

Надійшла до редакції 23.03.2012 р.

УДК 811.161.1'373.2:82-12

## РАЗВИТИЕ СОДЕРЖАТЕЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ ИМЕНИ ГАНУС В «ТРАГЕДИИ ГОСПОДИНА МОРНА» В. НАБОКОВА

Э. А. Кравченко

**Реферат.** Исследован поэтонимогенез *Ганус* как процесс взаимодействия содержательной структуры имени и текста. Выявлены образные компоненты семантики онима, формирующие “эмблему личности” персонажа в поступательном движении сюжета. Определены приемы поэтики пьесы, предопределившие смысловое развертывание имени и текста.

**Ключевые слова:** динамика имени-образа, интертекстуальность, поэтоним, поэтонимогенез, семантема, содержательная структура.

«Трагедия господина Морна» (1924) занимает совершенно особое место в русскоязычном творчестве В. Набокова. Она никогда не была опубликована при жизни автора, и Набоковы, передавая рукопись в Библиотеку Конгресса, считали, что она сохранилась полностью. Позже обнаружилось, что фрагменты двух последних сцен отсутствуют [1, с.266]. Только в 2008 г. выходит отдельным изданием весь сохранившийся текст и рабочие материалы пьесы: прозаическое Изложение, план раннего замысла, Линии персонажей и Развитие линий отдельных персонажей. В нашей статье «Поэтика говорящих имен в “Трагедии господина Морна” В. Набокова: Опыт комментария поэтонимов» подробно обсуждался вопрос исследования поэтонимогенеза с привлечением материалов рукописи, анализ которой позволит правильно истолковать явные смыслы “говорящих имен” и скрытые элементы содержания, актуализирующие динамический характер образов персонажей. В мнимой прозрачности маскарадных имен «Трагедии» (*Тременс* – ‘дрожащий’, *Дандилио* – ‘одуванчик’, *Морн* – ‘утро’ и др.) таятся “двойные” смыслы, которые заключают в себе и огромный интертекстуальный потенциал, поскольку действующие лица во многом “подражают” мифологическим и литературным героям. Предтекстами «Трагедии господина Морна» являются «Отелло» и «Буря» В. Шекспира, «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» и «Клуб самоубийц» Р. Стивенсона, «Борис Годунов», «Полтава», «Пир во время чумы» А.С. Пушкина, пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» и многие другие, с помощью которых автор сплетает смысловую ткань текста, воспроизводя и в различной степени трансформируя историко-культурную информацию. Интерес к исследованию СИ «Трагедии господина Морна» обусловлен и тем фактом, что в пьесе впервые использованы приемы игровой поэтики Набокова: сквозные мотивы и темы, сюжетные линии и образы, которые войдут в «Ultima Thule», неоконченный роман «Solus Rex» и англоязычный «Pale Fire» («Бледный огонь»).

Сопоставление первичного (прозаического Изложения) и канонического текстов «Трагедии господина Морна» позволит проследить поступательное движение имени в обоих художественных пространствах; обнаружить повтор и трансформацию в поэтонимах; увидеть и оценить возможное изменение авторской позиции. Цель комментария к собственным именам заключается в исследовании поэтонимогенеза и – шире – взаимодействия содержательной стороны текста и имени. Комментарий представляет собой словарные статьи к именам действующих лиц каждой сцены (5 актов, 8 сцен) драматического произведения.

В рамках статті приводиться зразок коментарія к імені *Ганус*. *Ганус* – головне дійсуюче лице I акта (сцена I, II), II акта, III акта (сцена II); в IV акте персонаж з'являється в фіналі, щоб убити Морна; в V акте I сцени – стає згадуваним лицем, во II сцені V акта ім'я і його ідентифікатори відсутні. Шлях, який проходить цей онім в тій або іншій сцені, порівнюється з розвитком імені-образу в прозаїчному Изложении<sup>7</sup>. Особливу увагу приділяється тим фрагментам п'єси, які в зміненому і переосмисленому вигляді входять в наступні російськомовні і англійськомовні твори, що дає можливість в певній мірі “розгерметизувати” п'єсу і вивчати поезію онімів в комплексному тексті Набокова. Тому особливу актуальність в формуванні змістової структури СИ *Ганус*, взаємодіючої з образною стороною «Трагедії господина Морна», набувають історико-культурні джерела і протоніми досліджуваного імені, а також предтексти «Трагедії», які в результаті стануть “знаками” внутрішньої інтертекстуальної зв'язі між творами Набокова:

