоназм, повтор, словесная игра, стиль, эвфемизм, эпитет; речеведение — диалект (выговор, говор, наречие, речение, слог), дикция, жаргон (слэнг), клише (трафарет, 34 формула, штамп), острота (шутка), пароль, правила разговорные, риторический оборот, тон (повествовательный, шутливый); типы речевых актов — беседа, диалог, монолог, пересказ; типы высказываний — вопрос, восклицание, обращение, приветствие;

литературоведение — автор, вступление, герой, драматургия, жанр, замысел, классик, композиция, литератор, литературовед, описание, отступление, пародия, персонаж, писатель, повествование, прием, произведение, прототип, пьеса, развязка, реминисценция, реплика, речитатив, сочинение, стиль, сценарий, сюжет, тема, фабула, эпизод, юмор; формы литературы — поэзия, проза; роды и виды литературы — лирика, драма, комедия, трагедия; стиховедение — амфибрахий, анапест, белый стих, бурлеск, дактиль, двустишие, зияние гласных, лимерик, мадригал, метр, пэон, рифма, сонет, стих, строфа, цезура, четырехстопник, ямб;

область письменной речи — книга, манускрипт, оригинал, рукопись, сочинение, черновик; письменные жанры художественной литературы — автобиография, биография, дневник, мемуары, новелла, повесть, поэма, рассказ, роман, стихотворение, эссе, эпопея; поэтические и музыкальные жанры — баллада, гимн, песня, элегия, письменные жанры научного стиля — комментарий, монография, отзыв, пособие, рецензия, словарь, трактат, учебник, ученый труд, энциклопедия; жанры публицистического стиля и периодических изданий — заметка, статья, интервью, фельетон, хроника; письменные жанры обиходного стиля — афиша, вывеска, плакат, реклама, телеграмма;

фольклорные жанры — анекдот, загадка, заклинание, поговорка, пословица, прибаутка, присловица, сказка, скороговорка; жанры игровой речи — крестословица, шарада;

полиграфические термины — брошюра, гранка, курсив, набор, наборщик, обложка, опечатка, переплет, петит, поля, страница, строка, том, цицеро, шрифт.

При разнообразии сюжетных событий и разветвленной системе предикатов, в которых имплицитно присутствует авторское отношение к языковым, речевым, текстовым метаэлементам, знание о них не структурировано как система прямых лингвистических дефиниций. Контексты употребления филологических терминов и понятий в ро- 35 манах и рассказах В. Набокова можно свести к двум основным типам. Во-первых, приведенные понятия и термины функционируют в прямом значении и используются для описания возникающих по ходу повествования сюжетных событий, таких, как чтение (книг, словарей, энциклопедий, журналов, писем) или письмо (от кратких записок до художественных текстов — поэтических и прозаических), в рассуждениях автора (чаще) и героев по поводу лексических, стилистических, фонетических особенностей собственной и чужой речи, а также семантических корреляций между лексемами и словосочетаниями русского языка и иноязычной лексики. В представленных контекстах термины лингвистики, литературоведения, стиховедения остаются в пределах понятийных полей, описывающих литературную, языковую, речевую деятельность.

Во-вторых, указанные понятия и термины в тропеической функции становятся основой для образного сравнения и метафоризации. Сравнение может оставаться в пределах филологической области, например, проявление «языкового чутья» по отношению к чужому идиолекту сравнивается с поиском слова в словаре: «"Хам", — довольно громко сказала мать, и дочь почувствовала то удовольствие, которое бывает, когда угаданное значение иностранного слова находишь в словаре» (134, т. 2, с. 61). Особый интерес пред-

ставляют случаи употребления лингвистических, литературоведческих терминов в функции образного сравнения, когда они встраиваются в нефилологический контекст. Так, ситуация бытового общения сопоставляется с процессом чтения повести: «...среди людей, хорошо друг друга знающих.., новопоявившийся чувствует себя, как если бы он вдруг спохватился, что повесть, которую он принялся читать в **журнале**, началась уже давно» (134, т. 2, с. 312).

В романах и рассказах В. Набокова понятия и термины лингвистики, литературоведения становятся метафоризаторами. Тематическая соотнесенность сравнений, лежащих в основе набоковских метафор, позволяет выделить онтологические метафоры: «Вновь и вновь она появлялась на полях моей жизни, совершенно не влияя на основной текст» (134, т. 4, с. 316); «...но еще никогда 36 придаточное предложение его страшной жизни не дополнялось **главным**» (133, т. 5, с. 114); «как и **слова**, вещи имеют свои падежи» (134, т. 3, с. 287). Окказиональные метафоры в идиостиле В. Набокова используются для характеристики деталей внешности, позы героя; основа сравнения — графический образ конкретной буквы: «...малоизвестное слово, которое пряталось... от молодого читателя и малиновой **ижицы** на его лбу» (134, т. 4, с. 254); «...сидевшей в углу дивана, сложившись зетом» (134, т. 4, с. 320). Термины, называющие знаки пунктуации, становятся основой метафорического описания деталей пейзажа: «...горели огни на молу, с длинными отражениями в подкрашенной воде, — и казалось, что эти яркие многоточия и перевернутые восклицательные знаки сквозисто горят у него в голове» (134, т. 4, с. 382), паралингвистических средств коммуникации: «... и как прелестно ее ресницы расставляли пунктуацию в его речах, какое было трепетное многоточие, когда Смуров остановился» (134, т. 2, с. 320); используются как основа метафоризации в описании фрагмента устной речи: «...разговор, прерванный на запятой» (134, т. 2, с. 145). В двучленной развернутой метафоре: «Это было длинное многоточие прекрасных дней, прерываемое изредка междометием грозы» (134, т. 3, с. 293) для создания единого образа одновременно используются термины пунктуации и морфологии. Термины стиховедения аналогичным образом становятся

метафоризаторами в описании разнородных неязыковых явлений: «...высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня» (134, т. 4, с. 424); «...пиво громовым дактилем звучало в голове» (134, т. 2, с. 83); «...издал мычание, утвердительный **ямб**» (134, т. 4, с. 25).

Таким образом, сюжетные события, детали внешности героев, явления природы, ландшафт, паралингвистические средства коммуникации часто представлены в романах и рассказах В. Набокова в терминах и категориях лингвистики, поэтики. Лингвистические понятия и термины интроспективно оказываются наиболее точными, «прозрачными» и доступными для описания и категоризации разнородных явлений и фактов в художественном тексте. В предельном случае условная языковая (лексикофонетическая) близость двух словосочетаний становится достаточным основанием для их семантического уподобле- 37 ния: «...память о тебе может сойти, хотя бы грамматически, за твою память» (134, т. 4, с. 113).

При исследовании особенностей набоковских лингвистических метафор необходимо учитывать, что метафора всегда несет в себе информацию о чувственно-наглядном видении действительности (56, с. 102), основой метафоры должны быть чувственно воспринимаемые предметы, явления. С другой стороны, основной тезис когнитивной теории метафоры сводится к следующей идее: в основе процессов метафоризации лежат процедуры обработки структур знаний — фреймов и сценариев. Знания, реализующиеся во фреймах и сценариях, представляют собой обобщенный опыт взаимодействия человека с окружающим миром (23, с. 9). Как пишет Дж. Лакофф, «метафора позволяет нам понимать довольно абстрактные или по природе своей неструктурированные сущности в терминах более конкретных или, по крайней мере, более структурированных сущностей» (101, с. 245). Термины и понятия лингвистики в прозаических текстах В. Набокова становятся основой образного сравнения и метафоризации, поскольку, с одной стороны, оказываются чувственно воспринимаемыми и переживаемыми (что является необходимым условием образного переноса значения), а с другой — являются достаточно конкретными и включены в структурированную метаязы-

ковую систему, более структурированную, чем нелингвистические области, которым принадлежат метафоризуемые имена в текстах В. Набокова. В связи с этим можно, вслед за И. Лукшич, говорить о лингвистически ориентированной организации текста В. Набокова (110, с. 201). Необходимо подчеркнуть, что в авторском знании об элементах метаязыка лингвистики взаимодействуют научное знание и чувственное, образное представление, чем определяется возможность их функционирования в художественном тексте как в прямом, так и в переносном значении в качестве образных средств языка.

Особенности взаимодействия научного и художественного планов в лингвистическом мышлении В. Набокова проявляются в индивидуальной трактовке понятий термин и терминология, в отношении которых рефлексия 38 В. Набокова не ограничена строгой научностью. В текстах романов и рассказов лексемы термин и терминология присутствуют в речи автора, при этом нет общей установки на их специальное употребление. Номинативы термин, понятие, слово в идиостиле В. Набокова характеризуются семантической и функциональной близостью, понятие о термине оказывается «размытым». Наряду с принятым в лингвистике употреблением лексемы термин в значении «понятие специальной области знания или деятельности» (СЛТ), что отмечаем в тексте романа «Дар»: «...составлял свой словарь русских технических терминов, заказанный ему книгоиздательством» (134, т. 3, с. 98) и в рассказе «Памяти Шигаева»: «...приходил в издательство, составлял какойто карманный словарь русско-немецких технических терминов» (134, т. 4, с. 348), контекстное употребление лексем термин, терминология может исключать такие принятые в языкознании характеристики, как специфичность, номинативная точность и четкость, тенденция к моносемичности, отсутствие экспрессии, стилистическая нейтральность термина. Так, термин в тексте В. Набокова наделяется экспрессивной функцией: «...я разыскивал значение всяких темных, темно соблазнительных и раздражительных терминов в восьмидесятидвухтомной Брокгаузовской энциклопедии» (134, т. 4, с. 254), не соотносится со специальной областью знаний, характеризуется семантической

нечеткостью: «...ничего плотского не было (а была какая-то блаженная замена плотского, выраженная в терминах полусна)» (134, т. 3, с. 46); «...и тогда Аннабелла представляется мне в общих терминах, как то: "медового оттенка кожа", "тоненькие руки", "подстриженные русые волосы", "длинные ресницы"» (132, т. 2, с. 57).

По семантическому наполнению и лексической сочетаемости в текстах В. Набокова не проводится разграничение между термином и собственно словом: «Тут начался период в жизни Ильи Борисовича, который острословы обозначили коротким **термином** "кстати"» (134, т. 4, с. 433); «Вышеприведенное — это то, что помню из письма, и помню я это дословно (включая исковерканные французские **термины**)» (132, т. 2, с. 113). В качестве терминов в текстах В. Набокова могут быть представлены советские неологизмы: «...едко острить: термин "пятилетка" напоминает 39 мне чем-то конский завод» (134, т. 2, с. 371) или авторские окказионализмы: «Этот Е. Корш, любитель архирусских терминов взамен принятых немецкими философами ("затреба", "срочная затычка", "мань" — последнюю, впрочем, он сам выпустил в публику под усиленным караулом кавычек)» (134, т. 3, с. 263). С другой стороны, когда использование лексемы термин было бы оправдано принадлежностью понятия научному дискурсу, оно аналитически определяется в тексте В. Набокова как «научное название»: «...я разъяснил ему, что иногда склонность к краже явление чисто патологическое и даже имеет научное название: клептомания» (134, т. 2, с. 336). Понятие терминология в романах и рассказах В. Набокова также принимает субъективную трактовку: используется в значении «идиолект»: «Вот уже несколько времени, как началась... абсолютно неприличная (по **терминологии** Ширина) история» (134, т. 3, с. 218), не представляет собой совокупности терминов специальной научной области: «...те несколько восклицаний и смешков, которые были нами произведены, так не соответствовали романтической **терминологии**...» (134, т. 4, с. 312).

Сложная природа термина исследовалась П.А. Флоренским. Развивая учение о термине как «зрелом» слове, в котором объединяются два противодействующих уклона — творческое, индивидуальное, своеобразное и мону-

ментальное, общее в языке, П.А. Флоренский говорит о том, что термин должен быть «неизмеримо сочнее, неизмеримо стущеннее, и вместе с тем быть устойчивым, твердым». Два устоя языка взаимно поддерживают друг друга, определяя противоречивые характеристики термина, от которого требуется «наибольшая напряженность словесной антиномичности» (193, с. 287—293). Рефлексия носителя языка над его устройством, индивидуальный взгляд на лингвистическую терминологию — это переход от использования языка к его творению, условие формирования лингвокреативного мышления. В метакомментарии В. Набоков говорит о том, что смысл, назначение языкового творчества (в том числе собственных лекций о литературе) он видит в проявлении авторской индивидуальности: «Общий путь, какой бы он ни был, в смысле искусства 40 плох именно потому, что он общий» (130, с. 408). Характер функционирования метаязыковых элементов в художественных текстах В. Набокова, особенности трактовки понятий термин и терминология указывают на то, что во взглядах В. Набокова на природу слова и термина присутствует ощущение антиномичности языка — общего, стабильного в нем и индивидуального, творческого.

Таким образом, исследование метапоэтики В. Набокова должно проводиться с учетом особенностей способа представления метапоэтических данных в различных типах текстов. В художественных текстах метапоэтические данные присутствуют преимущественно в неявном виде, входят в структуру имплицитного метапоэтического текста, выражают интроспекцию автора как начальный этап познания в творчестве, предшествующий рефлексии. Рефлексия выражена преимущественно в текстах рецензий, лекций, интервью, писем. В художественном тексте метапоэтические данные присутствуют в речи различных субъектов повествования, при этом для художественных текстов В. Набокова характерно сближение образов автора и творчески мыслящих героев; автор и герой расцениваются исследователями его текстов и самим В. Набоковым как представители фактического автора. От их лица в художественный текст транслируется метапоэтическая позиция В. Набокова. Содержание сепаративных метапосылок

указывает на то, что авторское самоописание признается В. Набоковым конститутивным признаком любого текста, доступным для экспликации и исследования.

Проведенный анализ метапоэтических данных из текстов романов и рассказов В. Набокова позволяет утверждать, что в отношении В. Набокова к языку и его метаэлементам объединяются позиции исследователя и художника. О специальном отношении свидетельствует высокая частотность и широта спектра используемой в художественных текстах лингвистической терминологии, обращение к понятиям термин и терминология. Художественное преломление знания о структуре языка выражается в отсутствии четких дефиниций для метаязыковых элементов, в субъективизме трактовки лингвистических понятий и терминов, элементов метаязыка науки термин, терминология. В метапоэтике В. Набокова понятия термин и терминология ха- 41 рактеризуются неспецифичностью по отношению к специальной области, номинативной нечеткостью, экспрессивностью, стилистической маркированностью.

Конвергенция приемов научного и художественного описания в художественной прозе В. Набокова проявляется в использовании терминов и понятий лингвистики, поэтики, литературоведения и других специальных областей, имеющих отношение к художественному творчеству, в метафорической функции — в качестве средств образного представления экстралингвистических явлений и фактов. Категоризация и систематизация неязыковых явлений осуществляется в понятиях и терминах лингвистики и межных областей, что позволяет говорить о лингвистически ориентированной организации текста В. Набокова. Выявленные языковые особенности художественных текстов В. Набокова коррелируют с пониманием метапоэтики как антиномичной парадигмы — искусства и науки одновременно, в которой метаязыковые элементы становятся не только материалом, но и целью творчества.

2. Метапоэтика русскоязычных стихотворных текстов В. Набокова

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Обращение к стихотворным текстам В. Набокова в ходе метапоэтического исследования продиктовано тем, что начальным этапом формирования В. Набокова как художника слова был период создания им исключительно стихотворных произведений. По мнению И.А. Бродского, опыт версификации оказал влияние на все последующее творчество В. Набокова: «Все более или менее крупные писатели новейшего времени отдали дань стихосложению. Одни — как, например, Набоков — до конца своих дней стремились убедить себя и окружающих, что они всетаки — если не прежде всего — поэты» (34, с. 129).

В исследовании метапоэтики конкретного автора важна установка на определение «первого произведения», поскольку это некое первоначало в эволюции художника, которое может служить не только действительной основой единства всей художественной системы, но и источником, порождающим творчество. Первое произведение как семиологический факт — это, скорее, некоторая часть ранних текстов, которая отделяется от основного текста (222, с. 55). И. Толстой указывает на то, что с ранних русских стихотворений «мысли о литературе, философия и практика творчества, жизнь художника не перестают быть излюбленными набоковскими темами» (182, с. 8). По отношению к русскоязычному периоду творчества В. Набокова стихотворные тексты как содержащие систему метапоэти-

ческих посылок, выраженных от лица лирического героя, занимают положение «первого произведения», реализуют принципы антиципации и рекурсивности. Под названием «Первое стихотворение» В. Набоков опубликовал главу в англоязычном варианте автобиографии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» (135, c. 741—750).

В ходе решения вопроса о рекурсивности, то есть обращенности к предшествующим собственным и чужим текстам, необходимо указать, что, по мнению исследователей поэтики В. Набокова, он связан с традицией Серебряного века, в стихотворениях обнаруживаются многочисленные переклички с В. Ходасевичем, А. Белым, Б. Пастернаком, А. Блоком, К. Бальмонтом, И. Буниным (113, с. 9), «на нем заканчивается русский Серебряный век» (213, с. 44). При этом отмечается, что в ряде случаев речь может идти не столько о сходстве мотивов и формальных элементов вер- 43 сификации, сколько о пародировании. С другой стороны, М. Виролайнен определяет основную интенцию поэтики В. Набокова как попытку восстановить те черты поэтики золотого века, которые были утрачены, стерты последующей традицией: «Он пытается придать художественной речи, и прозаической, и стихотворной, тот статус, каким некогда обладала речь поэтическая... заново выделить художественную речь из реальности, создать внутри ее свою систему конвенций, подобную той, которая существовала в рамках поэтического языка золотого века» (46, с. 407). Ю.Д. Апресян видит в творчестве В. Набокова попытку синтеза традиций (пушкинской линии русской литературы) и новаторства (11, с. 675).

В. Набоков осознавал необходимость оценки художественного текста с позиции его интегрированности в эпистему: «В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта» (130, с. 176). Определяя место собственного творчества по отношению к современному искусству, В. Набоков утверждает в письме Джеймсу Лафлину (24.01.1941): «В современной русской литературе я занимаю особое положение новатора, писателя, чья работа стоит совершенно особняком от творчества его современников» (128, с. 603). При

этом метапоэтические данные, имплицитно присутствующие в стихотворных текстах В. Набокова, указывают на принятие художественных воззрений А.С. Пушкина в качестве эстетического и этического эталона: «...жизнь и честь мою я взвесил // на пушкинских весах...» (133, т. 5, с. 438). В стихотворении В. Набокова «На смерть А. Блока» от лица лирического героя выстраивается субъективная иерархия русских поэтов:

Пушкин — радуга по всей земле, Лермонтов — путь млечный над горами, Тютчев — ключ, струящийся во мгле, Фет — румяный луч во храме. ...Пушкин — выпуклый и пышный свет... ...И о **солнце** Пушкин запоет... (133, т. 1, с. 449)

Фамилия А.С. Пушкина трижды оказывается первой в ряду перечислений, в метафорической дефиниции «Пушкин — радуга по всей земле» глобальность творческой личности А.С. Пушкина, для характеристики которой также использованы лексемы свет, солнце, противопоставлена локальности, с которой лирический герой В. Набокова образно ассоциирует фамилии других поэтов («над горами», «ключ», «луч»).

В статье «Пушкин, или Правда и Правдоподобие» В. Набоков пишет: «...те из нас, кто действительно знает Пушкина, поклоняются ему с редкой пылкостью и искренностью; и так радостно сознавать, что плоды его существования и сегодня наполняют душу. Все доставляет нам удовольствие: каждый из его переносов, естественных, как поворот реки, каждый нюанс ритма... Преклоняясь перед блеском его черновиков, мы стремимся по ним распознать каждый этап взлета его вдохновения, которым создавался шедевр. Читать все до одной его записи, поэмы, сказки, элегии, письма, драмы, критические статьи, без конца их перечитывать — в этом одна из радостей нашей жизни» (130, с. 414—415). В. Набоков, говорящий в интервью об отсутствии значительного влияния современных поэтов на его творчество, признает важность пушкинского наследия для формирования собственной художественной системы. В вышеприведенном фрагменте статьи эстетическая и эмоциональная оценка текстов А.С. Пуш-

кина («радостно», «наполняют душу», «доставляют нам удовольствие», «одна из радостей нашей жизни») неотделима от рационального познания (*«кто действительно знает* Пушкина»), анализа процесса создания текстов («распознать каждый этап взлета его вдохновения»). Такой анализ, по мнению В. Набокова, возможен только при изучении всех пушкинских текстов — от черновиков и записей до критических статей. В системе художественных средств А.С. Пушкина В. Набоков выделяет план организации («переносы», «нюансы ритма»), с другой стороны, в лекциях В. Набоков определяет основную характеристику пушкинского творчества как «уравновешенность» (130, с. 124). Постоянное обращение к пушкинским текстам, сознательное или бессознательное стремление к расшифровке пушкинского кода, приближению к основам творчества А.С. Пушкина путем анализа его поэтики и метапоэтических посылок приводит В. Набокова 45 к идее о важности равновесия в плане организации стихотворного текста, что является одним из признаков языкового выражения гармонии в тексте.

Требование точности и строгости в творчестве, выраженное в метапоэтике Пушкина (222а, с. 48), поддерживается в метапосылках, присутствующих в стихотворных текстах В. Набокова: «...учили сочетать со звуком точный **звук**» (133, т. 1, с. 470); «...В лирическом служенье музе... // люблю быть точным: щелкнул кий, // и слово правильное в лузе...» (133, т. 3, с. 668). «Точный — полностью соответствующий действительности, истине; подлинный, правильный» (MAC). Точное художественное слово возникает на основе глубокого, всестороннего познания объекта речи, причем познания и логического, понятийного, и художественного, образного (СЭС). В метапоэтике стихотворных текстов В. Набокова понятие точности, истинности языкового выражения, распространяющееся на единицы фонетического и лексического уровней языка, сопровождается постоянной рефлексией над принципами организации поэтического текста, либо интроспективной фиксацией указанной темы.

В статье К.Э. Штайн «Метапоэтика А.С. Пушкина» определены основные постулаты пушкинского художественного мышления: «1) в поэзии воображение коррелирует с рациональными процессами, включающими "план", его

"расположение"; 2) их координация ведет к расположению частей в отношении к целому, что является составляющим компонентом гармонии; 3) воображение художника основывается на гениальном знании природы; 4) вдохновение связано с рациональной переработкой впечатлений через понятия; 5) вдохновение — точка пересечения науки и искусства, и то и другое — труд» (226, с. 621).

Метапоэтические компоненты, имплицитно или эксплицитно присутствующие в стихотворных произведениях В. Набокова, коррелируют с приведенными метапоэтическими постулатами А.С. Пушкина. При вертикальном прочтении множества метапоэтических посылок, заключенных в стихотворных текстах В. Набокова, выстраивается условный метапоэтический текст (фрагмент общего метапоэтического текста В. Набокова) о причинах и условиях формирования 46 поэтического мышления и поэтической техники. Этот «текст» содержит данные о том, что в поэтическом творчестве рациональное познание законов природы приходит во взаимодействие с осмыслением эстетических впечатлений (красоты) и эмоциональных переживаний при условии поэтического вдохновения и воображения с тем, чтобы образы и впечатления реального мира претворить в образы поэтические, складывающиеся в цельный мир художника; этот мир строится по тем глубинным принципам красоты, порядка, гармонии частей, которые были изначально осознаны, проанализированы поэтом в наблюдениях за объектами природы. Стремление к энциклопедическому познанию всеобщих закономерностей выражено в тексте «Первое стихотворение» как имманентное творческому мышлению: «И все это время я полно, ясно ощущал свое всеобъемлющее сознание» (135, с. 746). В метапоэтике В. Набокова актуализируется обусловленность структурной организации текста законами природы как следствие единства материального мира. Знаковая природа текста как целостности лежит над единицами и характеристиками уровней языка: там действуют законы природы, регулирующие формообразование объектов, проявляющиеся в объеме, внутренней структурированности и дискретности целостного объекта на уровне формы (121, с. 16).

Метапосылки, указывающие на особенности поэтического восприятия объектов природы, присутствуют

в описании процесса становления творческого языкового сознания. Так, в стихотворении В. Набокова «Элегия» лирический герой учится у объектов живой и неживой природы точности сочетания звуков и рифме:

...Со струнами души созвучья согласуя, чудесно иволга сочувствовала мне... ...Березы, вкрадчиво шумящие вокруг, учили сочетать со звуком точный звук, и **рифмы** гулкие выдумывало эхо... (133, т. 1, с. 470)

В динамике природных объектов присутствуют не только созвучья и рифмы, но и, наряду с ритмом, сложная поэтическая форма сонета: «...фонтан. Его спокойный плеск // напоминает мне размер сонета строгий; // и ритма четкого исполнен лунный блеск» (133, т. 1, с. 479).

Критерий точности в тексте В. Набокова связывается со стихообразующими средствами (размером, рифмой, ритмом), адекватность авторскому замыслу обеспечивается планом организации текста — его внутренней упорядоченностью, согласованностью, структурным взаимодействием дифференцированных автономных частей целого. В семантике терминов стиховедения, использованных в стихотворных текстах В. Набокова, заключены принципы закономерного последовательного сочетания и повторения языковых элементов, участвующих в организации художественного целого: «размер — закономерно повторяющаяся в стихе комбинация тех или иных элементов, являющаяся основой стихотворного ритма» (MAC); «ритм — чередование каких-либо элементов (звуковых, речевых), происходящее с определенной последовательностью, частотой» (MAC); «созвучие — 2) согласное, стройное звучание; гармония; 4) повторение в стихе сходных гласных звуков, а также сходное звучание концов строк; ассонанс, рифма» (MAC). Семантические компоненты гармония и повторение, входящие в дефиниции лексико-семантических вариантов термина созвучие, являются ключевыми для метапоэтики В. Набокова, поскольку выражают фундаментальные принципы, в соответствии с которыми осуществляется организация и самоорганизация как художественного текста, так и объектов природы, в звуковых характеристиках которых художник видит образец для формирования плана выражения стихотворного текста. В языковом сознании В. Набокова трактовка лексем звук и ритм характеризуется отсутствием четкой дифференциации между природными фонациями и поэтической речью, в чем также выражается имплицитное указание на единство и симметрию законов языкового творчества и организации природных объектов.

В интервью В. Набоков утверждает, что художник «должен обладать врожденной способностью не только воссоздавать, но и пересоздавать мир. Чтобы делать это как следует, художник должен знать мир» (135, с. 157). Стремление к энциклопедическому знанию законов природы и структуры природных объектов представлено в стихотворении В. Набокова «Biology»:

**Муза** меня не винит: в **науке** о трепетах **жизни** всё — красота. Искромсав осторожно липовый листик, винт золотой верчу, пока не наметятся ясно в круглом белом просвете святые зеленые соты;

- ...**Режу, дроблю, вникаю**.., и, что вижу, мелками цветными **четко черчу** на доске.
- ...Радостен тонкий труд, и радостно думать, что дома ждет меня томик стихов и **музой** набитая трубка. (133, т. 1, с. 549)

Присутствующие в начале и в конце стихотворения лексемы муза, музой, а также утверждение «муза меня не винит» определяют принадлежность исследований биолога не только к области науки, но и сфере искусства, искусство и естествознание мыслятся как способы единого творчества. Посылка «в науке о трепетах жизни // всё — красота» заключает в себе идею взаимодействия научного познания фрагментов реальности с полученными в ходе их восприятия эстетическими впечатлениями, причем рациональная переработка суммы впечатлений приводит автора к выводу о сущности природных объектов: «всё — красота». Понятие красоты в приведенном стихотворении связано не столько с эстетическими качествами цельных объектов, сколько с ощущением, которое возникает у исследователя при изучении внутренней

организации, структуры объектов, взаимного расположения составляющих по отношению к целому. Лексемы *искромсав*, *режу*, *дроблю* описывают этапы «деконструкции» природной системы, происходит ее осмысление (*«вникаю»*) и схематичная фиксация изученной структуры (*«четко черчу на доске»*). Хотя в стихотворении не идет речь о поэтическом творчестве, в нем присутствует представление о *красоте*, которая является признаком гармонической упорядоченности. Важное для становления художественного мышления постоянство рефлексии над категорией красоты выражено от лица лирического героя в стихотворении «Детство»:

Одно в душе моей осталось неизменным, и это — преданность виденьям несравненным, молитва ясная пред чистой **красотой**. (133, т. 1, с. 512)

Познание природы, ее законов ведет к поэтическому ощущению «присвоения» мира: «...когда вселенную я чую // в своей душевной глубине» (133, т. 1, с. 480).

Фрагменты метапоэтического текста В. Набокова, посвященные созданию первых собственных стихотворений, указывают на условия поэтического творчества: 1) необходимость рационального осмысления впечатлений, что сопровождается поиском слов и понятий, способных выразить не только вдохновившие идеи и впечатления, но и последующую рефлексию над ними (*«слова, что в будущем найдет* // воспоминанье»):

Пишу стихи, валяясь на диване, и все слова без цвета и без веса — не те слова, что в будущем найдет воспоминанье. (133, т. 2, с. 543)

2) красота как отвлеченная идеальная категория признается источником поэтического вдохновения:

...я гляжу, изумленно внимая голосам моих **первых стихов**. ...**оживают слова**, как цветы: узнаю понемногу приметы **вдохновившей** меня **красоты**; (133, т. 1, с. 583)

Метапоэтическое понятие «вдохновение» часто становится объектом рефлексии в стихотворных произведениях В. Набокова, является маркером преобразований не только в понимании поэтом сущности слова; ожидаемым присутствием вдохновения отмечен переход от восприятия реального, «обычного» мира к собственному поэтическому миру:

Еще **не дышит вдохновенье**, а мир обычного затих: то неподвижное мгновенье — уже не боль, **еще не стих**. (133, т. 1, с. 532)

Вдохновенье — это сладострастье человеческого "я"... ... Но когда услада грозовая пронеслась, и ты затих, — в тайнике возникла жизнь живая: сердце или стих... (133, т. 1, с. 544)

Метапоэтические посылки в стихотворных текстах В. Набокова указывают на то, что вдохновение, источник которого лежит в познании законов и принципов красоты и гармонии всякого творения в природе, приводит к сотворению поэтом новой «жизни» — стиха в соответствии с отрефлектированными принципами красоты и упорядоченности в природе.

В метапоэтике А.С. Пушкина «вдохновение — точка пересечения науки и искусства, и то и другое — труд» (226, с. 621). В стихотворном тексте В. Набокова содержится аналогичная посылка:

Если вьется мой стих, и летит, и трепещет, ...ты не думай, что не было острых усилий... Выбирал я виденья с любовью холодной, я следил и душой и умом,

Как и в стихотворном тексте «Biology», лирический герой В. Набокова признает, что труд поэта — «острые усилия» — включает деятельность, по своим характеристикам приближенную к научному исследованию: «выбирал... с любовью холодной» (имплицирована отсылка к идиоме холодный ум), «следил... умом», «звук... проверен и взвешен». В рефлексии над тщательным рациональным отбором языковых единиц прослеживается понимание того, что в основе организации художественного целого лежит координация расположения его частей, элементов.

как у бабочки влажной, еще не свободной,

Каждый звук был проверен и взвешен прилежно...

расправлялось крыло за крылом.

(133, T. 1, c. 483)

Метапоэтические данные в стихотворных произведениях В. Набокова имплицитно указывают на то, что помимо рационального знания в поэтическом творчестве присутствуют моменты иррационального синтеза фрагментов, *«мелочей»*, наблюдаемых в реальности:

В жизни чудес не ищи; есть **мелочи** — родинки жизни; мелочь такую заметь — **чудо** возникнет само. Так мореход, при луне увидавший моржа на утесе, внуков своих опьянит **сказкой** о деве морской. (133, т. 1, с. 604)

Так **мелочь** каждую — мы, дети и **поэты**, умеем в **чудо** превратить, **в обычном райские** угадывать **приметы** и что ни тронем, — расцветить... (133, т. 1, с. 446)

Результат поэтического творчества получает в стихотворных текстах В. Набокова номинацию «чудо», указанная лексема также выносится в заглавие стихотворения. Моментам иррационального видения («райские приметы», «угадывать») лирический герой В. Набокова не находит четкого определения. В статье «О Ходасевиче» В. Набоков пишет: «...ушел туда, откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов, пронзая наше бытие потусторонней свежестью — и придавая искус-

цветок весны»:

Шепни мне **слово**, то слово дивное...

ству как раз то таинственное, что составляет его не-

выделимый признак» (130, с. 410). В «Лекциях по русской

литературе» присутствует эксплицитный метакомментарий В. Набокова о сущности поэзии: «... под поэзией я по-

нимаю тайны иррационального, познаваемые при помо-

щи рациональной речи» (130, с. 68). О способности языка

структурировать мышление напрямую говорится в стихотворении «Поэт» (1921): «...Но, с детства преданный

глубокому глаголу // нам данному затем, чтоб мыслить мы

могли...» (133, т. 1, с. 584). Однако «таинственное», состав-

ляющее «невыделимый признак» искусства, подразумевает-

ся поэтом, но не может быть названо. Так, в стихотворении

В. Набокова «Шепни мне слово, то слово дивное...» присут-

ствует рефлексия над тайной слова, которое здесь семанти-

чески связывается с представлением о первом Слове: «свя-

52 тое», «всегда одно», «первое слово», «младое», «как первый

...Оно святое, оно наивное, Как первый цветок весны.

...Я помню, песню искал я сильную

И в слове нашел одном...

*То слово* — **первое слово** нежное...

Оно младое, оно безбрежное;

Как небо, **всегда одно**. (133, т. 1, с. 596)

Истинное, точное слово, по мнению В. Набокова, принадлежит другому миру, из которого «кое-что долетает до слуха больших поэтов»; это слово не может быть выражено доступными языковыми средствами. В набоковском стихотворном тексте содержится прямая посылка к тому, что возможно описывать реалии в знаках только той языковой системы, которой они принадлежат онтологически: «...даны человеку // лишь одни человечьи слова...» (133, т. 1, с. 491).

Поиск идеального слова и языка, постоянное приближение к ним составляет, по мнению В. Набокова, смысл искусства: «Искусство, подлинное искусство, цель которого лежит напротив его источника, то есть в местах возвышенных и необитаемых, а отнюдь не в густонаселенной

области душевных излияний...» (130, с. 407). Эталонное поэтическое слово В. Набоков находит в текстах А.С. Пушкина: «...проследив все его [Пушкина] поэтическое творчество, заметим, что в самых его затаенных уголках звучит одна истина, и она единственная на этом свете: истина искусства» (130, с. 421). Истина — категория научного познания, «верное, правильное отражение действительности в мысли, критерием которого в конечном счете является практика» (НФС), — вводится В. Набоковым в метапоэтическую формулу «истина искусства». Переводя на английский язык «первую строку стихотворения Пушкина, так полно выражающую автора, его неповторимость и гармонию» (130, с. 397), В. Набоков находит в гармонии единое основание, объединяющее рациональное познание и эстетические категории в творчестве А.С. Пушкина.

По мысли Г. Шпета, «дело фантазии в художествен- 53 ном произведении состоит не в хаотическом или капризносвоевольном отрешении, а в организации, оформлении, подчинении закономерным приемам, методам и алгоритмам... "Идеал" предуказывает соответствующий "закон" и правило, формирующую форму или художественную форму форм, а последняя создает уже приемы и пути непосредственного образования художественных образов... Искусство начинается с того, что подлежащее изображению подвергается преобразованию согласно этой идее, включаемой... внутрь самого изображаемого» (220, с. 149). Если идеал художественного творчества, по мнению В. Набокова, содержит в себе «истину искусства», то законом творчества признается гармония. По критерию гармонии коррелируют гуманитарное и естественно-научное, рациональное и иррациональное знание, наука и искусство; являясь «формирующей формой», гармония определяет внутренние принципы построения поэтического текста.

В стихотворении В. Набокова «Поэту» (1918) сконцентрированы основные метапоэтические посылки, определяющие принципы поэтического творчества:

> Болота вязкие бессмыслицы певучей покинь, поэт, покинь и в новый день проснись! Напев начни иной — прозрачный и могучий;

словами четкими передавать учись оттенки смутные минутных впечатлений, и пусть останутся намеки, полутени в самих созвучиях, и помни — только в них, чтоб созданный тобой по смыслу ясный стих был по гармонии таинственно-тревожный, туманно-трепетный; но рифмою трехсложной, размером ломаным не злоупотребляй. Отчетливость нужна и чистота и сила. Несносен звон пустой, неясность утомила: я слышу новый звук, я вижу новый край... (133, т. 1, с. 468)

Это сепаративный метапоэтический текст, в котором в аккумулированном виде представлены принципы поэтического творчества: четкость словоупотребления, 54 использование простых рифм и размеров, прояснение «смутных впечатлений» в слове, сообщение поэтическому тексту ясности, отчетливости и новизны смысла. При этом средством художественной выразительности, создания дополнительного неявного смысла признается фонетическая составляющая поэтического текста («намеки, полутени // в самих созвучиях»), организованная в гармонической вертикали текста. Общая гармония стихотворного текста определена как «таинственно-тревожная, туманнотрепетная». В сложных прилагательных содержатся семы «окруженный тайной, необъяснимый, неопределенный», «исполненный волнения», что отсылает в метапоэтике В. Набокова к представлению об «истине искусства», до конца не познаваемой и невыразимой.

