

А.Е. Оксенчук

Особенности сверхфразовой и лексической организации текста рассказа В. Набокова «Рождество»

В текстологии последних лет наметилась острая необходимость в проведении исследований, связанных с попыткой вербализации представлений о текстовой смысловой зоне того или иного произведения литературы. Работы подобного рода пока немногочисленны [1-3] и основаны на посылке об однотипности структурных единиц текста (особенно настойчиво это направление разрабатывается Г.Я. Солгаником [4]). Между тем, столь односторонний взгляд на сверхфразовую организацию текста вряд ли может удовлетворить тех, кто сталкивается со сложной системой языковых единиц текстообразования, особенно у авторов использующих непривычные, нетрадиционные композиционно-смысловые формы. К числу таких авторов можно смело отнести В. Набокова, ставшего образцом эстетического, игрового использования языковых средств.

Вполне разделяя точку зрения М.Я. Дымарского о том, что сверхфразовая организация текста – это звено-посредник, которое связывает в единое целое авторский замысел и его языковое воплощение [5], мы хотели бы подчеркнуть, что главная функция этого звена носит одновременно иерархический и парадигматический характер. Замысел и все производные от него в процессе создания произведения находятся в сложном взаимодействии, пронизанном обратными связями, взаимоуточнениями и т.п., сверхфразовая организация не существует как данность – а формируется в ходе этого процесса. Посредством сверхфразовой организации реализуются, согласно работам М.Я. Дымарского, И.Р. Гальперина, Т.М. Баталовой [5-6] и других исследователей, *мотивная, логическая, событийная и субъектно-объектные* структуры текста. Все эти структуры детерминированы авторским замыслом произведения и в свою очередь определяют специфику языкового уровня текста. Цель настоящей статьи – на материале рассказа В. Набокова «Рождество» показать взаимодействие строевых сверхфразовых единиц и языковой формы текста.

Лексический материал, в котором реализуется замысел рассказа «Рождество», представлен несколькими лексико-семантическими группами: 1) лексика со значением «свет, блеск»; 2) лексика «зимы – лета»; 3) слова ЛСГ «праздник»; 4) лексика со значением «расти, рост»; 5) ЛСГ «бабочки».

Христианская идея о рождестве, согласно Православной Церкви, может быть сведена к понятию «чудо»: чудо рождения на земле небесного младенца, чудо инкарнации Бога в Иисусе Христе. Но праздник Рождества в культурном контексте имеет глубокие языческие корни: он отмечается в период зимнего солнцеворота, т.е. когда во многих языческих религиях отмечался день рождения Бога Солнца (Митры, Агни, Ярилы и др. [7]). Именно поэтому атрибутика Рождества почти полностью заимствована у язычников (обряд зажигания свеч, означающий волшебное действие, заставляющее загореться небесный свод; украшение хвойных деревьев; блестящая мишура, имитирующая игру солнечных лучей; особые рождественские кушанья и т.п.) Семантика слова **рождество** включает, с одной стороны, такие актуальные признаки, характеризующие явление чуда, как *«необычность, неожиданность, сомнительность, редкость, прекрасность»* [8], и кон-

нотативно включает смыслы, связанные с понятиями «жизнь – смерть», «радость – горе», «известное – неизвестное». Необходимо учесть и другой аспект семантики этого слова, связанный с более древними коннотациями – «большой семейный праздник, отмечаемый в дни зимнего солнцеворота». Это значение интенсифицирует возможность реализации смыслов слова **рождество** и в таких семантических рядах, как: «холод-тепло», «свет-мрак», «праздник-будни», «родители-дети», «отец-сын».

Материал и идея рассказа «Рождество» формируют фабулу, пересказ которой мы спустим. Переработка фабулы в соответствии с идеей рождает композицию рассказа, главные черты которой сводятся к параллельному, но разнонаправленному движению двух временных векторов, принадлежащих одному персонажу, которые при дальнейшем развёртывании оказываются замещёнными третьим, новым. Вершиной сюжета становится то, что темпоральные вектора в финале сходятся в одной точке и самоуничтожаются, давая начало новому времени, по сути, **новой жизни** героя (что является частью семантики рождества как особого культурного темпоратива). Темпоральная организация текста рассказа формируется взаимодействием трёх временных векторов: 1) времени Слепцова; 2) времени повествования; 3) нового времени.

