



DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.22>

UDC 81'42:004.435
LBC 81.055.1

Submitted: 29.06.2017
Accepted: 28.08.2017

AESTHETICS OF WORD PLAY AS METALANGUAGE OF NABOKOV'S FICTION

Larisa Yu. Strelnikova

Armavir Linguistic and Social Institute, Armavir, Russia

Abstract. The article is aimed at revealing a proof on metalanguage being a special style of writing that Nabokov managed to endeavor, following the principles of nonclassical poetics of modernism and postmodernism. Nabokov created a new type of literary text that was not encumbered with traditions of the past literary epochs. It is stated that his metalanguage becomes a tool for engraving a play-on-word style of Nabokov's writing by participating in constructing metanarration and developing a unique way for expressing author's aesthetic position. In the epoch of modernism and postmodernism aesthetics of novel writing leans against disparity between the language (puns, allusions, allegories, and etc.) and consciousness (play on sense). It results in the artificial character of the text, shadowing linguistic clearness and introduction of irrational criteria for fiction apprehension. Metalanguage of Nabokov's fiction, which stands against logics of mimetism and aesthetics of the work content, is mirrored in the play-on-word writing model that is vital for the style effectiveness and novelty. The aesthetic game with its ramified labyrinth-like devices helps to deconstruct the text perception, which opens way for interpreting the literary work with various cultural codes while the reader constructs some new configuration of the fiction space. The author of the article comes to conclusion that the metalanguage turned destructive towards the classical fiction, thus adapting the novelty of writing style to the paradigm of dehumanized culture of modernism and postmodernism, targeted at breaking hedges between game and reality and foregrounding the priority of style and rhetoric effects.

Key words: modernism, postmodernism, metalanguage, Vladimir Nabokov, deconstruction, intertextuality, schizophrenic language.

Citation. Strelnikova L.Yu. Aesthetics of Word Play as Metalanguage of Nabokov's Fiction. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2, Yazykoznanie* [Science Journal of Volgograd State University. Linguistics], 2017, vol. 16, no. 4, pp. 222-231. (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.22>

УДК 81'42:004.435
ББК 81.055.1

Дата поступления статьи: 29.06.2017
Дата принятия статьи: 28.08.2017

МЕТАЯЗЫК НАБОКОВСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ИГРОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К СЛОВУ

Лариса Юрьевна Стрельникова

Армавирский лингвистический социальный институт, г. Армавир, Россия

Аннотация. В статье доказывается, что, следуя принципам неклассической поэтики модернизма и постмодернизма, Набоков создает новый тип художественного текста, не обремененного традицией прошлых эпох. Показано, что метаязык становится инструментом структурирования игры письма, способствуя формированию метаповествования и становясь способом выражения авторской художественной позиции. В эпоху модернизма и постмодернизма художественное письмо играет на различиях, заключенных в языке (каламбуры, аллюзии, аллегории и т. п.) и мышлении (игра смыслами). В приемах метаязыка выявляется искусственность текста, устраняется лингвистическая ясность и вводятся иррациональные критерии восприятия произведения. Метаязык в набокковском творчестве реализуется в игре письма, необходимой для создания эффектов стиля в противовес логичности миметизма и этическому содержанию произведения. Эстетическая игра с ее разветвленными лабиринтообразными ходами-приемами деконструирует текст, делая его открытым для языков разных культурных кодов, формируя тем самым метаязык произведения и создавая новую конфигурацию творческого пространства. Автор статьи

приходит к выводу о том, что метаязык играл разрушительную роль по отношению к высокому искусству, вписываясь в парадигму дегуманизированной культуры модернизма и постмодернизма, уничтожившей границы игры и реальности и сделавшей приоритетом эффекты стиля и риторики.

Ключевые слова: модернизм, постмодернизм, метаязык, Владимир Набоков, деконструкция, интертекстуальность, шизофренический язык.

Цитирование. Стрельникова Л. Ю. Метаязык набоковского творчества как игровое отношение к слову // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. – 2017. – Т. 16, № 4. – С. 222–231. – DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.22>

Поэт обещает мало, возвещает
лишь игру идеями.

И. Кант.