Размещение лексемы гармония в приведенном стихотворном тексте также представляет интерес. Методика анализа расположения языковых единиц в тексте, основанная на свойствах пропорции золотого сечения математического выражения гармонии, - позволяет определить в тексте гармонический центр. Это сильная позиция текста, стягивающая воедино все наиболее существенные структурные, ритмико-интонационные, смысловые связи (121, с. 40—43), служащая художественносодержательным кульминантом текста (204, с. 33). Гармонический центр определяется как такая словоформа, которая

располагается от абсолютного начала текста на расстоянии, равном пропорции 0,618 (размер текста в словоформах умножается на 0,618 и округляется до целого числа по общепринятым правилам) (121, с. 42). В стихотворном тексте «Поэту» (1918) в позиции гармонического центра располагается лексема гармония. Следовательно, можно говорить о том, что все присутствующие в тексте метапоэтические посылки о принципах поэтического творчества объединяются в понятии гармонии, являющемся смысловым ядром текста. В метапоэтике стихотворных текстов В. Набокова отмечается интуитивное приближение творческого мышления автора к пониманию организации поэтического текста как основанного на принципах гармонии.

Гармоническая организация поэтического текста — это такое соотношение всех языковых и неязыковых элементов текста, которое приводит к его целостности 55 (слитности, непроницаемости), имеющей эстетическую значимость. Гармоническая организация — основа художественной формы, непосредственно связанная с содержанием, координирующая все языковые средства художественного текста как его содержательные компоненты, ведущие все элементы к целостности, единству (222, с. 186). Вертикальные гармонические конфигурации, выстроенные из материала звуков (морфем, слогов) и их сочетаний в метапоэтическом представлении В. Набокова формируют дополнительный в формальном и содержательном отношении смысловой уровень по отношению к горизонтали поэтического текста.

Таким образом, метапоэтика проанализированных стихотворных текстов как «первого произведения» по отношению к русскоязычному периоду творчества В. Набокова складывается в диалоге с метапоэтическими воззрениями А.С. Пушкина. Общее для метапоэтик А.С. Пушкина и В. Набокова требование ясности, точности в искусстве ведет в метапоэтике В. Набокова к признанию необходимости энциклопедической рефлексии над законами природы, красоты и гармонии, которая заключена в особом (закономерном, упорядоченном, равномерном) расположении элементов по отношению к целому. Приобретенный опыт используется в поэтическом творчестве таким образом, что поэтическому

синтезу предшествует процесс анализа, который обычно считается методом научного познания. Требования ясности и четкости в метапоэтике стихотворных текстов В. Набокова обращены к лексическим средствам выражения и стихообразующим средствам (рифме, ритму, размеру).

Наряду с рациональными операциями анализа и синтеза метапоэтические посылки в стихотворных текстах В. Набокова указывают на присутствие иррационального компонента в поэтическом творчестве, в частности, состояния вдохновения, в котором поэт приближается к постижению истины, к идеальному слову. Одновременно система метапосылок указывает на формирование рефлексии над деятельностной сущностью слова. В созвучиях, организованных в вертикали поэтического текста, В. Набоков усматривает способность к реализации дополнительного 56 поэтического смысла, они становятся источником гармонизирующих связей и отношений в тексте; в их сочетаниях выражаются неявные смыслы, отсутствующие в горизонтальной линейности текста.

Появление лексемы гармония в точке золотого сечения отмечено в сепаративном метапоэтическом тексте «Поэту» (1918), что указывает на восприятие гармонии как интегральной категории, способной выразить совокупность метапоэтических воззрений автора. В метапосылках, присутствующих в стихотворных текстах В. Набокова, отмечается интуитивное приближение творческого мышления автора к пониманию организации поэтического текста как основанной на принципах гармонии.

## 3. Лингвистические основы представления гармонии в качестве интегральной метапоэтической категории в прозаических текстах В. Набокова

С учетом того, что метакатегорией, объединяющей 57 разнонаправленные интенции художника, служит «категория гармонии, являющаяся наиболее явной приметой прекрасного» (235, с. 11), объединяющая критерии языка и искусства (228, с. 93), представляется важным изучить лингвистические способы представления категории гармонии в текстах В. Набокова. Также необходимо проследить, каким образом авторская рефлексия в отношении гармонии связана с основными принципами творчества, имплицированными или эксплицированными в пространстве метапоэтического текста В. Набокова. Такое исследование должно осуществляться в предельной толерантности к тому, чего «хочет» сам текст. Интересно, что в «Лекциях по русской литературе» В. Набоков определяет собственный метод анализа художественной прозы как идущий «от текста»: «Я убежден, что литература не исчерпывается понятиями хорошей книги и хорошего читателя, но всегда лучше идти прямо к сути, к тексту, к источнику, к главному — и только потом развивать теории, которые могут соблазнить философа или историка» (130, с. 27).

Описание представления категории гармонии в метапоэтике В. Набокова предполагает, прежде всего, рассмотрение функционирования лексемы гармония и ее дериватов в корпусе русскоязычных прозаических текстов автора. Необходимо определить степень корреляции между семан-

тическим инвариантом понятия гармония (отраженным в словарных дефинициях, «укорененным в интуитивной сфере сознания» (207, с. 128) и обеспечивающим его понимание и возможность употребления носителем языка) и производной от опыта личности вариативной частью, представленной на поверхностном уровне сознания и выраженной дискурсивно. В соответствии с разработанной Л.О. Чернейко «шкалой конкретности — абстрактности» (там же, приложение) гармония — абстрактное имя с высокой градацией абстрактности, относится к миру невидимому, метафизическому, понимаемому; в его семантике заложены категории рациональной оценки и эстетической нормы. Абстрактное имя, представляя собой высшую форму ментальной деятельности человека, отличается семантической полифонией и неоднородностью.

В современной философии гармония (греч. άρμονία связанность и соразмерность частей) — установка культуры, ориентирующая на осмысление мироздания (как в целом, так и его фрагментов) и человека с позиции полагания их глубинной внутренней упорядоченности (НФС). Важнейшим аспектом гармонии является ее соотнесенность лишь с дифференцированным, негомогенным объектом, включающим в себя разнородные или даже противоположные составляющие. Исходно термин гармония употреблялся в античной культуре для обозначения металлической скобы, соединяющей различные детали единой конструкции; наряду с этим значением у Гомера встречается также употребление слова гармония в значении согласие, договор, мирное со-бытие. Гармоничность того или иного объекта выступает не просто как его организованность, противостоящая хаосу, но мыслится в качестве фундаментальной, глубоко имманентной объекту закономерности. В этой связи в античной философии гармония трактовалась как мировой космический закон: все происходит по необходимости и согласно с гармонией (НФС).

Таким образом, изначально конкретное имя гармония, обозначавшее артефакт (металлическую скобу) и содержащее семы связь, соединение, часть (деталь), целое (конструкция), превращается в имя абстрактное. Сохранив ядерное значение (соединение частей в целое), оно рас-

ширяет свою семантику до степени закономерности, с позиции которой определяется сама сущность мироздания и методы, применяемые для изучения этой сущности. Математика становится способом выявления гармонии в природе, но гармония, исчисляемая и умопостигаемая, начинает восприниматься как организующий принцип в искусстве, творчестве. В. Гейзенберг считает, что действующие в искусстве правила «не могут быть удовлетворительно представлены с помощью математических понятий и уравнений, но их основные элементы все же очень родственны основным элементам математического описания природы. Равенство, неравенство, повторение и симметрия, определенные групповые структуры играют в искусстве, так же как и в математике, фундаментальную роль» (142, с. 99). Гармония — особое целостное единство, охватывающее абсолютно все сущее, как материальное, так и идеальное, 59 закон именно такого единства, закон целого (117, с. 135). Понимание гармонии мироздания как фундаментальной закономерности задает вектор ее осмысления как открытой для рациональной экспликации и исчисления. Гармония целого исследовалась в ее приложениях к различным природным и идеальным объектам, от структуры ДНК, кристаллов, биоритмов мозга, расположения планет Солнечной системы до гармонии в живописи, архитектуре, скульптуре, музыке и поэзии (Розенов 1982; Сороко 1984; Шафрановский 1985; Шевелев 1986; Марутаев 1990; Волошинов 1992; Штайн 2006а).

Л.Г. Бергер отмечает, что еще Гераклит определял искусство как познание путем подражания природе в сочетании противоположностей и запечатлении числовой гармонии. Сократ, Платон изучали искусство как познание, приходя к выводу о том, что познание и творчество неразделимы в искусстве. Эта традиция сохранилась в рассуждениях философов Средневековья и ренессанса, которые демонстрируют единство эстетических принципов, выделяя значение конкретизированной теории подражания гармонии космоса для всех искусств эпохи — на новом уровне мировосприятия и представления гармонии художественного творчества как новой эпистемы познания в искусстве (30, с. 22—23); гармония как категория, в

которой сопряжены рациональная оценка и эстетическая норма, транспонируется на способ познания и самопознания творчества.

Рассматривая дефиниции лексемы гармония в словарях русского языка, находим семантическую дихотомию: гармония как общий принцип соразмерности частей vs. гармония музыкальная (созвучие аккордов, мелодий, а также название музыкальной дисциплины, изучающей такие созвучия):

**Гармония** — 1. Благозвучие, стройность и приятность звучания. // Созвучие, звучание. // Муз. Название круга выразительных аккордов или созвучий, заключенных в каком-либо произведении или характерных для того или иного композитора.

- 2. Согласованность, стройное сочетание, взаимное 60 соответствие, соразмерность (разных качеств, предметов, явлений, частей целого).
  - 3. Часть теории музыки, учение о правильном построении созвучий в композиции. (МАС)

В Толковом словаре русского языка под редакцией Д.Н. Ушакова также выделены 3 лексико-семантических варианта лексемы гармония, один из которых представляет собой название соответствующей научной дисциплины в музыкальной теории, второй — характеристика приятности звучания, третий (вариант, отражающий философскую трактовку гармонии) означает согласованность, соразмерность качеств, предметов, явлений и их частей. В последнем значении лексема гармония существует в языке как имя высокой степени абстракции, что позволяет ей выступать в качестве эстетической и логической метакатегории. «Собственно абстрактные имена — это своего рода "точка зрения" языка на мир, становящаяся в дискурсе точкой зрения говорящего и выражающаяся самим выбором имени и его комбинацией с другими знаками» (207, с. 6—7).

Словарные дефиниции лексем гармонический, гармоничный, гармонировать, дисгармония отражают их прямую зависимость от семантики базовой лексемы гармония:

**Гармонический** — 1. *Муз.* Прил.  $\kappa$  гармония<sup>1</sup> (в 3 знач.); основанный на принципах гармонии. 2. То же, что гармоничный. (МАС)

**Гармоничный** — 1. Благозвучный, стройный. 2. Исполненный гармонии (во 2 знач.); соразмерный, находящийся в стройном сочетании, в соответствии с чем-л. (МАС)

Гармонировать — согласоваться, быть в соответствии, в созвучии с кем-л., с чем-л. (МАС)

Дисгармония — 1. Муз. Нарушение гармонии, отсутствие созвучности; неблагозвучие. 2. перен. Несогласованность, разлад, нарушение соответствия чего-л. с чем-л. (МАС)

Метапоэтический текст В. Набокова о гармонии характеризуется дискретностью, в нем отсутствуют развернутые высказывания о гармонии, ее четкие определения, однако при экспликации фрагментов набоковского текста, содержащих лексему гармония (и ее производные гармонический, гармоничный, гармонировать, дисгармония), определяется система представлений о ней, выраженных в русской части 61 набоковского метаромана. В работе анализируются посылки о гармонии, выделенные из текстов романов «Дар», «Другие берега», «Защита Лужина», «Король, дама, валет», «Лолита», «Отчаяние» и рассказов «Бахман», «Василий Шишков», «Весна в Фиальте», «Драка», «Королек», «Пассажир» (в которых лексема гармония и ее дериваты присутствуют преимущественно в речи автора, иногда в речи героев, наделенных творческими способностями), а также рецензий на тексты: «Волшебный соловей. Сказка Рихарда Деммеля»; «А. Салтыков. Оды и гимны»; «Сборник "Новые поэты"»; «Е.А. Зноско-Боровский. Капабланка и Алехин»; «Ив. Бунин. Избранные стихи»; «Куприн. "Елань" (Рассказы)»; «Ант. Ладинский. Черное и голубое»; «Н. Берберова. Последние и первые»; «М.А. Алданов. Пещера. Том II». Присутствующие в текстах романов, рассказов и рецензий метапосылки о гармонии можно трактовать как одинаково значимые для анализа, поскольку идея гармонии в указанных текстах имеет общие принципы языкового выражения, объединяет рассуждения о целостности, структурированности, эстетических характеристиках художественного текста, используется для описания различных сфер искусства, объектов реального мира, что свойственно и речи В. Набокова как фактического автора рецензий, и речи автора либо художественно мыслящего героя в текстах романов и рассказов.

Идея гармонии выражается в текстах В. Набокова преимущественно посредством лексем гармония и гармонический, гармоничный. Лексема гармонировать в перечисленных текстах встречается дважды, как и дисгармония. В соответствии с частеречной принадлежностью указанных лексем можно отметить, что гармония мыслится В. Набоковым преимущественно как субстанция, существующая «в себе и для себя», категориальным значением предметности констатируется ее постоянство. В категории признаковости реализуются качества, относительно независимые от течения времени характеристики какого-либо предмета. Следовательно, В. Набоков мыслит о гармонии как о константной категории, его рефлексия связана с ощущением неизменного присутствия, глубинной укорененности гармонии в мире. По мысли Ч. Филлмора, абстрак-62 ции — это и не имена вещей и не простые предикаты или предикации: «они имена сложных ситуаций»; в мире вещей абстрактному имени соответствует определенное положение дел (192, с. 119), а в языке выражается определенный взгляд на это положение дел.

Индивидуально-авторское знание отражается в сочетаемости лексемы гармония и ее производных. Гармония в текстах В. Набокова получает разнообразную атрибутивную характеристику: взаимная, возможная, выразительная, в точности обещанная, гениальная, громовая, дивная, единая, единственная, жизненная, звуковая, новая, основанная на равновесии, переменная, полная, световая, сложная, удивительная, удовлетворенная, условная, чудесная.

Эмоционально-оценочные прилагательные (дивная, удивительная, чудесная) выражают модальность прекрасного, лексема гениальный в соответствии с дефиницией «свойственный гению, творчески совершенный» (MAC) имплицитно связывает понятие о гармонии с темой творчества. Метапоэтические фрагменты, в которых через атрибутивную сочетаемость реализуется модальность высокой авторской оценки, организуют аксиологический центр представлений В. Набокова о гармонии. Аксиологический аспект познания (оценка) в философии, теории познания, науковедении и аксиологии понимается как особый план интеллектуально-духовной деятельности челове-

ка, связанный с действиями субъекта, направленными на осознание ценности исследуемого объекта по отношению либо к самому субъекту, либо к другим объектам. Познавательная функция оценки «предстает как авторский выбор из множества возможных только одного познавательного действия... Познавательная оценка лежит в основе всякого мыслительного движения, она предшествует рождению соответствующей языковой структуры, предопределяя ее форму и содержание» (62, с. 27).

Контексты, в которых оценочные прилагательные гениальная, дивная, чудесная характеризуют авторское восприятие гармонии, посвящены различным областям искусства, а именно, литературе: «чудесная гармония» (131, с. 435), музыке: «дивные гармонии» (134, т. 1, с. 331), шахматам: «гениальная гармония» (131, с. 352). В связи с тем, что В. Набоков мыслит о гармонии в различных областях, представ- 63 ляется важным проанализировать все сферы реализации лексемы гармония и ее дериватов в идиостиле автора. Такими сферами в художественных текстах и рецензиях оказываются литература, музыка, живопись, шахматы, а также наука, природа и повседневная жизнь.

Гармония в художественном тексте представлена областями поэтического и прозаического текстов. Гармония в поэзии, по В. Набокову, основывается на особенностях авторского словоупотребления. В рецензии на сборник стихов А. Ладинского В. Набоков пишет: «На протяжении сорока стихотворений, входящих в эту книгу, "пальма" и "эфир" встречаются по семи, "ледяной" и "прекрасный" по пятнадцати, а "голубой" и "роза" (или "розовый") по тридцать раз. Слова эти не случайны, они находятся между собой в некой гармонии, составляют как бы лейтмотив всей книжки... Замечательно, что, будучи связаны единой гармонией, все сорок — разные, в каждом из них содержится свой собственный волнующий рассказ» (131, с. 387—388). В высокой частотности отдельных лексем В. Набоков видит не недостаток, но их организующую способность, создание семантических и эстетических центров, сближающих все стихотворения сборника. В соответствии с семантикой термина лейтмотив («основной мотив (тема), повторяющийся на протяжении всего музыкального произведения;

перен. основная мысль, неоднократно повторяемая, подчеркиваемая» (MAC)), именно повторяющиеся лексемы придают гармонию целому. При этом гармоничное ощущение всего сборника не препятствует восприятию отдельного стихотворения; гармония, таким образом, является объединяющим, интегральным критерием в набоковской оценке поэзии, что подтверждает результаты, полученные в исследовании метапоэтики стихотворных текстов В. Набокова.

Отношения повторяемости и рекуррентности лексем на протяжении нескольких текстов, по мысли В. Набокова, определяют их статическое взаимодействие и одновременно сообщают динамику форме и содержанию всего сборника. В работах по лингвистике указывается, что гармония художественного текста включает статические и динамические характеристики, поскольку открытая 64 правосторонняя связь в тексте и концестремительность динамики структуры являются показателями незавершенности целого, отражающего движение массы языкового материала к устойчивому состоянию, к статическому равновесию завершенной формы. Гармония целого возникает, если есть статическое равновесие горизонтальной и вертикальной динамики структуры (121, с. 215). Гармония познается через выявление пропорции и симметрии. Пропорция есть понятие равного, одинакового, однородного изменения, симметрия — равного, однородного строения, то есть сохранения (215, с. 7).

В метапоэтике В. Набокова отмечается пристальное внимание к статическим и динамическим характеристикам гармонии текста, в частности, в размышлениях героя романа «Дар» над собственным стихотворением: «...уже забываю соотношение и связь еще в памяти здравствующих предметов... Какая тогда оскорбительная насмешка в самоуверении, что

> так впечатление былое во льду гармонии живет» (134, т. 3, с. 18).

Здесь генитивная метафора «лед гармонии», приписывающая гармонии свойства льда как вещества, используемого для длительного хранения чего-либо, является осно-

вой перифраза лед гармонии — поэзия. Герой В. Набокова приходит к выводу, что воспоминания, структурированные в гармоничной стихотворной форме, со временем стираются из памяти, разрушаются глубинные семантические связи между словами и образами в стихотворении, бывшие актуальными в момент его написания. В данном случае абсолютизация гармонии как категории константной, стабилизирующей образы памяти в стихотворной форме, оказывается несостоятельной.

Напротив, динамическая составляющая стихотворения, проявляющаяся в развитии образа, сообщает поэзии, по В. Набокову, гармонические признаки. В рецензии В. Набоков пишет: «Самые прекрасные лирические стихи в русской литературе обязаны своей силой и нежностью именно тому, что все в них согласно движется к неизбежной гармонической развязке» (131, с. 348). Развитие, динамика в стихот- 65 ворном целом — необходимое условие его гармонии.

Как и в поэзии, гармония в прозаическом тексте, по мысли В. Набокова, базируется на единообразии структурных элементов (в частности, пространственных топосов, синтаксических конструкций): «Интересно и поучительно наблюдать приемы алдановского творчества. С прозрачной простотой слога... как-то гармонирует строгая однообразность подступов: автор пользуется одной и той же дверью, скрытой в стене библиотеки, для вхождения в ту или иную чужую жизнь... главы 5-я, 8-я, 12-я, 15-я, 19-я, 20-я, 21-я начинаются с утверждения, и эта одинаковость вступлений придает особую естественность повествованию» (131, с. 44). Симметрия синтаксических конструкций, повторяемость лексических единиц, обеспечивающие динамику повествования, представляются В. Набокову критериями гармонии целого.

О соотнесенности гармонии с негомогенным объектом, способности разрозненных элементов к формированию гармонической структуры в прозе говорится в финале рассказа «Драка»: «А может быть, дело не в страданиях и радостях человеческих, а в игре теней и света на живом теле, в гармонии мелочей, собранных вот сегодня, вот сейчас единственным и неповторимым образом» (133, т. 1, с. 75). Приведенный метакомментарий не

связан с сюжетом рассказа, это сепаративная метапосылка, в которой подчеркивается значимость гармонии деталей в литературном творчестве.

Гармония в музыке также рассматривается В. Набоковым с позиций частей и целого: «...с каждым разом... он играл все лучше и все безумнее. С несравненным искусством Бахман скликал и разрешал голоса контрапункта, вызывал диссонирующими аккордами впечатление дивных гармоний» (134, т. 1, с. 331). Здесь отмечается, что негармонично звучащие, «диссонирующие» аккорды в совокупности могут вызывать впечатление гармонии (что происходит благодаря «несравненному искусству» композитора и исполнителя). Переход от диссонанса к благозвучию имплицирован в семантике глагола разрешать. Разрешение — музыкальный термин, обозначающий «спад на-66 пряжения при переходе от диссонанса к ассонансу; сложная система разрешений является большим эстетическим достоинством классической гармонии» (МЭС). «Голоса контрапункта, диссонирующие аккорды», разрешающиеся в гармоническое движение мелодии, демонстрируют в рефлексии В. Набокова реализацию принципа дополнительности. Контрапункт — «одновременное движение нескольких самостоятельных мелодий, голосов, образующих гармоническое целое (многоголосие)» (МузЭС). Употребление музыкальных терминов контрапункт, разрешение, эксплицитно отсылающих к лексико-семантическом варианту «Гармония — 1. Благозвучие, стройность и приятность звучания», совершается в контексте метапоэтического описания общих принципов творчества — согласованности и дополнительности отдельных голосов, тем, поэтому можно говорить о параллельной акцентуализации лексико-семантического варианта «Гармония — 2. Согласованность, стройное сочетание, взаимное соответствие, соразмерность (разных качеств, предметов, явлений, частей целого)» в метапоэтике В. Набокова.

Гармонию в шахматах В. Набоков определяет как «гениальную» в рецензии на книгу Е.А. Зноско-Боровского: «Капабланка... вернул шахматы из области суровой науки в сферу веселого и радостного искусства... Капабланка спокоен, и в его палитре есть гениальная гармония» (131, с. 352).

В приведенном контексте проявляется характерная для В. Набокова тенденция к синкретичному описанию различных сфер искусства, подчеркивается принадлежность шахматного таланта Капабланки области искусства. Метафорическое использование лексемы палитра в значении характерные приемы, стиль является неологизмом. В словарях зафиксировано значение: «палитра — совокупность красок в отдельной картине, в творчестве художника», а также переносное значение: «палитра — совокупность выразительных средств в творчестве композитора, художника» (МАС). Употребление лексемы палитра по отношению к творчеству шахматиста способствует восприятию шахмат как искусства, наряду с музыкой и живописью.

О гармонии в живописи говорится в романе «Дар»: «Поговорили... о его картинах... Пройдя через все, он вернулся к выразительной гармонии линий» (134, т. 3, с. 163). 67 В метапоэтике В. Набокова метаэлементом гармонического целого картина является линия; анализ взаимного расположения линий на плоскости оказывается более наглядным, отчетливым признаком гармонии в живописи, чем сочетания тонов колорита, светотеней. Будучи термином метаязыка геометрии, лексема линия осуществляет имплицитную ассоциацию между семантическими полями живописи и геометрии, предполагает строгость научного подхода в оценке гармонии в искусстве.

Принцип гармонии в живой и неживой природе (который получит развитие в энтомологических исследованиях В. Набокова, рассуждениях о мимикрии в природе и искусстве) упоминается героем при описании парка: «...громадный, густой и многодорожный, он весь держался на равновесии солнца и тени, которые от ночи до ночи образовали переменную, но в своей переменности одному ему принадлежащую гармонию» (134, т. 3, с. 71). Здесь подчеркивается идея переменности, динамичности гармонии. В романе-автобиографии «Другие берега» сложное синтаксическое целое, посвященное описанию бабочек, также включает идею гармонии: «Теперь же я видел их [полярных бабочек] в естественном гармоническом взаимоотношении с их родимой средой... ощущение экологического единства, столь хорошо знакомое современным натуралистам,

есть новое, или по крайней мере по-новому осознанное чувство, — и что только тут, по этой линии, парадоксально намечается возможность связать в синтез идею личности и идею общности» (134, т. 4, с. 212). Выражение «гармоническое взаимоотношение с родимой средой» переводит мысль В. Набокова на возможность гармонии в отношениях между индивидуумом и его природным и социальным окружением. Широта семантики лексемы гармония и ее производного гармонический, в которых объединяется понятие о законах сочетаемости, повторения, структурного взаимодействия практически любых объектов, подлежащих рациональной оценке и эстетической категоризации, становится лингвистической основой для многократного вариативного сближения «по этой линии» — линии гармонии — векторов рефлексии над разнородными объектами, 68 а также над языковыми средствами выражения самих гармонических закономерностей.

Акцентируя внимание на присутствии гармонии, наряду с искусством, в повседневной жизни, В. Набоков пишет в рецензии: «Читатель, требующий от автора своеобразной сатисфакции, того, что в обиходе называется сводить концы с концами, а в искусстве — закономерность, законченность, гармония.., получает от "Последних и первых" удовлетворение особенно полное» (131, с. 42). В обиходе, повседневном языке принцип гармонии выражается средствами фразеологической лексики («сводить концы с концами»). В противоположность этому, для описания гармонии в искусстве привлекается синонимический ряд «закономерность, законченность, гармония». В приведенном примере последний из однородных членов, соединенных бессоюзной связью и расположенных градационно, находясь в актуализирующей позиции (завершает ряд), получает семантическое превосходство, поэтому «закономерность», «законченность» можно рассматривать в идиостиле В. Набокова как гипонимы по отношению к лексеме гармония.

Указание В. Набокова на то, что гармония в повседневности имеет собственные средства выражения, коррелирует с определенной лингвистической маркированностью набоковских синтаксических структур, отражающих идею гармонии в обыденном. Это преимущественное использование лексем гармонический, гармоничный (вместо гармония) в составе структуры Adj + N, где N — наименование сферы, области, понятия, принадлежащих повседневности: «гармоничный брак» (132, т. 4, с. 188), «гармоничная личность» (132, т. 4, с. 354), «гармоническая полнота жизни» (134, т. 4, с. 236), «гармонический танец» (134, т. 1, с. 207), «гармонические движения» (131, с. 342), «гармонические черты» (134, т. 1, с. 180).

Гармония в спорте (в частности, в движениях боксеров) не получает ожидаемой реализации в скульптурном изображении, наблюдаемом героем романа «Дар»: «...два скверных бронзовых боксера... застыли в позах, совершенно противных взаимной гармонии кулачного боя: вместо его собранно-горбатой, кругло-мышечной грации получились два голых солдата, повздоривших в бане» (134, т. 3, с. 280). 69 Определение взаимная отсылает к пониманию гармонии как особому взаимодействию составляющих; кроме того, здесь представлен один из критериев эстетической оценки движения как гармоничного — грация. Ожидание гармонии движений, игры представлено в тексте романа «Лолита»: «...драгоценная симметрия корта, вместо того, чтобы отражать дремавшую в ней **гармонию**...» (132, т. 2, с. 211). Метапосылка о гармонии включена в контекст с семантикой обыденного; тем не менее представление о гармонии, заключенной в симметричной форме теннисного корта, отсылает к общенаучному эвристическому принципу познания гармонии через симметрию.

Гармония во внешности отмечается автором в романе «Защита Лужина»: «...и был у нее один поворот головы, в котором сказывался намек на возможную гармонию, обещание подлинной красоты, в последний момент не сдержанное» (134, т. 2, с. 47). Гармонию или ее отсутствие герой романа «Отчаяние» замечает в стиле одежды: «Не разбиралась, бедная, в оттенках: ей казалось, что, если все одного цвета, цель достигнута, гармония полная, и поэтому она могла нацепить изумрудно-зеленую фетровую шляпу при платье оливковом или нильской воды» (134, т. 3, с. 347).

В повседневности ожидание гармонии не всегда оправдывается. С другой стороны, в рефлексии над искус-

ством категория гармонии константна, причем именно искусство, художественное мышление позволяет объяснить проявления неочевидной гармонии при восприятии обыденного, например, в описании характеров персонажей романа «Король, дама, валет»: «Оба эти образа не менялись по существу, — разве только пополнялись постепенно чертами гармоническими, естественно идущими к ним. Так художник видит лишь то, что свойственно его первоначальному замыслу» (134, т. 1, с. 180). Появление лексемы гармонический направляет вектор рефлексии автора в сторону принципов творчества художника. Объяснение семантики словосочетания «гармонические черты» осуществляется путем сравнения с эталонным для В. Набокова по отношению к гармонии процессом — творчеством. Гармония пронизывает восприятие жизни, искусства, ли-70 тературного творчества.

Исключительная соприродность набоковского мышления принципам гармонии, наряду с «чувством гармонии» (134, т. 3, с. 244), душевным «состоянием гармонии» (134, т. 4, с. 280), позволяет ему найти в языке эквивалент глубины укорененности гармонии — «физиологическое ощущение гармонии, которое так хорошо знакомо творцам» (134, т. 2, с. 125). «Физиологическое ощущение», «физиологическая» потребность в гармонии требует удовлетворения в творчестве, что эксплицировано в набоковском художественном тексте: «чувство удовлетворенной гармонии» (134, т. 3, с. 79). Потребность поэта, писателя в гармонии получает яркую экспрессивно-эмоциональную коннотацию в тексте рецензии, где категория гармонии представлена в качестве посредника между словом и сферой прекрасного: «Это есть до муки острое, до обморока томное желание выразить в словах то неизъяснимое, таинственное, гармоническое, что входит в широкое понятие красоты, прекрасного» (131, с. 374). В соответствии с тем, что замыкающий член в ряду субстантивированных прилагательных стоит в актуализирующей позиции, «гармоническое», по В. Набокову, включает в свою семантику содержание лексем неизъяснимое, таинственное. Следовательно, гармония не всегда поддается детальному осмыслению и вербальному выражению, она представлена как

данность, существующая «в себе». В связи с этим необходимо рассмотреть русскоязычные прозаические тексты В. Набокова, содержащие метапосылки о предсуществовании гармонии. В таких посылках актуализируется психологическое понятие «образ результата», примененное к деятельности текстопорождения и трансформирующееся в категорию авторского замысла (КСКТ). Необходимо отметить, что именно гармоническая форма текста существует в виде метроритмической тенденции текстовой организации. Она есть и до порождения текста (как слитая с первоначально смутным замыслом и предощущением целого), она существует и как этап самокоррекции готового текста, она вписана и в готовый текст (121, с. 12). В языковой способности человека заложены неосознаваемые процессы организации текста как целостного объекта (там же, с. 66). В метапоэтике В. Набокова содержится совокупность ме- 71 тапосылок, в которых имплицитно присутствует представление о гармонии, организующей и творческий замысел, и процесс его воплощения.

В частности, в метапоэтике В. Набокова акцентируется внимание на предощущении гармонии при создании прозаического текста: «Если бы он не был уверен (как бывал уверен и при литературном творчестве), что воплощение замысла уже существует в некоем другом мире, из которого он его переводил в этот...» (134, т. 3, с. 154); «С самого начала образ задуманной книги представлялся ему необыкновенно отчетливым по тону и очертанию, было такое чувство, что для каждой отыскиваемой мелочи уже уготовано место, и что сама работа по вылавливанию материалов уже окрашена в цвет будущей книги (134, т. 3, с. 179—180). Именно предощущение гармонии целого (текста) направляет творческое мышление автора как по индуктивному пути, на котором осуществляется анализ собранного для книги материала, так и в направлении дедукции, благодаря чему художник видит каждую «мелочь» как элемент, принадлежащий целостной системе.

Предчувствие, предощущение гармонии в процессе творчества эксплицитно выражено в следующих контекстах: «[Лужин] погрузился в новые вычисления, **придумывая** и уже смутно предчувствуя гармонию нужных ходов, ослепи-

тельную защиту» (134, т. 2, с. 55); «Федор Константинович уже заглядывал во вторую... строфу, которая должна была разрешиться еще не известной, но в точности обещанной гармонией» (134, т. 3, с. 50). С одной стороны, герой «придумывает» гармонию, осуществляет творческую деятельность с целью порождения серии шахматных ходов, гармонично выстраивая защиту, с другой стороны, гармонию он «смутно предчувствует». Предчувствовать — «заранее, наперед чувствовать, ощущать; иметь предчувствие чего-либо»; Предчувствие — «неясное чувство ожидания чего-то, что может случиться, произойти» (МАС). В семантику лексем предчувствовать, предчувствие включена идея внешнего воздействия, обусловленности извне: то, что может случиться, произойти, связано или напрямую зависит от каких-то внешних факторов, о наличии и воздействии которых сооб-72 щает предчувствие. Гармония ожидается извне, она «еще не известна, но обещана» самой внутренней логикой построения шахматной защиты или стихотворной строфы.

Таким образом, гармония в рефлексии В. Набокова является категорией, в соответствии с которой происходит не только организация, но и самоорганизация произведения в силу предсуществования гармонии еще не созданного произведения и самого творческого акта, вдохновения, выступает в качестве категории, «контролирующей» процесс создания произведения, хотя это происходит не всегда осознанно, что формирует иллюзию «гармонии извне». Мотив «знания без факта знания» встречается у А.Ф. Лосева (106, с. 63), У. Эко: «Когда писатель (и вообще художник) говорит, что, работая, не думал о правилах, это означает только, что он не знал, что знает правила» (238, с. 91). Предчувствие гармонии в форме целостного произведения оказывается предметом рефлексии в метапоэтических фрагментах, присутствующих в текстах интервью: «...с первых же шагов перед моими глазами стоит удивительно ясное видение всего романа... в моем случае ненаписанная еще книга как бы существует в некоем идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне удается рассмотреть, с максимальной точностью перенести на бумагу» (131, с. 414), «Я не пишу последовательно от начала до следующей главы... Я просто заполняю пробелы в картине, в этой составной картинке-загадке, которую я совершенно ясно представляю» (135, с. 144).

В категории гармоничности / негармоничности в метапоэтике В. Набокова оценивается не только завершенное, структурно непроницаемое произведение (определяемое как «гармонические и строгие труды» (131, с. 379), но и произведение в ходе его создания, сам процесс творчества. Так, в художественном тексте В. Набокова используются лексемы гармонический, дисгармония при описании шахматного творчества, процесса составления шахматных задач: «Его... утомляла и бесила дисгармония между невыносливостью его шахматной мысли в процессе борьбы и тем восклицательным блеском, к которому она порывалась... исключая громоздкости построения, борясь с побочными ходами, он добивался крайней точности выражения, крайней **экономии гармонических сил**» (134, т. 3, 153—154). Семан- 73 тическое сближение «точность выражения» — «экономия гармонических сил», усиленное анафорическим повтором «крайняя», указывает на то, что точность в использовании метаэлементов построения, их соразмерность целому обеспечивают гармонию самого процесса творчества. Стремление к «точности выражения» приводит «громоздкое построение», осложненное разнонаправленным движением мысли («побочные ходы»), к искомой формулировке.

Экономия гармонических сил, иначе определяемая автором как «художественная сжатость» (при характеристике прозы) (134, т. 1, с. 363), коррелирует с понятием лингвистической экономии (закона экономии сил), то есть стремлением говорящего экономить усилия при пользовании речью, что находит свое выражение на всех языковых уровнях, от фонетики до синтаксиса (СЛТ). Тенденция к экономии языковых средств в метапоэтике В. Набокова понимается как объединение направлений рефлексии в пределах единого линейного вектора, связывающего основной замысел автора с языковым выражением, что часто выражается в синкретичном использовании металексем, относящихся к разным понятийным полям. «Освобождение формы от привычного содержания, наполнение ее новым содержанием нередко приводят к появлению синкретичных по семантике слов и синтаксических конструкций» (18, с. 180—181).