Время Слепцова построено в тексте достаточно сложно. Слепцов, приехавший похоронить сына в фамильном склепе, существует физически во времени, ограниченном несколькими днями в начале января, а психологически существует и, главное, стремится существовать в той части художественного времени, к которой отнесены его воспоминания, – это летние месяцы до начала сентября и несколько дней в конце декабря. Психологическое время Слепцова включает, таким образом, два отрезка (лето – конец декабря) и направлено противоположно физическому времени. В тексте совершенно чётко указаны локусы перемещения героя из физического времени в психологическое – это **мостики** («Он сразу вспомнил, каким был этот мост летом») и **комната** сына. Семантика этих локусов позволяет автору точно обозначить начало другого временного вектора: мост называет место, связывающее разделённое; комната – закрытый тип пространства, противоположный открытому бесконечному пространству мира. Выбор этих локусов с чётко маркированной семантической мотивацией не случаен: по замыслу автора, они скорее провоцируют главного героя вернуться в прошлое время, чем он сам этого хочет. В ходе повествования автор создаёт в сознании героя некий темпоральный конфликт: Слепцов, с одной стороны, стремится в прошлое («Он сразу вспомнил», «просидел около часу у могильной ограды», «сурово затосковав, велел отпереть большой дом», «всхлипывая всем корпусом, он принялся выдвигать один за другим стеклянные ящики шкафа», «опять наклонился, жадно разбирая детский почерк»), с другой, – ощущает физическую близость с настоящим (всё замечает), и осознание этой близости ему неприятно («Иван, недавно сбривший себе усы», «между пальцев прилипла застывшая капля воска», «он удивлялся, что ещё жив, что может чувствовать», «он заметил, что оснеженный куст похож на застывший фонтан», «вернулся домой с чувством лёгкого разочарования, словно там на погосте он был ещё дальше от сына», «Неужто сегодня Сочельник? Как это я забыл?»). Таким образом, психологически стремясь двигаться в обратном направлении, Слепцов всё больше оказывается связанным с физическим настоящим: происходит постепенная нейтрализация значимости прошлого времени. Последним этапом этой нейтрализации является чтение Слепцовым дневника сына. С семиотической точки зрения, этот последний момент возвращения в прошлое героя Набокова представлен как готовый текст, автором которого является сын Слепцова. Тем самым, по замыслу В. Набокова совершается акт отчуждения про-

шлого, отдаления его, снижение его значимости. Герой Набокова осознаёт, что он *«никогда не узнает»* этого прошлого, скрытого за таинственной печатью детского рисунка – *«слон – как видишь его сзади, – две толстые тумбы, углы ушей и хвостик»*. Здесь происходит исчезновение вектора психологического времени, связанного с прошлым, и остановка физического времени – настоящей. По замыслу автора, его герой попадает в пограничное состояние *«безвременья»*, осознаваемое им с помощью лексемы – **смерть**: *«...Смерть, – тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение»*.

Начало развития нового темпорального вектора в композиции текста подготовлено использованием вербальной ключевой оппозиции – *«завтра Рождество. – А я умру...Сегодня же»*. Антонимия **завтра – сегодня, рождество – смерть** выражает у Набокова динамику вечного развития. Уже следующая композиционная часть, начинаемая предложением *«Тикали часы.»*, содержит описание нового временного отрезка. Лексема **часы** маркирует восстановление ритма движения времени и точно указывает начало нового темпорального вектора.

Время повествования в тексте то движется по лучу, совпадающему с физическим временем Слепцова, то возвращается назад подчиняясь движению его психологического времени. Время повествования совпадает со временем Слепцова до момента чтения им дневника сына. Затем оно начинает опережать время Слепцова, и финал с бабочкой, осознаваемый героем Набокова как начало нового времени для него, включён во время повествования как его текущий момент. Такая темпоральная организация текста рассказа помогает выразить ту часть замысла автора, которая связана с осознанием чуда жизни прежде всего как чего-то **неожиданного** после кажущейся безнадёжности, конца жизненного пути.

Обоснованием найденного Набоковым композиционного решения служит пучок мотивов: 1) потребность Слепцова найти в себе силы жить дальше уже без сына (этот мотив восстанавливается по фразе в последней части текста: *«Я больше не могу... – простонал он, растягивая слова, и повторил ещё протяжнее: – не- могу- больше...»*); 2) неосознанное стремление Слепцова быть включённым в мир, быть связанным с жизнью; 3) убеждение Слепцова в «бесплодности» земной жизни, её бесчуждственности; 4) осознание появления бабочки как одного из чудес жизни, знаменующего её новое начало.