Критика способности суждения

1. Введение

В неклассическом искусстве XX в. сформировалась специфическая художественная коммуникация, направленная на деформацию и пародирование классических образцов – игра письма, когда, по словам Р. Барта, «текст есть непосредственная явленность языка, и именно изнутри самого себя язык должен быть подорван, изобличен; это должно быть сделано отнюдь не при помощи сообщения, чьим орудием является язык, но посредством игры слов, сценической площадки для которой он служит» [Барт, 1989, с. 551]. Находясь по ту сторону реальности, художник XX в. не случайно отклоняется от изображения жизни, его дело теперь, как скажет Й. Хейзинга, «по преимуществу – состязания в красноречии и всякого рода познаниях», что является перешедшим из древности проявлением творческой «одержимости, воодушевления» [Хейзинга, 1997, с. 122]. Если в модернистской риторике выведенное из рационального контекста слово было еще облечено символистскими и философскими смыслами (М. Пруст, Г. Гессе, В. Вульф, Д. Джойс и т. д.), то в постмодернистской коммуникации слово заменяется симулятивными знаками, разрушающими «классическое равновесие между мифом и логосом», выставляя в качестве главенствующего принцип голого бездуховного эстетизма, слепой комический дионисийский «танец пера» [Маньковская, 1994, с. 168] (М. Роб-Грийе, М. Эмис, М. Уэльбек, У. Эко и др). Произошедшая трансформация художественных критериев и потребность в обновлении в искусстве XX в. привела к устранению литера-

туры «большого стиля» и формированию эклектичного художественного метода, обусловленного иррациональными подходами, асистематичностью, сознательной установкой на преодоление классической эстетики, критерием новой культуры и риторики теперь «становится отсутствие канона» [Маньковская, 2000, с. 9], на место которого возводится игра письма, воплощенная в авторских приемах метаязыка.

2. Игра письма в поэтике модернизма и постмодернизма как способ преодоления классической ясности

Игра письма в модернизме, а затем и постмодернизме была призвана не только украсить текст и вывести его из-под власти «означающего», но и преодолеть состояние энтропии и разочарования от мысли, что история – «оживший кошмар, с которым искусство... должно найти взаимопонимание» [Bell Gene, 1975, p. 667]. Снять наслоившиеся стереотипы классического стиля позволил искусственно созданный писателем метаязык, «анализирующий и интерпретирующий язык искусства как самоценность» [Маньковская, 2000, с. 12]. Риторическая игра письма приходит на смену лингвистической ясности (означающее), невидимая часть смысла (означающее) вступает в противоречие с истиной, тогда и возникает литература обмана, комической игры значений, цитат, образов и т. п., «и в этой обманчивости, по замечанию Р. Барта, она воссоединяется с миром – со странным миром, который предстает в литературе как вопрос, но никогда не как окончательный ответ» [Барт, 1989, с. 280].

Отмечая динамичное состояние творческого процесса, Ю. Лотман рассматривает метапоэтику, определяющую эстетическую направленность метаромана, как процес-

са самоописания, при котором «описание неизбежно есть деформация (именно поэтому всякое описание – не просто фиксация, а культурно-творческий акт, ступень в развитии языка)» [Лотман, 1992, с. 99], в чем и состоит сущность творческой индивидуации автора. В представлении Ю. Лотмана «складывание новой культурной ситуации и новой системы самоописаний переорганизовывает предшествующие ее состояния, то есть создает новую концепцию истории» [Лотман, 1992, с. 95], фактически выпадающую из исторического контекста и языковой традиции, перемещаясь в сферу творческого хаосмоса.

Сначала в эпоху модернизма, а затем и в постмодернизме художественное письмо играет на различиях, заключенных в языке (каламбуры, аллюзии, аллегории и т. п.) и мышлении (игра смыслами). Как считал Ж. Деррида, авторитет письма необходим автору, чтобы оживлять смыслы путем их разыгрывания, поскольку «письмо в обыденном смысле слова – это мертвая буква, носитель смерти, душитель жизни. С другой стороны (и это изнанка того же самого), письмо в метафорическом смысле слова – естественное, божественное, живое письмо – всячески почитается: ведь оно равнозначно (перво)началу всех ценностей, голосу сознания как божественному закону, сердцу, чувству и т. д.» [Деррида, 2000, с. 133]. Исходя из того, что дерридианские установки на обезличивание человека и устранение истории ради утверждения тотальной игры оказались созвучны эстетическим изысканиям Набокова, следует отметить, что выдвинутая Ж. Дерридой культурная «матрица аксиологических оппозиций» включается в «принцип бесконечной игры», что ведет к «неизбежной переоценке ценностей» [Ильин, 1996, с. 30]. Так, в постмодернистской эстетике Ж. Дерриды язык обезличивается и отделяется от человека и провозглашается божественным даром некоего обезличенного абсолютного Бога, поскольку дан свыше. «Он фундаментально бесчеловечен» [Маньковская, 1994, с. 19], а значит, характеризуется перманентной деконструкцией, не нуждаясь в прямых обозначениях смыслов и привязанности к нормативности.