**Акт I, сцена I:** мифоніми Янус, Ясон; В. Шекспір «Отелло»;

**Акт I, сцена II:** В. Шекспір «Отелло», А.С. Пушкін «Євгеній Онегін», Б. Пастернак «Уроки англійського», В. Набоков «Шекспір»;

**Акт II:** Р. Стивенсон «Клуб самоубійць», В. Набоков «Блудний огонь»;

**Акт III:** В. Шекспір «Отелло».

Оскільки специфіка п'єси заключається в прийомах сокряття, умовчання і обману, цілесловно згадати про структурні елементи поезії сокряття, пов'язані з антропонімом *Ганус*: **акт I, сцена I:** ім'я і особистість Гануса (“человек”); **акт I, сцена II:** Ганус в “масці” Отелло; **акт II:** підміна жребія; **акт IV:** таємне з'явлення Гануса-царевубійці на виллі; **акт V:** сокряття долі Гануса.

## КОММЕНТАРИЙ К ИМЕНИ ГАНУС

### АКТ I. Сцена I.

В плані раннього варіанта використана отапеллятивна номінація *Муж*; в п'єсі – власне ім'я *Ганус*; в рукописі використовуються різні форми позначення дійсуючого лица (*Ганус*, *Ганос*, *Ганнос*, *Ганнес*). А. Бабиков підкреслює, що коливання в виборі і написанні деяких імен представляють великий інтерес, відображаючи сам шлях роботи В. Набокова над «Трагедією господина Морна», тому намірено не уніфікуються в прозаїчному изложении [2, с. 575].

Згідно Набокову, “Лінія Гануса – зламана теж (як і лінія Морна – Э.К.), але душа Гануса бачить тільки дане своє почуття, дану думку – як складний око мухи бачить тільки те, на що звернена одна клітка ока” [3, с.305]. Розвиток лінії *Гануса* в I картині I акта і початку II картини: “Віра – після важкого досвіду – в гармонію життя, в щасття і в людей. Душевна страстна легкість” [3, с.305].

*Ганус* – “говорящее ім'я”, внутрішньої формою якого є латинське прикметельне со значенням ‘світлий’ [2, с.570]. При першому представленні персонажа ім'я його залишається сокрятим. Поезію умовчання передбачає сюжет-

<sup>7</sup> Оскільки п'єса є основним джерелом етимології *Ганус*, словесні статті позначені в відповідності з актами і сценами стихотворного тексту, який не завжди збігається з картинами і актами рукопису. Важливо відзначити, що і Розвиток лінії Гануса в матеріалах В. Набокова відповідає Изложению, а не канонічному тексту.

ное действие: совершив побег с каторги, Ганус должен хранить тайну возвращения в столицу. Слуга Тременса объявляет о приходе посетителя, используя описательную характеристику: *Там, сударь, человек какой-то – темный<sup>8</sup>, / оборванный – вас хочет видеть...*

Тременс: *Имя?* Слуга: *Не говорит* [5, с.141].