Прямая, с нашей точки зрения, связанность событий в тексте с их мотивами излагается от имени некоего повествователя, наблюдающего за главным героем и его состоянием. Именно повествователю, вероятно, автором дано право «придумать» фамилию своему герою – Слепцов.

Фамилия героя, связанная с лексико-семантической группой «свет, видеть», органично «вплетена» в языковой материал рассказа и реализует в тексте различные конвенциональные смыслы, в зависимости от мотива описываемого события.

В первой части рассказа, где повествователь говорит о состоянии любого человека после *«больших несчастий»*, используя для этого описание плюшевого стула со встроенным рассуждением об объединении чужих людей горем одного из них (что является художественной нормой идиостиля В. Набокова), мотивационной основой фамилии Слепцов становится ключевая фраза этой композиционной части – *«...ты стучишь зубами, ничего не видишь от слёз»* (сюда же – *«ослепнуть от горя, выплакать все глаза и т. п.»*). Стремление **обжить нежилой угол и узнать незнакомого**, возникающее в таком состоянии, проявляет подсознательное стремление человека быть связанным с жизнью, её вещным и человеческим миром. Таким образом автор пытается «удержать» своего героя в этом мире, объясняя читателю способ такого удержания.

Во второй части рассказа, языковой рисунок которой насыщен лексикой

«света и блеска» (*блистательный мороз; сосули, сквозящие зеленоватой синевою; сиял парк; каждый чёрный сучок окаймлён был серебром; ёлки поджимали зелёные лапы под сверкающим грузом; ослепительная глубь; блестит снег; удивительно светлые деревья; белая гладь; горели вырезанные льды; за лёгким серебряным туманом деревья*), фамилия главного героя, пять раз названная, обретает смысл – «**ослеплённый светом**». Автор «украшает» эту часть семантическими атрибутами праздника: использованная лексика «света и блеска», а также включение в качестве сравнений названий традиционных рождественских пряностей (*«песком, будто рыжей корицей посыпан был ледок», «пёсы следы, шафранные пятна»*), лексика цветообозначения (*«зеленоватая синева», «розоватый дым», «райские ромбы отражений цветных стёкол»*) создают приподнятое эмоциональное состояние у читателя и передают изменение эмоционального состояния у героя рассказа, который начинает слышать (*«так весело выстрелила половица», «дверь сладко хряснула», «кололо дрова – каждый удар звонко отпрыгивал в небо»*) и видеть окружающий благодный мир. Языковой доминантой этой части является финальное сочетание – *«слепо сиял церковный крест»*. Два первых слова в нем резонируют семантику ранее употребленных лексем «света и блеска», два последних – определяют содержание этой части как символическое: христианское понимание радости и ликования мира, ожидающего Рождество, выражено автором в образе природы, переживающей зимний весёлый праздник и приглашающей человека принять в нем участие. Образ природы, созданный в этой части, намеренно эстетизирован: она слишком ярка, слишком радостна, слишком роскошна. Утончённый пейзаж «белого» тихого мира постепенно успокаивает боль главного героя, «забирает» её у него: *Слепцов снял каракулевый колпак, прислонился к стволу.*

Именно в эту композиционную часть автором впервые включено сообщение о предшествующих трагических событиях: болезни и смерти сына Слепцова в Петербурге. В этой же части помещено и первое упоминание об индийской бабочке, как о чём-то важном для умирающего мальчика, его фантоме. Такое построение второй части рассказа снижает значимость трагических событий смерти: сообщение о них «опоясано» описанием радостного снежного мира, образ которого стилизован в лучших традициях зимней сказки. Заданная контекстуальная антонимия – **лето - зима**, в которой лето в смысловом отношении связано *со смертью*, а зима – *с радостью и красотой жизни*, – подготавливает развитие основной идеи рассказа и раскрывает одно из значений его названия – **Рождество** – *«зимний праздник, знаменующий начало нового отрезка неизвестного будущего; праздник, связанный с днём рождения солнца»*.