3. Специфика игрового стиля

В. Набокова: симбиоз интеллектуальности и абсурда

Творчество русскоязычного и американского писателя Набокова следует считать образцом модернистско-постмодернистской игры письма. Его индивидуальный стиль ненормативной риторики способствовал формированию эстетической игровой парадигмы в либерально-глобалистской постмодернистской культуре XX в.: игровое искусство, исключившее из себя созвучие с жизнью, составило основной продукт потребления для массового читателя, низводя интеллектуальную элиту до уровня масс, утвердив господство выработанной в античности эстетико-онтологической парадигмы бытия – «весь мир лицедействует...», что будет усугубляться в западной культуре по мере маргинализации как общественного, так и интеллектуального сознания, но при этом будет сохраняться ярко выраженная претензия на интеллектуальное смыслообразование, заданное автором, не обязательное для понимания читателем, но побуждающее к игре в отгадывание аллюзий, цитат, смыслов – шарад, включенных в парадигму интертекстуальности.

Как постмодернистский ресурс поэтики Набокова игра письма реализуется в модернистско-постмодернистском аспекте, включаясь в контекст развлекательного зрелища (балаган, карнавал, фарс, цирк и т. п.), возрождающего в модернизированной форме средневековую модель комедии дель арте (Мейерхольд, Е. Вахтангов, Н. Евреинов и др.), народный театр марионеток с его традицией аллегии и гротеска, опорой на неканоническую драму свободного содержания и риторического построения, породив, по замечанию Б. Леннkvист, «понимание языка как игры в куклы... слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек» [Леннkvист, 1999]. В. Ходасевич, оценивая особенности стиля Набокова, чутко улавливает его страсть к манипуляции словом ради оригинальности и эффективности, сравнив с «фокусником, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес» [Ходасевич, 2000, с. 222]. В этом и заключается сущность игровой поэтики писателя, «ключ ко всему Сирину»: «показать,

как живут и работают приемы» [Ходасевич, 2000, с. 222]. Набоковский стиль, по мнению П. Бицилли, отражает также и средневековую традицию карнавальной амбивалентности, воплощенной в шекспировской сентенции «весь мир – театр», в данном случае происходит «возрождение, казалось бы, давно обветшавшего и забытого “жанра” аллегорического искусства», условием которого явилась «некоторая отрешенность от жизни» [Бицилли, 2000, с. 219], превращение явлений действительности и событий человеческой жизни в нескончаемое зрелище, «тон, стиль тот же самый, сочетание смешного и ужасного, “гротеск”» [Бицилли, 2000, с. 219].

В противовес отживающей в эпоху модернизма классической традиции писатель будет внедрять индивидуальную эпистему языка абсурда, игры как нонсенса, закрепляя в качестве новаторских достижений эстетическую игру с сюжетами и образами известных произведений, интертекстуальную цитацию и аллюзии, переводение языка в сферу аллегорических знаков, что в совокупности утвердит господство разнонаправленной по стилю риторики, превратившей произведение искусства в бездушную «желающую литературную машину», способную производить, по определению постструктуралистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари, только «групповые» фантазмы, принципом функционирования которых является авторская «поломка» традиционной структуры текста как протест против правил в искусстве [Делез, Гваттари, 2007, с. 57]. «Нет преемственности, традиции», – так озвучит свою художественную позицию Набоков в «Даре» (Дар, с. 177).

Использование комбинаторных правил в процессе создания произведения делает тексты писателя избыточными и прерывистыми, соответствуя дискурсу новаторской поэтики, ориентированной на игру письма и «на нарушение традиционной связности (когерентности) повествования» [Ильин, 1998, с. 164]. Таким образом, понятия нормы, рациональности, адекватности проблематизируются и дискредитируются, утверждая господство платоновского неистовства, позволяя автору создавать креативные художественные образы, входящие в контекст «означающих» как коды авторского стиля с целью деавтоматизации и

иррационализации художественной речи. На примере произведений Набокова можно подтвердить слова Р. Барта, сказавшего, что в процессе игры означаемого и означающего текст «возвращается в лоно языка» [Барт, 1989, с. 417], отступая от необходимости быть правильным и понятным.

Игровые принципы набоковской поэтики реализуются в авторском метаязыке, соединяющем в себе игру письма и игру смыслов, демонстрирующих игровой стиль художественного текста – шарады, загадки, написанные искусственным языком метафор и аллегорий, который унаследован писателем от алогизмов Кэрролла, ассоциаций Пруста, фантазмов Гессе, абсурдов Джойса и др. – всех модернистских художников, претендующих на обновление литературного языка. Как фактор игровой практики письма метаязык деконструирует набоковский текст, переводя его в семиотическое иррациональное гиперпространство, размывая границы между логическим сознанием и шуткой, реальным и фантастическим, показывая открытость письма для читательских интерпретаций и выявления интертекстуальных аллюзий, выстраивающих игровую структуру текста. Игра языка в набоковском тексте достраивает смыслы, шифрует и комбинирует их, пробуждает читательские ассоциации, демонстрируя тем самым амбивалентную природу письма и невозможность выделить, что истинно, что ложно, отсюда вариативность интерпретаций произведения, воспринимаемого теперь только с позиции множественности смыслов, ни один из которых не может быть истинным. Набоковский биограф Б. Бойд отмечает независимость языка писателя от всех существующих форм познания, от «политических и эстетических взглядов», Набоков ставит перед собой задачу создания «“узора” в музыке фразы и в магии анаграмм» [Бойд, 2010, с. 18]. Следуя модернистской установке на обновление художественного стиля, Набоков создает свой индивидуальный метаязык как язык литературной игры, фиксирующий многозначность (вариативность) значений или их неопределимость, то есть, как заметит К. Штайн, «код автора, имплицитный или эксплицитный в текстах о художественных текстах» [Штайн, 1999, с. 13], а также код интерпрета-