Тременс узнает друга и первым, еще боясь ошибиться, называет его по имени: *Да, точно... Ты, ты? Ганус?* [5, с.142]. После беглого упоминания о четырехлетней разлуке, тоске, “неописуемом бегстве” Ганус задает вопрос о своей жене Мидии. В ответе Тременса воспроизводится Развитие линии персонажа (ср.: “душевная страстная легкость”): *Жива, жива... Да, узнаю я друга – все тот же Ганус, легкий, как огонь, все та же страстность в речи и в движеньях...* [5, с.142]. В этом оценочном контексте содержательная структура имени Ганус наполняется референтными семами ‘легкость’, ‘страстность’, ‘огонь’, где последняя оказывается аллитеративно сближенной с антропонимом: *Ганус – огонь. ‘Огненность’* и ‘пылкость’ Гануса становятся устойчивыми семантическими компонентами, реактуализированными в речи Тременса и его дочери Эллы. Вспоминая о былых сборищах мятежников, Элла говорит: *И вы пылали громче всех...* [5, с. 147]; Тременс, пытаясь воскресить в Ганусе дух бунтарства, намекает на родственность их душ и возмущается, что Ганус перенес свою пламенность на женщину: *<...> и мнилось мне, что сквозь слова тупые / ты чувствуешь мой истинный огонь, / и твой огонь отвечает. А ныне / он сузился, огонь твой, он ушел, / в страсть к женщине...* [5, с. 152]. В словах Тременса звучит упрек – мнение Гануса о короле и его деяниях изменилось за четыре года: *<...> после войн и мятежей – страна окрепла дивно, / И это все свершил один король. <...> власть короля, живая / и стройная, меня теперь волнует, / как музыка... Мне странно самому, – / но понял я, что бунтовать – преступно* [5, с. 151]. В Изложении обосновано поведение Тременса, который “сердится на него (Гануса), что он не загорается ознобом, трясущим его, Тременса – вождя мятежников” [3, с. 283]. Поэтонимогенез осуществляется за счет контрастных сем ‘твердость/нежность’, ‘ясность / темнота’ и повторяющихся сем ‘огненность, пылкость’, ‘страстность’, которые не только выражают динамику отношений Тременса к Ганусу, но и определяют дальнейшее развитие действия: *Послушай, сталь живая, / Пристанешь ли опять ко мне?..* [5, с. 145]; *<...> Мой твердый, ясный, / свободный мой помощник – нежен стал, / как девушка стареющая...* [5, с. 146]; *Да, утомленный и простейшей страстью охваченный, свое призванье Ганус / как будто позабыл... Но почему-то / сдается мне, что скрыта в нем та искра, / та запятая алая заразы, / которая по всей моей стране / распространит пожар...* [5, с. 154]. Имя Ганус в означенных контекстах развивается в смысловом направлении ‘двойственности’ персонажа.

Внутренняя форма имени Ганус (‘светлый’) актуализируется не только синонимичной лексемой “ясный”, входящей в то же семантическое поле, но и аллитеративной переключкой апеллятива с мифонимом Ясон, который, согласно Г. Барабтало, может быть одним из историко-культурных источников персонажа [2, с. 570]<sup>9</sup>. Интертекстуальная параллель Ганус – Ясон эксплицируется прежде всего

<sup>8</sup> В соответствии с *audition colorée* Набокова, в имени Ганус преобладают оттенки черно-бурой группы, где Г – “крепкое каучуковое”; А – “густое, без галльского глянца” [4, с.146].

<sup>9</sup> Имя Ганус фонетически сближено и с уменьшительной формой имени Иоганн, известного в голландском, датском, немецком, исландском, норвежском и шведском языках, – Ганс / Ханс ‘данный Богом’.

благодаря сходству имени жены Гануса *Мидии* с героиней греческой мифологии – великой волшебницей *Медеей*, которая была женой аргонавта Ясона и помогла ему добыть золотое руно. В этой связи показательна и отмеченная Г. Барабтало соотнесенность имени *Мидия* с английским произношением *Медеи* [2, с. 570]. Пародийная связь Гануса и Мидии с мифологическими прототипами определяет прием поэтики, который может быть обозначен как “сходство и противоположность”, где “сходство” реализуется созвучием поэтонимов с протонимами, а “противоположность” касается семантической структуры СИ, “выстроенной” на модификации мотивов и ситуаций прасюжета: верность Медеи – неверность Мидии, измена Ясона – любовь Гануса, предполагаемая женитьба Ясона на дочери царя Креонта Главке – влюбленность Мидии в Морна и Эдмина. Однако эти мотивы-“перевертыши” обнаруживаются только во второй сцене первого акта. Сейчас же образ Мидии остается противоречивым и загадочным вследствие противоположных и недостоверных точек зрения Тременса и Эллы. Тременс говорит, что Мидия “блудит”, но этот ответ может быть вызван раздражением, ведь Гануса мало интересует рассказ о том, почему “главный вождь мятежников” не разделил горькую долю бунтовщиков; дважды Тременс оскорбленно замечает, что Ганус его не слушает, а ведь есть “вещи поважнее земной любви” [5, с. 144]; Тременс возмущен и тем, что Ганус не соглашается на предложение примкнуть к мятежникам. Этот ответ (“блудит”) объясняется извечным стремлением Тременса к разрушению, в том числе и отношений Гануса с Мидией. Называя слова отца о Мидии шуткой, Элла успокаивает Гануса, рассказывая, что не раз она говорила с Мидией о его “горькой доле”, и что *Часто, вся в тихом блеске, плакала она... , а На днях она гадала, на месяц глядя сквозь бокал вина...* [5, с. 147–148]. Все это не доказывает верности Мидии, но доверчивый Ганус на время успокаивается.