Стремление к «экономии гармонических сил» в синтезе, сопровождающем поэтическое творчество, имплицитно выражено в тексте рецензии: «Его сонеты — по блеску и естественности рифм, по той легкости и незаметности, с которыми его мысль облекается в эту столь сложную гармонию, — бунинские сонеты — лучшие в русской поэзии» (131, с. 375). С одной стороны, в метапоэтическом фрагменте отмечены «легкость и незаметность» трансформации логического содержания в поэтическую форму. Нам представляется тем не менее, что «легкость» характеризует процесс восприятия, декодирования, а не создания текста, художественного кодирования. В. Набоковым осуществляется тропеический перенос прилагательного сложную с лексемы мысль (которой эпитет принадлежит логически) на гармонию (без тропеизации должно быть: ... по той лег-74 кости и незаметности, с которыми его сложная мысль облекается в гармонию...).

Сложность структуры творческого мыслительного процесса, разрешающегося в «удивительную гармонию», оценивается от лица автора в речи персонажа: «...словно ему необходимо в кратчайший срок выразить очень извилистую мысль со всеми ее придатками, ускользающими хвостиками, захватить, подправить все это... в лабиринте этой спешащей речи постепенно проступает удивительная гармония, и самая эта речь, с неправильными подчас ударениями и газетными словами, внезапно преображалась, как бы перенимая от высказанной мысли ее стройность и благородство» (134, т. 2, с. 135). Возможность обнаружения гармонии в речи, негармоничной по форме («лабиринт») и включающей диссонирующие элементы («неправильные ударения, газетные слова»), в рефлексии В. Набокова осуществляется благодаря отмеченной ментальной способности к синтезу гармонического целого из разнородных, эстетически не маркированных элементов, деталей, когда целое не равно простой сумме составляющих.

Таким образом, исследование метапоэтических данных о гармонии, представленных в текстах русскоязычных романов, рассказов В. Набокова, его рецензий на поэтические и прозаические тексты, позволяет утверждать, что в своей основе языковое знание В. Набокова о гармонии совпадает со словарными дефинициями, при этом индивидуальный опыт языковой личности автора позволяет расширить понятие о гармонии до фундаментальной закономерности. Метапоэтические посылки не ограничиваются упоминанием о гармонии в поэзии и прозе; аксиологический центр в набоковском понимании гармонии приходится на области литературы, музыки и шахмат (как игры и шахматных задач). Кроме того, идея гармонии в метапоэтическом тексте В. Набокова пронизывает контексты, посвященные живописи, обыденной речи, различным областям науки, объектам природы и повседневной жизни. Широта сфер реализации идеи гармонии в метапоэтике В. Набокова соответствует представлениям о гармонии в философском дискурсе.

Анализ лингвистических средств, выражающих идею гармонии в метапоэтике В. Набокова, показывает, что гар- 75 мония представлена как категория рациональной оценки (связана в идиостиле В. Набокова с понятиями закономерности, симметрии, равновесия) и эстетической нормы (что выражено в понятиях красоты, грации). В гармоническое единство могут преобразовываться разнородные диссонирующие языковые единицы, эстетически не маркированные элементы. Динамическая характеристика гармонии, определяющая процессы структурной организации, выражена в метапоэтике В. Набокова в музыкальных терминах контрапункт, разрешение, лейтмотив. С другой стороны, гармонии присущи качества стабильной категории, что выражается в понятиях законченности, единообразия.

Наряду с возможностью рациональной оценки в метапоэтике В. Набокова акцентируется внимание на том, что интуитивное знание о тайнах гармонии не в полной мере может быть выражено средствами языка; это знание определяется как неизъяснимое.

4. Концептуальное поле «Гармония» в метапоэтике В. Набокова

ГЛАВА ПЕРВАЯ 76

Отмечаемая В. Набоковым в прозаических текстах сложность, полифоничность художественного мышления проявляется в собственных текстах автора (романах, рассказах, рецензиях) как склонность к лейтмотивному, тематическому и лексическому сцеплению различных сфер искусства, науки и повседневности, к перекрестному использованию их метаязыковых элементов, понятий и категорий. Такое комплексное представление в текстах В. Набокова всегда сопровождается указанием на присутствие гармонии, равновесия, равномерности. Метапоэтические данные в текстах рецензий, романов и рассказов указывают на то, что в рефлексии над гармонией автор не только акцентирует внимание на гармонических закономерностях в искусстве, науке и повседневности, но и стремится к комплексному выражению знания об указанных закономерностях. В связи с этим представляется важным выявить структуру знания В. Набокова о гармонии, выраженного в его метапоэтике.

Описание содержательных фрагментов понятия гармония, актуализированных в метапоэтическом тексте В. Набокова, должно проводиться с учетом того, что гармония принадлежит к абстрактным именам. Абстрактная лексика — слова, обозначающие объекты, свойства и отношения, полученные в результате абстрагирования, отвлечения от конкретных объектов, свойств и отношений.

Особенностью этих имен является то, что рациональный сигнификативный слой значения преобладает над конкретно-чувственным денотативным, который в пределе может быть пуст (когда с данным словом в сознании не ассоциируется никакой конкретный образ) (92, с. 84). В соответствии с разными видами абстракции А.А. Уфимцева выделяет подклассы в рамках абстрактной лексики; лексема гармония в соответствии с этой классификацией принадлежит подклассу имен, выражающих в высшей степени обобщенное понятие (результат изолирующей абстракции), имеющих только сигнификативное значение (187, с. 166).

Представление сигнификативного значения лексемы гармония в метапоэтических текстах В. Набокова сводится к следующим характеристикам: фундаментальность, всепроницаемость, аксиологическая значимость (стабильно положительная авторская оценка), что позво- 77 ляет говорить о концептуальной значимости абстрактного имени гармония. Ценностная сторона концепта (его ценностная доминанта) в идиостиле конкретного автора является определяющей для того, чтобы концепт можно было выделить (87, с. 129).

Концепт — лингвистически релевантная единица знания — фрагмент жизненного опыта и знания субъекта (там же, с. 39), охватывает языковое преломление всех видов знания о явлении, стоящем за ним, — знание эмпирическое, знание по мнению, знание по доверию, знание по вере (207, с. 287). Фрагменты значимой информации, обладающей определенной ценностью, повторяясь, фиксируются в памяти, неизбежно связываются с переживаниями, что способствует фиксации соответствующего опыта и рефлективной деятельности по отношению к нему (87, с. 39). Синтез текстового концепта основан «на презумпции, что все сочиненное автором будет истинным в том концептуальном мире, который он описывает» (199, с. 279). Концепт в художественном тексте существует одновременно в двух измерениях: во-первых, как элемент картины мира конкретной языковой личности, моделируемой в тексте, и, во-вторых, как базовый концепт текстового пространства, как элемент картины мира затекстового субъекта-автора (209, с. 83). К основным при-

знакам концептов как глубинных содержательных величин относят: большую масштабность в сравнении с языковыми значениями и потому трансцендентность языку, полевый характер, соотнесенность концептов с некоторой областью знаний (там же, 87). Концепт представляет собой многомерное образование, поскольку сами ассоциативные связи представлений и понятий многомерны.

Изучение абстрактных имен методом концептуального анализа представляется наиболее адекватным их сублогической природе (206, с. 73). Концептуальный анализ — анализ сочетаемостных свойств лексемы, в которых проявляется структура индивидуального языкового знания (92, с. 84); в результате такого анализа структурируется концептуальное поле — объемное, многомерное ментальное образование, отражающее окружающую дей-78 ствительность, пропущенную через сознание индивида. В качестве единиц концептуального поля рассматриваются константы сознания, идеи, представления, образы. Концептуальное поле включает в свой состав, кроме того, и отношения между составляющими его единицами, поскольку они никогда не существуют изолированно друг от друга (209, с. 87).

Гармония является концептуальным понятием в метапоэтике В. Набокова, поскольку, если в литературнохудожественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, проявляющаяся в том, что автор как творческая личность наряду с общепринятыми знаниями и представлениями привносит в представление о мире свое индивидуальное содержание, то метапоэтический концепт отражает основы авторской рефлексии над законами творчества, обусловлен оценочной позицией автора в отношении материала, методов, целей и результатов творческого процесса. Такое понимание гармонии является содержанием метапоэтических посылок в текстах В. Набокова. Анализ метапосылок (из общей текстовой ткани романов, рассказов и рецензий), в которых функционирует лексема гармония и ее производные, позволяет представить уникальное индивидуальное знание художника о гармонии, обобщить и структурировать это знание в виде концептуального поля «Гармония» (Рисунок 1).

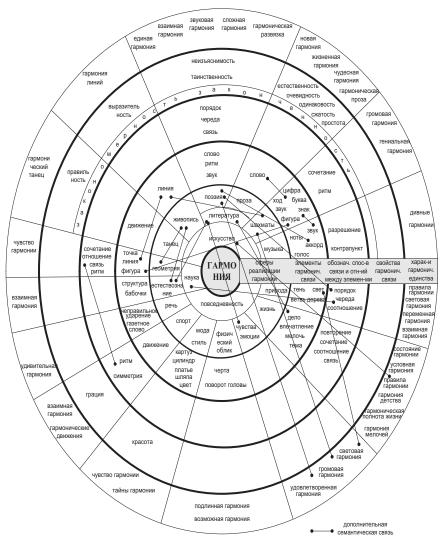


Рис. 1. Концептуальное поле «Гармония» в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова (на материале метапосылок, включающих лексему гармония и ее производные)

Особенностью метапоэтических данных о гармонии, содержащихся в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова, является комплексное описание различных

81

сфер искусства, науки и повседневности, наличие сети семантических связей, объединяющих эти сферы, представленных в схеме концептуального поля. Способом формирования таких связей является «семантическое передвижение» (217, с. 217) метаязыковых элементов, принадлежащих разным сферам, в результате чего появляется контекстуальная ассоциативность семантических полей, в которых реализуется идея гармонии. В частности, в тексте рецензии: «Но как говорить о творениях большого поэта, где все прекрасно, где все равномерно... Музыка и мысль в бунинских стихах настолько сливаются в одно, что невозможно говорить о теме и о ритме» (131, с. 374). Тема, ритм, являясь элементами метаязыков поэзии и музыки, становятся лингвистической основой для метапоэтического сближения указанных сфер искусства.

В рефлексии над музыкальной фактурой отчетливо проявляется ее видение В. Набоковым как художником слова: музыка воспринимается прежде всего как музыкальный текст, зримая партитура, причем музыкальное произведение в нотной записи рассматривается как основное, исходное, «в натуральном виде», а музыка звучащая — как производное, вариант: «...тесть... часами читал партитуру, слышал все движения музыки, пробегая глазами по нотам... "Большое, должно быть, удовольствие, — говорил отец, — воспринимать музыку в натуральном ее **виде**"» (134, т. 2, с. 29). Восприятие музыки в первую очередь как невербализованного текста нотной записи коррелирует в тексте В. Набокова с аналогичным представлением записи шахматной партии: «Подобное удовольствие Лужин теперь начал сам испытывать, пробегая глазами по буквам и цифрам, обозначавшим ходы... беглым взглядом скользил по шахматным нотам. Случалось, что после какого-нибудь хода... следовало несколько серий ходов в скобках... эти побочные, подразумеваемые ходы... Лужин мало-помалу перестал воплощать на доске и угадывал их гармонию по чередовавшимся **знакам**» (134, т. 2, с. 30). Лексемы цифра, ноты, сочетание «чередующиеся знаки» синкретично описывают нотный текст и текст шахматной партии, сближая две семиотические системы, а эстетическая категория гармонии объединяет их в тексте В. Набокова. Синкретизм шахмат и

музыки как сфер искусства находим при описании шахматной партии, основанном на лексемах звук, музыкальный, и включающем модус слухового восприятия («громовую»): «И Турати, наконец, на эту комбинацию решился, — и сразу какая-то музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию» (134, т. 2, с. 80). Кроме того, в романе «Король, дама, валет» автор высказывает предположение о том, что для передачи коммуникативной ситуации способы музыкальной записи, нотного текста, в котором несколько мелодий, голосов записываются синхронно, могут оказаться более адекватными, чем линейный вербальный текст: «...одновременно говорила и она, так что этот разговор трудно записать. Надобно было бы нотной бумаги, два музыкальных ключа» (134, т. 1, с. 221).

О склонности собственного мышления к объединению искусств на основе общих принципов В. Набоков говорит в интервью: «Я не сомневаюсь, что существует тесная связь между некоторыми миражами моей прозы и блестящей и в то же время темной материей шахматных задач, волшебных загадок, каждая из которых — плод тысячи и одной ночи без сна» (82, с. 87). В самом метакомментарии содержится идея синкретизма: говоря о «связи» между прозой (языковым творчеством) и шахматным искусством, В. Набоков параллельно эту связь осуществляет средствами языка, используя словосочетание «волшебные загадки» в качестве уточняющего эпитета к понятию «шахматные задачи». Лексема загадка здесь реализует основное значение: «краткое описание предмета или явления, которое нужно разгадать» (MAC), является названием субжанра устного народного творчества. Интроспективная связь с народным творчеством проявляется в употреблении прилагательного волшебный («волшебные загадки» ассоциируются с волшебной сказкой) и метафорической перефразировкой названия сказок «Тысячи и одной ночи» («плод тысячи и одной ночи без сна»). Интересно отметить, что принцип народной загадки — простота, очевидность разгадки для того, кто обладает образным, художественным мышлением, — неоднократно выражается в прозе В. Набокова от лица автора как

основанный на принципах гармонии: «Тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии» (134, т. 2, с. 17); «Одно слово "вода" все разрешило. В ключе к сложнейшей задаче нас поражает прежде всего именно его простота, его гармоническая очевидность» (134, т. 1, с. 244). «Гармоническая простота», являющаяся организующим принципом жанра загадки, в силу особенностей творческого сознания находит отражение в метапоэтике В. Набокова.

Таким образом, семантические связи, выявленные на основе метапосылок о гармонии: литература — музыка, музыка — шахматы, шахматы — литература, — замыкаются трехсторонними отношениями в подобие треугольника и подтверждают наличие аксиологического центра в набоковском восприятии гармонии, существование ко-82 торого мы предположили при анализе атрибутивной сочетаемости лексемы гармония в идиостиле В. Набокова, а также подтвердили, обнаружив сближение, корреляции семиотических систем музыкального, шахматного и вербального текстов в набоковском языковом мышлении. Кроме того, в интервью В. Набоков говорит о процессе составления шахматных задач: «Для этого сочинительства нужен не только изощренный технический опыт, но и вдохновение, и вдохновение это принадлежит к какому-то сборному, музыкально-математически-поэтическому типу» (134, т. 4, с. 289). Метапоэтическое понятие «вдохновение» в идиостиле В. Набокова объединяет области поэзии, музыки, шахмат и математики.

В текстах В. Набокова имплицированы сведения о семантических связях, дополняющих основную трехстороннюю структуру (литература — музыка — шахматы) и обеспечивающих ее открытость. Это связь между гармонией в поэзии и гармонией в природе: «...уловляя световую гармонию в природе, поэт преображает ее в гармонию звуковую, как бы сохраняя тот же порядок, соблюдая ту же череду» (131, с. 376), и способностью творческого мышления к воспроизведению обнаруженного в природе гармонического порядка.

Словосочетание «гармонические движения» В. Набоков использует в рецензии при описании взаимосвязи

между гармоническими принципами в повседневности (физические упражнения) и «гармоническими движениями» мысли при восприятии стихотворения: «Поэт играет не только именами богов и названиями древних стран, но и названиями ботаническими, свежо рифмуя аристолокия — глубокие, никтернии — вечерние. Закрывая книгу, испытываешь приятное чувство, словно проделал ряд гармонических, плавных движений на свежем воздухе, и, ободренный благородными ритмами, забываешь посетовать на мелкие промахи автора» (131, с. 341—342). В приведенном отрывке семантико-синтаксический параллелизм между поэзией и физическими упражнениями выражен в сравнительном обороте «словно проделал ряд гармонических плавных движений» и основан на принадлежности лексикосемантических вариантов лексем играть, ритм, движение как области поэзии, так и спорта, и поддерживается сим- 83 метрией словоформ «свежо» — «свежем».

Семантические векторы шахматы — повседневность (движение героев по комнате) — геометрия пронизывают сложное синтаксическое целое в романе «Король, дама, валет», также маркированное лексемой гармония: «И он, и она все время ясно ощущали переменные сочетания их взаимных местонахождений... он сел и заговорил с розовой сестрой инженера, — она тем временем прошла к столу... он закурил, — она положила апельсин на тарелку. Так шахматист, играющий вслепую, чувствует, как передвигаются один относительно другого его конь и чужой ферзь. Был какой-то смутно-закономерный ритм в этих их сочетаниях, — и ни на один миг чувство этой гармонии не обрывалось. Существовала будто незримая геометрическая фигура, и они были две движущиеся по ней точки, и отношение между этими двумя точками можно было в любой миг прочувствовать и рассчитать, и хотя они как будто двигались свободно, однако были строго связаны незримыми, беспощадными линиями той фигуры» (134, т. 1, с. 203). В описании передвижений героев лексемы линия, местонахождение, отношение, ритм, сочетание, взаимный, рассчитать, относящиеся и к области геометрии, и к шахматам, являются лингвистической основой синкретичного построения.

Взаимоотношение между искусством (живописью, литературным творчеством), естествознанием и природой также отражается в идиостиле В. Набокова как базирующееся на принципах взаимопроникающей гармонии: «Добужинский, который учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор, и который не только вспоминался мне в зрелые годы с благодарностью, когда приходилось детально рисовать, окунувшись в микроскоп, какую-нибудь еще никем не виданную структуру в органах бабочки, — но внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве» (134, т. 4, с. 183). Вычленение из приведенного текста элементов гармонической вертикали «соотношение» — «важный узор» — 84 «структура» — «правила равновесия и взаимной гармонии», относящихся к описанию природы, науки, живописи и литературы, позволяет рассматривать их в качестве компонентов, описывающих метапоэтическую стратегию В. Набокова, в которой происходит постоянная рефлексия над гармоническим синтезом элементов, преобразованием их в структуру.

В имплицированной в текст романа-автобиографии «Другие берега» метапосылке гармония взаимоотношений с отцом отражается в авторском сознании через взаимодействие с темами естествознания, шахмат, литературы и повседневного языка, «шифра», при помощи которого происходит общение в семье: «...бездной зияла моя нежная любовь к отцу — гармония наших отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер и тот повседневный обмен скрытыми от других семейными шутками, которые составляют тайный шифр счастливых семей» (134, т. 4, с. 245). Языковым (логико-грамматическим) значением блока однородных членов «гармония... отношений, теннис, велосипедные прогулки, бабочки, шахматные задачи, Пушкин, Шекспир, Флобер и... повседневный обмен...семейными шутками» является однотипность понятий, выраженных однородными членами. В однотипности членов предложения обнаруживаются разные степени лексико-семантических обобщений (17, с. 192). В приведенном примере однотипность усилена обобщающим словосочетанием «любовь к отцу», открывающим сочиненный ряд. Несмотря на формальное «равноправие», однородные члены в приведенном примере находятся в отношениях градации. В семантическом плане наиболее весомыми являются первый («гармония... отношений») и последний («повседневный обмен... семейными шутками») члены ряда — они находятся в актуализирующих позициях. Последний член ряда вводится при помощи сочинительного союза, который приобретает свойства усилительной частицы. «Гармония отношений» (в соответствии с семантикой ряда однородных членов) реализуется прежде всего через особый «шифр семейных шуток», то есть повседневный язык семьи; кроме того, она связана с занятиями спортом (*«теннис, велосипедные прогулки»*), что также отсылает к сфере обыденного.

Семиотически значимым для рефлексии В. Набокова оказывается и состояние отсутствия гармонии, которое мыслится в масштабах глобальных — жизни и мира. Герои В. Набокова — Марта («Король, дама, валет»), Лужин («Защита Лужина») — приходят к ощущению потери жизненной гармонии, что выражено в тексте посредством лексем разлад (134, т. 1, с. 184), туман, неизвестность, небытие (134, т. 2, с. 80). В финале рассказа «Королек» В. Набоков представляет картину распада, исчезновения созданной реальности, потери гармонии с завершением повествования: «Теперь все кончено. Собранные предметы разбредаются опять, увы. Тополек бледнеет и, снявшись, возвращается туда, откуда был взят. Тает кирпичная стена. Балкончики вдвигаются один за другим, и, повернувшись, дом уплывает. Уплывает все. Распадается гармония и смысл. Мир снова томит меня своей пестрой пустотою» (134, т. 4, с. 339—340). Отсутствие гармонии как основы жизни, реальности ставит под сомнение само существование этой жизни (Марта и Лужин умирают) и реальности (вымышленный мир распадается).

Проведенный анализ метапоэтических контекстов, содержащих лексему гармония и ее производные, позволяет утверждать, что рефлексия В. Набокова над гармонией как концептуальной категорией метапоэтического текста объе-

диняет разнонаправленные интенции художника, позволяет ему комплексно представлять области искусства, науки и повседневности: поэзии и музыки, шахмат и музыки, шахмат и прозы, шахмат и живописи, поэзии и природы, шахмат и повседневности, шахмат и геометрии, геометрии и повседневности, природы и естествознания, естествознания и живописи, естествознания и литературы, естествознания и повседневности, литературы и повседневности. В функциональном метапоэтическом тезаурусе В. Набокова, фиксирующем авторские значения метапоэтических терминов и понятий, отражен результат энциклопедической рефлексии над наиболее общими основами творчества, в результате чего понятие о гармонии по принципу языковой относительности проникает в рефлексию над областями творчества, искусства, науки и обыденного, что по-86 лучает языковое выражение в метапоэтическом тексте.

Константа сознания, определяющая полевую структуру концептуального поля «Гармония» в метапоэтике В. Набокова, заключается в представлении гармонии как закономерной, согласованной, соразмерной связи элементов в составе целого. Когнитивную модель концептуального поля составляет представление о гармонии как структуре: индивидуальное знание В. Набокова о гармонии заключается в субъективных представлениях об элементах структуры, связях и отношениях между элементами (область синтагматики), признаках гармонической связи, а также общих характеристиках гармонического единства (область парадигматики). Перечисленные конструкты концептуального поля «Гармония» получают языковое выражение в контекстах, посвященных гармонии в различных сферах, что становится основой текстовой реализации концепта гармония. В ядерной зоне концептуального поля расположены наименования сфер реализации гармонии в метапоэтических контекстах В. Набокова: искусство: литература (проза, поэзия), музыка, шахматы, живопись, танец; наука: геометрия, естествознание; сфера обыденного: речь, спорт, мода и стиль, физический облик, чувства и эмоции, жизнь.

В приядерной зоне располагаются элементы структуры — единицы, способные, в метапоэтическом представлении В. Набокова, вступать в гармонические отношения:

аккорд, буква, величина, ветви дерева, впечатление, газетное слово, голос, дело, движение (в спорте и танце), голос (мелодия), звук, знак, линия, мелочь, неправильное ударение, ноты, платье, ритм (стихотворный), свет, слово, структура бабочки, тема, тень, точка, фигура, ход, цвет, цифра, часть, черты, шляпа.

Указанные элементы как лексемы реализуются в метапоэтических контекстах таким образом, что семантически принадлежат одновременно нескольким сферам в силу полисемии, либо семантического передвижения. Использование лексем в переносном значении оправдано контекстуально. Если в главном значении слово наиболее обусловлено парадигматически, то в переносном, узуальном синтагматически (217, с. 113). В метапоэтическом тексте В. Набокова основанием для семантического передвижения является общая идея гармонии. Перечисленные в приядер- 87 ной зоне элементы представлены в метапоэтике В. Набокова как однопорядковые, имеющие равные потенции к вступлению в гармонические отношения. Совокупность равноправных элементов, теряющих связь с конкретной областью реализации гармонии, формирует среду. «Среда относительно однородна и в некотором смысле действительно совершенна, так как она уже образована в процессе отбора элементов» (225, с. 16). Так, лексема звук в метапоэтике В. Набокова принадлежит семантическим полям поэзия, музыка и шахматы; линия — полям геометрия и живопись, ноты — полям шахматы и музыка.

Системная организация среды осуществляется при помощи связей и отношений между отобранными элементами; обозначения способов связи представлены в зоне ближней периферии концептуального поля «Гармония». Связи и отношения в системе так же объективны, как и сами вещи и элементы — существование системы, ее особенности и свойства зависят от всей совокупности отношений, характерных для конкретной системы. Системные связи и отношения являются предметом специального изучения в теории отношений (формальной логике). В концептуальном поле «Гармония» выделяются связи двух типов:

1. Связи и отношения, имеющие конкретное наименование в метапоэтических контекстах, содержащих

лексему гармония и ее производные: контрапункт, отношение, повторение, порядок, разрешение, ритм, связь, симметрия, соотношение, сочетание, череда. Перечисленные наименования отношений между элементами в текстах В. Набокова функционируют в качестве когипонимов по отношению к гиперониму гармония; в их семантике присутствуют общие семы, совпадающие с номинацией конкретных способов связи, словарные дефиниции определяют одно понятие через другое: «соотношение — «взаимное отношение, взаимная связь» (MAC); «связь — «взаимное отношение, соединение, взаимная зависимость, обусловленность, согласованность, последовательность, внутреннее единство» (MAC); «порядок — «организованность, систематичность; определенная последовательность чеголибо» (MAC); «череда — «определенный порядок следова-88 ния, последовательность» (МАС). Кроме общих сем взаимность, отношение, связь, указывающих на то, что элементы гармонического единства находятся в состоянии обоюдной обусловленности, зависимости, сема последовательность указывает на возможность гармонической связи между элементами, отстоящими друг от друга во времени. Динамическая характеристика гармонической связи присутствует в таких наименованиях, как ритм и разрешение. Термин контрапункт содержит указание как на синхронное, в каждый момент времени, так и динамическое взаимодействие элементов. Такие способы связи, как сочетание и симметрия, содержат семы соразмерность, пропорциональность, что указывает на равновесие, равноправие элементов системы. Приведенные семантические характеристики способов взаимодействия элементов отражают формальные признаки, отличающие гармоническое единство, они лишены эмоционально-оценочных, эмоционально-экспрессивных, стилистических, эстетических коннотаций.

2. Сеть дополнительных связей и отношений. Они графически представлены в схеме «Концептуальное поле "Гармония"» как прямые, соединяющие области поэзии и музыки, шахмат и музыки, шахмат и прозы, шахмат и живописи, поэзии и природы, шахмат и повседневности, шахмат и геометрии, геометрии и повседневности, природы и естествознания, естествознания и живописи, естествоз-

нания и литературы, естествознания и повседневности, литературы и повседневности. Перечисленные семантические связи демонстрируют особенность набоковской рефлексии над гармонией, основанной на комплексном представлении семантических полей, объединенных идеей гармонии. В статье «Явления переходности в грамматическом строе русского языка» (1967) В.В. Бабайцева пишет: «...в системе языка наблюдаем сложное переплетение разного рода переходных явлений.., отражающих синкретичные факты, характерные для системы языка любой эпохи» (17, с. 151). Синкретичные образования нередко являются следствием экономии языковых средств и выступают как конденсаторы семантики, характеризуются более богатыми сочетаемостными возможностями, чем типичные явления, обладают полифункциональностью и отличаются особой экспрессивностью (18, с. 234). Субъективизм, синкретичное виде- 89 ние деталей гармонического целого в метапоэтике В. Набокова осложняется отношениями дополнительной градации внутри множества семантических связей: взаимоотношения музыка — литература — шахматы замыкаются в стабильный аксиологический центр; прочие семантические связи объединяют указанные области с другими, обеспечивая открытость системы. По мысли Р.О. Якобсона, «богатая шкала связей между целым и частями оказывается вовлеченной в строение языка, где pars pro toto и, с другой стороны, totum pro parte, genus pro specie и species pro individuo являются фундаментальными устройствами» (244, с. 468).

Свойства гармонической связи, представленные в зоне дальней периферии концептуального поля «Гармония», содержат коннотативные элементы, определяющие отношение В. Набокова к гармоническим связям с позиций познаваемости (таинственность, очевидность), соответствия законам, нормам (естественность, правильность), эстетической оценки (выразительность, красота, грация), степени сложности, разнообразия (простота, одинаковость), напряжения, степени близости между элементами (сжатость), возможности языкового означивания (неизъяснимость).

Основные характеристики целостного гармонического единства выражают интегральные направления рефлексии В. Набокова над элементами, связями и отношения-

ми, свойствами гармонических связей; указанные характеристики получают текстовую реализацию в сочетаемости лексем гармония, гармонический, гармоничный, что отражено в зоне крайней периферии концептуального поля «Гармония». Гармоническое единство в метапоэтике В. Набокова определяется следующими характеристиками: целостность, взаимозависимость элементов (взаимная гармония, единая гармония, гармония мелочей), стабильность (состояние гармонии, гармония линий), динамика (новая гармония, переменная гармония, гармоническая развязка, гармонический танец, гармонические движения), рациональное постижение (тайны гармонии, подлинная гармония, правила гармонии), чувственное переживание (звуковая гармония, громовая гармония, световая гармония, удовлетворенная гармония, чувство гармонии), аксиологическая оценка (ге-90 ниальная гармония, дивные гармонии, удивительная гармония, чудесная гармония).

Гармоническая упорядоченность существенна в психических процессах восприятия мира и познания человека. Художник неизбежно осуществляет нечто, эстетически более значительное, чем избранный образ, сюжет. Это «нечто» и заключается в создании композиционной гармонии (30, с. 71). «Наблюдая хаос, — пишет Б.В. Раушенбах, внелогическая часть сознания старается найти в нем гармонию и красоту. В сознании живет уверенность, что оно наблюдает не бессмыслицу» (154, с. 83). Метапоэтическая категория гармонии в текстах В. Набокова как единое основание позволяет вписать представления о языке и творчестве в общую мировоззренческую систему, в которой «искусство, наука, право и так далее, — не новые принципы, а модификации и формы единого культурного сознания, имеющие в языке архетип и начало» (220, с. 37). К.Э. Штайн пишет: «Искусство на высшем своем уровне — не что иное, как дифференциация первичной энергии — устроение вселенной» (233, с. 55). Гармония в природе и гармония, к которой стремится художник, — это проявления единой закономерности; в творческом сознании она выступает не просто как организованность, но мыслится в качестве фундаментального закона, выстраивает систему отношений между фрагментами бытия, человеком и бытием, что лежит

в основе мироощущения. Метапоэтическая концептуализация гармонии в текстах В. Набокова позволяет свести к минимуму энтропию, присущую процессам мышления, восприятия, собственной рефлексии над творчеством, что в тексте В. Набокова выражено в понятиях «экономия гармонических сил», «художественная сжатость» и становится основой для использования лексем, обозначающих единицы гармонического единства в различных сферах искусства, науки и повседневности, как комплексных единиц, принадлежащих нескольким семиотическим кодам, с зоной синкретизма.

Элементы гармонической организации — единицы, способные, в метапоэтическом представлении В. Набокова, вступать в гармонические отношения. Лексемы, называющие их, реализуются в метапоэтических контекстах таким образом, что семантически принадлежат одновременно не- 91 скольким сферам в силу полисемии, либо семантического передвижения. В метапоэтическом тексте В. Набокова основанием для семантического передвижения является общая идея гармонии. Совокупность равноправных элементов, теряющих связь с конкретной областью реализации гармонии, формирует среду. Связи и отношения, характеризующие гармоническую организацию в метапоэтике В. Набокова, представлены двумя типами. Во-первых, это связи, имеющие конкретное наименование в метапоэтических контекстах, содержащих лексему гармония и ее производные; во-вторых, сеть дополнительных отношений, которые выстраиваются в определенной иерархии: наиболее значимые в метапоэтике В. Набокова о гармонии замыкаются в стабильную структуру, формируя аксиологический центр в представлениях В. Набокова о гармонии (он приходится на области литературы, музыки и шахмат) и дополняются многочисленными семантическими связями, которые осуществляют объединение области аксиологического центра с другими областями искусства, а также науки и повседневности. Свойства гармонической связи содержат коннотативные элементы, определяющие отношение В. Набокова к ним с позиций познаваемости (таинственность, очевидность), соответствия законам, нормам (естественность, правильность), эстетической оценки (выразительность, красота, грация), степени сложности, разнообразия (простота, одинаковость), напряжения, степени близости между элементами (сжатость), возможности языкового означивания (неизъяснимость). Гармоническое единство в метапоэтике В. Набокова реализует такие характеристики, как целостность, взаимозависимость элементов, стабильность, динамика, рациональное постижение, чувственное переживание, аксиологическая оценка.

Представление структуры знания В. Набокова о гармонии, выраженного в его текстах, позволяет наглядно продемонстрировать стремление автора к лейтмотивному, лексическому и тематическому сцеплению различных сфер искусства, науки и повседневности, что было выявлено в ходе анализа метапосылок, принадлежащих текстам русскоязычных романов, рассказов и рецензий В. Набокова. В метапоэтическом тексте В. Набокова гармония как единое основание организует описание лингвистических и экстралингвистических явлений и фактов в их сопоставлении и противопоставлении, что является основой рационального познания.

## едставления слова и языковогс Метапоэтические основы

1. Слово как единица гармонической организации художественного текста в метапоэтике В. Набокова

Изучение частной метапоэтики, то есть метапоэтики конкретного автора, предполагает выявление системы метапосылок, определяющих отношение автора к языку и его структурным единицам, принадлежащим различным уровням. Основной единицей языка, по мнению многих ученых (Л.В. Щерба, В.В. Виноградов, А.И. Смирницкий), является слово. В.В. Виноградов пишет о том, что слово — «это фокус, в котором отражаются все важнейшие свойства языка» (43, с. 22). Тем не менее единого понимания слова, общепринятого его определения до сих пор нет. Именно это обстоятельство побудило уже Ф. де Соссюра усомниться в том, следует ли основную единицу языка искать в слове (171, с. 137). В лингвистике была предпринята попытка свести важнейшие научные определения слова к шести типам: 1) слово — это предельный минимум предложения (Л.В. Щерба, Л. Блумфилд); 2) слово — это минимальная синтаксическая единица (И.А. Бодуэн де Куртенэ, А. Мейе, Э. Сепир); 3) слово — это минимальная значимая единица речи (А.А. Реформатский, Л. Ельмслев); 4) слово — это единица языка, совмещающая в себе фонетические, грамматические и семантические признаки (Д.Н. Овсянико-Куликовский, А. Мейе, К. Бюлер, В.В. Виноградов); 5) слово — это обозначение элемента действительности (В.В. Виноградов, Е.М. Галкина-Федорук); 6) слово — это самостоятельный и цельный элемент речи (Ф.Ф. Фортунатов, А. Мейе, Ж. Вандриес, В.В. Виноградов). При этом ни одно из этих определений не исчерпывает всех признаков слова как основной единицы языка. Попытки дать определение слова на основании большего числа признаков (Н.М. Шанский) также признаны не вполне удовлетворительными.

Наиболее приемлемым считается определение слова как минимальной самостоятельной значимой единицы языка (например, у В.М. Жирмунского: «Слово есть кратчайшая единица языка, самостоятельная по своему значению и форме» (80, с. 7)). Это определение предполагает единство в слове всех трех его сторон: фонетической, грамматической и семантической. Но именно к слову оно все же в ряде случаев неприменимо. Законом языка является скорее асимметрия функционально соотносительных фонетических, лексикограмматических и семантических единиц языка, что было отмечено С.И. Карцевским, а позднее В. Скаличкой. Слово 95 как единство звучания, значения и формы — всего лишь абстрактное условное обозначение комплекса единиц языка (фонетических, лексико-грамматических и семантических), связанных друг с другом только функционально (37, с. 41). А.А. Уфимцева пишет о том, что любая единица языка, любой его элемент определяются прежде всего по той функции, которую они выполняют в языке. В кругу двусторонних единиц языка слово занимает особое положение, являясь универсальным по характеру и уникальным по объему выполняемых им функций. Слово охватывает фактически весь объем языковых функций: номинативную (обозначения), сигнификативную (обобщения), коммуникативную (общения) и прагматическую (экспрессивного выражения и эмоционального воздействия) (188, с. 39). Теоретическая разработка проблем, посвященных слову как единице языка, таким образом, не теряет актуальности. Представляется, что знание о слове, присутствующее в языковом сознании писателей, поэтов и имплицитно или эксплицитно выраженное в художественных текстах, может способствовать теоретическому осмыслению сущности слова, его признаков и функций в системе языка и структуре текста.