ции с множеством смыслов, требующий сотрудничества с читателем, что позволяет говорить о «сделанности», своего рода риторическом «изобретении» каждого произведения.

Как считал Набоков, «выдающееся художественное достоинство целого (произведения) зависит (как и во всяком шедевре) не от того, что сказано, а от того, как это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частностей» (Николай Гоголь, с. 444). «Выдуманный язык» набоковского творчества отвечает постулатам постмодернистского восприятия произведения, восходящим изначально к формалистической школе В. Шкловского, призывавшего отойти от традиционного понимания художественного языка и образности и вывести слово из автоматизма восприятия. Как считал В. Шкловский, слово – вещь, но понимаемая как ассоциация, авторское «видение» реального предмета: «Цель искусства – дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» [Шкловский, 1983, с. 10].

Придерживаясь изысканий формалистической школы Шкловского, Набоков модифицирует технологию письма, отвергая «прямую линию» и направляя его по «прерывистой, переломистой линии» [Шкловский], сопоставимой писателем с модернистским беспредметным геометрическим супрематизмом – «трапециями», «прямоугольниками», «спиралями», «треугольниками» и т. п. Приемы метаязыка позволяют Набокову свободно осуществлять манипуляции со словом, делая его предметом стилистической игры, не привязываясь ни к каким поэтическим нормам. В этом случае изменяется статус художника, вместо «стройной, ясной книги» приверженца классики он приобретает репутацию «искателя словесных приключений» (Дар, с. 125) и создателя новаторской поэзии словесных комбинаций. «Так посмотришь амфибрахий, а этак – ямба», – характеризует свободу поэтического ритма герой «Дара» Федор. Попытки сочинять в

классическом стиле мучительны для Федора, по его признанию, «при изображении ритмической структуры этого чудовища получалось нечто вроде той шаткой башни из кофейниц, корзин, подносов, ваз, которую балансирует на палке клоун...» (Дар, с. 136). Иррациональная модель стихосложения Андрея Белого побуждает набоковского героя на «все свои старые четырехстопные стихи просмотреть с этой новой точки зрения» (Дар, с. 135), что стало началом освобождения от «ложных навыков» реализма (Дар, с. 138).

Опровергая поэзию «чистой воды», Федор увлекается «уклонениями от метра», когда он может быть «дерзким» и «пустить в обиход искусственный четырехстопный ямба» (Дар, с. 136), что давало бы ему чувство освобождения от «заезженных слов», их «готовых сцеплений» (Дар, с. 137). Не устраивает Набокова и «мечтательный» блоковский ритм, превратившийся в декоративные штампы поэзии Серебряного века, пригодной лишь для архаических сказочных сюжетов. «Как только я начинал пользоваться им, – скажет Федор, – незаметно вкрадывался в мой стих голубой паж, иннок или царевна, как по ночам к антиквару Штольцу приходила за своей треуголкой тень Бонапарта» (Дар, с. 136).

Вместо классического стиля и стратегий миметизма центральным элементом поэтики становится ритм, трактуемый модернистами, а затем и постмодернистами как «эстетика непредставимого, непредставленного», из которой исчезает «незыблемое, постоянное ядро традиционной эстетики» [Маньковская, 1994, с. 42], выставляя взамен деконструктивную ритмику поэзии «пляшущего горбуна» (Дар, с. 136) с ее «неправильностью» и алогичностью структуры, смысловой неопределенностью и игрой письма. Следуя модернистскому восприятию искусства как игры (футуристы, авангардисты) и предшествуя теоретикам постмодернизма, Набоков воспринимал традицию в искусстве как своего рода рабство, художник использует игровые методы в пространстве языка, чтобы сохранить собственную индивидуальность и, по словам Р. Барта, «переместиться туда, где тебя не ожидают», то есть, сокрушая классику и делая бесконечным процесс означивания: «Упорствовать и смещаться – оба эти действия в

конечном счете связаны с методом, свойственным игре» [Барт, 1989, с. 557].