Еще один названный Г. Барабтало прототип (и протоним) *Гануса* – *Янус* – в римской мифологии бог времени, а также всякого начала и конца, входов и выходов (janua – дверь); изображался с двумя лицами, обращенными в противоположные стороны: молодым – вперед, в будущее, старым – назад, в прошедшее. Возникшее отсюда выражение “двуликий Янус” или просто “Янус” означает двуличный человек [6, с. 95]. Звукосодержательное сходство историко-культурного имени с антропонимом *Ганус* усиливает сему ‘двойственности’ действующего лица.

Наибольшую функциональную нагруженность в первой сцене приобретает явная интертекстуальная связь *Ганус* – *Отелло* (скрываясь от правосудия, Ганус должен сохранять на вечере у Мидии инкогнито). Основным приемом игровой поэтики становится пародийное снижение образа шекспировского героя. Один из традиционных шекспировских мотивов (мотив переодевания) “озвучивается” в обещании Эллы: *Я вам еще отцовский дам сюртук / и черные перчатки...* [5, с. 149]. В ответ на реплику Эллы Ганус замечает: *Как занятно: / Отелло в сюртуке!..* [5, с. 149]. Минимальный контекст поэтонима “*Отелло в сюртуке*” не только акцентирует сему ‘неправдоподобия’ Гануса-Отелло, но в известной степени ограничивает и снижает образ героя «Трагедии господина Морна». Еще раз детали костюма Гануса упоминаются ближе к финалу, когда Элла приходит в восхищение от созданного ею “Отелло” и сама на время перевоплощается в Дездемону: *Теперь сюртук, перчатки – и готово! / Отелло, право, я довольна вами...* [5, с. 153].

Контекст, перекликающийся с кульминацией шекспировской трагедии, приобретает двойную смысловую роль. В то время как Элла загримировывает Гануса, задремавший Тременс просыпается и говорит: *Странно: приснилось мне, что душит короля / громадный негр...* [5, с. 149]. Во сне Тременса смешиваются

“мечта” и “явь”, поскольку появление *Гануса-Отелло* в образе “громдного негра” представляет собой проспективную отсылку к будущим событиям, в которых Ганусу отведена “роль” убийцы короля.

Аллюзия на «Отелло» возникает в рассуждении Эллы о новом облике Гануса: *Страсть – в ноздрях. / Они теперь у вас, как у арабских / коней* [5, с. 152]. Сообщая сенатору Брабанцио о тайном уходе Дездемоны к Отелло, Яго возмущен неблагодарностью сенатора: “Мы вам делаем одолжение, а нам говорят, что мы буяны! Значит, вам хочется, чтоб у вашей дочери был **роман с арабским жеребцом**, чтобы ваши внуки ржали и у вас были рысаки в роду и связи с иноходцами?” [7, с. 280]. С помощью языковых средств (отождествление Отелло с арабским жеребцом) происходит “опознание” используемого Эллой сравнения “как у арабских коней”, звучащего “эхо”-контекстом трагедии Шекспира.

Содержательная структура имени *Ганус* в этой сцене сформирована ключевыми семами ‘огненность, пламенность’, ‘ясность / темнота’, ‘страстность, пылкость’, ‘твердость / нежность’, ‘легкость’, актуализирующими семантику ‘двойственности’ действующего лица. Пародийная соотнесенность с Отелло порождает сему ‘ревности’, которая определит психологическую динамику образа имени во второй сцене. А сейчас измученный тоской Ганус торопится увидеть жену: *Мидия... маскарад..., / огни, духи, скорее, ах, скорее!* [5, с.153].

#### АКТ I. Сцена II.

*Ганус* – один из главных и неоднозначных персонажей сцены, “развертывание” которой вносит значительные изменения в имя-образ.

[Развитие линий отдельных персонажей]. **Линия Гануса**: “Крутой перелом – боль от острых углов жизни, разочарование в счастье и страстная злоба против людей (середина II картины I акта)”; “Попытка вернуть счастье при помощи кротости и покорности. Любовь, победившая злобу (конец II картины I акта)” [3, с. 306].