Хотя позиция В. Набокова в отношении слова как единицы языка не декларирована в теоретических работах, она достаточно четко может быть выявлена путем анализа

метапоэтических посылок, вплетенных в текстовую ткань его романов, рассказов, рецензий, лекций, текстов интервью. Одним из фундаментальных принципов, сформулированных в метапоэтике В. Набокова, является утверждение о том, что сущность и назначение писательского искусства заключается в работе над его материалом — языком: «всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей» (130, с. 131). В свою очередь, рефлексия, направленная на языковое творчество, приводит к пониманию слова как основной единицы, способной нести смысловую нагрузку и поэтическую образность (при условии понимания поэтического языка как воплощения всех языковых возможностей, как высшей стадии языковой компетенции (176, с. 26)) в художественном тексте: «...был слишком молод, чтобы проявить любопытство к родословной; я жалею об этом — 96 из соображений технических: при отчетливости личной памяти неотчетливость семейной отражается на равно**весии слов**» (134, т. 4, с. 157); в лекции о Л.Н. Толстом В. Набоков пишет: «Слово, выражение, образ — вот истинное назначение литературы» (130, с. 248).

В рефлексии В. Набокова глубинные сущности, составляющие основу системы ценностей и миропонимания, обозначены как слова: «Великие слова Красота, Любовь, Природа...» (130, с. 385). С другой стороны, отсутствие означающего, имени В. Набоков трактует как показатель непознаваемости, иллюзорности объекта: «...где проходят тени других миров — как тени **безымянных** и беззвучных кораблей» (130, с. 130). Понятие о слове в метапоэтике В. Набокова составляет основу рефлексии над природой языка, взаимосвязью между языком и мышлением, сочетает понимание деятельностной сущности, поэтической функции слова, структурирующих и деконструктивных начал в работе художника над словом, чем объясняется полифония посылок, отражающих интроспективную фиксацию либо рефлексию над словом. В набоковском определении **слова** — «нежная, бесценная мелочь» (134, т. 2, с. 136) совмещаются эмоционально-экспрессивная коннотация, обусловленная высокой оценочностью в отношении к слову («бесценная»), демонстрация нежесткой фактуры слова, его пластичности («нежная»), а также элементарный харак-

тер («мелочь»), поскольку именно слово в рефлексии В. Набокова — основная структурная единица языка, организации текста. В тексте лекций В. Набоков напрямую говорит о возможности четкого и полного понимания какого-либо явления только тогда, когда оно имеет в языке специальное средство выражения — слово: «Отсутствие того или иного термина в словаре какого-нибудь народа не всегда означает отсутствие соответствующего понятия, однако мешает полноте и точности его понимания. Разнообразные оттенки явления, которое русские четко выражают словом "пошлость", рассыпаны в ряде английских слов и не составляют определенного целого» (130, с. 73). Здесь также присутствует уже отмеченное в идиостиле В. Набокова сближение понятий слово и термин; в языковом сознании В. Набокова слово сочетает в себе антиномичные признаки — терминологическую точность, стабильность и 97 художественную субъективность, индивидуальность говорящего (пишущего).

Отличительной чертой художественных текстов В. Набокова (романов и рассказов) является то, что в них содержится система имплицитных метапосылок, в которых конкретные лексемы комментируются по ходу основного повествования от лица автора. Цель таких метакомпонентов — привлечение внимания к слову как единице языка, описание семантики: «...они отдавали задумчивостью развалин, вроде слова "некогда", которое служит и будущему и былому» (134, т. 3, с. 295), стилистических особенностей историзмов: «...отмечая прелестные слова и выражения: "ольял" — будка на баржах (теперь уже поздно, никогда не пригодится)» (134, т. 3, с. 277), диалектной принадлежности: «Ежели это и писал Чернышевский — "булга", кстати, волжское слово...» (134, т. 3, с. 235), межъязыковых корреляций: «...слово "деньги", по-немецки такое увесистое ("деньги" по-немецки золото, по-французски серебро, **по-русски** — медь)» (134, т. 3, с. 388), возможности субъективной этимологизации, толкования слова: «...рассмеявшись, я вслух произносил "тьфу" (единственное, кстати, слово, заимствованное русским языком из лексикона чертей; смотри также немецкое "Teufel" ["Черт" (нем.)])» (134, т. 1, с. 348).

Особенностью рефлексии В. Набокова является ассоциативная связь конкретных слов с субъективными образами и ситуациями, которые параллельно с основным повествованием, часто вне связи с сюжетом, находят реализацию в художественном тексте. Они создают дополнительный метапоэтический уровень, посвященный собственно словоописанию: «...с громом проскакивало слово: кавалерия... — марш-марш, — и свист ветра, комочки черной грязи в лицо, атака, атака, — така-так подков, анапест полного карьера» (134, т. 1, с. 230); «...гениальность исчезла, как бывает оно с вундеркиндом в узком значении слова с каким-нибудь кудрявым, смазливым мальчиком, управлявшим оркестром... но впоследствии становящимся совершенно второстепенным, лысоватым музыкантом, с грустными глазами» (134, т. 3, с. 140); «...вот тоже интересное слово: 98 конец. Вроде коня и гонца в одном. Облако пыли, ужасная весть» (134, т. 1, с. 396); «Спец. О, эти слова с отъеденными *хвостами*, точно рыбыи головизны... спец...» (134, т. 2, с. 368); «...незамысловатые герои грамматики... — Ben, Dan, Sam и Ned... Из-за того, что в начале составителю мешала необходимость держаться односложных слов, представление об этих лицах получилось у меня сбивчивое и сухое, но затем воображение пришло на помощь, и я увидел их. Туполицые, плоскоступые, замкнутые оболтусы, болезненно гордящиеся своими немногими орудиями... вялой подводной походкой медленно шагают...» (134, т. 4, с. 174).

Понимание деятельностной — рече- и текстопорождающей способности слова является одной из основ метапоэтической стратегии В. Набокова. Такая позиция поддерживает идею о языке как деятельности. Достоинством или недостатком того или иного языка, по Гумбольдту, нужно считать «не то, что способен выразить данный язык, а то, на что этот язык вдохновляет и к чему побуждает благодаря собственной внутренней силе» (60, с. 329). Вывод, который можно сделать из наблюдений за соотношением знака и фрагмента внеязыковой действительности, с одной стороны, и знака в системе других знаков — с другой, сводится к тому, что разум не видит того, что не названо словом, но то, как он это видит, зависит от структуры языка, а применительно к лексико-семантическому уровню — от количе-

ства слов, которые приходятся на некоторое семантическое пространство, и способа их связи (207, с. 10).

От лица героя рассказа «Пассажир» (литературного критика) В. Набоков формулирует метапосылку о деятельностной сущности слова: «В жизни много случайного, но и много необычайного. Слову дано высокое право из случайности создавать необычайность, необычайное делать не случайным. Из данного случая, из данных случайностей вы могли бы сделать вполне завершенный рассказ» (134, т. 1, с. 367). В силу понимания деятельностной сущности слова в текстах В. Набокова нередки метапоэтические посылки, указывающие на особое внимание к наименованию чего-либо, «ответственность» говорящего перед словом: «...одно из тех лиц, в описании которых ничего нельзя сказать о губах и глазах, потому что всякое о них **упоминание** — даже такое! — **невольно противоречит** их 99 совершенной неприметности» (133, т. 5, с. 79); «...в смежном отделении мозга непринужденно идет какая-то странная однобокая беседа, никак не относящаяся к действительному течению моей мысли... совершенно посторонний голос произносит слова и фразы, ко мне не обращенные и содержания столь плоского, что не решаюсь привести пример, дабы нечаянно не заострить хоть слабым смыслом тупость этого бубнения» (134, т. 4, с. 145). В набоковской рефлексии в рамках теории языковой относительности сформулирована способность слова — названия стихотворного жанра — направлять процесс творчества: «Я невольно пришел к заключению, что неопытного поэта прельщает вовсе не форма сонета, а самое слово "сонет" — звонкое, "утонченное", как говорят в русской провинции. Будь оно покорявее, число людей, пишущих "сонеты", значительно бы уменьшилось» (131, с. 344).

Деятельностная сущность слова, по В. Набокову, приводит к пониманию необходимости постоянного контроля над текстом, поскольку слова, вопреки намерениям автора, могут выражать иной, дополнительный или даже противоположный смысл, доступный экспликации: «...и круг пошлости замкнулся бы, если бы слова тонко за себя не отомстили и тайком не протащили правды, сложившись в самую что ни на есть абсурдную и обличительную фра-

зу, хотя издатель и рецензент уверены, что превозносят этот роман» (130, с. 77). На заботу о точности своего кода указывают метакомпоненты, включенные в основной текст лекций: «У термина "романтический" несколько значений. Говоря о "Госпоже Бовари" я буду использовать его в следующем смысле: "отличающийся мечтательным складом ума, увлекаемый яркими фантазиями, заимствованными главным образом из литературы" (то есть скорее "романический", чем "романтический")» (129, с. 189). Это же коммуникативное стремление обнаруживается и за толкованием, переводом слова или выражения другого языка. Так, в работе «Николай Гоголь» В. Набоков пишет: «Я употребляю слово "вульгарность" из-за недостатка более точного термина — Пушкин, в «Евгении Онегине» тоже употребляя английское слово vulgar, извинился, что не нашел в русском 100 языке его точного эквивалента» (130, с. 69). Уточнения присутствуют и в художественных текстах автора: «...восполняя пробел — вернее просинь, ибо ломберное сукно было голубое» (134, т. 4, с. 151); «Дуэль. Здорово это звучит: дуэль. У меня дуэль. Я стреляюсь. Поединок. Дуэль. "Дуэль" — лучше» (134, т. 3, с. 348); «Будь Шарлотта Валерией, я бы знал, как в данном случае действовать — да, "действовать" как раз **подходящее слово**» (133, т. 5, с. 87).

Отношение В. Набокова к слову связано с наделением его конкретной образностью, в которой снимается оппозиция между абстрактным и конкретным, одушевленным и неодушевленным — набоковские метафоры представляют слово как конкретную, эмпирически познаваемую вещь, живое существо: «...некрологическое многоточие изображает, должно быть, следы на цыпочках ушедших слов — наследили на мраморе — благоговейно, гуськом...» (134, т. 4, с. 345); « "счастье", плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет» (134, т. 2, с. 395); «...отложил длинную, пушистую словесную шкурку, и глядь, — через минуту слово было опять живое» (134, т. 2, с. 187); «...у меня лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие — кале**ки**» (134, т. 4, с. 99); «...начинала приглядываться к лицам, не переставая, впрочем, изливать ровный поток милых, бедных, совершенно **беззащитных слов**» (134, т. 2, с. 433);

аналогичным образом описывается процесс вспоминания слова — как появление «словесного тельца»: «Вдруг он остановился. В памяти, в какой-то точке памяти, наметилось легкое движение, будто что-то очень маленькое проснулось и зашевелилось. Слово еще было незримо, но уже его тень протянулась — как бы из-за угла, — и хотелось на эту тень наступить, не дать ей опять втянуться... снова и уже яснее дрогнуло что-то, и, как мышь, выходящая из щели... появилось, легко, беззвучно и таинственно, живое словесное тельце...» (134, т. 2, с. 374—375).

Антропоморфное описание слова может осуществляться с помощью прилагательных, характеризующихся в языке ограниченной сочетаемостью, используемых только для стилистически маркированного обозначения миловидного лица: «...из боязни, что подруга вконец ей испортит то огромное и всегда праздничное, что зовется смазливым 101 словом "мечта"» (134, т. 1, с. 43). В противоположность иллюзорности, «схематичности» героев и сюжетов В. Набокова, лишенных акцента, свойственного классическому художественному тексту, лексема-термин метаязыка лингвистики — слово — «оживляется», наделяется антропоморфными признаками, что отражает общую тенденцию в рефлексии над словом как активной, деятельностной сущностью, несущей смысл «в себе»: «...он делал вид, что несет что попало, ради одной пустой и темной болтовни, — но в полосах и пятнах слов, в словесном камуфляже, вдруг проскакивала нужная мысль» (134, т. 3, с. 237); «...какие-то другие слова, живые, насыщенные тонким смыслом» (134, т. 2, с. 98). По В. Набокову, значение слова, актуализированное в речи, не всегда соответствует его истинному значению — «буквальнейшему, первоначальному смыслу» (134, т. 3, с. 296).

В метапоэтике В. Набокова по отношению к слову доминируют направления рефлексии над поиском слова, потребностью в самом точном выражении мысли, и рефлексия над словом найденным. В интервью писательская работа определяется В. Набоковым как «мучительная и кропотливая», так как «иногда приходится переписывать и переделывать каждое слово. Только в этой области я не ленив и терпелив» (133, т. 5, с. 641). Стратегия набоковского понимания творчества как поиска слова, способного пре-

творить реальность в фантазию, связана с потребностью автора создать в собственных текстах идеальный творимый мир. Слово, называя фрагмент мира, претендует на тождество с ним — иначе речи не выполнить свою коммуникативную функцию. Но уподоблению постоянно сопутствует расподобление. Речь и мир сотканы из разных субстратов. Рефлексия над этими качествами художественной речи сопровождает все творчество Набокова (46, с. 400). В метапоэтическом высказывании: «Только в том случае, если у начинающего писателя имеется в наличии талант, ему можно помочь найти себя, очистить язык от штампов и вязких оборотов, выработать привычку к неустанным, неотступным поискам верного слова, единственного верного слова, которое с максимальной точностью передаст именно тот оттенок мысли и именно ту степень ее 102 накала, какие требуются» (129, с. 98) при вертикальном прочтении выявляется вектор смысла «найти себя — noиск верного слова».

В художественных текстах В. Набокова от лица героев и повествователя выражены размышления над поиском слова. Они могут сопровождаться осознанием недостаточной языковой компетенции: «...ясная истина, которую она всегда чувствовала и никогда не могла выра**зить**» (134, т. 2, с. 131); «...ослабев от счастия, **о котором писать не умею**» (134, т. 1, с. 325); «...было в лице у Лужина выражение... торжественное, что ли... трудно было опре**делить словами**» (134, т. 2, с. 148); «...какие мне **нужны объ**емистые эпитеты, чтобы их налить хрустальным смыслом... — лучше не договаривать, а то опять спутаюсь... мне кажется, что я все-таки выскажу все... нет, опять со**скользнуло**» (134, т. 4, с. 328); «Можно было бы, конечно, **слу**чайными словами описать ее походку, движение плеч, очерк шляпы — но стоит ли?» (134, т. 1, с. 317); «В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами...» (134, т. 4, с. 103).

С другой стороны, ситуация поиска слова может быть маркирована презумпцией отсутствия в языке нужных слов и конструкций, когда «готовые» слова не передают необходимый смысл. Такое отношение к слову в текстах В. Набокова формулируется от лица героев с нетворческим

мышлением: «...но быть может прелестнее всего был изгиб щеки — слегка в профиль, — этого изгиба, конечно, никакими словами не изобразишь» (134, т. 1, с. 313); «Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего. Напрасно примеряю слова, ни одно из них мне не впору... я опять чувствую, какое **неуклюжее орудие** — **слово**» (134, т. 1, с. 398); «...не это есть настоящая реакция на истину. Видите... нельзя даже подыскать точного слова» (134, т. 4, с. 454).

С другой стороны, герой, наделенный литературным даром, уверен, что необходимое, точное слово изначально существует в языке, всегда может быть найдено. Кроме того, рефлексия над природой языка и слова основана на представлении об их естественной, сущностной способности к выражению всего чувственно наблюдаемого и мыслимо постигаемого: «Раз были вещи, которые ему **хотелось** 103 высказать так же естественно и безудержно, как легкие хотят расширяться, значит должны были найтись годные для дыхания слова» (134, т. 3, с. 138).

В текстах лекций и рецензий В. Набоков требует пристального внимания авторов к слову прежде всего: «Недавно было поэтами открыто слово "невероятный": зияние гласных, пэон, открываешь рот, почти поещь, —  $x_0$ рошо! Оказывается, что лишь стоит к любому слову приделать эпитет "невероятный", чтобы получилась прекрасная ритмическая строка... Современные молодые поэты... почему-то чрезвычайно любят всякие отрицательные прилагательные, обманывая себя тем, что гораздо изысканнее и как-то воздушнее сказать, например, "нехолодный" вместо "теплый"» (131, с. 360). Некоторые слова, по мнению В. Набокова, вообще неприемлемы в поэтической речи: «...ужасные слова "светотени" и "звонный"» (131, с. 351), «...употребление ужасного слова "зонт" вместо "зонтик"» (131, с. 357), «...слово "идеал" в стихах — как глоток миндального молока» (131, с. 354).

Чувство слова понимается В. Набоковым, в частности, как способность увидеть за конкретной лексемой фиксированные в языковом сознании ассоциации, увидеть за его словарным значением — образ, символ, учитывать это при выборе слова: «Стихи Гусева скучны потому, что

автор не пользуется даром зрения. Если он говорит "дверь" или "камень" или "заря", то это все символы чего-то, а не просто дверь, камень, заря...» (131, с. 349). В рефлексии В. Набокова символ, стоящий за словом, рассматривается во времени: при частом обращении к нему изживается, теряет глубину и значимость, отмирает: «Солнце, годы, море, песня, рай — эти слова очень часто встречаются в книжечке стихов "Мой город". Беда в том, что это только слова, игрушечки поэзии, ярлычки испарившихся символов... Слово вместо того, чтобы быть полуоткрытой дверью, проблеском и сквозняком, от которого мысли и чувства читателя сразу приходят в движение, в волнение, слово вместо этого замкнуто в самом себе — маленькое, мертвое и блестящее» (131, с. 358).

Прозаический текст оценивается В. Набоковым 104 с тех же позиций, что и поэтический — с требованием точности и, вместе с тем, оригинальности словоупотребления. Так, по поводу рассказа М. Горького «Двадцать шесть и одна» В. Набоков пишет: «Рассказ — образчик... традиционного плоского сентиментального жанра в его наихудшем варианте. В нем нет ни одного живого слова, ни единой оригинальной фразы, одни готовые штампы...» (130, с. 383). В субъективной оценке чужих текстов В. Набоков выделяет лексические особенности языка авторов: «...нянчил и укачивал на руках тяжелого полуторагодовалого ребенка (мне нравится это слово "тяжелый", благодаря ему фраза оседает в нужном месте)» (129, с. 129); «...игра. Заметьте, как тщательно описывает ее Толстой: "игроки, разделенные на две команды... с позолоченными ракетами в руках" (мне нравится "позолота" — отзвук королевского происхождения этой игры и благородного ее возрождения)» (130, с. 306).

Единицы лексического уровня представлены в рефлексии В. Набокова как способные к организации гармонических вертикалей, трансформирующие структуру текста: «...**творческое прочтение** повести Гоголя открывает, что там и сям в самом невинном описании то или иное слово, иногда просто наречие или частица, например слова "даже" и "почти", вписаны так, что самая безвредная фраза вдруг взрывается кошмарным фейерверком» (130, с. 125).

В набоковской рефлексии художественный мир строится как единая система, в которой доминирует авторская ономастическая деятельность: «...автор говорит: "Пуск!" — и мир начинает вспыхивать и плавиться... Писатель первым наносит на карту его очертания, дает имена его элементам» (129, с. 24). Преодоление штампов, клише, стандарта, а также неточности, условности словоупотребления в метапоэтике В. Набокова связаны с идеей познания в языковом творчестве; найденное слово способно открыть сознанию истину. Само слово при этом может в тексте не называться: «...в одном из его сновидений, Драйер медленно заводил граммофон, и Франц знал, что сейчас граммофон гаркнет слово, которое все объяснит и после которого жить невозможно» (134, т. 1, с. 238). Наряду с характеристикой «слово, которое все объяснит», в текстах В. Набокова присутствуют ассоциации «слово — ключ» и 105 «слово — шифр»: «Одно **слово** «вода» все разрешило. В **ключе** к сложнейшей задаче нас поражает прежде всего именно его простота, его гармоническая очевидность... Она ощутила живейшее желание сию же минуту повидать Франца, сказать ему одно, все объясняющее слово, телеграфный шифр их жизни» (134, т. 1, с. 244). Называние придает ощущениям, переживаниям новую значимость: «...он впервые почувствовал, что в конце концов он изгнанник, обречен жить вне родного дома. Это слово "изгнанник" было сладчайшим звуком... Блаженство духовного одиночества и дорожные волнения получили новую значительность. Мартын словно подобрал ключ ко всем тем смутным, диким и нежным чувствам, которые осаждали его» (134, т. 2, с. 198). Слово в метапоэтике В. Набокова — единица языка, интегральная по отношению ко множеству индивидуальных смыслов, эмоций и ощущений; будучи найденным, слово связывает воедино, зашифровывает в себе все смыслы, само их осознание обеспечивается языковым означиванием.

Внимание к слову как основному элементу организации текста, несущему в себе множество общих и индивидуальных смыслов, погружение в его «материю» приводят к тому, что проблема поиска слова решается путем создания новых слов: «... тогда-то я и придумал новое слово "крестос**повица**", столь крепко вошедшее в обиход» (134, т. 4, с. 286),

авторское словообразование часто сопровождает комментарий: «...какое вавилонское слово достигло бы до небес... сборное название триллиона тонов: бриллиантоволуннолилитовосизолазоревогрозносапфиристосинелилово, и так далее — сколько еще!» (134, т. 3, с. 291); к набоковским неологизмам относятся: «кстатическая» (мысль) (134, т. 4, с. 113), «гипногогический» (ведущий ко сну) (134, т. 4, с. 156), «фо*тизмы*» (световые явления) (134, т. 4, с. 157).

Потребность в точном выражении мысли во всем многообразии ее оттенков приводит, кроме словообразования, к использованию разнообразных стилистических приемов. В частности, Г.Ф. Рахимкуловой описаны способы каламбурообразования, отражающие специфику художественных текстов В. Набокова: использование созвучных слов и словосочетаний (парономазии), графические каламбуры, обыгры-106 вание многозначности слова или разошедшихся значений однокоренных слов, каламбурная трансформация фразеологизмов, анаграмматические каламбуры (см.: 155).

Проблема поиска слова присутствует в сепаративном метапоэтическом тексте В. Набокова — раннем рассказе «Слово» (1921), в котором получают развитие посылки, заявленные в стихотворении «Шепни мне слово, то слово дивное...» (1916). В рассказе «Слово» выражено стремление художника приблизиться к первому, идеальному слову: «ангел молвил единственное **слово**, — и в голосе его я узнал все любимые... голоса. Слово, сказанное им, было так прекрасно... Пролилось оно благовоньем и звоном по всем жилам моим, солнцем встало в мозгу, — и бессчетные ущелья моего сознания подхватили, повторили райский сияющий **звук**» (133, т. 1, с. 35). Идеальное слово, выражающее истину, в соответствии с имплицитной метапосылкой, включает в себя знакомые, присутствующие в реальном мире и обыденном языке составляющие: «...все те знакомые звуки, что отдельно касались слуха моего, — ныне заключены в единый совершенный напев» (там же, с. 34). В художественной рефлексии над идеальным словом признается, что оно представляет собой некий конструкт, организованный из звуков реального языка.

В работе «Заветы символизма» Вяч. Вс. Иванов говорит о том, что «болезненно пережитое современной душой противоречие — потребности и невозможности "высказать себя"» (83, с. 448) отражается на состоянии поэтического языка: «Поэзия должна давать "всезрящий сон" и "полную славу" мира, отражая его "двойною бездной" — внешнего, феноменального, и внутреннего, ноуменального постижения. Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее... Но нет такого языка; есть только намеки, да еще очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов» (там же, с. 450). В идее гармонии, определяющей организацию фонетических элементов языка, заключается способ приближения к идеальному слову и языку в метапоэтической рефлексии В. Набокова.

В художественном тексте В. Набокова находим метапосылку о необходимости пристального внимания, «погружения» в материю слова как элемента гармонического 107 целого: «Какое еще нужно напряжение, до какой еще пристальности дойти, чтобы словами передать зримый образ человека?» (134, т. 3, с. 312). Указанная особенность набоковского мышления, буквального «видения» слова была отмечена М. Ямпольским в работе «О близком (Очерки немиметического зрения)». Характерное для неклассического типа текста обращение к «изнанке» структуры, деконструкции и расслоению языковых элементов автор рассматривает с более общих позиций — указывает на возникновение в постнеклассической эпистеме аномальных зрительных ситуаций, в частности, при воспроизведении микроскопических процессов, при объемном восприятии плоских фигур. Подавление дистанцированного зрения в работе В. Набокова над словом позволяет подступить к «близкому» как «внутреннему» (249, с. 7). Это не просто наблюдение, а погружение в материю языка, интеллектуальное созерцание его изнутри (там же, с. 38).

Акцент на семантике компонентов слова, демонстрация приемов активной работы над словом, способствующих актуализации его внутренней формы, присутствуют в художественных текстах В. Набокова: вместо лексемы соболезнование — «и он выразил мне свое болезное, соболиное» (134, т. 4, с. 444); «о, как мне совестно, что меня занимают, держат душу за полу, вот такие подробы,

подрости, лезут, мокрые, прощаться» (134, т. 4, с. 58), возможно авторское расчленение лексемы по морфемному шву: «и впоследствии (поскольку это последствие длилось)» (133, т. 5, с. 92), или намек на такую возможность: «входом по **необходимости** (в буквальнейшем, первоначальном смысле)» (134, т. 4, с. 296). В приведенных примерах выражается стремление В. Набокова к децентрации, деконструкции, расслоению и выделению слова — взаимосвязанным процессам в системе гармонической организации текста. Децентрация — это смещение центрирующей оси текста с собственно языковых единиц на «аномальные» элементы; деконструкция — это демонтаж слова; расслоение элементов — итоговый процесс, показывающий возможности интеграции элементов демонтажа в качественно новые структуры. Процессы децентрации, деконструкции 108 и расслоения в работе над словом дают возможность совершенствования процесса творчества в ходе реализации антиномии языка как системно-структурной определенности и элементов ее «преодоления» (223, с. 125).

Стратегия поиска слова, связанная с погружением в его материю, выражается в имплицированных в художественную прозу В. Набокова метапосылках, указывающих на фоносемантическую составляющую в общем спектре значений слова: «В самом названии этой незнакомой еще столицы [Берлин] — в увесистом грохоте первого слога и в легком звоне второго — было для него что-то волную**щее**» (134, т. 1, с. 122); «...и тогда несдобровать отдельному индивидууму, с его двумя бедными "у", безнадежно аукаю**щимися** в чащобе экономических причин» (134, т. 2, с. 310). Фиксация и описание фоносемантики лексем чаще встраиваются в художественный текст, внешне не стремящийся к акцентированию лингвистических характеристик слова, хотя в некоторых случаях особенности звуковой составляющей слов ассоциируются с их использованием в поэтической речи: «...с попыткой развить у немецких наименований голос, подобно тому, как... названия итальянских улиц звучат подозрительно приятным контральто в русских cmuxax» (134, T. 3, c. 89).

Более подробный метапоэтический комментарий по поводу языковых ассоциаций, основанных на фонетическом сближении слов, представлен в лекциях В. Набокова: «В слове "чудное" слышится сказочное "чудь", окончание слова "луч" в дательном падеже и древнерусское "чу", означавшее "послушай", и множество других прекрасных русских ассоциаций» (130, с. 396). Понимание слова как «неразрывного единства звуковой стороны и смыслового содержания» (187, с. 79) в метапоэтике В. Набокова расширяется, фонетическое значение несет не только все слово, но и его фрагменты. Фонетическое значение — информация, связанная непосредственно со звуками данного языка. Как правило, последовательность звуков сама по себе не воспринимается как носитель какой-либо информации. Но в некоторых случаях звуковая форма выступает на первый план и определяет собой восприятие значения слова (92, с. 52).

Вычленение отдельных фонетических элементов слова приводит к последующему наблюдению за возмож- 109 ностями их сочетаний, узору, который возникает в синтагматической сочетаемости созвучных лексем. В художественных текстах такая деятельность представлена от лица героев; подчеркивается ее аномальность, внешняя нерациональность: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» (134, т. 3, с. 360); «Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далей, я ищу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все» (134, т. 3, с. 296); «...догадываясь о том, как складывают слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, — так что вся строка — живой перелив...» (134, т. 4, с. 52). В метапосылках В. Набокова отсутствует явное выражение идеи о новом семантическом наполнении отдельного слова в словосочетании или синтагме на основе фонетического созвучия. Важен момент объединения словоформ быстрой связью для передачи скорее не смысла, а впечатления: «Мне нужно выразить толчок, разряд, молнию мгновенного впечатления чередою слов;

их вещественное накопление на странице портит самое вспышку, острое единство картины» (134, т. 3, с. 216).

В художественных текстах В. Набокова в речи автора и героев с одинаковой частотностью встречаются словосочетания, построенные по принципу повтора или близкозвучия инициальных частей контактных или близко расположенных словоформ: «от факта к фантазии» (134, т. 4, с. 51), «грузным грохотом» (134, т 3, с. 316), «в патоке этой патетики» (134, т. 3, с. 204), «на горизонте гордыни» (134, т. 2, с. 39), «расправлен и распорот» (134, т. 1, с. 202), «**горд**ости **гор**ода» (134, т. 3, с. 10), «от рокового рокота» (134, т. 4, с. 19), «другое, дурное измерение» (134, т. 4, с. 147), «**ду**бравное **ду**новение» (134, т. 1, с. 77), «рококо раковин» (134, т. 3, с. 215), «комнатный космос» (134, т. 2, с. 12), «валкие вальсы» (134, т. 1, с. 393), «том 110 **том**ных стихотворений» (134, т. 3, с. 133), «в **вин**оградных виньетках» (134, т. 3, с. 133).

Использование сходнозвучных слов — фонетических аттрактантов — в текстах В. Набокова носит целенаправленный характер, основано на притяжении и симметрии семантически неродственных слов на основе внешней формы. Такие сочетания слов составляют в текстах В. Набокова основу художественного видения: «Вы забываете.., что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (134, т. 3, с. 357). Метапоэтическая стратегия В. Набокова коррелирует с идеей о том, что парная противоположность позволяет более глубоко осознать каждое явление в паре. Не только оппозиция явлений, но и связи между ними являются одним из характерных проявлений системного характера языка. «Весь механизм языка зиждется исключительно на тождествах и различиях, причем эти последние являются лишь оборотной стороной первых» (171, с. 141). Симметрия словоформ, имеющих в фонетической структуре приблизительно одинаковый подбор звуков, позволяет продемонстрировать возможность творческого преодоления «системной семантической предсказуемости лексической связи» (214, с. 12), закона семантического согласования. О стремлении к преодолению языка как структурно-системного инварианта В. Набоков говорит, характеризуя вынужденный отказ от русского

языка «ради второстепенного сорта английского языка, лишенного в моем случае всей той аппаратуры... подразумеваемых ассоциаций и традиций, — которыми туземный фокусник с развевающимися фалдами может так волшебно воспользоваться, чтобы преодолеть по-своему наследие отцов» (132, т. 2, с. 413).

Расширяя диапазон лексем, способных образовывать синтаксические конструкции в тексте на основе консонанса, В. Набоков переносит акцент на сам метод звукового отслоения, нарушения автоматизма в построении текста. Цель такого метода — явное, нарочитое представление слова как «конструкторского набора» с возможным обогащением лексем новыми смысловыми обертонами. Слово представлено как элемент гармонической организации текста, «узора», который воспринимается в модусах слуха и зрения при чтении текста. Демонстрация лекси- 111 ческих единиц в новых, нестандартных отношениях указывает на способность естественного языка «интерпретировать не только другие знаковые системы, но и самого себя» (188, с. 16). Слово в тексте В. Набокова предстает как пучок потенциальных возможностей, которые раскрываются в языковом творчестве. Так восстанавливается первоначальная нерасчлененность его смыслов, первозданность «слова как такового», стремление к которому выражено в метапоэтике В. Набокова.

Таким образом, метапоэтический текст В. Набокова содержит полифонию посылок, в которых осмысляется сущность слова, его признаки и функции в системе языка и структуре текста. Слово признается основной единицей языка и организации текста. Через индивидуальное толкование, описание, систему ассоциаций в художественных текстах, лекциях и рецензиях В. Набокова выражается языковое знание о деятельностной сущности слова. Слово наделяется способностью к организации гармонических вертикалей текста, трансформирующих его структуру.

Языковое творчество, по В. Набокову, направлено на поиск точного, истинного слова, которое получает номинации ключ, шифр. Преодоление языковых клише, стандартов, отягощенности слова стойкими поэтическими ассоциациями осуществляется В. Набоковым в словообразовании, активном использовании стилистических приемов, актуализирующих внутреннюю форму слова. Погружение в материю слова, внимание к его звуковой фактуре приводит творческое языковое сознание к открытию способа усиления индивидуальной мотивированности слова путем гармонической организации, основанной на симметрии созвучных частей слов. Созвучные, но семантически далекие лексемы в текстах В. Набокова контактно расположены на горизонтали текста. С учетом того, что отношения фонетических аттрактантов основаны на деконструкции, оцениваются (в том числе и самим автором) как аномальные, образуют качественно новые структуры, можно говорить об их функциональной аналогии с гармоническими вертикалями поэтического текста.

Рефлексия над конкретными словами обращена 112 к фонетическим, семантическим, стилистическим, этимологическим особенностям, межъязыковым корреляциям, системе образных ассоциаций, что позволяет выделить в метапоэтическом тексте В. Набокова специальный уровень, посвященный собственно метаописанию отдельных слов и выражающий антиномичные признаки слова — его точность, стабильность и одновременно возможность индивидуальной трактовки в художественном тексте.

2. Гармоническая функция языкового повтора в организации художественного текста (на материале текстов лекций В. Набокова)

В метапоэтической рефлексии В. Набокова, в целом 113 направленной на установление закономерных связей между явлениями искусства, творчества и фундаментальными идеями, такими, как идея гармонии, акцент делается на многоплановых связях в структурной организации элементов системы языка. К числу таких способов в рефлексии В. Набокова, как показал анализ концептуального поля «Гармония», относится повтор элементов. Необходимо отметить важность рефлексии В. Набокова над повтором в контексте исследования гармонии и гармонической организации текста, поскольку именно к идее гармонии апеллирует онтологическая сущность повторяемости. Представляется важным проанализировать, каким образом метапоэтический текст В. Набокова выражает авторскую рефлексию над повтором, сопоставить эти данные с теоретическими представлениями о повторе, принятыми в лингвистике, поэтике.

Принцип повторения проявляет себя на всех уровнях организации материального мира как фактор структурообразования природных объектов. В искусстве широко используется этот же принцип организации материала, где основой композиции служит мотивированное, но вариативное повторение того или иного формального (орнамент, музыка, архитектура) или содержательного мотива. «Без выявления онтологии повторов затруднено точное представление о процессах текстообразования, невозможен со-

Языковой повтор в лингвистике текста рассматривается, в первую очередь, как средство организации текста, его связности, когезии. Связность — важнейшая текстовая категория, именно ее наличие повышает статус некоторого множества высказываний, превращая их в текст. Наряду с лексической и грамматической синтагматикой существует синтагматика текста, которая обнаруживается в законах межфразовой сочетаемости, в наличии особых внутритекстовых связей. Эти связи соответствуют семантическому, лексико-грамматическому, образному, прагматическому 114 уровням текста. Доминанта внутритекстовых связей — семантическое согласование в широком смысле, которому подвергаются все компоненты текста — от сложных синтаксических целых до отдельных лексем, которые должны быть семантически связаны между собой и соотнесены с глобальным содержанием текста.

Все разновидности текстообразующих логико-семантических связей построены на повторе информации, осуществляемом на разных участках текстового пространства, в различном объеме и различными языковыми средствами. В зависимости от языкового уровня выделяют фонетические (звуковые) повторы, такие, как аллитерация, ассонанс, повтор звукосочетаний, или полифонический повтор (в том числе звуковой параллелизм), ритмический повтор, ритмическая градация и ритмический параллелизм; морфемные повторы — префиксальные, корневые (частичные), суффиксальные, флексийные; лексические повторы классифицируются в зависимости от частеречной принадлежности повторяемого слова. К числу синтаксических повторов принадлежат синтаксический параллелизм и эпимона — повтор словосочетаний и фраз с небольшими вариациями, а также развернутый вариативный повтор. Кроме того, существует позиционная классификация повторов (анафора, эпифора, кондупликация, редиф, апострофа, эпистрофа, симплока, подхват и другие), количественная классификация (123, с. 404—436).