**4. Игра языка в произведениях
В. Набокова как акт деконструкции
и расслоения лингвистических
и логоцентрических структур
классического письма**

Набоков следует и в направлении языковых экспериментов постмодернистов, нацеленных на избавление языка от рациональных смыслов (Р. Барт, Ж. Деррида и др.) и считавших, что если язык нельзя изменить или разрушить в силу его исторической консервативности, то можно обмануть и поставить на службу художнику, «чтобы совершенно свободно “играть литературой”, иными словами, как угодно *варьировать*, комбинировать любые литературные “топосы” и “узусы”» [Барт, 1989, с. 29]. Как считал Р. Барт, «варьирование» – единственное средство, позволяющее автору бороться с его подлинным врагом – *банальностью*, ибо «банальность» есть не что иное, как стремление литературной институции подчинить писателя своим штампам» [Барт, 1989, с. 30], чтобы под видом реалистического описания подавать картины фантастического, симулятивного мира, заключенные в риторическую игру письма, говоря, что литература – «феномен языка, а не идей» (Николай Гоголь, с. 511), а каждое высказывание трактуется как ход в игре, созданной по правилам автора.

Будучи искусственно созданной конструкцией, метаязык стал художественной основой игровой поэтики Набокова. Он позволил освободить риторику из-под власти нормативности, переведя ее в область вариативности, что в сущности означало деконструкцию письма и выводило произведение в семиотическое пространство обезличенных знаков. Это не метод и не анализ, а, перефразируя Ж. Дерриду, художественная транскрипция литературы, основанная на риторических принципах и приемах «машинности» – сборки произведения из деталей-марионеток (интертекстов, сюжетных ответвлений, обезличенных персонажей, стилистических приемов и т. п.) и формирующая тем самым эстетическое отношение к бытию, что отвечает задачам гло-

бализации в постмодернизме, ориентированном на воспроизведение отсутствующей действительности, которая создает у читателя ощущение искусственности мира. Не случайно исследователи сравнивают принцип деконструкции с химерической системой, где «существует несоединимое» [Ильин, 1998, с. 6] и реализуется изначально неосуществимый эстетический проект «строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат – новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей...» [Маньковская, 1994, с. 27].

Не являясь заранее определенным и понятным, язык в текстах Набокова выступает в дуалистической форме оппозиционных значений, размывая границы «означающего» и «означаемого», высказывания героев превращаются в словесное безумие, клоунату, ходы в игре во имя авторского «триумфа стиля и воображения» [Oates, 1973]. Художественный язык в понимании Набокова – это язык неадекватного Другого, но отделенного от автора, для которого безумие – это форма проявления творческого начала. Такой язык постмодернист Ж. Делез назвал шизофреническим, поскольку он реализует подсознательные творческие инстинкты художника. Он – результат чистой идеальной игры, «бессознательное чистой мысли» [Делез, 1998, с. 89]. С психологической точки зрения шизофренический язык передает неадекватное состояние личности: по мнению французского философа М. Фуко, безумец «несет в себе некий язык, облечен в язык, неисчерпаемый, неиссякающий, вечно отсылающий к самому себе в игре своих противоположностей» [Фуко, 1997, с. 514]. Но в творчестве такой язык трактуется как проявление художественной саморефлексии автора, схожее с платоновским неистовством, с помощью которого писатель демонстрирует свою безграничную свободу и власть над текстом и языком.

К Набокову применима и дерридианская трактовка языка как игры обезличенными знаками, деконструирующими творческое пространство и выводящим текст за пределы адекватного понимания: «возникновение письма есть возникновение игры; ныне игра обращается на саму себя, размывает те границы, из-за которых еще была надежда как-то уп-

рвать круговоротом знаков» [Деррида, 2000, с. 120]. Манипулируя словами, будто жонглер, Набоков участвует в изобретении нового художественного языка – игрушки, так как эстетика игры стала неотъемлемой составляющей неклассического искусства XX в.

По признанию писателя, ему «нравится ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставить их врасплох» (Отчаяние, с. 360), то есть ломать классическое письмо и очищать творческое бессознательное, выворачивая наизнанку смысл для борьбы с ним, завести в тупик бессмыслицы. В своем главном романе о технологии творчества «Дар» Набоков обнажил дар писателя выводить литературу на уровень новых дискурсов метахудожественной саморефлексивности, показав, что традиционный роман умирает, а новый тип художественного текста мыслится как форма выражения риторического дискурса, воплощенного в шизофренической игре письма, передающей бессознательные творческие импульсы. Об этом говорит Федор: «... я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (Дар, с. 328). Проблема художественности в данном случае связана с критериями метапрозы, ориентированной на абсолютизацию формы (структуры), творимой художником, а также на семиотическую систему языка, позволяющую писателю моделировать действительность через риторику, воплощенную в играх языка как более совершенное в художественном плане зеркальное отражение реальности, которая в произведении превращается в симулякр, лишенный подлинника, а значит, источника миметизма. Демонстрируя новые технологии творческого процесса, свободного обращения со словом, набоковский герой Герман из «Отчаяния» использует систему «двадцати пяти почерков», выявляя посредством языковой игры алогизм смыслов, разрушающий традиционные способы мышления, внося абсурд, заключенный в словах-знаках, выдаваемых героем за новый язык: «каждое слово – прямо из кондитерской» (Отчаяние, с. 380). Герман убежден, что