Содержательная сторона поэтонима основывается на приеме сокрытия, с помощью которого реактуализируется литературная параллель *Ганус – Отелло*. В “маске” шекспировского ревнивца Ганус приходит в собственный дом, надеясь после ухода гостей “изумить и обрадовать” Мидию. Ни гости, ни жена не узнают бывшего хозяина дома, но его странная внешность постоянно обращает на себя внимание. “Роль” Отелло предопределяет конструирование семантики СИ *Ганус* с учетом внешнего сходства с шекспировским героем: *Кто же этот черный? / Страшилище какое! / В сюртуке, / подумайте!..* [5, с. 160] (точка зрения гостей); *Кто этот чернорожий / твой спутник?* [5, с. 161] (точка зрения Клияна); *А это кто? Посол с Востока, что ли?* [5, с. 164] (точка зрения Морна); *Нет, это даже страшно – /совсем, совсем араб<sup>10</sup>!* [5, с. 176] (точка зрения Мидии). Включение разнообразных дескрипций и перифрастических номинаций оценочного характера “поддерживает” соотношение *Ганус – Отелло* (ср.: *Красавица и ангел доброты / Не хочет слышать ничего о браке, / Отказывает лучшим женихам / И вдруг бросает дом, уют, довольство, Чтоб кинуться, насмешек не боясь, / На грудь страшилища, чернее сажки / Вселяющего страх, а не любовь!* [7, с. 286]; “Там кое-кто из здешней знати предлагает выпить за **черного Отелло**” [7, с. 311]).

<sup>10</sup> Именованье “араб” представляет собой ретроспективную отсылку к словам Эллы (I сцена), в которой содержится аллюзия на «Отелло».

Дважды использованное в речи Эллы сочетание “бедный мавр” и “мой бедный мавр” [5, с. 166–167] восходит не только к трагедии «Отелло»<sup>11</sup>. Ко времени написания «Трагедии господина Морна» относится стихотворение Набокова «Шекспир» (1924), где “венцианский мавр” появляется в перечислительном ряду шекспировских персонажей (<...> *но гул твоих видений / остался нам: венецианский мавр / и скорбь его; лицо Фальстафа – вымя / с наклеенными усиками; Лир / бушующий...* [9, с. 90]) и становится знаком внутренней интертекстуальной связи между произведениями Набокова. Еще в одном оценочном обозначении: *Вон этот бедный негр несчастен тоже* [5, с. 163] лексема ‘негр’ аллитеративно сближается с именем *Ганус*.

Сокрытие истинного лица под маской предопределяет употребление номинаций “актер” [5, с.164], “черный трагик” [5, с.169] (позиция Мидии), “безопасный лицедей” [5, с.161], “трагик” [5, с.160] (позиция Эллы), которые не только вводят сему ‘актерства, игры’, но предвосхищают роль *Гануса* как трагического персонажа пьесы, усиливая связь имени-образа с шекспировским *Отелло*.

Вообще развитие действия во второй сцене построено на обыгрывании шекспировского источника. Явными “показателями” пародийной связи с трагедией Шекспира становится замена имени *Ганус* на “*Отелло*”: *Это Отелло...* [5, с. 160] – представляет Элла Мидии ее собственного мужа; *Пора и по домам. Пора, Отелло!* [5, с. 177] – обращается к Ганусу Морн, мечтая поскорее остаться наедине с любовницей. Старичок Дандилио узнает Гануса, но, сохраняя инкогнито, называет его *Отелло*, а неверную Мидию отождествляет с невинной Дездемоной: *Отелло заскучал по Дездемоне. / О, демон в этом имени...* [5, с. 165], косвенно намекая на неверность жены Гануса. Разложение структуры имени *Дез-демона* позволяет использовать прием ложной этимологизации, с помощью которого означена inferнальная сущность Мидии (имя *Мидия*, кстати, фонетически сближено с *Дездемоной* в звуках *м, д*). Источником слов Дандилио является стихотворение Б. Пастернака «Уроки английского» (1922): *Когда случилось петь Дездемоне / И голос завела, крепясь, / Про черный день чернейший демон ей / Псалом плакучих русл припас<...>* [10, с. 38]<sup>12</sup>. В основе же интертекстуального соотношения произведений Пастернака и Набокова находится, на наш взгляд, шекспировский пратекст: обращенные к Дездемоне слова *Отелло*: *Такая влажность – несомненный знак / Уступчивости и любвеобилья, / Горячая, горячая рука / И – влажная. Такую руку надо / Смирять молитвой, строгостью, постом / И умерщвленьем плоти. В ней есть дьявол. / Он бесится и выделяет пот* [7, с. 346]<sup>13</sup>.