Нагнетание однородных по содержанию или по форме единиц, их повторение, кроме обеспечения связности текста, также имеет частные функции. К ним относятся: 1) смысловая — функция образно-смыслового сближения — индуцирует и поддерживает различного рода смысловые ассоциации. Эта функция реализуется, например, в случаях паронимической аттракции. Сюда же можно отнести и основанные на морфемном повторе ассоциативные связи, которые служат актуализации внутренней формы одного из слов, маркированных повтором; 2) интегративная — функция поддержания синтаксических связей; 3) лейтмотивная — заключается в семантическом выделении ключевого слова текста («лейтмотивная инструментовка» в терминологии Г.А. Шенгели); 4) эвфоническая (музыкальная) — связана с установкой на ритм, мелодичность, «звуковое задание» (Б. Томашевский); 5) игровая — лежит 115 в основе скороговорок (там же, с. 428).

Следует отметить различие повтора как стилистического приема и как принципа структурной организации текста. Семантическое согласование языковых единиц не является функциональным пределом повтора. Повтор это способ организации гармонических вертикалей текста, симметричных структур, особой геометрии текста. Говоря о повторах как основе симметричного построения поэтического текста, Р.О. Якобсон отмечает: «Картина отбора, распределения и соотношения различных морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя неожиданными, разительно симметричными расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами» (244, с. 468). Повтор основан на принципе параллелизма на всех уровнях языка и заключается в «возврате формы», создающей особую гармонию контрастов (246, с. 199).

К.Э. Штайн указывает на то, что «изумительно красивые симметрические конфигурации могут образовывать слова знаменательные и служебные, повторы тропа или фигуры, не являющиеся словосочетаниями, словосочетания и просто ассоциативные связи слов. Основа их конфигурации — симметрия, то есть отношения эквивалентности (относительной), и дополнительность — огра-

117

ничение многообразия антиномичным соотношением (отношениями взаимоисключения, контраста, противопоставления)» (224, с. 66). «Повтор элементов — это концентрация всех "сил" в тексте: смысловых, композиционноструктурных, это же наиболее мощное средство связи в нем» (228, с. 99). Повтор формирует симметричность формы высказывания, задает его семантический ритм, воспринимается как своеобразный «перелом в организации значений языковых единиц» (216, с. 108).

Рассуждая о смысле повторяемости, Ю.М. Лотман говорит о том, что любые типы повторов («эквивалентности») — фонетические или семантические — являются основой структуры, а уже вследствие способности к организации структуры оказываются явлением смысла (109, с. 125), формируют сквозные темы и лейтмотивы. Поскольку 116 структура художественного текста способна к деавтоматизации, она сама может стать носителем информации. Форма текста способна выражать некоторые скрытые значения, которые входят в произведение наряду с комплексом семантики отдельных лексических и грамматических показателей. Оценка адекватности прочтения авторского намерения должна включать и верное прочтение значений, скрытых в форме целого текста (121, с. 234). В гармоническом формообразовании текста, осуществляемом при помощи повторов, происходит нечто отличное от обычного языкового процесса передачи значений: вместо последовательной во времени цепочки сигналов, служащих цели определенной информации, возникает сложно построенный сигнал, имеющий пространственную природу — возвращение к уже воспринятому. При этом оказывается, что однажды воспринятые по общим законам языковых значений ряды словесных сигналов и отдельные слова при втором (не линейно-речевом, а структурно-художественном) восприятии получают новый смысл. В восприятии повторяющихся элементов текста смыслоразличительная функция повтора связана с отличием построения или позиции повторяющихся элементов и конструкций.

Не только внутритекстовый повтор, но и повторное обращение к однажды воспринятому художественному произведению также сопровождается получением новой информации. При любой кратности прочтения одного и того же текста неизбежна его содержательная трансформация с точки зрения получателя: «Художественное произведение не исчерпывается текстом ("материальной частью" в изобразительных искусствах). Оно представляет собой отношение текстовых и внетекстовых систем. Изменение внетекстовой системы — процесс, происходящий в нашем сознании беспрерывно, процесс, в котором присутствуют черты и индивидуально-субъективного, и объективноисторического развития, — приводит к тому, что в сложном комплексе художественного целого для читателя постоянно изменяется степень структурной активности тех или иных элементов» (109, с. 138). Повторы разного типа — это смысловая ткань большой сложности, которая накладывается на общеязыковую ткань, создавая особую концентрацию мысли (там же, с. 135).

Повтор как средство гармонической организации в художественном тексте всегда сопровождается семантическим приращением (в терминах В.В. Виноградова, «приращением смысла»). В границах художественного текста это справедливо и для такого повтора, который в разговорной речи был бы признан тавтологическим. Прием, состоящий в повторении одной и той же единицы (звука, морфемы, слова и других) в художественном тексте, может определяться как «тождественный повтор» (13, с. 182). Смысловое несовпадение в нем обеспечивается тем, что та же лексическая или семантическая единица при повторении оказывается уже в другой структурной позиции и приобретает новый смысл, совпадающие единицы текста становятся основанием для сопоставления / противопоставления.

О глубинном смысле повтора как способа выразить новое содержание, о связи повторяемости в развитии явлений с законом отрицания отрицания пишет академик Б.М. Кедров, современник В. Набокова. В работе Б.М. Кедрова «О повторяемости в процессе развития», предвосхитившей основные идеи современной синергетики (теории самоорганизации), повторяемость рассматривается как сущностный механизм кинетики самодвижения материи: «Под повторяемостью мы понимаем не просто связь и преемственность в ходе развития, не наличие каких-либо

неисчезающих признаков у вещей и явлений, а как раз наоборот — воспроизведение того, что перед этим было прервано или прекращено, что исчезло, а затем возникло вновь в том же или в преобразованном виде и начало свое повторное движение в том же порядке. Следовательно, существенным признаком повторяемости мы считаем, вопервых, дискретность, прерывность процесса и, во-вторых, возвращение к исходному пункту (полное или частичное в зависимости от условий и характера развития), другими словами, воспроизведение в процессе развития в той или иной форме того, что уже было пройдено ранее» (90, с. 8).

Представляется важным проведение анализа явления повторяемости (в частности, повторов в художественном тексте и метапоэтической рефлексии над повторами) с учетом классификации Б.М. Кедрова, который выделяет: 118 1) повторяемость на высшей ступени в ходе прогрессивного развития; 2) кажущуюся «повторяемость» в ходе регрессивного развития (там же, с. 8). С учетом того, что одним из концептуально значимых понятий синергетики является нелинейность и связанная с ней значимость разрастания малого (усиления флуктуаций) — способность малых изменений реализоваться в макроскопических следствиях, а также то, что линейное мышление с позиций синергетики и когнитологии может быть опасным в нелинейной сложной реальности (формой которой является художественный текст), то в отношении текста и любой его семантически отягощенной единицы можно говорить о двух вариантах языкового повтора:

1) повтор со знаком плюс, обеспечивающий прогрессивное развитие в семантическом, концептуальном, денотативном, эмотивном пространстве текста, формирующий горизонтальные и вертикальные внутритекстовые связи, характеризующийся приращением нового смысла, важного для системы текста. Графически этот тип повтора можно представить в виде логарифмической спирали, наглядной модели диалектического закона отрицания отрицания: «Уже сам этот закон предполагает возвращение и вместе с тем повторное отрицание в ходе развития, которым "снимается", или преодолевается, первое отрицание, имевшее место раньше в процессе того же развития» (там же, с. 9);

2) повтор без семантического приращения, по типу «порочного круга», наблюдаемый при регрессивном развитии. Речевой аналог его — тавтологический повтор, речевая ошибка.

Необходимо отметить, что в словарных толкованиях заключена бинарная оппозиция в представлении о повторе тавтологическом vs. креационистическом:

Повторить — 1. Сказать или сделать еще раз то же самое. 2. Воспроизвести, воссоздать (МАС).

Если первое значение указывает скорее на отсутствие приращения смысла, то вторая дефиниция осуществляется с помощью лексем, содержащих префикс вос-; при сопоставлении ряда слов, содержащих аналогичный префикс (воскликнуть, воскурить, воспарить, воспевать, воспламенить, воспылать, воссиять, восславить, многие из которых представлены в словарных статьях с пометой «устаревшее, 119 высокого стиля»), отмечаем, что префикс вос- придает действию или процессу значение преображения, сопряженного с представлением о действии или процессе на более высоком оценочном уровне по сравнению с однокоренными словами, лишенными префикса вос-. По данным Толкового словаря Д.Н. Ушакова, приставка воз-, возо-, вос- присутствует в книжных, большей частью устаревших словах. В тех лексемах, в которых значение этой приставки ясно, она обозначает: 1) направление действия вверх, то же, что [вз], но с более книжным (иногда торжественным) оттенком, например, восходить, возводить, возлетать; 2) действие, производящее что-либо заново, вновь, например, возрождать, восстановить; 3) действие, являющееся ответом на что-либо (часто с торжественным оттенком), например, вознаграждать, воздавать; 4) начало, возникновение какоголибо действия, например, возжелать, возненавидеть, возмечтать. В словарном толковании приставки вос- можно выделить семантические компоненты возвращение, ответ на известное, новизна, возвышение. Следовательно, воспроизвести, воссоздать нечто в процессе повтора означает вернуться к известному и претворить фрагмент реальности умственным переносом его в высшие пределы; во внутренней форме слова повторить (во втором значении) закодирована идея семантического приращения со знаком плюс.

Изучение системы метапоэтических представлений о языковом повторе в текстах В. Набокова необходимо проводить с учетом того, что языковое мышление автора отличается полифоничностью, взаимодействием глубоких общенаучных и художественных стратегий. Представленная классификация повторов и проявлений повторяемости во всеобщих процессах развития может способствовать пониманию основ метапоэтической рефлексии В. Набокова над языковым повтором. В русскоязычных прозаических текстах, рецензиях и лекциях находим метапосылки, эксплицитно или имплицитно выражающие авторское отношение к идее повторяемости вообще, а также частным случаям языкового повтора. В текстах лекций содержится система метапосылок о языковом повторе, их рассмотрение позволяет представить основные направления рефлек-120 сии В. Набокова над языковыми повторами. К таким направлениям относятся:

- 1) классификация повторов по принадлежности дублирующегося компонента к конкретному языковому уровню;
  - 2) позиционная классификация повторов;
- 3) выделение эвфонической, лейтмотивной, интегративной функций повтора;
- 4) наделение языковых повторов репрезентативной функцией по отношению к индивидуальному авторскому стилю;
- 5) рефлексия над формообразующей функцией повтора, способностью к выстраиванию гармонических вертикалей, преодолению линейности текста.

Тексты лекций В. Набокова отражают рефлексию над повторами на различных языковых уровнях.

1. Фонетический уровень. В метапоэтической работе «Чарльз Диккенс» В. Набоков специально останавливается на фонетических повторах: «Аллитерация и ассонанс. Этот прием уже отмечался в связи с повторами. Но не откажем себе в удовольствии услышать обращение мистера Смоллуида к жене: "You dancing, prancing, shambling, scrambling poll-parrot"... — образцовый ассонанс; а вот аллитерация: арка моста оказалась "sapped and sopped"... "Джарндис и Джарндис" (Jarndys and Jarndys) в каком-то смысле полная аллитерация, доведенная до абсурда» (129, с. 176). В приведенной цитате

бессмыслица (МАС)). В «Лекциях по русской литературе» В. Набоков приводит отрывок из романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» и комментирует аллитерацию: «... "прелестна твердая шея с ниткой жемчуга... прелестны грациозные легкие движения маленьких рук и ног, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести". Повторение жужжащего звука "ж" — зловещее свойство ее красоты — искусно завершается в предпоследнем абзаце этой главы: "неудержимый дрожащий блеск глаз и улыбки обжег его"» (130, с. 302). Здесь В. Набоков отмечает семантико-фонетический эффект повтора, а также подчер- 121 кивает, что лейтмотивное развитие семантического компонента, порожденного аллитерацией, происходит в вертикальной плоскости текста («искусно завершается в предпо-

следнем абзаце»), повтор горизонтальный усилен и стабили-

зирован в читательском восприятии повтором дистантным.

В. Набоков подчеркивает эвфоническую функцию звуко-

вого повтора; с другой стороны, в «полной аллитерации»

он видит отсутствие семантического приращения, исполь-

зует в комментарии лексему абсурд (Абсурд — нелепость,

В работе «Чарльз Диккенс» (в параграфе, озаглавленном «Повторы») В. Набоков одновременно обращает внимание на фонетические, лексические и синтаксические повторы: «Диккенс обожает своеобразные заклинания, словесные формулы, повторяемые с нарастающей выразительностью... Отметьте эффект трижды повторенного зачина "день выдался под стать" и четыре раза простонавшего "как же", отметьте частые звуковые повторы, дающие ассонанс... как припев повторяется "и они"» (129, с. 173). Языковая интуиция В. Набокова улавливает в повторах силу заклинания, магический эффект. В лингвистической литературе есть указания на «гипнотическое» влияние повторов; их музыка и ритмика завораживают. Выделяя ключевые понятия текста, поддерживая определенные смысловые ассоциации, повтор воздействует и на подсознание. На повторах основаны, в частности, заговоры. К заговорам близки колыбельные песни, поэтическим первоэлементом которых является не слово, а звук. Близость к песне отмечает и В. Набоков («как припев повторяется»).

- 2. Морфемный уровень. В. Набоков комментирует корневой (частичный) повтор в тексте Л.Н. Толстого: «Слово дом (в доме, домочадцы, дома) повторяется восемь раз в шести предложениях. Этот тяжеловесный и торжественный повтор дом, дом, дом, звучащий как погребальный звон над обреченной семейной жизнью (одна из главных тем книги), — откровенный стилистический прием» (130, с. 285). Здесь В. Набоков обращает внимание на звуковую сторону морфемного (корневого) повтора, наделяет его функцией лейтмотивной инструментовки. В. Набоковым осуществляется метапоэтическая рефлексия над корневыми повторами в текстах Н.В. Гоголя: «... "и глядела ему в окно слепая, темная ночь, готовая посинеть от приближавшегося рассвета, и пересвистывались вдали отдаленные петухи" (заметим повтор "дали" и дикое "пересвистывались", ведь 122 Чичиков, засыпая, тоже свистел носом: мир сразу становится странным, размытым, храп сливается с дважды отдаленным криком петухов, и вся фраза корчится, рожая псевдочеловеческое существо)» (130, с. 92). Комментируя текст Н.В. Гоголя, В. Набоков отмечает тавтологию, основанную на контактном корневом повторе («вдали отдаленные»), а также дистантный повтор («пересвистывались» — «свистел»), однако, по мнению В. Набокова, двойная тавтология в данном случае сообщает тексту исключительно значимое семантическое приращение. В наслоении повторов (храп / свист «сливается с дважды отдаленным криком») В. Набоков видит образ «псевдочеловеческого существа», который считает основным для творчества Н.В. Гоголя; В. Набоков подчеркивает, что источником этого образа является языковой материал: «фраза корчится».
  - 3. Лексический уровень. Тексты лекций В. Набокова показывают, что основным направлением рефлексии автора над лексическими повторами в чужих текстах является установление корреляций между общими приметами авторского стиля (в частности, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского) и характером повторов указанного языкового уровня. Так, В. Набоков описывает основанный на омонимии лексический повтор в тексте Л.Н. Толстого: «...никакой связи между двумя прилагательными нет, но повторы характерны для стиля Толстого с его неприяти-

ем фальшивых красивостей и готовностью допустить любую тяжеловесность, лишь бы она напрямую вела к сути. Сравните похожее сочетание слов "неторопливый" и "торопливо", которые встречаются через пятьдесят странии» (130, с. 300—301). В. Набоков допускает возможность тавтологического повтора, если он способствует языковому выражению системы истинных ценностей, установок автора текста. Противоположную оценку В. Набоков дает тексту Ф.М. Достоевского: «Назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие отличают стиль Достоевского» (130, с. 197). Здесь стилистически неоправданные повторы оказываются для В. Набокова маркером слабоэстетической авторской манеры.

Особенно важными для структуры текста, по мнению В. Набокова, оказываются лексические повторы в тек- 123 стах Н.В. Гоголя: « "Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета... воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом (один из тех повторов, свойственных стилю Гоголя, от которых его не могли избавить годы работы над каждым абзацем), влетают смело, как полные хозяева, и... обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами"... тут сравнение с мухами, пародирующее ветвистые параллели Гомера, описывает... круг, и после сложного, опасного сальто без лонжи, которой пользуются другие писатели-акробаты, Гоголь умудряется вывернуть к исходному "врознь и кучами". Несколько лет назад на регбийном матче в Англии я видел, как великолепный Оболонский на бегу отбил мяч ногой и, тут же передумав, в броске поймал его руками... Нечто подобное по мастерству демонстрирует здесь и Николай Васильевич» (130, с. 83—84).

В приведенном метапоэтическом фрагменте В. Набоков констатирует факт тавтологического повтора в тексте Н.В. Гоголя («воздушные» — «воздухом»), но гораздо большее внимание обращает на смысловой повтор «врознь и кучами» — «где вразбитную, где... кучами», внутри которого заключен лексический повтор. Этот повтор В. Набоков наделяет формообразующими свойствами, а именно, способностью в общей линейности текста образовывать

кругообразную смысловую структуру («круг», «сальто», «умудряется вывернуть к исходному»). Новизну, приращение смысла в повторе, по В. Набокову, обеспечивает талант автора, его мастерство, благодаря которому лексический повтор становится способом гармонической организации, эстетизируется.

В. Набоков считает значимым для организации текста повтор не только знаменательных, но и служебных слов, в частности, фиксирует повторы частицы даже: «...даже (обратите внимание на частое повторение этого слова)» (130, с. 129).

4. Синтаксический уровень. При описании повторов на этом уровне В. Набоков использует термины позиционной классификации: «Диккенс разражается апострофой» (129, с. 175); приводит пример синтаксиче-124 ского параллелизма в тексте Л.Н. Толстого: «Вы увидите, что выражение "у него дрожала нижняя челюсть" повторяется и в том, и в другом эпизоде: в сцене падения Анны, когда он склоняется над ее грешным телом, и в сцене настоящего, реального падения с лошади, когда он стоит над умирающим животным» (130, с. 254). Лейтмотивная функция синтаксического повтора в рефлексии В. Набокова получает вербальное выражение: «Возникают два новых лейтмотива, сопровождающих мотив "закутанности": "растерзанность" и "стук по железу"» (130, с. 258). Для того чтобы проследить указанные лейтмотивы, В. Набоков предлагает «просмотреть все отрывки, где встречаются элементы, из которых составлен этот общий сон. Эти формообразующие впечатления я называю составляющими сна» (130, с. 257), и находит, что «формообразующие элементы» заключаются в лексико-синтаксических повторах: «В обоих снах у страшного мужика взлохмаченная борода, он копошится и что-то бормочет... В обоих снах он наклоняется и бормочет по-французски» (130, с. 261). Таким образом, синтаксический повтор в рефлексии В. Набокова, как и лексический повтор, тесно связан с понятием формы.

Образное описание развернутого вариативного повтора, в котором работа над словом, фразой, предложением направлена на максимально точное выражение мысли автора, также находим в лекции, посвященной Л.Н. Толстому: «У толстовского стиля есть одно своеобразное свойство, которое можно назвать "поиском истины наощупь"... Этот прием включает в себя так называемые художественные повторы, или плотную цепочку повторяющихся утверждений... — каждое последующее выразительней, чем предыдущее, и все ближе к значению, которое вкладывает в него Толстой. Он продвигается наощупь, разрывает внешнюю оболочку слова ради его внутреннего смысла, очищает смысловое зерно предложения, лепит фразу... нащупывает наилучшую форму для выражения своей мысли, увязает в трясине предложений, играет словами, растолковывает и растолстовывает их» (130, с. 309—310). Н.В. Данилевская отмечает, что смысловые единицы различной протяженности, с перефразировкой повторяющие высказанное ранее в тексте положение, включающие в себя некоторое развитие темы (содержания), способствуют раз- 125 вертыванию целого произведения, реализации в речевой ткани такого гносеологического принципа науки, как «спиралевидность» познания (62, с. 41—42). На спиралевидность развития темы повествования указывает отмеченное В. Набоковым свойство текста, в котором каждое последующее утверждение «выразительней, чем предыдущее»; при этом внешняя по отношению к линейности текста фигура спирали, создаваемая синтаксическим повтором, в рефлексии В. Набокова связывается с приближением к истине — В. Набоков видит функцию такого языкового структурирования текста в «поиске истины наощупь».

Наличие повторов позволяет В. Набокову говорить о симметричной конструкции текста: «... Тургенев использует комедийный прием, создавая симметричный рисунок, когда каждый персонаж по отдельности исповедуется перед своим другом» (130, с. 150); «Простейшая симметричная конструкция, особенно очевидная оттого, что красота композиции превосходит ее условность» (130, с. 150); «...еще один пример простейшей композиционной симметрии» (130, с. 153). Близким к понятию симметрии в рефлексии В. Набокова оказывается понятие «равновесие» (также входящее в концептуальное поле «Гармония» в качестве структурного принципа). Так, в тексте Л.Н. Толстого В. Набоков видит «уникальное равновесие времени» (130, с. 225). Равновесие,

как и симметрия, является «ключом» к композиции: «Как нам правильно понять композицию грандиозного романа? Ключ можно найти только в распределении времени. Цель и достижение Толстого — единовременное развитие 7 основных линий романа, и мы должны исследовать их синхронизацию, чтобы объяснить ту магическую прелесть, которой он завораживает нас» (130, с. 273). Симметричность, гармонизация по оси романного времени, по В. Набокову, находит формальное выражение в двух эпизодах, то есть в смысловом повторе, выполняющем интегративную функцию: «...и наконец, мы замечаем поразительную гармонию, которую являют собой две характерные сцены первой части... Эти две сцены воздвигают две внутренние колонны в том здании, где "время" Облонского и "время" Каренина образуют два флигеля» (130, с. 273).

Повторяющиеся единицы, как показано в текстах лекций В. Набокова, могут принадлежать любому уровню языка; художественный текст «прошит» повторами как по горизонтали, так и по вертикали. В лекциях В. Набоков чаще обращает внимание на повторы, выполняющие лейтмотивную функцию, которая, однако, не всегда может быть адекватно реализована, воспринята при первом прочтении текста. Отсюда вывод В. Набокова о том, что процесс декодирования должен осуществляться посредством повторного чтения: «Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать... Когда мы в первый раз читаем книгу, трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой... сам пространственно-временной процесс осмысления книги мешает эстетическому ее восприятию... Но при втором, третьем, четвертом чтении мы в каком-то смысле обращаемся с книгой так же, как с картиной» (129, с. 25—26). В «перечитывании», переосмыслении воспринимающему сознанию возвращается «не слово в прежнем виде, но слово, уже преобразованное контекстом» (123, с. 250). Осуществляемое при повторном чтении переосмысление текста обеспечивает не круг, а спиральное бесконечное развитие, движение, более адекватное замыслу автора осознание повторных конструкций, лейтмотивов.

Таким образом, в системе метапоэтических данных, присутствующих в текстах лекций и эксплицитно или имплицитно выражающих отношение В. Набокова к языковому повтору, можно выделить основные направления рефлексии. Метаязыковой основой описания повторов является использование терминов стандартной классификации повторов по уровням языка, позиционной, функциональной классификации. Функции языкового повтора представлены как ориентированные на локальный контекст, либо на общую структуру текста, когда повтор становится средством формообразования в тексте. Локальный языковой повтор рассматривается как средство художественной выразительности, несет интегративную, лейтмотивную, эвфоническую функции. В метапосылках В. Набокова выражено представление о языковом повторе в дихотомии тавтологического vs. стилистически оправданного. Стили- 127 стически оправданные повторы несут приращение смысла, новизну, лейтмотивное развитие в тексте, связываются в рефлексии В. Набокова с категориями гармонии, симметрии и равновесия, маркируются лексемой мастерство.

Тавтологические повторы в большинстве случаев понимаются В. Набоковым как семантически «пустые», маркируются лексемой бессмыслица. Однако в тех случаях, когда тавтологический повтор является стилевой приметой конкретного автора и ассоциируется в рефлексии В. Набокова с функцией выражения системы истинных ценностей, он признается В. Набоковым как оправданный и формообразующий по отношению к тексту. Тавтологический в локальном контексте языковой повтор, по В. Набокову, может быть функционально ориентирован на обеспечение связности, цельности текста. В метапоэтических фрагментах содержатся посылки о том, что языковой повтор любого типа, становясь основой симметричных построений в гармонической вертикали, может организовывать особую геометрию текста (кругообразную, спиралевидную). В. Набоков также отмечает закономерность трансформации текстового содержания в воспринимающем сознании при повторном обращении к художественному тексту, перечитыванию.

3. Автометадескрипция языкового повтора в русскоязычных прозаических текстах В. Набокова

С учетом исследованных на материале лекций В. Набокова направлений интроспективного наблюдения и рефлексии над языковым повтором необходимо проанализировать метапоэтические посылки о повторе и реализацию идеи повторяемости в русскоязычных романах и рассказах В. Набокова. 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.

Повторы в чужом тексте являются объектом рефлексии автора и героев. 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 слвиге. 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» (134, т. 4, с. 430), автор иронизирует: «Полировка состояла в том, что, ополчившись на слово "молодая", попадавшееся слишком часто, он заменил его там **и сям** словом "юная"» (134, т. 4, с. 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» (134, т. 4, с. 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, получают негативную оценку. Так, по поводу текстов Н.Г. Чернышевского герой романа «Дар» пишет: «типичное для автора **повторение**» (134, т. 3, с. 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» (134, т. 3, с. 213). Лексический повтор и повтор падежной формы представлены как отличительная черта авторского стиля. Автор комментария нагнетанием оценочных прилагательных страшная, чудовищные и существительных цепи, звенья выражает 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"» (134, т. 3, с. 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"» (134, т. 3, с. 99).

В художественных текстах В. Набокова выражена рефлексия над повторами в монологической, диалогической, внутренней речи персонажей. Несмотря на то, что метапоэтические данные фактически принадлежат художественному тексту, их содержание обращено к интроспективным либо рефлективным представлениям о разговорной речи, свободному речевому поведению персонажей, что позволяет представить результаты, полученные при изучении таких посылок, как относящиеся к метапоэтике разговорной речи. Априори представляется, что повторы в свободном речевом поведении (123, с. 557) имеют особенности выражения и функций, что обусловлено их принадлежностью к речевым жанрам (светская беседа, телефонный разговор, спор, рассказ (по Д.Н. Шмелеву, «бытовое повествование»), поздравление, прощание и прочие). Разговорная речь считается одним из «практических стилей», основным принципом которых является экономия средств

для намеченной цели; в отличие от художественной речи в практических стилях языковые представления (звуки, морфологические части) самостоятельной эстетической ценности не имеют, являются лишь средством общения (СЭС). Системное единство функционального стиля разговорной речи образуется связью и соотношением стилистически однородных лексических, грамматических и фонетических явлений. В разговорной речи по «законам стилистического согласования» (Т.Г. Винокур) коррелируют: в сфере фонетики — неполный произносительный стиль, в сфере лексики — эмоциональность и сниженность, в синтаксисе — неполноструктурность, эллиптичность (216, с. 22). Кроме того, разговорный характер придает речи спонтанность, неподготовленность. Говорящий, как правило, не имеет времени на продумывание высказывания, отсюда (в противовес) развитие системы готовых языковых формул, в том числе 131 всякого рода клише, шаблонов и стереотипов (СЭС). При непосредственном контакте коммуникантов, предполагающем диалогичность, устную форму, активно используется интонация, темп речи, сила, тембр голоса; установлению и поддержанию контакта служит система паралингвистических средств: жестикуляции, мимических движений, поз, которые сопровождают или усиливают информационный эффект основных (вербальных) средств выражения. Разговорная речь представляет собой сочетание разных семиотических систем (24, с. 238).

В русскоязычных прозаических текстах В. Набокова рефлексия над повторами в разговорной речи отражает тенденцию к языковой экономии; семантическое приращение к содержанию повторяемой языковой единицы обеспечивают паралингвистические средства — жест, физический контакт: «Шофер слез и открыл дверцу, "Какой номер? — спросил он. — Я забыл номер". Никакого ответа. "Какой номер?" — повторил шофер и, протянув руку в темноту, потряс сидящего за плечо» (134, т. 2, с. 211). В. Набоков отмечает важность интонации, моделирующей семантику повтора: « — Поедем в воскресенье верхом, а? вдруг сказал в темноте голос. Но она уже спала. Голос повторил свой вопрос, — шепотом, в еще более вопроси-

тельной форме» (134, т. 1, с. 215). При этом интонация и тембр голоса могут доминировать над лексическим содержанием: «... и тогда он, с урчащей угрозой в голосе, велел ей утихнуть и повторял слово "тихо" несколько раз сряду, все более свирепо» (134, т. 2, с. 407). Угрожающее повторение лексемы тихо нивелирует ее семантику; повтор, совершаемый с нарастающей агрессивной интонацией, способен передать коммуникативное намерение независимо от того, какая именно языковая единица будет повторяться. Аналогичное понимание лексического повтора находим в сцене свидания Франца и Марты («Король, дама, валет»): «...повторяющиеся слова, смысл которых был только в их повторении» (134, т. 1, с. 160).

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. В ходе анализа категории гармонии в метапоэтической рефлексии В. Набокова было отмечено, что гармония потенциально присутствует в разговорной речи и может определяться В. Набоковым как «удивительная» (134, т. 2, с. 135). 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» (134, т. 2, с. 187—188).

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"...» (134, т. 3, с. 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» (БЭС). 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 ка-

залось 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...» (134, т. 4, с. 323).

Возможно также 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» (134, т. 1, с. 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 (188, с. 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!» (134, т. 4, с. 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 **разго-** вор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоя-ший... 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» (134, т. 3, с. 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» (194, с. 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 и предощущением гармонии целого. Вдохновение «оживляет» («недосочиненные стихи... дергались жадной жизнью») и одухотворяет («божественное жужжание») материал языка 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 по-

втора как момента фиксации сознания на каком-либо факте, ощущении с тем, чтобы осуществить следующее развитие идеи, темы: «Нина взглянула, я повторил, я хотел добавить...» (134, т. 3, с. 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» (134, т. 4, c. 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 136 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...» (134, т. 4, с. 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...» (134, т. 3, с. 17), — в речи персонажа; «Это было одно из тех повторений, один из тех голосов, которыми, по всем правилам гармонии, судьба обогащает жизнь приметливого человека» (134, т. 3, с. 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 обращает-голько к вербальному, но и другим способам выраже-деи повторяемости, в частности, к графике. По мысся 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» (245, с. 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**» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 1, с. 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» (134, т. 1, с. 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» (130, с. 263). торского комментария или истолкования» (130, с. 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 повторе**ниями**, 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» (134, т. 4, с. 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» (134, т. 1, с. 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» (MAC). Лексема ужас, содержащая семантический компонент безвыходность, связывается в метапоэтической 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, распро-странялось странное волнение, собирались на перекрестках, делали загадочные угловые знаки... замирали в таинственном оцепенении. В сумеречной дымке терялись существи**тельные**, **оставались только глаголы**, — даже не глаголы, а какие-то их архаические формы. Это могло значить многое: например — **конец мира**» (134, т. 2, с. 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, интегра-

тивную 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» (131, с. 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. Пожность 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 еп раssant» (131, с. 54). Повторение известных комбинаций ходов, догматизм повторяемости и предсказуемости повторов в шахматах, в силу соприродности лужинского мышления таким операциям, 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» (134, т. 2, с. 96)). Но склонность к шахматной игре приобретает у Лужина патологическую форму: «...мог мыслить только шахматными образами», «подлинная шахматная жизнь», «шахматные мысли», «шахматная бессонница» (134, т. 2, с. 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 детских впечатлений, а если он рассказывал что-нибудь, то отрывисто и неохотно, — бегло намечая очертания, буквой и цифрой обозначая сложный, богатый возможностями **ход**» (134, т. 2, с. 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» (131, с. 52) отражена идея ошибки, самообмана. Конфликт между позитивным смыслом, который несет закономерная повторяемость в шахматной игре, и регрессивным потенциалом, приобретаемым шахматной повто-

ряемостью 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...» (134, т. 2, с. 5), начало второй главы: «Лужин старший, Лужин, писавший книги...» (134, т. 2, с. 10); «...обсуждали вопрос, как перед ним открыться, и откладывали, откладыва**ли**» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 5), «с дрожащей улыбкой повторяла, что это все интриги, интриги, интриги..» (134, т. 2, с. 18), «он обманывает, обманывает» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 6), в разговоре родителей Лужин слышит «увещевающий голос отца, который громко повторял слово "фантазия"» (134, т. 2, с. 52); для речи гувернантки также характерны повторы: «...француженка восклицала "бедный, бедный Дантес"» (134, т. 2, с. 5), причем автор в собственной речи цитирует этот повтор, выделяет его: «бедный, бедный Дантес не возбуждал в нем участия» (там же, с. 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...» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 72); «Лужин ... быстро пошел назад, повторяя вполголоса: "Странные шутки, странные шутки"» (134, т. 2, с. 64); « "Я его убью", — громко сказал он по-немецки и пошел быстрее... повторяя вслух свою бес- 145 помощную угрозу» (134, т. 2, с. 65); « "Это что?" — спросила она. "Ничего, ничего, — сказал Лужин, — запись различных партий"... "Запись различных партий, запись..." повторял Лужин» (134, т. 2, с. 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...» (134, т. 2, с. 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**» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 139); «Лужин, шалея от ужаса перед неизбежностью следующего повторения...» (134, т. 2, с. 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 клонит**ся**» (134, т. 2, с. 134); «...в общей комбинации, которая искусно повторяла некую загадочную тему. Трудно, очень трудно... предвидеть следующее повторение» (134, т. 2, с. 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» (134, т. 2, с. 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 восприятие 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.

1. Взаимодополнительность способов научного и художественного описания в метапоэтике В. Набокова

В рефлексии над искусством, творчеством, языком, закрепленной в художественном тексте, доминирует «нарративное знание», то есть знание, модифицированное индивидуальным опытом художника (см.: 103). Априори представляется, что научное знание и «нарративное знание» должны находиться в состоянии противоречия, однако «в метапоэтике... издержки научного дискурса компенсируются образностью мышления художника, личностным соединением в нем опыта науки и искусства» (227, с. 604). Одним из направлений метапоэтического исследования является изучение познавательных интенций художника, транслированных на процесс языкового творчества.

В языке нет ничего такого, чего бы не было в мышлении, язык служит не только средством познания и репрезентации мира предметов и мира идей, он связан с формированием и передачей мыслей, различных интенций и обеспечивает сферу эмоциональной речемыслительной деятельности человека (188, с. 7). Язык, опосредованно и абстрагированно представляющий в знаках мыслительное содержание, являет собой «замкнутое целое и дает базу для классификации, вносит естественный порядок в такую область, которая иначе разграничена быть не может» (171, с. 34). Следовательно, не только эксплицированное, но и имплицитное знание (к которому часто апеллирует метапоэтика), заложенное в языке и тексте, отражает

способ познания окружающего мира — его «видение, понимание, структурирование, категоризацию, концептуализацию и интерпретацию в сознании субъекта» (158, с. 537).

В метапоэтическом исследовании, обращенном к таким психологическим процессам, как рефлексия и интроспекция, к изучению познавательных интенций художника, вопрос о взаимосвязи языка и мышления становится особенно актуальным, поскольку в метапоэтической парадигме осуществляется самоописание авторского вербального кода, содержащего данные о творчестве и языке. Характерной чертой познавательных интенций В. Набокова, выраженных в его имплицированных и эксплицитных метапосылках, является дополнительность научного и художественного планов рефлексии над искусством, процессом творчества, функционированием языка и организацией текста. Представляется важным проанализировать мно- 151 жество таких метапосылок, определить систему терминов, в которых выражаются различные грани авторского метапоэтического знания, описать систему научных идей и законов, структурирующих набоковское знание, обладающих в рефлексии В. Набокова интерпретирующей способностью по отношению к языку и художественному творчеству.