«восхитительно владеет слогом» (Отчаяние, с. 380), это позволяет ему смещать угол зрения и видеть окружающие его вещи и явления в системе поэтических знаков, составляющих недостижимую тайну языка, иронически воплощенную в игре слов. Создавая свою повесть, Герман признается, что не имеет четко обозначенного стиля, словно «писало мою повесть несколько человек», – говорит он (Отчаяние, с. 381).

Такое понимание результата писательского труда согласуется с концепцией Ж. Делеза и Ф. Гваттари о тексте-деконструкции, созданном из «сломанных, сгоревших, вышедших из строя предметов, чтобы вернуть их в режим желающих машин» [Делез, Гваттари, 2007, с. 57], способных только доставлять удовольствие, и соответствует шизофреническому типу художника, который опровергает общепринятый язык и противопоставляет традиционному письму алогичный язык абсурда, антагонистичный мыслительному процессу, требуя не понимания, а творческой игры с ним: «Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» (Отчаяние, с. 360).

Особое художественное видение и есть цель творца, создателя искусственных слов, того «узора, который тешит до поры и нас – и тех, кто в ту игру играет», как скажет Набоков в «Бледном пламени» (Бледное пламя, с. 334). Но за этими эффектными, зовущими в неизвестную даль словами-сиренами и ассоциациями кроется «страсть переводить все в слова», играть сложными словесными узорами, за которыми нет человека как целостной личности в обитаемом жизненном пространстве, на его место приходят плоские образы-знаки, объединенные линейной сборкой, «пересечением измерений в множестве» [Делез, Гваттари, 2010, с. 14]. Гипертрофированный нарциссизм писателя, воплощенный в риторических модулах письма, вытесняет внеязыковую реальность и утверждает господство художественного языка, реализованного в творческом акте вне его связи с жизнью. В задачи современного художника, по словам философа Ж. Маритена, уже не входит раскрытие «себя самого и мира в своем произведении – он изливается в произведении, извергает в него собственные комплексы и соб-

ственные яды, устраивая себе за счет произведения и читателя некий курс психиатрического лечения» [Маритен, 2000, с. 260].

В этой специфике словесной игры заключается бартовский принцип «означивания», то есть слово у Набокова теряет свой буквальный смысл и переходит в сферу метапоэтического знака, «когда, – как скажет впоследствии Р. Барт, – прекращается речь, то есть в ту секунду, начиная с которой мы уже не можем определить, кто говорит, а можем лишь констатировать: тут нечто говорится» [Барт, 1989, с. 461]. Не случайно герой романа «Приглашение на казнь» Цинциннат косноязычен, у него слова не складываются в осмысленные логические фразы, поскольку утрачивают связь с сознанием и являются лишь пазлами в игровой мозаике, зеркальным отражением друг друга, так как формируются «за периферией сознания», опровергая разумное начало в герое: «Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как складываются слова, как должно поступить, чтобы слово обыкновенно 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» (Приглашение на казнь, с. 52–53). В данном случае речь идет не о свободном выражении своего исключительного «Я», а о трансляции собственной двойственности и незавершенности нарративной идентичности, об утрате осмысленной речи как признака принадлежности к целостной личности человеку и тем более к высшей сфере творческого состояния: «... у меня лучшая часть слов в бегах и не откликается на трубу, а другие – калеки... (Приглашение на казнь, с. 119), «но пишу я темно и вяло, как у Пушкина поэтический дуэлянт» (Приглашение на казнь, с. 52) (общеизвестная аллюзия на романтика Ленского, приводящая, как и другие цитаты, к ощущению коллективности написанного). Речь героя превращается в бесконечный шизопоток, принимаемый за творческий акт художественного самосознания, происходит утрата общепринятого смысла слова в пользу его игрового симулякра, за которым ничего нет: «Слово, извлеченное на воздух, лопаются, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают

только на темной, сдавленной глубине. Но я делаю последнее усилие, и вот, кажется, добыча есть, – о, лишь мгновенный облик добычи!» (Приглашение на казнь, с. 53).