Дандилио обращается к Ганусу, который настороженно наблюдает за Морном, по имени, пытаясь развеять подозрения обманутого мужа: *Что делать, Ганус...* [5, с. 165]. Но, понимая, что тот не желает преждевременного разоблачения, продолжает затеянную Ганусом и Эллой “игру в *Отелло*”: *Говорю, давно ли / покинули*

<sup>11</sup> В комментарии Д. Урнова сказано, что *Отелло* – мавр, хотя, судя по репликам, относящимся к его внешности, он мог быть и негром [8, с.658].

<sup>12</sup> Установленная А. Бабиковым связь «Трагедии господина Морна» с «Уроками английского» тем более очевидна, что 20 октября 1922 г. Пастернак читал стихи из «Сестры» на литературном вечере в берлинском кафе «Леон», где два дня спустя, на вечере содружества «Веретено», со своими произведениями выступил Набоков [2, с. 572].

<sup>13</sup> Ср. также слова *Отелло* о Дездемоне: “*Пойдем обсудим, как бы поскорее / Прикончить дьяволицу*” [7, с. 344].

Венецію? [5, с.165], называя место действия шекспировской трагедии – Отелло отправляется на Кипр из Венеции.

Основной смысл трансформации прасюжета заключается в снижении образа Отелло: если шекспировский мавр грозен и непримирим, то Ганус в своей ревности – несчастен: *Всех удивить хотел он видом страшным, – / Да вот никто его не замечает. / Сидит в углу **Отелло мешковатый** / Угрюмо пьет...* [5, с.163]. Эксплицитным указанием пародийного снижения становится экспрессивно-оценочное сочетание с онимом “*Отелло мешковатый*”, а после драки Гануса с Морном – авторефлексия персонажа: *Все это – шутка, пестрый, / Злой маскарад, как господин во фраке / Бил **крашеного мавра**...* [5, с. 183], усиливающая карнавальную стихию сценического действия «Трагедии».

Симптоматично, что еще до раскрытия “инкогнито” Гануса Мидию пугает его присутствие: *Морн... мне страшно... / Он говорит так глухо... словно **душит!*** [5, с. 177]. Не узнав Гануса, Мидия боится “неизвестного” в маске Отелло, осознавая греховность связи с Морном. В Изложении Набоков пишет, что после ухода гостей “Мидия начинает смутно бояться чего-то, как бы подсознательно догадываться” [3, с. 285]. Когда же Ганус “сбрасывает маску”, неверная Мидия как будто забывает о своей вине перед мужем, рассказывая, как Ганус постепенно стал для нее призраком, воспоминанием: *Потом ты стал прозрачным, стал каким-то / привычным призраком; и, наконец, / на цыпочках, просвечивая, тихо / ушел, ушел из сердца моего / <...> Как с призраком ожившим / мне говорить?* [5, с. 184]. Открытой аллюзией на «Отелло» звучит монолог Мидии. Она не хочет видеть в Ганусе “пьяного шута”, и требует от мужа поступков в духе Отелло: *...а после быть избитым и валяться, / Как пьяный **шут**, в углу, и все простить / Обидчику, и, в шутку обратив / Обиду, унижаться предо мною.../ Ужасно! На, бери подушку эту, / **Души** меня! Ведь я люблю другого!.. / **Души** меня!.. Нет, только может **плакать**...* [5, с.185]. Упрекая невинную Дездемону в измене, Отелло тоже плачет и прощается с любимой, страдающей от его необъяснимой жестокости (ср.: Дездемона *Кому я изменяла? С кем? Когда?* Отелло *Нет, Дездемона. Прочь! Прощай! Развейся! Дездемона Ужасный день! Ты **плачешь?** Отчего? / Скажи мне, я ли этих слез причина?* [7, с. 369]).