В третьей части рассказа реализуется мотив «бесплодности» жизни. *«горестной до ужаса»*. Этот мотив формирует основное событие этой части – посещение Слепцовым комнаты его сына. Начало, содержащее упоминание о наведывании Слепцовым могилы сына, выдержано на эмоции предыдущей, «праздничной», части (*мороз, белые веера ветвей, серебряная голубизна колеи*). Автор по-прежнему снижает значимость трагедии и заставляя своего героя осознать *«лёгкое разочарование, словно там, на погосте, он был ещё дальше от сына»*. В таком контексте создана вторая окказиональная антонимия – **погост** (со значением «локус хранения мёртвого тела») – **дом** (со значением «локус хранения души сына»). Причём, меняется местами символика этих слов: символикой «горя и скорби» автор наделяет лексему **дом** – *«дверь с тяжёлым рыданием раскрылась, ... пахнуло каким-то особенным неземным холодком, ... полы тревожно затрещали, ... мебель в саванах казалась незнакомой, вместо люстры висел с потолка незвонящий мешок»*. Тогда как слово **погост**, традиционно символизирующее место отсутствия жизни,

включено в радостное окружение «зимнего» семантического ряда и нейтрализовано употреблением синестезии «*обжигающий чугун ограды*».

Комната сына, описание которой составляет основное содержание этой композиционной части, является вторым локусом начала перемещения Слепцова по вектору психологического времени. В тексте, как и в первом случае, это маркировано совершенно чётко: «Войдя в комнату, где летом жил его сын...». Пребывая в своём физическом времени (тщательно рассматривая интерьер комнаты), герой Набокова заставляет себя вернуть прошлое, найти основание для иллюзий (он собирает детские вещи как фетиши, позволяющие ему общаться со своим сыном). В ряду этих фетишей автор «прячет» жестяную коробку из-под английских бисквитов с крупным индийским коконом – в тексте вновь появляется образ куколки бабочки индийского шелкопряда, но уже не как фантом, а как реальный факт. Таким образом, разнонаправленные вектора прошлого и настоящего начинают совмещаться, а у героя Набокова появляется возможность убедиться в бесплодности земной жизни, в отсутствии чудес. Этот мотив закреплён двукратным упоминанием о том, что бабочки сына теперь мертвы: «*куколка в нём, вероятно, мёртвая*» и «*теперь они (бабочки) давно высохли*». Именно здесь, в доме, (в закрытом пространстве) автором создан вторичный образ погоста, на котором теперь уже хранятся в стеклянных ящиках ровными рядами тела бабочек. И только на этом «втором погосте» Слепцову удаётся, наконец, вырваться из физического настоящего и упиться слегка картавой латынью названий мёртвых бабочек, произносимой его сыном, в ином, психологическом, времени.

Итак, в этой композиционной части построение двух типов пространств – открытого живого и закрытого неживого, – осуществлённое путём контекстуальной антонимии *погост – дом* с изменением символики этих лексем, обостряет конфликт произведения и подготавливает его финальное событие – появление бабочки.

В четвёртой, последней, части рассказа, в которой последовательно воплощается мотив возникновения новой жизни как чуда, автор вводит уже однажды появившийся персонаж – слугу Ивана, который играет здесь роль посредника, предтечи ожидаемого чуда (вероятно, то же, что Иоанн). Он przygotowывает всё для начала свершения главного события: «*Иван поставил на стол аршинную ёлку в глиняном горшке и как раз подвязывал к её крестообразной макушке свечу*». В финале этой части автор устраивает своему герою последнее свидание с сыном – Слепцов читает его дневник. Усложняются субъектно-объектные отношения в тексте: появляется ещё один автор (нарратор) – сын Слепцова. Из уст своего ребёнка Слепцов узнаёт, что лето – прекрасная пора проснувшейся нежности и радости, время первой любви и первой тоски. Хронометрия этой поры составлялась сыном при помощи бабочек, они были знаками временных отрезков: «*Дальше шла запись по дням, названия пойманных бабочек и другие заметы ...*», «*Сегодня – первый экземпляр траурницы Это значит – осень*». Лето сына, в отличие от лета Слепцова, не изменило свою семантику и поэтому перестало иметь к Слепцову отношение – отец и сын разошлись во временах, остались каждый в своём.

И вот в момент болезненного осознания Слепцовым этого разрыва автор начинает изменять по закону сказки окружающий мир: привычные вещи начинают светиться, становиться загадочными («*на синем стекле окна теснились узоры мороза, становясь сияла на столе, рядом сквозила светом кисея сачка, блесстел жестяной угол коробки*»). Употребление «волшебной» лексики смягчает жестокость мыслей героя, придаёт им некоторую детскость: «... **до конца понятна, до конца обнажена земная жизнь – горестная до ужаса, унижительно бесцельная, бесплодная, лишённая чудес ...**».