В присутствующих во всех типах текстов В. Набокова метапоэтических фрагментах, посвященных описанию отдельных лексем, поэтических приемов, рефлексия В. Набокова часто выходит за пределы собственно лингвистического дискурса, что находим, например, в художественных текстах: «... я сказал, наше дешевое, официальное ты заменяя тем одухотворенным, выразительным вы, к которому кругосветный пловец возвращается, обогащенный кругом» (134, т. 4, с. 321); «...архаизмы, прозаизмы или просто обедневшие некогда слова вроде "роза", совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны, — эти слова... как бы делали еще один полукруг, снова закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету» (134, т. 3, с. 36). Кроме эксплицированного смысла — индивидуально-авторского отношения к конкретным лексемам («вы», «ты»), их характеристикам («дешевое», «официальное» как антонимы к «одухотворенное», «выразительное»), кроме рефлексии

над диахроническими изменениями в отношении воспринимающего сознания к слову, часто используемому в поэтической речи («обновление», «свежесть» / «нищета»), приведенные цитаты содержат размышления, важные для всей метапоэтической системы В. Набокова. Это идея круга («обогащенный кругом», «полный круг жизни»), представляющая модель диалектического развития — повторения пройденных этапов, единства тезиса и антитезиса в синтезе, возможности дальнейшего развития («делали еще один полукруг»). Рефлексия над конкретными лексемами в пространстве художественного текста сопряжена в сознании В. Набокова с идеями философского масштаба.

Научная речь, с одной стороны, и художественная с другой, выражают особенности разных типов мышления, соответственно — строго понятийно-логического 152 и образно-поэтического (94, с. 6). В метапоэтическом тексте В. Набокова научный и художественный способы видения языка и мира объединяются благодаря общей гносеологической направленности — познанию и самопознанию в науке и языковом творчестве. Видение явлений в их взаимосвязи, оценка с позиций фундаментальных категорий и понятий (гармония, истина, закон), обращенность как к научному, так и к художественному дискурсу в наиболее полном, эксплицированном виде представлены в лекциях В. Набокова, реже — в художественных текстах.

Тексты «Лекций по русской литературе», «Лекций по зарубежной литературе» поддерживают общую тенденцию к комплексному восприятию сфер искусства. В них содержатся имплицитные метапосылки о глубинной взаимосвязи между гармоническими принципами в поэзии и музыке (130, с. 279), (130, с. 138), прозе и живописи (130, с. 139), литературе и шахматах (130, с. 188), литературе и естествознании (130, с. 145). Кроме того, В. Набоков стремится в лекциях представить дефиниции, термины, определения понятий, важных, с точки зрения автора, для понимания чужого текста, структурирует свой текст в соответствии с принятой в литературоведении методикой анализа, выделяет систему приемов и тропов в исследуемом тексте.

Представляется важным определить особенности употребления понятия термин в текстах лекций В. На-

бокова, в силу жанровой принадлежности обращенных к научному дискурсу. В «Лекциях по русской литературе» имеется несколько случаев употребления лексемы термин; один из контекстов маркирован негативным отношением: «Эта история отлично иллюстрирует полнейшую бессмыслицу таких терминов, как "голый факт" и "реализм"» (130, с. 110). Определение словосочетания «голый факт» как термина свидетельствует о том, что в лекциях, как и в прозаических художественных текстах В. Набокова, к области терминологии может относиться любое клише, устойчивое выражение. Кроме индивидуальной, лишенной научной строгости трактовки понятий термин, терминология, субъективизма в определении принадлежности конкретного слова или словосочетания к терминосистеме языка, для текстов лекций В. Набокова характерно индивидуально-авторское семантическое наполнение 153 лексем-терминов, которое раскрывается не путем четкого дефинирования (что было бы показателем строгой научности лекций), а аналитического рассуждения:

«Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин "абсурд", я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического... Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден; не можете, если подразумевать под словом "абсурдный" нечто, вызывающее смешок или пожатие плеч. Но если под этим понимать нечто, вызывающее жалость, то есть понимать положение, в котором находится человек, если понимать под этим все, что в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями, — тогда возникает нужная брешь, и жалкое существо, затерянное в кошмарном, безответственном гоголевском мире, становится "абсурдным" по закону, так сказать, обратного контраста» (130, с. 124—125). Трактовка термина в тексте В. Набокова отличается субъективизмом («я употребляю»), нечеткостью, оговоркой («так сказать»), содержит эмоционально-экспрессивные коннотации («жалость», «жалкое существо», «страдания», «страсти», «уродливый мир», «кошмарный мир»), построе-

155

на на противопоставлении ожидаемому («я не имею в виду», «не можете», «по закону обратного контраста»). Местоимение нечто, присутствующее в описании термина — индикатор процесса извлечения рациональной частью сознания явления из континуума безымянного, о-предел-ение, опредмечивание через имя, такое движение «на ощупь» необходимая форма обыденного, художественного и научного познания (207, с. 15); в тексте В. Набокова представлен сам процесс поиска дефиниции, хотя четкой научной трактовки понятие «абсурд», заявленное в тексте как «термин», не получает. Художественное описание, художественное познание в тексте лекций взаимодействует с научным знанием.

Таким образом, внешняя интенция к научному описанию не получает полной поддержки в содержании лекций. В отношении конкретных терминов и определений 154 В. Набоков проявляет себя как художник. Синтаксическая структура его дефиниций и формулировка самих терминов и понятий не отличается четкостью, они строятся по принципу «остенсивных определений», характерных скорее для обыденного мышления и основанных на чувственном восприятии, доступных примерах (150, с. 48): «Примечательной чертой стиля Остен является то, что я называю "ямочкой на щеке", — когда между прямыми информативными членами предложения назаметно вводится элемент тонкой иронии» (129, с. 95); «Остен использует прием, который я называю "ход конем" — шахматный термин, обозначающий рывок в ту или другую сторону на чернобелой доске переживаний Фанни» (129, с. 94); «У Флобера был особый прием, который можно назвать методом контрапункта или методом параллельных переплетений и прерываний двух или нескольких разговоров или линий мысли» (129, с. 203). Отличие набоковских от свойственных обыденному мышлению остенсивных определений заключается в том, что они включают кодифицированные понятия и термины лингвистики, математики, музыкальной теории, шахматного дискурса, актуализированные и переосмысленные в рефлексии автора. Взаимосвязанными в силу склонности к комплексному видению оказываются элементы внешности («ямочка на щеке») и синтаксической конструкции («между членами предложения»); художественные приемы автора и термины шахмат («ход конем») и музыки («контрапункт»); «параллельные переплетения линий» отсылают к геометрии Лобачевского.

Некоторые фрагменты «Лекций», в силу художественности изложения, практически неотличимы от текстов романов и рассказов В. Набокова. Так, проблема перевода с одного языка на другой кажется не основной темой рассуждения, а только поводом к образному отступлению; филологические термины синтаксис, фраза «теряются» за яркой метафоризацией: «Передать на другом языке оттенки этого животворного синтаксиса так же трудно, как и перекинуть мост через логический или, вернее, биологический просвет между размытым пейзажем под сереньким небом и пьяненьким старым солдатом, который встречает читателя случайной икотой на праздничном закруглении фразы» (130, с. 83).

С другой стороны, принадлежность «Лекций» к научному стилю выражается в более высокой (по сравнению с текстами романов и рассказов) плотности обобщающих метапоэтических посылок, эксплицитно выражающих понимание гармонии как фундаментальной категории творчества: «Мир Достоевского создан слишком поспешно, без всякого чувства меры и гармонии, которым должен подчиняться даже самый иррациональный шедевр (чтобы стать шедевром)» (130, с. 211—212); в лекциях неоднократно акцентируется внимание на необходимости видения деталей во взаимосвязи, синтеза структурных единиц языка в гармонической вертикали текста. Обобщающий метакомментарий о взаимосвязи частей и целого в организации гармонической структуры содержится в «Предисловии к "Герою нашего времени"»: «...нам остается только поражаться исключительной энергии повествования... Слова сами по себе незначительны, но оказавшись вместе, они оживают. Когда мы начинаем дробить фразу или стихотворную строку на элементы, банальности то и дело бросаются в глаза... но в конечном итоге все решает целостное впечатление; в случае же с Лермонтовым это общее впечатление возникает благодаря чудесной гармонии всех частей и частностей в романе» (130, с. 435). Метапоэтическое рассуждение, посвященное идее гармонии, стро-

ится на описании процедур анализа («дробить... на элементы») и синтеза («общее впечатление возникает благодаря... гармонии... частей»), предпринимаемых автором для оценки прозаического или стихотворного («...фразу или стихотворную строку») текста. По отношению к искусству и творчеству мышлению В. Набокову глубоко имманентны анализ целостного текста, внимание к деталям, «элементам», «частям и частностям» с последующим синтезом и оценкой произведения в категории гармоничности / негармоничности, при этом «банальность» элементов не препятствует гармонии целого.

Присутствующая в художественных текстах и рецензиях посылка В. Набокова о том, что разнородность, отсутствие эстетической маркированности элементов не препятствуют гармонии и высокой художественности це-156 лого, также четко сформулирована в лекции о Н.В. Гоголе: «Выдающееся художественное достоинство целого зависит (как и во всяком шедевре) не от того, что сказано, а от того, как это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частностей (130, с. 69). Важность этого положения отмечена в лекции, посвященной А.П. Чехову: «Чехов с его гениальной небрежностью и гармонией банальных мелочей достигает большего, чем заурядные рабы причинно-следственных связей» (130, с. 358); говоря о «темнице причинно-следственных связей» (там же, с. 358), В. Набоков выступает против исключительно линейного способа организации художественного текста, в котором каждая деталь с очевидной логикой приводит к закономерному и ожидаемому повороту сюжета, наоборот, сочетание и повторение элементов в гармонической вертикали организует глубину текста, становящегося «шедевром».

Для В. Набокова важен момент скрытого, имплицированного синтеза; «...сцепление нелепых мелких деталей, одновременно совершенно правдивых — именно здесь и открывается чеховский талант» (130, с. 356). Сцепление элементов, распределенных автором в текстовой протяженности, воспринимается при вертикальном прочтении текста и сообщает гармонию целому: «Дама "потеряла в толпе лорнетку", — коротко замечает Чехов, и эти вскользь оброненные слова, никак не связанные с сюжетом,

просто беглое замечание, — почему-то соответствуют тому беспомощному воодушевлению, о котором Чехов уже говорил» (130, с. 333). Детали, входящие в линейное развернутое описание, замкнуты на себя и не могут сообщить целому тексту энергию синтеза, обеспечивающую высокую художественность произведения. Так, у А.П. Чехова «...точная и глубокая характеристика достигается внимательным отбором и распределением незначительных, но поразительных деталей, с полным презрением к развернутому описанию.., свойственному рядовым писателям. В любом описании каждая деталь подобрана так, чтобы залить светом все действие» (130, с. 337).

Таким образом, анализ метапоэтических данных, присутствующих как в художественных текстах, так и в лекциях В. Набокова, позволяет утверждать, что, по мнению автора, пространство художественного текста должно структури- 157 роваться и «держаться» на рассредоточенных в нем внешне незначительных, маловыразительных, банальных, не обязательно связанных с сюжетом, но точных и правдоподобных деталях, способных к взаимному притяжению на текстовой вертикали и тем самым обеспечивающих художественную соразмерность и гармонию целого. О раздельности, качественном различии и противоположности элементов, входящих в состав структурного целого, говорит А.Ф. Лосев, отмечая, что «...гармония относится к тем категориям, которые характеризуют общие структурные принципы («мерность», целостность вещи), но в отличие от них гармония характеризует и содержание (курсив автора) структурного целого» (107, с. 36). В связи с этим «гармония является критерием проверки теории на правильность» (227, с. 615). В. Набоков понимает гармонию целого как показатель истины, достоверности. Комментируя текст письма Н.В. Гоголя, он указывает на отличающийся по стилю отрывок: «Стиль этой части письма до смешного противоречит его прозаическому целому.., и автора можно заподозрить в том, что он просто переписал кусок из какой-то повестушки, которую сочинял в подражание сладкоречивой беллетристике своего времени» (130, с. 45). Стилистическое несоответствие части целому позволяет В. Набокову усомниться в достоверности описываемых в этом отрывке событий.

Рассматривая направления рефлексии В. Набокова над гармонией, находим, что ее связь с процессом творчества (что апеллирует к пониманию гармонии в эстетике как существенной характеристики прекрасного) отражает более общий принцип — гармонии мироздания. От лица героя романа «Отчаяние», наделенного творческой способностью, В. Набоков формулирует метапосылку: «Как можно говорить о труде [писательском], когда речь идет о гармонии математических величин, о движении планет, о планомерности природных законов...» (134, т. 3, с. 406). Искусство слова воспринимается через призму природных законов гармонии.

Понятие природного закона является одним из ключевых в метапоэтической рефлексии В. Набокова, в частности, в комментарии к сюжету произведения Л.Н. Толсто-158 го: «Отныне природа с ее жестоким законом физического распада вторгается в его жизнь» (130, с. 312), в замечании по поводу героя Ф.М. Достоевского: «...в законах природы он видит каменную стену, которую не может пробить» (130, с. 195), в то время как «никакой каменной стены не существует» (130, с. 196). Мышление В. Набокова органично воспринимает и транслирует в художественный текст знание о природных законах и общенаучных принципах. В «Лекциях по русской литературе» В. Набоков утверждает, что «в философии... гармония, счастье предполагают и включают в себя наличие **причуды, каприза**» (130, с. 198). В художественной трактовке представлено содержание теории вероятностей, актуализируется категория случайности, привлекающая все большее внимание в научной рефлексии XX—XXI века.

Термин закон встраивается В. Набоковым в художественный текст: «По какому-то там закону ничто не теряется, материю истребить нельзя, значит, существуют и по сей час щепки от моих рюх и спицы от велосипе- $\partial a$ » (134, т. 1, с. 59). В размышлении героя присутствует содержание закона сохранения энергии. Этот закон, позволяющий В. Набокову проследить судьбу незначительных деталей, «спиц от велосипеда» во времени и пространстве, заявлен в предисловии к роману-автобиографии «Другие берега» в качестве одного из основных принципов организации

текста: «Описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнозначные очертания, а именно: развитие **и повторение** тайных **тем** в явной судьбе» (134, т. 4, с. 133). В. Набоков реализует заявленный принцип повторения в тексте романа-автобиографии, развивая «тему спичек»: «...желая позабавить меня.., гость высыпал рядом с собой на оттоманку десяток спичек... Через пятнадцать лет маленький магический случай со спичками имел особый эпилог... Что любопытно тут для меня, это логическое развитие темы спичек» (134, т. 4, с. 141); в романе «Дар»: «...так завершилась "тема прописей"» (134, т. 3, с. 267).

Метаязык литературы («тема», «эпилог») используется В. Набоковым для описания обыденных предметов, вследствие чего эти предметы (спички, прописи) исключаются из сферы повседневности и становятся элементами художественной структуры, в которой отдельные «темы» склады- 159 ваются в «узор»: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» (134, т. 4, с. 141). При этом обратный перенос — из сферы художественного в сферу реального, то есть продолжение темы, получившей полное развитие и уже закрытой в художественном тексте, воспринимается В. Набоковым как крайне неорганичное его мышлению: «Эти вести меня странно потрясли, как будто жизнь покусилась на мои творческие права, на мою печать и подпись, продлив свой извилистый ход за... личную мою границу» (134, т. 4, с. 184). Можно сделать вывод о том, что закон сохранения энергии, по В. Набокову, отражается в сохранении (через фиксацию, развитие и стабилизацию) темы или понятия об артефакте, принадлежащих реальности, в художественном пространстве.

Научные концепции о строении вселенной проникают в структуру набоковского художественного текста: «... помогала моей разрывающейся вселенной вернуться к Ньютонову классическому образцу» (134, т. 4, с. 148), отражаются в анализе чужих произведений: «Мир Гоголя сродни таким концепциям в современной физике, как "Вселенная — гармошка" или "Вселенная — взрыв"; он не похож на спокойно вращавшиеся... миры прошлого века. В литературном стиле есть своя кривизна, как и в пространстве» (130, с. 127). Сознание

общности принципов и законов, описывающих устройство мира и художественного произведения, позволяет вменить пространству художественному признаки и качества пространства физического (кривизна); в другом примере энциклопедическая рефлексия В. Набокова приводит к использованию идею о молекулярной vs. волновой природе вселенной в качестве основы метафоры при тропеическом описании художественных стилей А.М. Горького и А.П. Чехова: «... рассказ [Чехова] основан на системе волн, на оттенках того или иного настроения. Если мир Горького состоит из молекул, то здесь, у Чехова, перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о **строении вселенной**» (130, с. 337—338).

Кроме того, В. Набоков говорит о трех- и четырехмерном пространстве, вводит в текст фамилии крупней-160 ших ученых (Евклид, Лобачевский, Эйнштейн), трактует содержание их теорий при объяснении собственной метапоэтической позиции: «Проза Пушкина **трехмерна**; проза Гоголя по меньшей мере четырехмерна. Ее можно сравнить с его современником математиком Лобачевским, который взорвал Евклидов мир и открыл сто лет назад многие теории, позднее разработанные Эйнштейном... параплельные линии могут не только встретиться, но могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом» (130, с. 127—128). Определяя прозу как «трехмерную» и «четырехмерную», В. Набоков демонстрирует междисциплинарное описание, для уточнения своей позиции по вопросам литературы транслирует в текст содержание научной картины мира — специальной теории относительности, отвергающей абсолютные значения пространства и времени, постулируемые в механике Ньютона (в результате чего в научную терминологию было введено понятие «четырехмерное пространство»).

Интерференция научного и художественного планов в мышлении В. Набокова приводит к тому, что художественное творчество (свое и чужое) объясняется, трактуется через общенаучные понятия и термины, язык собственного художественного текста включает термины метаязыка науки. Так, биологический термин «инстинкт самосохранения» получает окказиональное лексико-семантическое приращение при описании В. Набоковым одного из принципов творчества: «...следуя инстинкту художественного самосохранения, не позволяющему художнику мешкать там, где всего вероятнее можно шлепнуться, он избегает описывать действия...» (130, с. 145—146).

В. Набоков использует метатеоретический термин закон при описании работы памяти в процессе художественного творчества: «Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» (134, т. 4, с. 133); в повести «Волшебник» герой, ищущий подходящее слово, замечает по поводу степеней сравнения прилагательных: «взываю к закону степени» (133, т. 5, с. 53); в романе «Король, дама, валет» — «...следуя смутному закону постепенности, бессознательно выведенному им из того, что он слышал или читал, Франц вдыхал... слова, смысл которых был только в их повторении» (134, т. 1, с. 174), — многократное 161 повторение слова складывается в окказиональную формулировку «закон постепенности». Здесь можно выявить принципиальную аналогию с диалектическим законом перехода количественных изменений в качественные. Психоэмоциональное состояние томность в художественном тексте В. Набокова также может трактоваться через категорию закона: «Головокружение стало для него состоянием привычным и приятным, автоматическая томность законом естества» (134, т. 1, с. 162).

Согласно Мартину Хайдеггеру, «в первоначальном и истинном смысле слова ... мыслить — значит быть поэтом» (цит. по: 50, с. 190). Несомненно, это относится не только к художникам, но и к выдающимся ученым, строгое научное мышление которых одухотворено идеями красоты и гармонии мироздания, тогда как поэтическое восприятие мира музыкантами, поэтами, живописцами и другими художниками сопровождается глубокой осмысленностью принципов творчества (30, с. 40). В отношении В. Набокова можно утверждать, что принципы творчества не являются пределом его рефлексии, а воспринимаются как отражение еще более общих законов развития природы, общества и мышления, то есть диалектики.

Триада Гегеля, составляющая основу диалектической философии, упоминается В. Набоковым в романе «Дар»:

163

«Властители дум понять не могли живительную истину Гегеля: истину, не стоячую, как мелкая вода, а, как кровь, струящуюся в самом процессе познания» (134, т. 3, с. 219); в тексте «Лекций по русской литературе»: «...чтобы... режим, являющий собой синтез гегелевской триады, соединил в себе идею масс с идеей государства» (130, с. 18). Всякий процесс развития, согласно Гегелю, проходит ступени тезиса, антитезиса и синтеза. Каждая следующая ступень отрицает предыдущую, превращаясь в ее противоположность, а синтез не только отвергает антитезис, но и соединяет в себе по-новому некоторые черты обеих предыдущих ступеней. В триаде отражается основной принцип диалектического развития, когда на основе проделанного опыта достигается первоначальный исходный пункт, но на более высокой ступени (НФС).

В рефлексии В. Набокова фундаментальность диалектических принципов получает связь с формой спирали как графического воплощения идеи движения, динамики, развития, развертывания вселенной, что находит отражение в тексте романа-автобиографии: «Спираль — одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным. Пришло мне это в голову в гимназические годы, и тогда же я придумал, что бывшая столь популярной в России гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени. Завои следуют один за другим, и каждый синтез представляет собой тезис следующей тройственной серии. Возьмем простейшую спираль, то есть такую, которая состоит из трех загибов или дуг. Назовем тезисом первую дугу, с которой спираль начинается в некоем центре. Антитезисом будет тогда дуга покрупнее, которая противополагается первой, продолжая ее; синтезом же будет та, еще более крупная, дуга, которая продолжает предыдущую, заворачиваясь вдоль наружной стороны первого загиба» (134, т. 4, с. 283).

Идиома *порочный круг*, заимствованная из аппарата логики, в которой она трактуется как логическая ошибка, заключающаяся в том, что какое-либо положение доказывается при посредстве другого, которое само должно быть доказано при посредстве первого (ФС), регулярно воспро-

изводится в метапоэтических фрагментах текстов В. Набокова; так, в «Лекциях по русской литературе»: «...повесть описывает полный круг — порочный круг, как и все круги, сколько бы они себя ни выдавали за яблоки, планеты или человеческие лица» (130, с. 130). «Порочность» круга, по В. Набокову, связана с его замкнутостью, отсутствием динамики, свойственной спирали. В набоковском описании спирали видим спираль логарифмическую, в которой каждый новый виток окружает предыдущий, все больше удаляясь от центра. Логарифмическая спираль, относящаяся в математике к трансцендентным кривым, имеет уравнение

в полярных координатах:  $\rho$ =ае<sup>кф</sup>. Пропорция отношения между витками логарифмической спирали — пропорция золотого сечения — была названа Пифагором божественной, ибо выражает сокровенные глубинные соответствия, присущие эволюции космоса. Отметим, что понятие логарифма было знакомо В. Набокову с детства: «*Heocmo*-

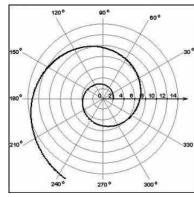


Рис. 2. Логарифмическая спираль

рожный гувернер поторопился объяснить мне — в восемь лет — логарифмы» (134, т. 4, с. 148). Логарифмическая спираль, графически представляющая процессы диалектического развития и одновременно являющаяся выражением идеи гармонии, находит выражение в метапоэтических контекстах В. Набокова — предисловии к английскому переводу романа «Дар» и предисловии к «Герою нашего времени» М.Ю. Лермонтова: «Книга Федора о Чернышевском, спираль внутри сонета...» (131, с. 50); «Это Сон 3 внутри Сна 2 внутри Сна 1, который, сделав замкнутую спираль, возвращает нас к начальной строфе» (130, с. 425); «спиральная композиция» (130, с. 426).

В работах постструктуралистов было показано, что линейный текст, принимающий на письме форму книги, противоречит форме мышления (Ж. Деррида). О преодо-

лении линейности, возможности спиральной композиции книги рассуждают герои романа «Дар»: «Идея Федора Константиновича составить его жизнеописание в виде кольца... так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, то есть бесконечная, сначала казалась ей невоплотимой на плоской и прямой бумаге» (134, т. 3, с. 184). Стабильность композиционного круга, кольца преодолевается введением в текст фразы, направленной в «бесконечность», и тогда круговая композиция трансформируется в спиральную. По такому принципу построен рассказ В. Набокова «Круг». Начало текста: «Во-вторых: потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России. В-третьих, наконец, потому что ему было жаль своей тогдашней молодости» (134, т. 4, с. 322) 164 и конец текста: «Какое ужасное на душе беспокойство... А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда» (134, т. 4, с. 331). Стилистическая фигура нарочитого алогизма, основанная на смещении временной и логической последовательности описываемых событий, — гистеропротерон (греч. hysteron — 'последующее', proteron — 'предшествующее') — лежит в основе композиционного стиля in medias res (лат. 'с середины'), при котором развертывание повествования начинается с середины (123, с. 113). В рассказе «Круг» фигура алогичного развертывания затрагивает только инициальный и финальный отрезки текста; обрамленное ими повествование представляет собой воспоминания героя, в которых логическая последовательность соблюдена. Водное слово «во-первых», обозначающее первый пункт при перечислении, обеспечивает притяжение формального конца текста к началу, где перечисление продолжается и завершается («В-третьих, наконец»). Внешняя форма круга, таким образом, образуется за счет использования трех вводных слов в логически неверной последовательности и линейного, однонаправленного развертывания основного текста.

В эксплицированном метапоэтическом комментарии В. Набоков утверждает, что гармонизация содержания текста осуществляется в его вертикали, внешне нелогичная

последовательность повествования способствует выдвижению его фрагментов, стремящихся к самоорганизации: «...нарушение так называемого естественного порядка проясняет мысль; и именно посредством намеренной перестановки составные части высказывания выстраиваются наиболее выгодным образом, а этапы сложного действия толково сводятся воедино... Итак, кружево, узоры, ткань одновременно эмоциональная и логическая, изящная и полная смысла текстура — вот что такое стиль, вот что составляет основу писательского мастерства» (129, с. 245).

Подобным кругообразным образом располагает в сборнике собственные стихотворения герой романа «Дар», ожидая, что читатель отметит «как черту модную в наше время, когда время в моде, значение их чередования: ибо если сборник открывается стихами о "Потерянном мяче", то замыкается он стихами "О Мяче найден- 165 ном"» (134, т. 3, с. 27). Оговорка «когда время в моде» может быть связана с открытием А. Эйнштейном теории относительности, активным обсуждением в научном мире свойств пространственно-временного континуума. Научный план набоковского мышления в отрефлектированном и объективированном виде представляет совокупность идеалов и норм науки, ее философских принципов, отражает научную картину мира, уходящую корнями в культуру эпохи. Склонность рефлексии к общенаучным принципам и законам, по мысли В. Набокова, отражается в литературе и возводит ее на исключительно высокий уровень: «На этом сверхвысоком уровне искусства литература... обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени **других миров**» (130, с. 130).

Научная составляющая метапоэтической рефлексии В. Набокова отражается в терминологическом аппарате, который содержат художественные тексты, тексты рецензий и лекций. В тесной корреляции с представленным выше филологическим метаязыком В. Набоков использует термины логики (антитезис, вывод, понятие, порочный круг, силлогизм, синтез, тезис), философии (бытие, гармония, дуализм, жизнь, материалист, материя, метафизик, мир, объект, познание, субъект, триада Гегеля, философ, хаос), физики (волна, вселенная, кривизна, молекула, частица),

математики (величина, королларий, круг, линия, логарифм, параллельные прямые, симметрия, спираль), общенаучные термины и методологические понятия (закон, концепция, метод, модель, отношение, правило, предмет, принцип, символ, система, структура, схема, теория, формула, целое, часть, элемент). При этом элементы специальных метаязыков выполняют в текстах В. Набокова функцию материала, встраиваясь в художественный контекст.

Так же, как термины лингвистики, будучи наиболее значимыми и соприродными мышлению автора, используются В. Набоковым для описания нелингвистических явлений и объектов, общенаучные, философские и принадлежащие логике понятия и категории вносятся автором в художественный контекст и либо маркируют имманентность общенаучных понятий художественному мышлению (указанным 166 образом в набоковском тексте функционирует, например, метатеоретический термин закон), либо становятся объектом образного описания: «Чернышевский сколачивал непрочные силлогизмы; отойдет, а силлогизм уже развалился, и торчат гвозди» (134, т. 3, с. 221); «... значит, есть две красоты, и тогда приглашенная эстетика шумно садится между двух стульев (судьба всякого дуализма)» (134, т. 5, с. 18). В энциклопедической рефлексии В. Набокова метаэлементы специального языка в широком смысле выполняют функции метафоризатора или метафоризируемого имени в образной системе метапоэтических представлений. Необходимо отметить, что «...специальные языки органически связаны с содержанием, несут его в себе, непосредственно его в себе заключают» (212, с. 67). Общеизвестные, аксиоматичные, в представлении В. Набокова, термины и понятия лингвистики, литературоведения, математики, физики, философии, логики, общенаучной лексики выполняют в тексте, параллельно с номинативной, специфическую изобразительную функцию, выступают в качестве языкового материала и формируют ось симметрии, которая ориентирует расположение взаимодополнительных способов научного и художественного описания в прозаических текстах В. Набокова.

Отвечая на вопрос интервью о пропасти между наукой и литературой, В. Набоков оговаривает возможность свободного использования терминов за пределами конкретной специальной области: «Я сравнил бы себя с Колоссом Родосским, который расставил ноги над пропастью... если бы сама эта пропасть не была канавкой... Прелесть дрожащего на кончиках пальцев точного описания, поэтическая меткость таксономического определения — вот художественная сторона того восторженного трепета, которым знание, абсолютно бесполезное неспециалисту, щедро одаряет того, кто его породил... Оговорив это, я, конечно же, приветствую свободный обмен терминологией между любой отраслью науки и всеми видами искусства» (131, с. 422—423). Появление подобных иностилевых «инкрустаций» (М.П. Котюрова), включенность терминов различных областей знания с определенной текстообразующей нагрузкой свидетельствует об их индивидуальном использовании по принципу единства и взаимодействия научного и языкового зна- 167 ния. В частности, научная картина мира, по В. Набокову, обладает объяснительной способностью по отношению к его собственной поэтике и поэтике других авторов.

Взаимодополнительность научного и художественного у В. Набокова отражается в эксплицитном метапоэтическом высказывании по поводу стиля мышления: «Для читателя больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность в отношение к книге, холодная научная рассудочность остудит жар интуиции» (129, с. 27), в метапосылках о симметрии научного и художественного в тексте: «Любая книга — будь то художественное произведение или научный труд (граница между ними не столь четкая, как принято думать)» (129, с. 26), что позволяет В. Набокову вывести «формулу» для оценки художественного: «Точность поэзии в сочетании с научной интуицией — вот, как мне кажется, подходящая формула для проверки качества романа» (129, с. 29). Этот принцип В. Набоков несколько раз воспроизводит в текстах лекций, например: «Точность Поэзии и Восторг Науки» (129, с. 179), а также в интервью: «...в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей, точности поэзии и восторга чистой науки» (131, с. 139). Отметим, что в приведенной формулировке поэзии вменяется

категория преимущественно научная («точность»), а науке — модус эстетического, эмоционального («восторг»).

Художественные тексты В. Набокова, а также тексты рецензий и лекций пронизаны рефлексией над фундаментальными аксиологическими характеристиками, целевыми установками процесса творчества «...вся история художественной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни... Художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки... все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явления все более острым и блистательным взглядом» (130, с. 244). При этом художественное творчество и научное познание, по В. Набокову, не только не противопоставляются, но образуют единство, основанное на гносеологической направленности как науки, так и искусства.

Проведенный анализ позволяет утверждать, что метапоэтический текст В. Набокова построен на взаимосвязи научного и художественного способов видения мира и языка, организации текста; объединяющим моментом оказывается направленность на познание и самопознание в науке и языковом творчестве. Видение явлений в их взаимосвязи, оценка с позиций фундаментальных категорий и понятий (гармония, истина, закон), обращенность как к научному, так и к художественному дискурсу в наиболее полном и эксплицированном виде представлены в лекциях В. Набокова. Интерференция научного и художественного планов в мышлении В. Набокова приводит к тому, что художественное творчество объясняется, трактуется через общенаучные понятия и термины, язык собственного художественного текста включает термины метаязыков философии, математики, логики, общенаучные термины. Указанные понятия и термины вносятся автором в художественный контекст и либо маркируют имманентность общенаучных понятий и категорий художественному мышлению и служат для выражения метапоэтических данных, либо становятся объектом образного художественного описания.

В системе метапоэтических данных о языковом творчестве рефлексия В. Набокова выходит за пределы области лингвистического дискурса. Языковые средства, используемые в метапоэтике В. Набокова для выражения общих принципов творчества, оценки чужих текстов, особенностей творческого мышления, представляют собой прямые или аналитические формулировки принципов геометрии Лобачевского, теории вероятностей, теории относительности, закона сохранения энергии, законов диалектики и научных концепций строения вселенной. В текстах В. Набокова присутствуют имена крупнейших ученых: Гегель, Евклид, Ньютон, Платон, Эйнштейн. Принципы творчества не являются пределом метапоэтической рефлексии В. Набокова, а воспринимаются как отображение общих научных и природных законов. Математические термины круг и спираль в метапоэтическом тексте В. Набокова имплицитно представлены в качестве принципиальной «схемы» гармонического формообразования текста, они же связаны с идеей повторяемости в процессе развития; понятие о круге и спирали коррелирует с общими представлениями о за- 169 конах диалектики.

Процедуры анализа и последующего поэтического синтеза элементов более широко рассматриваются в лекциях, чем в художественных текстах В. Набокова; в системе метапоэтических посылок они представлены в качестве необходимых этапов поэтического творчества и оценки чужих текстов. По В. Набокову, пространство художественного текста должно формироваться средствами рассредоточенных в нем внешне незначительных, маловыразительных, банальных, но точных и правдоподобных деталей, способных к взаимному притяжению на текстовой вертикали и тем самым обеспечивающих художественную соразмерность и гармонию целого.

# 2. Метапоэтический текст В. Набокова как выражение стиля мышления

ГЛАВА ТРЕТЬЯ 170

Определение индивидуальных когнитивных особенностей автора художественного текста, способа мышления о мире, сопряженного с приоритетными направлениями рефлексии над языком и творчеством, важно в метапоэтическом исследовании, поскольку помогает установить систему фундаментальных посылок, определяющих авторский подход к языковой деятельности и оценке ее результатов. В содержании метапоэтических фрагментов, как было показано, выражено взаимодействие научного и художественного планов как одна из особенностей когнитивного стиля В. Набокова. Такое взаимное проникновение далеких (для обыденного сознания) явлений и областей в гносеологическом плане представляется интересным М. Фуко: «Для истории познания весьма интересно, как Кондорсе смог применить теорию вероятностей к политике, как Фехнер вычислил логарифмическое отношение между усилением ощущения и усилением возбуждения, как современные психологи пользуются теорией информации, чтобы понять феномен обучения» (198, с. 461).

В деятельностной психологии термин стиль используется в контексте понимания взаимоотношений объективных требований деятельности и индивидуальных когнитивных качеств личности. Стиль мышления понимается как система нормативных предписаний, которые формируют подход к деятельности и ее результатам; как система

мыслительных действий и приемов, которые направлены на решение задач определенного класса и детерминированы этими задачами. Если иметь в качестве цели нахождения решения задачи в виде алгоритма, то речь идет об алгоритмическом стиле мышления (НПС). Однако представление о стиле мышления как системе требует сочетания нескольких категориальных признаков.

Современная классификация индивидуальных стилей мышления (в когнитивной психологии их также именуют типами или формами мышления) строится с учетом интегральных показателей мыслительного процесса. В частности, рассматриваются особенности мышления с учетом трех биполярных шкал — позитивизм / негативизм, статика / динамика и эволюция / инволюция на четырех уровнях: интеллектуальном, социальном, психологическом и физическом (см.: 58; 59). Преобладание той или иной со- 171 ставляющей мышления в рамках конкретной шкалы доступно научному описанию, что позволяет наиболее полно и достоверно представить индивидуальный когнитивный стиль личности — типовую принадлежность к причинноследственной, диалектико-алгоритмической, голографической или вихревой форме мышления, а также выделить особенности мышления личности в пределах одной из форм. Для нашего исследования представляет интерес форма мышления, получившая название диалектико-алгоритмическое мышление. Выявленные в ходе метапоэтического исследования когнитивные характеристики В. Набокова позволяют отнести его мышление к указанному типу.

Полярность позитивизм / негативизм, связанная с особенностями выявления сходств и различий при сравнении нескольких объектов, в диалектико-алгоритмическом мышлении реализуется полюсом негативизма. В мыслительном процессе у негативистов доминирует противопоставление (у позитивистов — сопоставление). Негативисты выделяют в предмете мысли крайние точки, сталкивают противоположные подходы, стремятся к синтезу противоположностей. Диалектические принципы находят вербальное выражение в текстах В. Набокова — в употреблении терминов тезис, антитезис, синтез, в метапосылках по поводу триады Гегеля. Метапоэтические данные ука-

зывают на акцентирование противоположностей в творческом мышлении: «Вы забываете.., что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» (134, т. 3, с. 357). Стремление к синтезу по отношению к функциям языковых единиц выражается в наличии системы семантических связей, по которым происходит сближение различных сфер реализации гармонии, интерференция научного и художественного способов выражения метапоэтических данных, основанная на перекрестном использовании метаязыковых элементов различных областей знания. Синтез противоположностей неоднократно представлен В. Набоковым как принцип гармонической организации текста, требующий пристального внимания к деталям, элементам целого. В интервью В. Набоков подчеркивает, что в его языковом творчестве важную роль играет собственный «комбина-172 торный талант» (135, с. 143).