Значимо то, что ни о ком из героев Набокова невозможно говорить как о личности, все они существуют в статусе говорящих авторских марионеток, персонажей театрализованных представлений, поскольку в действительности подлинное «Я» не интересует писателя. Человек распадается в бесчисленных зеркальных отражениях, приводя личность к самоуничтожению ради трансформации ее в эстетический объект, что свидетельствует о дегуманизации искусства и его переходе к новому стилю, в котором будет господствовать чистая художественность.

Заключение

Таким образом, метаязык в набоковских произведениях нацелен в первую очередь на избавление от миметических способов письма и выступает в симбиозе с мифологической структурой текста и игрой письма, выявляя господство бессознательного, структурированного как художественный язык. По словам Ж. Делеза и Ф. Гваттари, утверждавших, что задача языка заключается в выявлении его подсознательных импульсов, «сверх и помимо простого удовольствия здесь присутствует что-то еще: игра смысла и нонсенса, некий хаоскосмос. Бракосочетание между языком и бессознательным – уже нечто свершившееся» [Делез, Гваттари, 2010, с. 13]. В этом и заключается непостижимый разумом процесс творчества: «И скоро слово нужное, влекомо // Ко мне немой командою, стремглав // Слетало с ветки прямо на рукав» (Бледное пламя, с. 336).

Подорванный, изобличенный язык, лишившийся своих прямых смыслов и предназначенный для пародийной игры бартовско-дерриданскими обезличенными знаками – вот основа метастилия Набокова, не обремененного человеческими элементами, но вписывающегося в контекст дегуманизированной глобалистской культуры XX в., которая демонтировала традиционные связи искусства с реальностью, уничтожившей границы игры и жизни ради эстетических эффектов и оригинальной риторики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Барт Р., 1989. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс. 616 с.
- Бицилли П., 2000. Возрождение аллегории // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение. С. 208–219.
- Бойд Б., 2010. Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум. 696 с.
- Делез Ж., 1998. Логика смысла (вторая половина). М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга. 480 с.
- Делез Ж., Гваттари Ф., 2007. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория. 672 с.
- Делез Ж., Гваттари Ф., 2010. Тысяча плато: капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель. 895 с.
- Деррида Ж., 2000. О грамматологии. М.: Ad Marginem. 512 с.
- Ильин И., 1996. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада. 253 с.
- Ильин И. П., 1998. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада. 255 с.
- Леннkvист Б., 1999. Искусство как игра // Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб. С. 75–127; 214–222. URL: http://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html (дата обращения: 20.05.2017).
- Лотман Ю. М., 1992. Статьи по семиотике и топологии культуры: в 3 т. Таллин: Александра. Т. 1. 472 с.
- Маньковская Н. Б., 1994. Париж со змеями. М.: Ин-т философии РАН. 220 с.
- Маньковская Н. Б., 2000. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя. 347 с.
- Маритен Ж., 2000. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб.: Университетская книга. С. 249–288.
- Фуко М., 1997. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга. 575 с.
- Хейзинга Й., 1997. Homo ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция. 416 с.
- Ходасевич В., 2000. О Сирине // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение. С. 219–224.
- Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе (1914–1933). URL: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks309717 (дата обращения: 20.05.2017).
- Шкловский В., 1983. Искусство как прием // О теории прозы. М.: Советский писатель. С. 6–18.
- Штайн К., 1999. Метапоэтика: «размытая парадигма» // Текст: Узоры ковра. Научно-методический семинар «Textus»: сб. ст. СПб.; Ставрополь: Изд-во СГУ. Вып. 4, ч. 1. С. 5–14.
- Bell Gene H., 1975. A World of Shiny Surfaces // Nation. May 31. P. 664–667.
- Oates D. C., 1973. A Personal View of Nabokov // Saturday Review of the Arts. № 1. P. 36–37.

ИСТОЧНИКИ

- Бледное пламя* – Набоков В., 1997. Бледное пламя // Собрание сочинений американского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум. Т. 3. С. 293–548.
- Дар* – Набоков В., 1990. Дар // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда. Т. 3. С. 5–333.
- Николай Гоголь* – Набоков В., 1997. Николай Гоголь // Собрание сочинений американского периода: в 4 т. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 1. С. 400–522.
- Отчаяние* – Набоков В., 1990. Отчаяние // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда. Т. 3. 334–463.
- Приглашение на казнь* – Набоков В., 1990. Приглашение на казнь // Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда. Т. 4. С. 5–133.