Описание свершения чуда (знаменующего Рождество как детский празд-

ник) Набоков разворачивает в диапазоне *сморщенное существо величиною с мышь // птица*. Превращение одного в другое описано путём использования лексики «роста»: *вылупилось, вырвалось, набиралось сил, медленно и чудесно росло, разварачивались смятые лоскутки, наливались воздухом жилы, стало крылатым, крылья продолжали расти, расправляться, развернулись до предела, положенного им Богом, летает*.

Образ бабочки-птицы символизирует в тексте рассказа чудо самой жизни – когда раз рождённое, умирая, воскресает вновь. В рассказе В. Набокова «Рождество», как и во многих других, появляется образ бабочки, который здесь имеет двойную символику. Согласно мифологической традиции, душа человека представлялась как насекомое, возникающее из личинки, или бабочка, выпрастывающаяся из куколки, или птица, рождающаяся из яйца. Образ **души-птицы** особенно распространён в славянской мифологии и в духовных текстах [9-11]. Такая архаическая символика этого образа является «входящей» в культурную семантику рождества, учитывая его генетическую связь с языческими религиями.

В тексте Набокова бабочка – воскресшая душа сына Слепцова и одновременно ангел, слетевший на землю. Собственно христианская символика этого образа – **бабочка-ангел** – закреплена и в других произведениях В. Набокова («Сам треугольный, двукрылый, безногий», «Об ангелах», «Нет, бытие – не зыбкая загадка!»).

В рассказе В. Набокова «Рождество» реализуется замысел, связанный с изображением возникновения **новой жизни**, – неожиданной, непонятной, редкой и прекрасной, – словом, *чудесной*, являющейся замещением только что ушедшей (вариацией данного замысла является другое произведение этого автора – его рассказ «Благодать», в котором акцент делается на показе «чудесной» стороны бытия, а сама жизнь квалифицируется как «подарок, неоценённый нами»).

Само действие рождества у Набокова в его одноимённом рассказе представлено, таким образом, как акт реинкарнации души любимого ребёнка; как процесс реанимации самого главного героя – Слепцова, утратившего желание жить; и одновременно дано через осмысление важнейшей христианской доктрины о том, что воплощение Бога в Иисусе Христе также воспроизводится, пусть и в ослабленном варианте, в каждом человеке в той мере, в какой он выражает собой мир, сотворённый Богом.

Анализ рассказа «Рождество» одного из лучших авторов двадцатого столетия, В. Набокова, показал, что сверхфразовые и их выразители, лексические, компоненты текста формируются в результате естественного тяготения к определённым центрам, ведущим смыслам, приспособляясь при этом друг к другу. Сверхфразовая и языковая организация текста рассказа выявляет особенности набоковского идиостиля, представляющего собой сложную высокохудожественную комбинацию смысловых средств различных уровней.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. – 420 с.
2. *Ковалевская Е.Г.* Обусловленность отбора и функционирования языковых единиц в художественном тексте мировосприятием автора // Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. ст. Ч.3. С-Пб-Ставрополь, 1998. С. 74-85.
3. *Дымарский М.Я.* К системе строевых единиц текста // Функционирование языковых единиц и категорий в тексте. Таллинн, 1994. С. 116-125.
4. *Солганик Г.Я.* О синтаксической структуре текста // Русский язык в школе, 1984. № 5. С. 80-85.
5. *Дымарский М.Я.* Понятие сверхфразовой организации текста / Текст. Узоры ковра. Ч.1. С-Пб-Семфинополь, 1999. С. 27-33.
6. *Баталова Т.М.* Соотношения предикативных и релятивных отрезков текста: Автореф. диссертации к. фил. наук. М., 1977.
7. *Смирнова И.* Рождество Христово // Наука и религия, 1991. №12. С. 34-50.

- 8 **Даль В.И.** Толковый словарь живого великорусского языка Т.4. С. 612
9. **Грушко Е.А., Медведев Ю.М.** Словарь славянской мифологии. Н Новгород, 1995. С. 86-87.
- 10 **Фрэзер Д.Д.** Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М., 1986. С. 623-664
- 11 **Никитина С.Е.** Устная народная культура и языковое сознание. М., 1993. С. 95.

S U M M A R Y

The autor of this article shows how lexical units code the information about Nabokov's idea on the basis of linguistic analysis. In the article the Nabokov's story is analysed as the text according to the logic of the author's artistic intention.

Поступила в редакцию 17.03.2000