Полярность статика / динамика противопоставляет мышление фрагментарно-аналитическое ассоциативносинтетическому. Если смысл аналитической деятельности в прокладывании границ, то синтез в полярности статика / динамика (к которому стремится диалектикоалгоритмическое мышление) — это форма ассоциативности, под которой понимают объединение двух или нескольких понятий нечеткой, но быстрой связью, когда одно из них, появившись, тотчас вызывает в сознании другое. Ассоциативность была рассмотрена на материале фонетических аттрактантов в художественных текстах В. Набокова и посвященных ей метапосылок, в которых нечеткая быстрая связь лексем, основанная на созвучии словоформ, интуитивно представлена в качестве средства гармонической организации текста. Интересный пример ассоциативно-синтетической характеристики мышления находим в тексте, который включен в «Лекции по русской литературе». Это запись беседы В. Набокова с издателем, посвященной книге В. Набокова о Н.В. Гоголе:

«[В.Н.] — ...в произведениях Гоголя подлинные сюжеты кроются за очевидными... его рассказы только подражают сюжетным рассказам. Это как редкостный мотылек, который... подражает внешнему облику существа совершенно другой породы — какой-нибудь популярной бабочке.

— Ну, и что же?

— Или, вернее, непопулярной, непопулярной у ящериц или птиц» (130, с. 132—133). Логика рассуждения по поводу рассказов Гоголя в поисках доступного объяснения направляет вектор рефлексии В. Набокова в сторону энтомологических рассуждений. Попытка издателя вернуть мысль В. Набокова к текстам Гоголя терпит поражение, так как лабильное набоковское мышление, увлеченное темой бабочек, меняет направление и требует уточнения, развития новой темы. Высокая междисциплинарная ассоциативность является характерной чертой метапоэтической рефлексии В. Набокова, выраженной во всех типах текстов.

В силу динамичности ментальных процессов у обладателей диалектико-алгоритмического мышления происходит непрерывная корректировка направленности, своеобразный «дрейф» целей, причем несколько направлений 173 могут быть активизированы одновременно. Можно также отметить, что, несмотря на разнонаправленность мышления, оно в итоге стремится к синтезу, объединению. В результате образуется целостный синтетический образ со стертыми внутренними границами. Динамик, более сильный в операции синтеза, стремится нащупать промежуточную точку динамического равновесия между крайностями. Текст романа-автобиографии В. Набокова содержит яркое подтверждение этому: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (134, т. 4, с. 233), причем здесь связываются воедино представление о гармонии («гамма мировых мер»), наука («знание») и искусство («воображение», «искусство»).

Обобщающее представление о том, что специальные области знания сводятся к познанию, открытию нового и с этой точки зрения являются равнозначными, выражено в тексте романа «Подвиг»: «Мартын долго не мог избрать себе науку. Их было так много, и все — занимательные. Он медлил на их окраинах, всюду находя тот же волшебный источник живой воды. Его волновал какой-нибудь повисший над альпийской бездною мост, одушевленная сталь, божественная точность расчета... Прекрасны свет и тишина

лабораторий... Человеческая мысль, летающая на трапециях звездной вселенной, в протянутой под ней математикой, похожа была на акробата, работающего с сеткой, но вдруг замечающего, что сетки, в сущности, нет... Предсказать элемент или создать теорию, открыть горный хребет или назвать нового зверя, — все было равно заманчиво» (134, т. 2, с. 196—197).

Предельное сочетание негативизма и динамичности становится основой авангардистского сознания. В когнитивно-психологических характеристиках отмечается, что в негативистской обратной перспективе отдаленные, затемненные предметы подаются как более важные, чем расположенные близко к наблюдателю, очевидные. В частности, в постнеклассическом типе текста на первый план выходит его «изнанка», такой текст активно репрезен-174 тирует особенности своей структуры. По отношению к метапоэтическому дискурсу необходимо отметить, что в нем «два типа художественного сознания — классического и авангардистского — взаимосвязаны и дополнительны, так как авангардистская рефлексия фактически делает явным то, что лежит во внутренних структурах классической метапоэтики» (232, с. 49). В частности, метапоэтическая цель В. Набокова достигается «уменьшением крупных вещей и увеличением малых» (134, т. 4, с. 233). В. Набоков утверждает: «Великая литература идет по краю иррационального» (130, с. 124), и в объяснении этой посылки демонстрирует принципы авангардистской рефлексии: «В чем же суть... иррациональных норм? Она — в превосходстве детали над обобщением, в превосходстве части, которая живее целого, в **превосходстве мелочи**» (129, с. 468).

Диалектико-алгоритмическое мышление характеризуется целостностью восприятия, «вживанием» в объект (это связано с функциональной асимметрией больших полушарий головного мозга, с преимуществом правого полушария) (см.: 111), что в метапоэтике В. Набокова реализуется в пристальном внимании к деталям и обобщении обнаруженных свойств и характеристик элементов в последующем целостном видении, притяжении различных областей жизни, искусства, науки. В когнитивной психологии принято сравнивать диалектико-алгоритмическое мышление с симфо-

нией, с потоком переплетающихся образов. При этом текст В. Набокова показывает, что осознаваемой когнитивной особенностью оказывается стремление к созданию общей структуры, снижению энтропии, «экономии гармонических сил». Полифоничность и системность эксплицитно заявлены В. Набоковым как основа структуры текста, творческого мышления и восприятия гармонии мироздания, ее законов.

Шкала эволюция / инволюция (в иных терминах дедукция / индукция) имеет двойственную реализацию в диалектико-алгоритмическом мышлении: в силу присущего ему негативизма и, как следствие, высокой альтернативности, масштаб и направление «проработки» деталей (в чем заключается идея эволюции / инволюции) будет чередоваться — от общего к частному и от частного к общему, с периодической сменой фона / фигуры. Тенденцию к обобщению (в тексте выраженному посредством определитель- 175 ного местоимения весь) можно отметить в уже приводимых замечаниях, выраженных в тексте лекций: «порочный круг, как и все круги...» (130, с. 130); в рефлексии героев: «...противна кругообразной природе всего сущего» (134, т. 3, с. 184). При этом приоритетным будет эволюционное направление (дедукция), что подразумевает тщательную проработку деталей и выражено в рефлексии над приоритетами героя по отношению к изучению литературы: «...он в литературе искал не общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин, где можно было вытянуться до хруста в суставах и упоенно замереть» (134, т. 2, с. 197).

Рассматриваемый когнитивный стиль подчинен логике развертывания процесса, предполагающей движение от начала к концу, сверху вниз, а также от простого к сложному. В. Набоков признает сложность мышления художника, в противоположность мышлению обыденному, реализующемуся в разговорной речи: «Запомните: "простота" это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен. Прост «Сэтердей ивнинг пост». Прост журналистский штамп. Просты пищеварение и говорение, особенно сквернословие» (130, с. 309), что отражается на сложности текстов: «Плохая пьеса скорее может быть хорошей трагедией или комедией, чем невероятно сложные произведения таких писателей, как Шекспир или Гоголь» (там же, с. 309).

Рефлексию над свойствами собственного мышления осуществляет во многом автобиографичный герой романа «Дар»: «...мог преподавать: например — многопланность мышления: смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем нисколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь... Или: пронзительную жалость... к случайному бедному слову, которое повторяет добрый, слабый, любящий человек, получивший зря нагоняй... Всему этому и многому еще другому (начиная с очень редкого и мучительного, так называемого чувства звездного неба, упомянутого, кажется, только в одном научном труде.., — и кончая профессиональными тонкостями в области художественной литературы) он мог учить... Но даже этому переливу многогранной мысли, игре мысли с самой собою, некого 176 было учить» (134, т. 3, с. 146). Многоплановость мышления здесь объединяет рефлексию над словом, литературой, наукой и собственно рефлексией, и именно такому мышлению герой считает возможным и необходимым научить других. По-видимому, этим объясняется близость художественных текстов и лекций В. Набокова, построенных на дуализме научного и художественного, пронизанных идеей гармонии, стремлением к истине.

Диалектико-алгоритмическому стилю мышления свойственна повышенная критичность (по отношению к себе и окружающим). В большинстве рецензий В. Набоков выступает как строгий критик, обращающий внимание преимущественно на недостатки текстов других авторов. В этой связи особенно интересно отметить, что в немногочисленных позитивных рецензиях, содержащих высокую оценку творчества авторов, В. Набоков регулярно использует лексемы гармония, гармонический, гармонировать, то есть в пределах аксиологической шкалы «хорошо — плохо» лексема гармония и ее производные представляют в тексте В. Набокова эталон ценностного смысла со знаком плюс.

Благодаря динамическому и ассоциативному компонентам у обладателей диалектико-алгоритмического мышления часто бывает развито такое психофизиологическое явление, как синестезия — комплексные функциональные связи между органами чувств, возникающие вследствие близости центров-представительств различных анализаторов в коре больших полушарий головного мозга. Синестезия — это не просто синхронное объективное восприятие с помощью пяти органов чувств, но слияние ощущений внутреннего образа. В метапосылке по поводу собственной синестезии В. Набоков замечает: «Исповедь синэстета назовут претенциозной те, кто защищен от таких просачиваний и смешений чувств более плотными перегородками, чем защищен я» (134, т. 4, с. 147).

Тексты В. Набокова демонстрируют глубинную укорененность, потребность творческого мышления в гармонии, ощущаемую на психофизиологическом уровне: «физиологическое ощущение гармонии» (134, т. 2, с. 125), «чувство удовлетворенной гармонии» (134, т. 3, с. 79). Художник как синэстет обостренно воспринимает мир в гармоническом единстве сенсорных модусов зрения, слуха, вкуса, обоняния, 177 осязания, получая соответствующую информацию от конкретных физических объектов и артефактов. Единство модусов восприятия проявилось у В. Набокова в детстве: «...впрок сопрягая звуковые узоры со зрительными» (134, т. 4, с. 178). На базе синестезии у В. Набокова формируется ментальное «видение» абстрактного с ясностью и четкостью конкретного, что отражает имманентное его творческому мышлению глубокое погружение в природу вещей и в пределе проявляется в языковом сознании — в рефлексии над буквой, словом, приемом, языком, искусством.

Как языковой феномен синестезия принадлежит к кругу явлений, основанных на переносе наименования качества одного ощущения на другое (169, с. 283), реализуется, в частности, в «синестетических метафорах» (123, с. 194). Так, качество, воспринимаемое зрительным анализатором (прозрачность), переносится В. Набоковым на ощущение звуковой стороны французской речи и становится основой метафорического сравнения звуков языка с кристаллами: «...плодотворно действовали на меня прозрачные звуки ее языка [французского], подобно сверканью тех кристаллических солей...» (134, т. 4, с. 197—198). В текстах В. Набокова (как в речи автора, так и героев) находим синестетическое описание конкретных лексем. Актуализация синестетического восприятия слова может осуществляться в форме обраще-

ния к адресату текста: «Разберитесь теперь в физическом ощущении, которое у вас вызывают слова: черное темнее коричневого, или лед холоден» (134, т. 4, с. 454). Слово в набоковский поэтике вызывает различные физические ощущения.

- Зрительные ощущения, в частности, восприятие цвета: «сумерки — какой это томный сиреневый звук» (134, т. 4, с. 175); «Тенериффа — ... какое дивно **зеленое** слово!» (134, т. 2, с. 211). Герой романа «Дар» в книге о Н.Г. Чернышевском пишет: «Когда однажды... он захотел дать пример "бессмысленного сочетания слов", то привел мимоходом тут же выдуманное "синий звук", — на свою голову напророчив пробивший через полвека блоковский "звонко-синий час"» (134, т. 3, с. 216); в рефлексии В. Набокова проводится параллель между образностью в творчестве символистов и собственным синестетическим вос-178 приятием слова. Упоминание об А.А. Блоке в приведенной цитате особенно важно, так как для него характерно представление об активной, «жизнетворческой», пересоздающей мир силе искусства, в котором язык как особый материал поэзии должен вбирать в себя возможности других искусств, в первую очередь музыки и живописи (236, с. 333). В метапоэтике В. Набокова синестезия представлена как врожденная индивидуальная особенность восприятия, которая, подвергаясь осмыслению и сопоставлению с эстетикой символизма, закрепляется в рефлексии над языком и словом, становится способом их творческого видения не только в поэтическом, но и в прозаическом тексте.
  - Тактильные: «... ибо сухое нет доказало бы вам, что я не более вас знаю о данном предмете, а влажное да предложило бы...» (134, т. 4, с. с. 459); «... запрыгали металлические слова "вступили в отчетный год", "заприходовано", "обревизовано"» (134, т. 3, с. 289); «парчовое слово: измена» (134, т. 4, с. 312).
  - Вкусовые: «...а вот, кстати, слово "корм", "кормить" вызывает у меня во рту ощущение какой-то теплой сладкой кашицы» (134, т. 4, с. 179).
  - Энтерорецептивные: «как легко и пронзительно, вызывая сосущее чувство под ложечкой, звучало натощак слово "фасха" в устах изможденного священни*κα»* (134, τ. 4, c. 160).

- Сочетание слуховых и тактильных ощущений: «Шелестящее, влажное слово "счастье", плещущее слово» (134, т. 3, с. 395).
- Сочетание слуховых и обонятельных ощущений: «...этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия [Фиальта] мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, **звучание** Ялты» (134, т. 4, с. 305).

Вменяя слову признаки, узуально у него не определяемые (влажное, зеленое, металлическое, парчовое), языковое сознание В. Набокова осуществляет авторскую надстройку над единством внешней и внутренней форм слова, моделирует его семантику, осуществляет выдвижение слова в тексте.

Ю.Д. Апресян указывает на то, что наиболее разнообразна и богата лексика, обслуживающая зрительное и 179 слуховое восприятие, около 80% интрасенсорных метафорических переносов осуществляется строго в направлении от низших уровней иерархии восприятия (обоняние, вкус, осязание) к верхним (зрение, слух), то есть «теплые краски», «сладкие речи» более вероятны, чем «красные звуки» или «сладкая на ощупь ткань». Именно зрительное и слуховое восприятие нуждается во все новых выразительных средствах, словарь этих двух систем обслуживает наибольшее число коммуникативных ситуаций (10, с. 364) с тем, чтобы найти новые выразительные средства для зрительного и слухового восприятия. Языковое сознание В. Набокова находится в поиске выразительных средств, преодолевает стандартную иерархию уровней восприятия, интрасенсорные метафоры строятся путем переноса значения и с низших уровней на высшие, и в обратном направлении. В лекциях В. Набоков отмечает «умение Флобера обращаться с данными восприятия, отобранными, просеянными и структурированными глазом художника» (129, с. 236). Творческая рефлексия над словом отражает стремление привлечь разнообразные средства для характеристики основной единицы языка, способствует эстетизации конкретного слова, раскрывает его образный, символический потенциал.

В романе-автобиографии «Другие берега» содержится обширный метапоэтический комментарий по поводу

синестезии, сопровождающей восприятие букв, что В. Набоков называет также «цветным слухом», причем «цветное ощущение создается... осязательным, губным, чуть ли не вкусовым чутьем» (134, т. 4, с. 146), языковое мышление автора в рефлексии над буквой требует одновременной активизации нескольких модусов: «Черно-бурую группу составляют... Ж, отличающееся от французского І как горький шоколад от молочного <...> находим: красную группу с вишнево-кирпичным Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розовато-телесным (чуть желтее, чем V) B < ... > синююгруппу с жестяным Ц, влажно-голубым С... Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)» (134, т. 4, с. 146—147). В приведенной цитате вместо узуальных признаков (звуковой стороны названий букв и их графического изображения) зрительные ощущения маркируются лексемами черно-бурый, 180 красный, вишнево-кирпичный, розовато-телесный, синий; объединение модусов осязания и цветовосприятия выражается в употреблении сложных прилагательных розовофланелевый, влажно-голубой, прилагательное жестяной также способно передавать зрительные (цвет, фактура жести) и осязательные ощущения; объединение модусов цветового и вкусового восприятия реализуются в употреблении названий сортов шоколада: горький шоколад, молочный шоколад. Отметим, что языковое сознание В. Набокова представляет буквы не хаотично, а группирует по областям спектра (синяя группа, красная группа), находит корреляции и противопоставления в собственном восприятии букв русского и латинского алфавитов (гуще, желтее), сводит элементы восприятия в систему (азбучная радуга) и реализует заявленное системное представление о чувственно воспринимаемых качествах букв в вертикали текста: «...no мере угасания дня молодая луна цвета Ю висела в акварельном **небе цвета В**» (134, т. 4, с. 210). В соответствии с авторским кодом, представленным в начале текста, Ю — контекстуальный синоним прилагательного латуневый, В — сложного прилагательного розовато-телесный (134, т. 4, с. 146).

Синестетическое описание буквы может самостоятельно присутствовать в тексте, без предварительной демонстрации цветового кода: «На снеговой полосе кто-то пальцем написал "Отто", и я подумал, что такое имя, с двумя белыми "о" по бокам и четой тихих согласных посередке, удивительно хорошо подходит этому снегу, лежащему ти*хим слоем...*» (134, т. 1, с. 336). Семантический жест В. Набокова, заключающийся в перекодировании значений букв алфавита, можно рассматривать как «преодоление языка». По мысли М.М. Бахтина, художник освобождается от языка как лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник заставляет язык превзойти себя самого (27, с. 69). Преодолевая язык как системно-структурную определенность, В. Набоков приводит языковой материал (в данном случае, буквы) к более глубокому и пластичному состоянию материи, нейтральной в отношении собственного художественного и эстетического смысла (см.: 225) и затем переструктурирует систему (алфавит) на новом основании в гармоническом целом текста, организует материю языка на более высоком 181 уровне, осложненном авторским осознанием языка.

Кроме того, модус обоняния и вкуса активизируется при интегральном восприятии искусства (литературы): «Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов — тогда и только тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекатывая языком во рту — тогда и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат, и раздробленные, размельченные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови» (130, с. 184). В лингвистической литературе признается положение о том, что основным источником «психологической» лексики является лексика «физическая», описывающая объекты материального мира, и для описания внутреннего мира привлекаемая во вторичных, метафорических смыслах (14, с. 95). Отметим, что рефлексия В. Набокова объединяет синестетическое направление (благоухание, аромат) с идеей о необходимости деконструкции, расслоения познаваемого художественного целого (что реализуется в лексемах раздробив, раскрошив, размолов, раздробленные, размельченные) для последующего соединения на основе индивидуальных аксиологических установок, авторского кода.

Н.К. Рябцева обращает внимание на понятие «перцептивный интеллект», обозначающее голографичное восприятие, связывающее все модальности (158, с. 242). Текст «Лекций по русской литературе» эксплицитно содержит данные о том, что языковое мышление художника не только способно к голографичному восприятию, но транслирует синтезированный образ в направлении читательской рефлексии — синестезия как принцип творчества подразумевается В. Набоковым в определении художественного приема: «Образность можно определить так: писатель средствами языка пробуждает у читателя чувство цвета, облика, звука, движения или любое иное чувство, вызывая в его воображении образы вымышленной жизни, которая станет для него столь же живой, как его собственное воспоминание» (130, с. 279). Художественный текст, по В. На-182 бокову, должен быть направлен на стимуляцию перцептивной активности воспринимающего субъекта.

Таким образом, синестезия на уровне чувственного восприятия поддерживает общее стремление к синтезу в когнитивном стиле В. Набокова, становится одним из принципов языкового творчества, поддерживает стремление художника к преодолению языка как системноструктурной определенности. То, что цветовые образы возникают как результат буквального касания, «прожевывания» букв, показывает, что синестезия действует в ситуации подавления дистанцированности. Зримые буквы становятся буквально осязаемыми, слух превращается в касание. Указанная способность набоковского видения подтверждает, что язык в рефлексии В. Набокова перестает пониматься как нечто созерцаемое со стороны (249, с. 210), проявляется тенденция творческого мышления к смене перспективы, обращению к «изнанке» текста.

Преимущество диалектико-алгоритмического интеллекта заключается в том, что это наиболее гибкое и утонченное мышление, хорошо решает задачи на классификацию, поскольку имеет дар распознавания сложных образов. В. Набоков применяет принцип классификации, например, в описании метапоэтического понятия вдохновение: «Можно выделить несколько типов вдохновения, переходящих один в другой, как и все в нашем текучем и занимательном мире, и все же не без изящества поддающихся подобию **классификации**» (133, т. 4, с. 607).

Диалектико-алгоритмический интеллект объясняет мир на основе целевых причин (Аристотель). «Именно в мире свободного творчества, утверждает Набоков, открывается подлинная связь вещей» (240, с. 75). Главную роль при этом играет программа, замысел создателя — диалектический интеллект по сравнению с другими формами мышления ориентирован наиболее креационистически, он неизбежно ведет к идее творца, абсолюта, космического разума. Находим пример этой составляющей мышления у В. Набокова: «Если материя этого мира и реальна (насколько реальность вообще возможна), то она отнюдь не является целостной данностью: это хаос, которому автор говорит: «Пуск!» — и мир начинает вспыхивать и плавиться. Он переменился в самом своем атомном составе, 183 а не просто в поверхностных, видимых частях» (129, с. 24), подобная интроспективная характеристика приписывается героям, наделенным поэтической способностью: «...наслаждаясь той новой жизненной гармонией, которую создавал» (134, т. 3, с. 359). Здесь явно представлена авторская интенция к преобразованию материи, созданию гармонического порядка из хаоса.

Преобразовательная направленность творческого мышления, поиск общих закономерностей, определение формообразования через понятия ритм, композиционный закон, порядок, сочетание, контрапункт, которые в идиостиле В. Набокова являются гипонимами имени гармония, имплицитно выражают стремление к поиску «целевых причин» в гармонической организации: «... хорошо бы... изучить порядок чередования трех-четырех сортов лавок и проверить правильность догадки, что в этом порядке есть свой композиционный закон, так что найдя наиболее частое сочетание, можно вывести средний ритм для улиц данного города, — скажем: табачная, аптекарская, зеленная. На Танненбергской эти три были разобщены.., но может быть роение ритма тут еще не настало, и в будущем, повинуясь контрапункту, они постепенно... начнут сходиться... вроде того, как в рекламной фильме находят свои места смешанные буквы.., и вот уже все стали в

**ряд**, образуя **типическую строку**» (134, т. 3, с. 6—7). Идея гармонической организации в приведенном фрагменте несобственно-прямой речи объединяет рефлексию над упорядоченностью как нелингвистических, так и лингвистических единиц — букв в строке.

Таким образом, составляющие набоковского мышления, выраженные в метапоэтических данных, полностью удовлетворяют научному психологическому описанию диалектико-алгоритмической формы мышления. Метапоэтика, ставящая своей целью описать принципы творчества в авторской рефлексии, доказывает свою высокую разрешающую способность, является надежным и достоверным методом исследования, так как в системе метапоэтических данных, эксплицитных и имплицированных, комплексно выражены когнитивные характеристики, удовлетворяю-184 щие системному описанию конкретной формы мышления.

Стиль мышления является фоновым всеобъемлющим фактором, лежащим в основе творческой индивидуальности. Склонность к выявлению в предмете мысли крайних точек, процедуре анализа, классификации с последующим синтезом изученных элементов, высокая ассоциативность модусов восприятия, динамизм когнитивных процессов, одновременная активизация нескольких направлений рефлексии, когнитивное стремление к точке динамического равновесия, отчетливое видение детали, сменяющееся тенденцией к обобщению, характерные для диалектико-алгоритмического интеллекта, реализуются в особенностях метапоэтического и основного текста В. Набокова. К ним относятся такие характеристики, как широкое функционирование системы лингвистических, общенаучных, философских, математических понятий и терминов за пределами специальной области знания; перенос принципов научного описания на описание художественного текста, а также обратный перенос, междисциплинарная ассоциативность семантических полей в метапосылках о гармонии; пристальное «буквальное» видение элементов языка (прежде всего, слова); представление языка и слова в качестве объектов описания внутри основного текста, что отражает стремление к акцентированию периферийных, «изнаночных» элементов в когнитивном стиле

В. Набокова, акцент на том, что элементы языка и текста структурированы (или должны быть структурированы) системой гармонических связей.

Обращая внимание на когнитивные характеристики автора, можно объяснить собственно лингвистические факты, полученные в ходе исследования метапоэтического текста. Так, потребность творческого мышления в гармонии, ощущаемая на психофизиологическом уровне как «физиологическое ощущение гармонии», «чувство удовлетворенной гармонии», связана с когнитивными особенностями личности автора. Художник как синэстет обостренно воспринимает мир в гармоническом единстве сенсорных модусов зрения, слуха, вкуса, обоняния, осязания, получая соответствующую информацию от конкретных физических объектов и артефактов. На базе синестезии у В. Набокова формируется ментальное «видение» абстрактного с ясно- 185 стью и четкостью конкретного, что отражает имманентное его творческому мышлению глубокое погружение в природу вещей и в пределе проявляется в языковом сознании в рефлексии над буквой, словом, приемом, языком, искусством, что выражается в синестетических метафорах.

#### Заключение

Обращение к произведениям В. Набокова в мета-186 поэтической парадигме позволяет определить особую насыщенность его текстов тем лингвистическим материалом, который прямо указывает на проблему текстопорождения как «ремесла», демонстрирует приемы работы с языком. Метапоэтические компоненты вносят дополнительный этаж самоописания текста, демонстрируют его внутреннюю структуру, организацию, взаимодействие с другими текстами того же автора. Избыточность текстов за счет метапоэтических фрагментов и эксплицитных метакомментариев — сознательная демонстрация того, как построено конкретное произведение, выпячивание «изнанки» текста, его глубинной структуры, языка. Кроме того, в метапоэтике выражается знание о наиболее общих принципах, законах и назначении искусства, языкового творчества. Совокупность метапоэтических фрагментов из русскоязычных прозаических и стихотворных текстов, лекций, рецензий, интервью, писем В. Набокова объединяется в метапоэтический текст.

Исследование языковых средств, выражающих идею гармонии в метапоэтике В. Набокова, показывает, что гармония является интегральной категорией метапоэтического текста автора. Воображаемый мир В. Набокова рационально и эстетически мотивирован критерием гармонии. Идея гармонии в метапоэтической рефлексии В. Набокова увязывается с принципами организации языкового материала в собственных текстах и направляет критическую рефлексию над чужими текстами; гармония и гармоническая организация текста наиболее адекватны самим принципам поэтики и метапоэтики В. Набокова. В метапоэтических посылках, присутствующих в различных типах текстов В. Набокова, выражен энциклопедический лингвистический и экстралингвистический опыт языковой личности, присутствует постоянное возвращение к определенным смыслам: вариативное повторение идеи гармонии и гармонической организации. Гармония расценивается как фундаментальная закономерность организации материального мира. В метапоэтическом тексте В. Набокова гармония представлена как категория рациональной оценки (связана с понятиями закономерности, симметрии, равновесия) и эстетической нормы (что выражено в понятиях красоты, грации). Динамическая характеристика гармонии, определяющая 187 процессы структурной организации, выражена в метапоэтике В. Набокова в музыкальных терминах контрапункт, разрешение, лейтмотив. С другой стороны, гармонии присущи качества стабильной категории, что выражается в понятиях законченности, единообразия.

Определение гармонии в метапоэтике В. Набокова как концептуального понятия позволило представить структуру авторского знания о гармонии в виде концептуального поля. В качестве константы сознания, определяющей способ построения концептуального поля «Гармония», рассматривается ее понимание как структурного единства, в котором составляющие элементы расположены по отношению к целому равномерно, симметрично, упорядоченно. Языковые единицы, называющие элементы гармонической организации, функционируют в качестве однородной среды, принадлежат нескольким семантическим полям.

В метапоэтической рефлексии В. Набокова над гармонией акцентируются способы структурной организации. Связи и отношения, характеризующие структурную гармонию элементов в метапоэтике В. Набокова, представлены двумя типами. Во-первых, это связи, имеющие конкретное наименование в метапоэтических контекстах, содержащих лексему гармония и ее производные; во-вторых, сеть дополнительных семантических связей и отношений,

знание о них присутствует в тексте имплицитно. Такое представление языкового знания В. Набокова о гармонии, выраженного в его текстах, позволяет наглядно продемонстрировать стремление автора к лейтмотивному, лексическому и тематическому сцеплению различных сфер искусства, науки и повседневности. В метапоэтике В. Набокова гармония характеризует не только завершенное произведение, но сопровождает и контролирует сам процесс творчества. Предощущение гармонии в творчестве выражено в метапоэтическом тексте В. Набокова как «физиологическое ощущение гармонии», «чувство удовлетворенной гармонии», характерные для творческой личности, а также в сепаративных метапосылках.

Идея гармонического равновесия и дополнительности элементов обладает объяснительной способностью 188 по отношению к конвергенции приемов научного и художественного описания в художественной прозе и лекциях В. Набокова, что проявляется в использовании терминов и понятий лингвистики, поэтики, литературоведения, математики, логики, философии и других специальных областей, имеющих отношение к художественному творчеству, используемых в качестве средств образного представления экстралингвистических явлений и фактов. Художественное преломление знания о структуре языка выражается в отсутствии четких дефиниций для метаязыковых элементов, в субъективизме трактовки научных понятий и терминов, элементов метаязыка науки термин, терминология, когда метаязыковые элементы становятся не только материалом, но и целью творчества. С другой стороны, высокая частотность метаязыковых элементов в художественных текстах В. Набокова — это стремление к точности, выражению представлений о неязыковых явлениях в научных терминах.

В стихотворных текстах как «первом произведении» по отношению к русскоязычному периоду творчества имплицитно присутствуют посылки о том, что гармония является интегральной категорией метапоэтики В. Набокова, дается установка на необходимость познания способов организации природных структур. Наряду с рациональными операциями анализа и синтеза, метапосылки в стихотворных текстах В. Набокова указывают на присутствие

иррационального компонента в поэтическом творчестве, состояния вдохновения, в котором поэт приближается к постижению истины, к идеальному слову. В фонетических повторах, организованных в вертикали поэтического текста, В. Набоков видит способность к реализации дополнительного поэтического смысла, они становятся источником гармонизирующих связей и отношений в тексте; в их сочетаниях кристаллизуются неявные смыслы, отсутствующие в горизонтальной линейности текста.

В рефлексии В. Набокова над словом и языковым повтором гармония является объединяющей идеей. Слово в метапоэтике В. Набокова представлено как основной языковой элемент гармонической организации, повтор как средство гармонической организации. В полифонии метапосылок, выражающих авторское представление о слове, а также фонетических, семантических, стилисти- 189 ческих, этимологических характеристиках конкретных слов, уникальных ассоциативных привязках доминирует идея о деятельностной сущности слова как активной, динамичной субстанции, несущей множество смыслов, присутствует интуитивное представление о способности слова вступать в гармонические отношения в вертикали текста. Основная стратегия творчества, по В. Набокову, заключается в поиске точного, верного, истинного слова, заботе о точности своего кода. Творческое языковое сознание решает проблему поиска слова средствами словообразования и тропеизации. Внимание к звуковой фактуре слова, рефлексия над его сущностью, связью означаемого и означающего в слове приводит к открытию способа гармонической связи в горизонтали текста. Такой способ основан на принципах симметрии и повторения созвучных частей (преимущественно инициалей) слов, в чем метапоэтическая стратегия В. Набокова коррелирует с идеей о том, что парная противоположность позволяет более глубоко осознать каждое явление в паре. Симметрия словоформ, семантически не связанных, но имеющих в фонетической структуре приблизительно одинаковый набор звуков, позволяет продемонстрировать возможность творческого преодоления системной семантической предсказуемости лексической связи, закона семантического согласования.

Средствами фонетического повтора в рефлексии над словом акцент переносится на план организации, что является частным случаем проявления природы повтора как актуализирующего симметричные языковые единицы и формообразующего фактора текста. Метаязыковой основой описания повторов в текстах романов, рассказов 190 и лекций В. Набокова является использование терминов стандартной классификации повторов по уровням языка, позиционной, функциональной классификации. Языковой повтор в текстах романов, рассказов и лекций рассматривается как средство художественной выразительности, несет интегративную, лейтмотивную, эвфоническую функции. В соответствии с метапоэтическими данными, языковой повтор способствует моделированию процессов восприятия и мышления, в частности, определяет индивидуальное восприятие 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.

В метапосылках В. Набокова выражено представление о языковом повторе в дихотомии тавтологического vs. стилистически оправданного. Стилистически оправданные повторы несут приращение смысла, новизну, лейтмотивное развитие в тексте, связываются в рефлексии В. Набокова с категориями гармонии, симметрии, равновесия, маркируются лексемой мастерство. Метапоэтические данные о стилистически оправданных языковых повторах содержат внутренние интенции к пониманию их как средства гармонической организации текста. Тавтологические повторы в большинстве случаев понимаются В. Набоковым как семантически «пустые», маркируются лексемой бессмыслица. Однако в тех случаях, когда тавтологический повтор является стилевой приметой конкретного автора и ассоциируется в рефлексии В. Набокова с функцией выражения системы истинных ценностей, он признается В. Набоковым как оправданный и формообразующий по отношению к тексту. Тавтологический в локальном контексте языковой повтор, по В. Набокову, может быть функционально ориентирован на обеспечение связности, цельности текста, организации его особой геометрии (спиральной, кругообразной).

В рефлексии над языковым повтором языковое сознание В. Набокова интуитивно проникает в область синергетики, отражает современный этап развития науки, мировоззренческую парадигму, которая связана с исследованием феноменов самоорганизации, нелинейности, неравновесности, глобальной эволюции. Гармония формы 191 и смысла текста как результат интегративного синергетического процесса получает специальное выражение в тексте романа В. Набокова «Защита Лужина». Объединяющая и организующая смыслы текста идея повторяемости в романе «Защита Лужина» связана с реализацией авторского представления о повторе как текстообразующей категории, а также с пониманием повтора как общей диалектической закономерности.

Метапоэтический текст В. Набокова построен на взаимосвязи научного и художественного способов рефлексии над языком и организацией текста; объединяющим моментом оказывается направленность на познание и самопознание в науке и языковом творчестве. Видение языковых и экстралингвистических явлений во взаимосвязи, оценка с позиций фундаментальных категорий и понятий (гармония, истина, закон), обращенность как к научному, так и художественному дискурсу в наиболее полном и эксплицированном виде представлены в лекциях В. Набокова, реже — в художественных текстах. Взаимодополнительность научного и художественного заявлена как необходимая характеристика в эксплицитных метапосылках по поводу стиля мышления автора и читателя, симметрии научного и художественного в тексте. В. Набоков указывает на необходимость обмена терминологией между различными обла-

стями науки и искусства. Цель как научной деятельности, так и художественного творчества определяется как поиск нового знания, общих закономерностей, «сути вещей».

Интерференция научного и художественного планов в мышлении В. Набокова приводит к тому, что художественное творчество объясняется, трактуется через общенаучные понятия и термины, язык собственного художественного текста включает термины метаязыков философии, математики, логики. Указанные понятия и термины вносятся автором в художественный контекст и тексты лекций и маркируют имманентность общенаучных понятий художественному мышлению, при этом внешняя интенция к научному описанию не получает полной поддержки в содержании лекций, поскольку научные понятия и термины становятся объектом образного художествен-192 ного описания. Синтаксическая структура дефиниций и формулировка самих терминов и понятий не отличается четкостью, они строятся по принципу остенсивных определений. В лекциях, как и в прозаических художественных текстах В. Набокова, к области терминологии может относиться любое клише, устойчивое выражение.

В метапосылках о языковом творчестве рефлексия В. Набокова выходит за пределы собственно лингвистического дискурса. В оценке художественных текстов, общих принципов творчества, особенностей творческого мышления В. Набоков обращается к геометрии Лобачевского, теории вероятностей, теории относительности, закону сохранения энергии, законам диалектики и научным концепциям строения вселенной. В текстах В. Набокова присутствуют имена крупнейших ученых. При этом в системе метапосылок В. Набокова отсутствуют комментарии по поводу лингвистических либо литературоведческих идей и подходов, не упоминаются лингвисты и языковеды. Метапоэтическая стратегия В. Набокова напрямую коррелирует с общенаучными теориями, принципами и идеями математики, физики, логики, философии.