REFERENCES

- Bart R., 1989. *Selected works: Semiotics. Poetics*. Moscow, IG Progress Publ. 616 p. (in Russian).
- Bitsilli P., 2000. The revival of allegory. Melnikov N.G., ed. *Klassik bez retushi. Literaturnyi mir o tvorchestve Vladimira Nabokova. Kriticheskie otzvyu, esse, parodii*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., pp. 208–219. (in Russian).
- Boyd B., 2010. *Nabokov. Russian years. Biography*. St. Petersburg, Simpozium Publ. 696 p. (in Russian).
- Delez Zh., 1998. *Logic of sense*. Moscow, Raritet Publ.; Ekaterinburg, Delovaya kniga Publ. 480 p. (in Russian).
- Delez Zh., Gvattari F., 2007. *Anti-Oedipus: Capitalism and schizophrenia*. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ. 672 p. (in Russian).
- Delez Zh., Gvattari F., 2010. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Ekaterinburg, U-Faktoriya Publ.; Moscow, Astrel Publ. 895 p. (in Russian).
- Derrida Zh., 2000. *On grammatologie*. Moscow, Ad Marginem Publ. 512 p. (in Russian).
- Ilyin I.P., 1996. *Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism*. Moscow, Intrada Publ. 253 p. (in Russian).
- Ilyin I.P., 1998. *Postmodernism from the beginning to the end of the century: the evolution of scientific myth*. Moscow, Intrada Publ. 255 p. (in Russian).

- Lennkvist B., 1999. *Art as game. The universe in the word. The Poetics of Velimir Khlebnikov*. St. Petersburg. URL: http://ka2.ru/nauka/blnqst_3.html. (in Russian).
- Lotman Yu.M., 1992. *Articles on semiotics and culture topology*. Tallin, Aleksandra Publ. 472 p. (in Russian).
- Mankovskaya N.B., 1994. *Paris with snakes*. Moscow, IFRAN Publ. 220 p. (in Russian).
- Mankovskaya N.B., 2000. *The aesthetics of postmodernism*. St. Petersburg, Aleteya Publ. 347 p. (in Russian).
- Mariten Zh., 2000. The responsibility of an artist. *Samosoznanie kultury i iskusstva XX veka. Zapadnaya Evropa i SShA*. Moscow, St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., pp. 249-288. (in Russian).
- Fuko M., 1997. *History of madness in the classical age*. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ. 575 p. (in Russian).
- Kheizinga I., 1997. *Homo ludens. Article on the history of culture*. Moscow, Progress-Traditsiya Publ. 416 p. (in Russian).
- Khodasevich V., 2000. About Sirin. Melnikov N.G., ed. *Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova. Kriticheskie otzvyvy, esse, parodii*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., pp. 219-224. (in Russian).
- Shklovskiy V. Hamburg score. *Statyi. Vospominaniya. Esse (1914-1933)*. URL: http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks309717. (in Russian).
- Shklovskiy V., 1983. Art as a method. *O teorii prozy*. Moscow, Sovetskiy pisatel Publ., pp. 6-18. (in Russian).
- Shtain K., 1999. Metapoetics: "fuzzy paradigm". *Tekst: Uzory kovra. Nauchno-metodicheskiy seminar "Textus": sb. st.* St. Petersburg, Stavropol, Izd-vo SGU, iss. 4, part. 1, pp. 5-14. (in Russian).
- Bell Gene H., 1975. A World of Shiny Surfaces. *Nation*, May 31, pp. 664-667.
- Oates D. C., 1973. A Personal View of Nabokov. *Saturday Review of the Arts*, no 1, pp. 36-37.

SOURCES

- Nabokov V., 1997. Pale Fire. *Sobranie sochineniy amerikanskogo perioda*. In 5 vols. St. Petersburg, Simpozium Publ., 1997. Vol. 3. 704 p. (in Russian).
- Nabokov V., 1990. Gift. *Sobranie sochineniy*. In 4 vols. Moscow, Pravda Publ., 1990. Vol. 3. 479 p. (in Russian).
- Nabokov V., 1997. Nikolay Gogol. *Sobranie sochineniy amerikanskogo perioda*. In 5 vols. St. Petersburg, Simpozium Publ. Vol. 1. 608 p. (in Russian).
- Nabokov V., 1990. Despair. *Sobranie sochineniy*. In 4 vols. Moscow, Pravda Publ. Vol. 3. 479 p. (in Russian).
- Nabokov V., 1990. Invitation to a Beheading. *Sobranie sochineniy*. In 4 vols. Moscow, Pravda Publ. Vol. 4. 479 p. (in Russian).

Information about the Author

Larisa Yu. Strelnikova, Candidate of Sciences (Philology), Associate Professor, Department of Russian and Foreign Philology, Armavir Linguistic and Social Institute, Kirova St., 22-24, 352901 Armavir, Russia, lorastrelnikova@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-8194-1130>

Информация об авторе

Лариса Юрьевна Стрельникова, кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной филологии, Армавирский лингвистический социальный институт, ул. Кирова, 22-24, 352901 г. Армавир, Россия, lorastrelnikova@yandex.ru, <http://orcid.org/0000-0002-8194-1130>