Сопоставление направлений метапоэтической рефлексии В. Набокова, выраженной в различных типах текстов, с психологическим описанием стилей мышления позволило определить когнитивный стиль В. Набокова как диалектико-алгоритмический. Когнитивные особенности, выраженные в метапоэтических данных, полностью удовлетворяют научному описанию указанной формы интеллекта. К ним относятся такие характеристики, как широкое функционирование системы лингвистических, общенаучных, философских, математических понятий и терминов за пределами специальной области знания; перенос принципов научного описания на описание художественного текста, а также обратный перенос, междисциплинарная ассоциативность семантических полей в метапосылках о гармонии и других принципах творчества; пристальное «буквальное» видение элементов языка, что выражается в синестетическом описании языковых единиц; акцент на периферийных, «изнаночных» элементах текста.

Вся полифония метапоэтических посылок сводится к точке динамического равновесия — реализации в искусстве 193 всего лингвистического, эмпирического, общенаучного, нелингвистического специального знания автора, пониманию языкового творчества как области для реализации базовых мировоззренческих установок. Таким образом, метапоэтика обладает большой объяснительной силой по отношению к принципам художественного творчества, выражает систему взглядов писателя на приемы работы с языковым материалом, раскрывает тайны мастерства. Все это дает возможность вступить в диалог с текстом, самим автором, адекватно исследовать художественный текст. Метапоэтика — это способ проверки гипотез, выдвигаемых в процессе научного исследования художественного текста.

## Литература

- 194 1. Абрамов В.П. Семантические поля русского языка. —М. Краснодар: Акад. пед. и соц. наук РФ, Кубан. гос. ун-т, 2003.
  - 2. Адамович Г.В. Владимир Набоков // Октябрь. 1989. № 1. С. 196—201.
  - 3. Александров В. Набоков и «Серебряный век» русской культуры // Звезда. 1999. №11. С. 215—231.
  - 4. Алефиренко Н.Ф. Значение и концепт // Спорные проблемы семантики. Волгоград: Перемена, 1999. С. 59—67.
  - 5. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокий король. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002.
  - 6. Анастасьев Н. Феномен Владимира Набокова // Иностранная литература. 1987. № 95. С. 210—223.
  - 7. Андреев Н. Сирин // В.В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. С. 224—227.
  - 8. Андрющенко Т.Я. Метатекст и его роль в интерпретации текста // Проблемы организации речевого общения / АН СССР. Ин-т языкознания. М., 1981. С. 127—151.
  - 9. Антоничева М.Ю. Границы реальности в прозе В. Набокова: авторские повествовательные стратегии: Автореф. дисс.... канд. филол. наук. Саратов, 2006.

- 10. Апресян Ю.Д. Образ человека по данным языка: попытка системного описания // Ю.Д. Апресян. Избранные труды: В 2 т. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995а. С. 348—388.
- 11. Апресян Ю.Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // Ю.Д. Апресян. Избранные труды: В 2 т. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография. М.: Школа «Языки русской культуры», 19956. С. 651—676.
- 12. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике: Учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1991.
- 13. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. М.: Флинта: Наука, 1990.
- 14. Арутюнова Н.Д. Истина: фон и коннотации //  $\stackrel{|}{\vdash}$  Логический анализ языка: культурные концепты. М.: 195 Наука, 1991.
- 15. Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М.: Прогресс, 1985. С. 3—42.
- 16. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Academia, 1997. С. 267—279.
- 17. Бабайцева В.В. Избранное. 1955—2005: Сборник научных и научно-методических статей / Под ред. профессора К.Э. Штайн. М. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005.
- 18. Бабайцева В.В. Явления переходности в грамматике русского языка. М.: Дрофа, 2000.
- 19. Бабенко Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М.: Флинта: Наука, 2003.
- 20. Бабиков А. Изобретение театра // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С. 5—42.
- 21. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексикофразеологической семантике языка. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1996.
- 22. Балли Ш. Язык и жизнь: Пер. с фр. / Вступ. статья В.Г. Гака. М.: Едиториал УРСС, 2003.
- 23. Баранов А.Н. Предисловие редактора // Лакофф Джордж, Джонсон Марк. Метафоры, которыми мы живем:

- Пер. с англ. / Под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 7—21.
- 24. Барнет В. К принципам строения высказываний в разговорной речи // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XV. М.: Прогресс, 1985. С. 224—252.
- 25. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
- 26. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000.
- 27. Бахтин М.М. Слово в поэзии и в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 55—85.
- 28. Белошапкова В.А. Современный русский язык: Учеб. для филол. спец. ун-тов. 2-е изд., испр. и доп. М.: 196 Высшая школа, 1989.
  - 29. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред., с вступит. ст. и комментарием Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974.
  - 30. Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. М.: Информационно-издательское агентство «Русский мир», 1997.
  - 31. Богин Г.И. Рефлексия и понимание в коммуникативной системе «человек художественный текст» // Текст в коммуникации. Сб. науч. тр. / АН СССР. Ин-т языкознания. М., 1991. С. 22—40.
  - 32. Бойд Б. Владимир Набоков: Вступление в биографию. Перевод с англ. Г. Лапиной // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 12—20.
  - 33. Борботько В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике. М.: КомКнига, 2007.
  - 34. Бродский И.А. Поэт и проза // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006. Т. 4. С. 796—801.
  - 35. Брудный А.А. Психологическая герменевтика. Учебное пособие. М.: Издательство «Лабиринт», 1998.
  - 36. Васильев Г.К. Страница из рассказа Набокова «Весна в Фиальте»: (Опыт лингвистического анализа) // Филол. науки. 1991. № 3. С. 30—39.

- 37. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. М.: Высшая школа, 1990.
- 38. Вахрушев В.О. О словесных играх Владимира Набокова // Дон. 1997. № 10. С. 243—252.
- 39. Вежбицкая А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. М.: Прогресс, 1978. С. 402—421.
- 40. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: Пер с англ. / Отв. ред. М.А. Кронгауз, вступ. ст. Е.В. Падучевой. М.: Русские словари, 1997.
- 41. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 70—82.
- 42. Виноградов В.В. О теории художественной речи: Учеб. пособие / 2-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2005.
- 43. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове / 3-е изд. М.: Русский язык, 1986.
- 44. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М.: Наука, 1963.
- 45. Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990.
- 46. Виролайнен М. Мимикрия речи («Евгений Онегин» Пушкина и «Ада» Набокова) // М. Виролайнен. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003. С. 385—415.
- 47. Волошинов А.В. Математика и искусство. М.: Просвещение, 1992.
- 48. Гаврилова Г.Ф. Семантика и структура предложения в когнитивном аспекте // Русский язык: исторические судьбы и современность. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 95—114.
- 49. Гаврилова Г.Ф., Малычева Н.В. Способ выражения речевой авторизации в художественном тексте // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научно-методического семинара «Textus». Вып. 6 / Под ред. проф. К.Э. Штайн. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. С. 262— 266.
- 50. Гайденко П.П. Искусство и бытие. М. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Философия, Религия, Культура. М.: Наука, 1982.
- 51. Гак В.Г. Повторная номинация, ее структурноорганизующие и стилистические функции в тексте // Лингви-

198

- стические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. М.: Наука, 1987. С. 224—233.
- 52. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981.
- 53. Гальперин П.Я. Введение в психологию. М.: Университет, 1999.
- 54. Гамкрелидзе Т.В. К проблеме «произвольности» языкового знака // Вопросы языкознания. 1972.  $\mathbb{N}^0$  6. С. 33—39.
- 55. Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь. М.: Русский язык, 1987. С. 287.
- 56. Гвоздев А.Н. Очерки по стилистике русского языка / Изд. 4-е, стереотипное. М.: КомКнига. 2005.
- 57. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М.: Советский писатель, 1982.
- 58. Гуленко В.В. Формы мышления // Соционика, ментология и психология личности. 2002. M4. http://www.typelab.ru/ru/1.begin/filosof.html.
- 59. Гуленко В.В. Человек как система типов. Проблема диагностики Эго и Персоны // Соционика, ментология и психология личности. 2000. N6. C. 64—83.
- 60. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры // Пер. с нем. М.: Прогресс, 1985.
- 61. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии // Язык и интеллект. М.: Прогресс, 1996. С. 14—95.
- 62. Данилевская Н.В. Чередование старого и нового знания как механизм развертывания научного текста (аксиологический аспект): Автореф. дисс.... докт. филол. наук. Пермь, 2006.
- 63. Данилова Е.С. Особенности повествовательной формы в романе В.В. Набокова «Защита Лужина» // Язык и текст в пространстве культуры: Сборник статей научнометодического семинара «Textus». Вып. 9 / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 2003. С. 132—134.
- 64. Данилова Е.С. Поэтика повествовательных форм в романе В.В. Набокова «Дар» // Филологические этюды. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2002. Вып. 5. С. 190—193.

- 65. Дарк О. Загадка Сирина // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Издательство «Правда», 1990. Т. 4. С. 403—409.
- 66. Дарк О. Миф о прозе // Дружба народов. 1992. № 5. С. 219—234.
- 67. Двинятин Ф.Н. Набоков, модернизм, постмодернизм и мимесис // Империя *N*. Набоков и наследники. Сборник статей / Редакторы-составители Ю. Левинг, Е. Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 442—482.
- 68. Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989.
- 69. Диалектика текста: В 2 т. / Под ред. проф. А.И. Варшавской. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999. — Т. 1.
- 70. Дмитриенко. Автор герой читатель в рассказах Набокова // Набоков В. Посещение музея: Рассказы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 5—26.
- 71. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: «Симпозиум», 2000а. Т. 1. С. 9—25.
- 72. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: «Симпозиум», 20006. T. 3. C. 9-41.
- 73. Долинин А. Цветная спираль Набокова // В. Набоков. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии. М.: Книга, 1989. С. 438—469.
- 74. Дымарский М.Я. Дейктический модус текста и дейктический паритет в классической и модернистской моделях нарратива («Машенька» как предтеча набоковского модернизма) // «Техtus»: Избранное. 1994—2004: Сборник статей научно-методического семинара «Техtus». Вып. 11. Ч. 1 / Под ред. д-ра филол. наук, проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005. С. 38—44.
- 75. Дымарский М.Я. Понятие сверхфразовой организации текста (на материале рассказа В.В. Набокова «Возвращение Чорба») // Текст. Узоры ковра: Сборник статей научно-методического семинара «Техtus». Вып. 4. Ч. 1. Общие проблемы исследования текста / Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999а. С. 27—34.

- 76. Дымарский М.Я. Проблема текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX—XX вв.). — СПб.: Изд-во СПбГУ, 1999б.
- 77. Дымарский М.Я. Текст дискурс художественный текст // Текст как объект многоаспектного исследования: Сборник статей научно-методического семинара «Textus». — Вып. 3. — Ч. 1. — Санкт-Петербург — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998. — С. 18—26.
- 78. Ерофеев В.В. Русская проза В. Набокова // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. — М.: Издательство «Правда», 1990. — Т. 1. — С. 3—32.
- 79. Ерофеев В.В. Русский метароман В. Набокова // Вопросы литературы. — 1988. — № 10. — С. 125—160.
- 80. Жирмунский В.М. О границах слова // Морфологическая структура слова в языках различных типов. — 200 М.— Л.: Высшая школа, 1963. — С. 18—32.
  - 81. Жолковский А.К. Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. — М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996.
  - 82. Зверев А.М. Набоков / Жизнь замечат. людей: Сер. биогр.: Вып. 903. — М.: Мол. гвардия, 2004.
  - 83. Иванов Вяч. Вс. Заветы символизма // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004а. — Т. 2. — С. 448—455.
  - 84. Иванов Вяч. Вс. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004б. — Т. 2. — С. 466—475.
  - 85. Капица С.П., Курдюмов С.П. Синергетика и прогнозы будущего. — М.: Наука, 1997.
  - 86. Каракуц-Бородина Л.А. Окказиональные элементы в прозе В.В. Набокова // Исследования по семантике: теоретические и прикладные аспекты. Межвузовский сборник научных трудов. — Уфа: Изд-во БашГУ, 1999. — С. 33—40.
  - 87. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. — M.: Гнозис, 2004.
  - 88. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. — М.: Русский язык, 1987.

- 89. Карпова Л.А. От редактора // Вопросы металингвистики: Сборник научных трудов. — Л.: Изд-во ЛГУ, 1973. — C. 4—8.
- 90. Кедров Б.М. О повторяемости в процессе развития / Серия «Из наследия Б.М. Кедрова» / Изд. 2-е. — М.: Едиториал УРСС, 2006.
- 91. Князев В.Н. Идея симметрии в корнях материальных взаимодействий // Философские вопросы современного естествознания. — М., 1978. — Вып. 5. — С. 21—30.
- 92. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика: Учебник / Изд. 2-е. — М.: Едиториал УРСС, 2004.
- 93. Ковтун А. К вопросу о методе Владимира Набокова в эссе «Лекции по русской литературе» // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научно-методического семинара «Textus». — Вып. 6 / 🖹 Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. — Санкт-Петербург — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. — С. 545—549.
- 94. Кожина М.Н. О речевой системности научного стиля сравнительно с некоторыми другими. — Пермь: Издво ПГУ, 1977.
- 95. Кожина М.Н., Данилевская Н.В. О развитии смысловой структуры в научном тексте посредством развернутых вариативных повторов // Принципы функционирования языка в его речевых разновидностях. — Пермь: Изд-во ПГУ, 1984. — С. 123—131.
- 96. Колшанский Г.В. Контекстная семантика / АН СССР, Ин-т языкознания. — М., 1980.
- 97. Комлев Н.С. Слово в речи: денотативный аспект. М.: Изд-во МГУ, 1992.
- 98. Конноли Дж. В. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. — Ун-т Джеймса Медисона (Вирджиния, США) — Санкт-Петербургский государственный университет. — СПб.: Петро-РИФ, 1993. — C. 447—457.
- 99. Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. — М.: Изд-во МГУ, 1996.
- 100. Кубрякова Е.С. Текст и его понимание // Русский текст. — 1994. — № 2. — С. 18—27.
- 101. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем. М: Едиториал УРСС, 2004.

- 102. Леонтьев А.А. Слово в речевой деятельности: Некоторые проблемы общей теории речевой деятельности / Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2003.
- 103. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии. — СПб.: Алетейя, 1998.
- 104. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. — 1994. — Вып. 3. — С. 72—95.
- 105. Литвин Ф.А. Многозначность слова в языке и речи / Изд. 2-е, стереотип. — М.: КомКнига, 2005.
- 106. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / 2-е изд., испр. — М.: Искусство, 1995.
- 107. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. — М., Наука, 1965.
- 108. Лотман Ю.М. О проблеме значений во вторичных моделирующих системах // Учен. зап. Тартуск. ун-та. — Вып. 181. — 1965. — С. 22—37.
- 109. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПБ», 1998. — С. 14—285.
- 110. Лукшич И. «Слава» Владимира Набокова: к функции автометаописания в русской эмигрантской поэзии. Автоинтерпретация: Сборник статей / Под ред. А.Б. Муратова, Л.А. Изуитовой. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. Унта, 1998. — С. 194—206.
- 111. Лурия А.П. Язык и мышление. М.: Изд-во МГУ, 1979.
- 112. Люксембург А. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики // Культура. — 1999. — № 15 (21). — http://www.relga.ru
- 113. Люксембург А. Тень русской ветки на мраморе руки (О Владимире Набокове) // Владимир Набоков. Серия «Всемирная библиотека поэзии». — Ростов-на-Дону: «Феникс», 2001. — С. 5—11.
- 114. Ляпон М.В. Языковая личность: поиск доминанты // Язык — система. Язык — текст. Язык — способность: Сб. ст. / Ин-т рус. яз. РАН. — М.: Изд-во РАН, 1995. — C. 260—276.

- 115. Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени». — СПб.: Петро-РИФ, 1997.
- 116. Мартине А. О книге «Основы лингвистической теории» Луи Ельмслева // Новое в лингвистике. — Вып. 1. — М: Знание, 1960.
- 117. Марутаев М.А. Гармония как закономерность природы // Шевелев И.Ш., Марутаев М.А., Шмелев И.П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. — М.: Наука, 1990. — С. 130—233.
- 118. Маслова В. Текст в коммуникативной деятельности. Слово в тексте / Leksyka w komunikacji jezykowej. Materialy konferencij międzynarodowej. Gdańsk, 1998. – C. 115-116.
- 119. Миллер Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. — М.: Высшая школа, 1979 — C. 248—303.
- 120. Михайлов О. Разрушение дара: О Владимире Набокове // Москва. — 1986. — № 12. — С. 66—72.
- 121. Москальчук Г.Г. Структура текста как синергетический процесс. — М.: Едиториал УРСС, 2003.
- 122. Москальчук Г.Г. Функционально-семантическая классификация повторов в тексте // Культура и текст. — Барнаул: Изд-во БГУ, 1997. — Вып. 2: Лингвистика. — Ч. II. — С. 53—58.
- 123. Москвин В.П. Стилистика русского языка. Теоретический курс / Изд. 4-е, перераб. и доп. — Ростов н/Д: Феникс, 2006.
- 124. Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыш. — М.: Советская энциклопедия, 1990.
- 125. Мукаржовский Я. Поэтика // Я. Мукаржовский. Структуральная поэтика. — М.: Прогресс, 1996. — С. 31—34.
- 126. Мулярчик А.С. «Феномен Набокова». Свет и тени // Литературная газета. — 1987. — 20 мая (№ 921). — C. 5-7.
- 127. Мулярчик А.С. Русская проза В. Набокова. М.: Изд-во МГУ, 1997.
- 128. Набоков В.В. Избранное. М.: Олимп; ООО «Фирма Издательство АСТ», 1998.

- 129. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. Под редакцией Харитонова В.А. М.: Независимая газета, 2000.
- 130. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999.
- 131. Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе. Интервью. Рецензии. М.: Книга, 1989.
- 132. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: «Симпозиум», 2000.
- 133. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: «Симпозиум», 1999—2000.
- 134. Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Издательство «Правда», 1990.
- 135. Набоков В.В.: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997.
- 136. Николаева Т.М. Метатекст и его функции в тексте (на материале Мариинского евангелия) // Исследования по структуре текста. М.: Наука, 1987. С. 133—147.
- 137. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. М.: Флинта: Наука, 2002.
- 138. Николина Н.А. Типы и функции метаязыковых комментариев в художественном тексте // Семантика языковых единиц: Вторая Международная конференция. М., 1996. С. 178—181.
- 139. Николина Н.А. Филологический анализ текста. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
- 140. Новиков А.И. Семантика текста и ее формализация. — М.: Наука, 1983.
- 141. Новый психологический словарь. М.: Наука, 1999.
- 142. Новый философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Мн.: Изд-во. В.М. Скакун, 1998.
- 143. Оборина М.В. Герменевтика и интерпретация художественного текста // Общая стилистика и филологическая герменевтика. Тверь: Изд-во Тверского ун-та, 1991. С. 4—20.
- 144. Овсянико-Куликовский Д.Н. Литературнокритические работы: В 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. — Т.1. — С. 4—292.

- 145. Орлицкий Ю.Б. Стиховедение и стих в романе В.Набокова «Дар» // Литературный текст: проблемы и методы исследования / «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте: Сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 1999. Вып. V. С. 133—146.
- 146. Падучева Е.В. О модернистской технике в нарративе с лингвистической точки зрения // Структура и семантика художественного текста: Доклады VII Международной конференции. М.: Издательство «СпортАкадем-Пресс», 1999. С. 279—295.
- 147. Падучева Е.В. О семантике синтаксиса. М.: Наука, 1974.
- 148. Падучева Е.В. Семантические исследования: Семантика времени и вида глагола в русском языке. Семантика нарратива. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.
- 149. Патнэм Х. Значение и референция // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII. М.: Прогресс, 1982. С. 113—141.
- 150. Петров Ю.А. Наука и методология. М.: Знание, 2000.
- 151. Пифагор. Золотой канон. Фигуры эзотерики. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.
- 152. Погребная Я.В. О некоторых особенностях понимания феномена В. Набокова в контексте современной теории интерпретации // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научнометодического семинара «Textus». Вып. 6 / Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. С. 147—148.
  - 153. Потебня А.А. Мысль и язык. М.: Лабиринт, 1999.
- 154. Раушенбах Б.В. Поиск решения в задачах математического характера // Психологический журнал. 1996. T. 17. №2. C. 83.
- 155. Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова (к проблеме игрового стиля): Автореф. дисс.... докт. филол. наук. Ростов-н/Д, 2004.
- 156. Рацибурская Л.В. Окказиональное слово и словообразовательная система // Соотношение системности языка и его функционирования: Межвузовский сборник научных трудов. Н. Новгород: НГПИ им. М. Горького, 1992. С. 32—43.

158. Рябцева Н.К. Язык и естественный интеллект / РАН. Ин-т языкознания. — М.: Academia, 2005.

159. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение // Литература и живопись. — Л.: Искусство, 1982. — С. 81-103.

160. Семенова Н.С. Цитация и автоцитация в новелле В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 1997. — С. 24—30.

161. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 17. — М.: Прогресс, 1986. — С. 151—169.

162. Словарь лингвистических терминов / Под ред. О.С. Ахмановой — М.: Едиториал УРСС, 2004.

163. Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР. Ин-т лингвистических исследований / Под ред. А.П. Евгеньевой. — 4-е изд., стереотип. — М.: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999.

164. Смирницкий А.И. Значение слова // Вопросы языкознания. — 1955. — №2. — С. 83—97.

165. Смирнова Н.В. Расщепление референции в рассказах В. Набокова // Структура и семантика художественного текста: Доклады VII Международной конференции. — М.: Издательство СпортАкадемПресс, 1999. — С. 350—363.

166. Смоличева С.В. Поэтика двойничества в пьесе В.В. Набокова «Событие» // Эстетика и поэтика языкового творчества: Межвуз. сб. науч. тр. / К 95-летию со дня рождения М.А. Шолохова. — Таганрог: Изд-во Таганрогского гос. пед. ин-та, 2000. — С. 116—121.

167. Солганик Г.Я. К проблеме модальности текста // Г.Я. Солганик. Русский язык. Функционирование грамматических категорий. Текст и контекст: сборник научных трудов. — М.: Изд-во МГУ, 1984. — С. 173—180.

168. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика. — М: Высшая школа, 1973.

169. Соловьев В.С. Лермонтов // Литературная критика. — М.: Современник, 1990. — С. 283—289.

170. Сороко Э.М. Структурная гармония систем. — Минск: Наука и техника, 1984.

171. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Наука, 1977.

172. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. — М.: УРСС, 2003.

173. Степанова Н.С. Текст и метатекст В. Набокова: Проблемы интерпретации // Текст как единица анализа и единица обучения. — Курск, 1999. — С. 71—73.

174. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. — М.: Флинта: Наука, 2003.

175. Струве Г.П. Из книги «Русская литература в изгнании» // Набоков В.В. Избранное. — М.: Олимп; ООО Фирма «Издательство АСТ», 1998. — С. 616—635.

176. Сулименко Н.Е. О соотношении стилистических 207 и эстетических качеств слова в тексте // Семантические и эстетические модификации слов в тексте. Межвузовский сборник научных трудов. — Л., 1988. — С. 10—27.

177. Сулименко Н.Е. Экстралингвистические признаки слова (словарный и текстовый аспект) // Текст как объект многоаспектного исследования: Сборник статей научно-методического семинара «Textus». — Вып. 3. — Ч. 1 / Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. — Санкт-Петербург — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998. — С. 11—18.

178. Сусов И.П. Прагматическая структура высказывания // Языковое общение и его единицы. — Калинин, 1986. — С. 7-11.

179. Толково-словообразовательный словарь: В 2 т. / Под ред. Т.Ф. Ефремовой. — М.: Русский язык, 2000.

180. Толковый словарь русского языка: В 4 т. // Под. ред. проф. Д.Н. Ушакова // Электронный словарь. — М.: Адепт, 2003.

181. Толстая Н., Несис Г. Тема Набокова // Аврора. — 1988. — № 97. — С. 119—125.

182. Толстой И. Несколько слов о «главном герое» Набокова // В. Набоков. Лекции по русской литературе. — М.: Независимая газета, 1999. — С. 7—12.

183. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект Пресс, 2003.

184. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: структура и семантика: Учеб. пособие. — М.: Просвещение, 1986.

185. Тюпа В.И. Аналитика художественного. Введение в литературоведческий анализ. — М.: Лабиринт, 2001.

186. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. — М.: Изд-во МГУ, 1995.

187. Уфимцева А.А. Лексическое значение: Принципы семиологического описания лексики / Под ред. Ю.С. Степанова. Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2002.

188. Уфимцева А.А. Типы словесных знаков / Изд. 2-е, стереотипное. — М.: Едиториал УРСС, 2004.

189. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка // Электронный словарь. — М.: ООО «Бизнессофт», 2005.

190. Фатеева Н.А. Пушкин и «Дар» В. Набокова / Н.А. Фатеева. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. — М.: КомКнига, 2007. — С. 246—259.

191. Фенина Г.В. О некоторых аспектах комментирования В.В. Набоковым романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // НДВШ, Филологические науки, 1989. —  $\mathbb{N}^2$  2. — С. 9—18.

192. Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. XII. — М.: Прогресс, 1983. — С. 56—138.

193. Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Собрание сочинений: В 2 т. — М.: Прогресс, 1990. — Т. 2.

194. Фомин С. «Стихи пронзившая стрела»: (Тема творчества в поэзии В. Набокова) // Вопросы литературы. — 1998. — № 6. — С. 40—54.

195. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. — 4-е изд., стереотип. — М.: Русский язык, 1987.

196. Фрумкина Р.М. Психолингвистика: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2001.

197. Фуко М. Археология знания: Пер. с фр. / Общ. ред. Б. Левченко. — К.: Ника-Центр, 1996.

198. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с французского. — М.: Прогресс, 1977.

199. Ходасевич В. О Сирине // Октябрь. — 1989. — № 1. — С. 196—201.

200. Ходус В.П. Структура метатекста в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» / Leksyka w komunikacji jezykowej. Materialy konferencij międzynarodowej. Gdańsk, 1998. — С. 50—51.

201. Хрущева Н. В гостях у Набокова. — М.: Время, 2008.

202. Худоногова Г.А. К проблеме разграничения стилистического приема и стилистической фигуры // Филологические науки. — 1999. — № 5. — С. 115.

203. Черемисина Н.В. Гармония композиции и глубинный смысл произведения словесного искусства // Наука и школа. — 2000. — № 3. — С. 5—13.

204. Черемисина Н.В. О гармонии композиции худо- жественного целого (Трагедия Пушкина «Моцарт и Салье- 209 ри») // Язык и композиция художественного текста. — М.: Высшая школа, 1983. — С. 7—33.

205. Черемисина Н.В. Симметрия/асимметрия как глубинный универсальный бинарный лингвистический и общенаучный закон // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научнометодического семинара «Textus». — Вып. 6 / Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. — Санкт-Петербург — Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. — С. 32—47.

206. Чернейко Л.О. Гештальтная структура абстрактного имени // Филологические науки. — 1995. — № 4. — С. 73—83.

207. Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. — М.: Изд-во МГУ, 1997.

208. Чернявская В.Е. Интерпретация научного текста. — М.: Едиториал УРСС, 2005.

209. Чурилина Л.Н. Концепт как элемент картины мира, языковой личности и текста: пути реконструкции // Проблемы лингвистической семантики: Межвузовский сборник научных работ. — Вып. II. — Череповец: Изд-во ЧГУ, 2001. — С. 82—97.

210. Шаймиев В.А. Композиционно-синтаксические аспекты функционирования метатекста в тексте // Русский язык. — СПб — Лоуренс-Дэрем, 1996. — С. 80—92.

- 211. Шаймиев В.А. Метадискурсивность научного текста (на материале лингвистических произведений). СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999.
- 212. Шапир М.И. Филология как фундамент гуманитарного знания: Об основных направлениях исследований по теоретической и прикладной филологии // Антропология культуры. Вып. 1. М., 2002. С. 56—67.
- 213. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991.
- 214. Шведова Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. М.: Русский язык, 1960.
- 215. Шевелев И.Ш. Принцип пропорции: О формообразовании в природе и искусстве. М.: Наука, 1986.
- 216. Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики / Изд. 2-е. М.: Едиториал УРСС, 2006.
- 217. Шмелев Д.Н. Современный русский язык. Лексика / Изд. 2-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2003.
- 218. Шмелева Т.В. Повседневная речь как лингвистический объект // Русистика сегодня: лексика и грамматика / Отв. ред. Ю.Н. Караулов. М.: Наука, 1992. С. 5—15.
- 219. Шмелева Т.В. Семантический синтаксис: Текст лекций из курса «Современный русский язык». Красноярск, 1988.
- 220. Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова (этюды и вариации на темы Гумбольдта) / Изд. 2-е, стереотипное. М.: Едиториал УРСС, 2003.
- 221. Штайн К.Э. «Глубокие идеи» на службе филологии // Принципы и методы исследования в филологии: Конец XX века. Сборник статей научно-методического семинара «Textus». Вып. 6 / Под ред. докт. филол. наук проф. К.Э. Штайн. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001а. С. 9—26.
- 222. Штайн К.Э. Гармония поэтического текста. Склад. Ткань. Фактура / Под ред. докт. филол. наук проф. В.В. Бабайцевой. Ставрополь: Издательство СГУ, 2006а.
- 223. Штайн К.Э. Децентрация языка и маргинальные элементы в поэтическом тексте / «Textus»: Избранное. 1994—2004: Сборник статей научно-методического семинара «Textus». Вып. 11. Ч. 1 / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005.

- 224. Штайн К.Э. К вопросу о поэтической относительности // Филологические науки: Тезисы докладов на XLII научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука региону». Ставрополь: Изд-во СГУ, 1997. С. 65—66.
- 225. Штайн К.Э. К вопросу о процессах самоорганизации в открытых нелинейных средах (на материале поэтического текста) // Организация и самоорганизация текста: Сборник статей научно-методического семинара «Техtus». Вып. 1. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 1996а. С. 5—19.
- 226. Штайн К.Э. Метапоэтика А.С. Пушкина // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: Кн. изд-во, 2002а. Т. 1. С. 617—626.
- 227. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая парадиг- 211 ма» // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. / Под общ. ред. проф. К.Э. Штайн. Ставрополь: Кн. изд-во, 2002б. Т. 1. С. 604—616.
- 228. Штайн К.Э. Морфема в гармонической организации поэтического текста // Русский текст. 1996б. № 4. С. 93—106.
- 229. Штайн К.Э. О динамической симметрии // Динамическая симметрия в науке, искусстве и реальной жизни: Сборник материалов к фестивалю симметрии / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн, к. филол. наук В.П. Ходуса / Изд. 2-е, перераб. и доп. Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2004а. С. 6—9.
- 230. Штайн К.Э. Повседневное художественное мышление: отечественная ономатопоэтическая парадигма // Этика и социология текста: Сборник статей научнометодического семинара «Техtus». Вып. 10. Санкт-Петербург Ставрополь: Изд-во СГУ, 2004б. С. 1—23.
- 231. Штайн К.Э. Принципы изучения метапоэтики // К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. Русская метапоэтика: Учебный словарь / Под ред. докт. социологических наук проф. В.А. Шаповалова. Ставрополь: Изд-во СГУ, 2006б. С. 47—72.
- 232. Штайн К.Э. Художник как субъект деятельности в метапоэтическом дискурсе // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы Международной научной

233. Штайн К.Э. Эйдос звука в лирике М.Ю. Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Проблемы изучения и преподавания. Межвузовский сборник научных трудов. — Ставрополь: СГПИ, 1994. — С. 52—63.

234. Штайн К.Э. Язык как деятельность и произведение: проблема символа в статье А. Белого «Язык и мысль» (философия языка А.А. Потебни) // Языковая деятельность: переходность и синкретизм: Сборник статей научнометодического семинара «Техtus». — Вып. 7 / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн. — Москва — Ставрополь: Изд-во СГУ, 20016.

235. Штайн К.Э. Язык. Поэтический текст. Дискурс // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский сборник научных статей. — Вып. 1 / Под ред. Г.Н. Манаенко. — Ставрополь — Пятигорск:  $\Pi$ ГЛУ, 20036. — С. 6—13.

236. Штайн К.Э., Петренко Д.И. Блок Александр Александрович // К.Э. Штайн, Д.И. Петренко. Русская метапоэтика: Учебный словарь / Под ред. докт. социологических наук проф. В.А. Шаповалова. — Ставрополь: Издательство СГУ, 2006в. — С. 333—334.

237. Щерба Л.В. Избранные работы по языкознанию и фонетике. — Л.: Наука, 1958.

238. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С. 79—96.

239. Эткинд Е. Единство «Серебряного века» // Звезда. — 1989. — № 12. — С. 186—198.

240. Юркина Л.А. Лекции В.В. Набокова о литературе // Русская словесность. — 1995. — № 1. — С. 74—86.

241. Язикова Ю.С. Реализация идеи системности при анализе художественного текста // Соотношение системности языка и его функционирования: Межвузовский сборник научных трудов. — Н. Новгород: НГПИ им. М. Горького, 1992. — С. 111-117.

242. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Под. ред. В.Н. Ярцевой. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.

243. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: Сборник статей. — М.: Прогресс, 1975. — С. 193—230.

244. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. — М., 1983а. — С. 462—483.

245. Якобсон Р.О. Семиотика. М., 19836. — С. 102—117.

246. Якобсон Р.О. Вопросы поэтики: Постскриптум к одноименной книге // Р. Якобсон. Работы по поэтике. — М., 1987.

247. Якобсон Р.О. Часть и целое в языке // Р.О. Якобсон. Избранные работы. — М.: Русский язык, 1985. — С. 301—306.

248. Яковлев С.В. Элементы метатекста в прозаическом тексте: Автореф. дисс.... канд. филол. наук. — М., 1993.

249. Ямпольский М. О близком (Очерки немиметического зрения). — М.: Новое литературное обозрение, 2001.

250. Boyd B. "Welcome to the Block": Priglashenie na kazn' / Invitation to a Beheading, A Documentary Record // Nabokov's "Invitation to a Beheading". A Critical Companion. 213 Ed. by Julian W. Connoly. — Evanston, 1997. — P. 28—45.

251. Connolly J.W. A Foundness for the Mask // Connolly J.W. Nabokov and his Fiction: Patterns of Self and Other. — Cambridge: Cambridge University Press, 1992. — P. 33—46.

252. Connolly J.W. Nabokov's Early Fiction // Connolly J.W. Nabokov and his Fiction: Patterns of Self and Other. — Cambridge: Cambridge University Press, 1992. — P. 67—80.

253. Johnson D. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. — N.-Y.: Ann Arbor, 1985.

254. Lacoff G. The contemporary theory of metaphor // Metaphor and thought. Ed. by Ortony A. — Cambridge, 1993.

255. Loncrantz J.T. The Underside of the Weawe: Some Stylistic Devices Used by Vladimir Nabokov // Studia Anglistica. — Uppsala: Uppsal. University, 1973. — P.12—25.

256. Nabokov V. Strong Opinions. — N.-Y.: McGraw-Hill, 1973.

257. Rampton D. Vladimir Nabokov: A Critical Study of the Novels. —Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

258. Shreier M. The World of Nabokov's Story. — Texas University: Texas Univ. Press, 1999.

259. Tammi P. Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. — Tampere, 1999.

### Принятые сокращения

- **БЭС** Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Под. ред. В.Н. Ярцевой. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
- **КСКТ** Краткий словарь когнитивных терминов / Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М.: Изд-во МГУ, 1996.
- **МАС** Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР. Ин-т лингвистических исследований / Под ред. А.П. Евгеньевой. 4-е изд., стереотип. М.: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999.
- ${
  m M}{
  m Э}{
  m C}$  Музыкальный энциклопедический словарь / Под ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990.
- **НПС** Новый психологический словарь. М.: Флинта, 1999.
- $\mathbf{H}\mathbf{\Phi}\mathbf{C}$  Новый философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. Мн.: Изд-во. В.М. Скакун, 1998.
- **СЛТ** Словарь лингвистических терминов / Под ред. О.С. Ахмановой М.: Едиториал УРСС, 2004.
- **СЭС** Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. М.: Флинта: Наука, 2003.
- $\Phi$ С Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. 4-е изд., стереотип. М.: Русский язык, 1987.

#### Элина Викторовна Пиванова **Гармония художественного текста** в метапоэтике В. Набокова

Монография

Научное издание

Научный редактор: К.Э. Штайн

> Корректор: Б.Я. Альтус

Обложка, дизайн: С.Ф. Бобылёв

Верстка: Д.И. Петренко

Подписано в печать 1.08.2008. Формат 84х108/32. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 45 ,4. Печать офсетная. Гарнитура Minion Pro. Тираж 300 экз. Заказ № 948. Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ОАО «Издательско-полиграфическая фирма «Ставрополье», 355035, г. Ставрополь, ул. Спартака, 8.