Но если шекспировский герой в финале убивает возлюбленную, то Ганус не способен сыграть роль Отелло до конца, ведь в соответствии с авторским замыслом его любовь побеждает злобу. Кротко он испрашивает позволения у Мидии видеть ее раз в неделю, и даже просит у нее прощения. Это еще больше раздражает Мидию, которая презрительно бросает “*Шут!*...” [5, с. 186]. Просьба Гануса (*Позволь мне только / видеть тебя. В неделю раз – не боле* [5, с. 185]) представляет собой пародийный отзвук письма Татьяны Лариной к Онегину: *Когда б надежду я имела / Хоть редко, хоть в неделю раз / В деревне нашей видеть вас, / Чтоб только слышать ваши речи, / Вам слово молвить, и потом / Все думать, думать об одном / И день и ночь до новой встречи* [11, с. 60-61]<sup>14</sup>. В Изложении этот фрагмент еще больше усиливает мотивы покорности Гануса и оскорбленного самолюбия Мидии: “Он умоляет ее хоть позволить ему иногда видеть ее. Мидия как бы оскорблена тем, что муж ее так слаб, позволил себя избить, а теперь в кротком отчаянии унижается перед ней. Она холодно разрешает ему жить в том же городе, в гостинице, что ли... Поникнув, шатаясь, как хмельной, Ганос уходит. Мидия взглянула, усмех-

<sup>14</sup> Аллюзию на «Евгения Онегина» косвенно подтверждает письмо Пнина к Лизе Боголеповой («Пнин»), которое, по общепризнанному мнению, является пародией на любовное признание Татьяны.

нулась: “Шут!”» [3, с. 286]. Отношение Мидии к Ганусу усиливает сформированную в первой сцене сему ‘двойственности’ действующего лица, в имени которого теперь актуализируются контрастные семы ‘шут – трагик’, ‘призрачность’, ‘актерство’.

Итак, пародийная связь Гануса с Отелло направлена на предцирование набоковскому персонажу свойств и характеристик Отелло. Ключевой семой, “идущей” от имени шекспировского героя, становится ‘ревность’, которая вначале ослепляет Гануса, а затем преодолевается его смирением и покорностью судьбе<sup>15</sup>. В финале сцены получают развитие содержательные компоненты ‘всепрощение’, ‘смирение, покорность’, ‘любовь, победившая злобу’. Стоит отметить, что Мидия напрасно считает слабость Гануса шутовской и “недостойной” Отелло. Впервые узнав о мнимой неверности Дездемоны, Отелло говорит не о жажде мести, а о разрушении его счастливого мира, спокойствия, честолюбивых замыслов. Все – неважно, если Дездемона его не любит: *Я был бы счастлив, если б целый полк / Был близок с ней, а я не знал об этом. / Прощай покой! Прощай душевный мир! / Прощайте армии в пернатых шлемах, / И войны – честолюбье храбрецов, / И ржущий конь, и трубные раскаты, / И флейты свист, и гулкий барабан, / И царственное знамя на парадах, / И пламя битв, и торжество побед! / Прощайте оглушительные пушки! / Конец всему – Отелло отслужил* [7, с.339].

Развитие линии Гануса в III картине I акта в соответствии с Изложением: “Скорбь, согретая кроткой надеждой и слепое желание как-нибудь удалить то, что надежде мешает” [3, с. 306]. В пьесе III картина отсутствует, но “скорбь” Гануса (“Ганос говорит о любви, о своей изломанной неудачной жизни”; “<...> вспоминает, как он на этом же месте встречал когда-то Мидию, и, зарывав, снова садится на скамейку” [3, с. 286]) и “слепое желание” отомстить сопернику, тайна которого (Морн – король) становится ему известной, учтены при развитии имени-образа в следующем акте пьесы.

## Акт II

[Развитие линий отдельных персонажей]. **Линия Гануса:** “То же слепое желание уничтожить помеху – соперника – и борьба между этим чувством и сознанием несказанной и бесконечной по своим последствиям преступности такого уничтожения. Внешний упадок при внутренней борьбе (I картина II акта)” [3, с. 306].

Сначала на первый план “выступает” внутренняя форма имени – ‘светлый’, реактуализируемая в тексте пьесы: *Ты бледен, Ганус...* [5, с.187] и Изложения: “Ганос, очень **бледный**, с прядью волос на лоснистом лбу<...>” [3, с.288]. Бледность его объясняется волнением: со страхом и смятением ожидает Ганус прихода Морна. Двойственная структура поэтонима приобретает все более противоречивый характер вследствие “подключения” к семе ‘огненность, пылкость’ контрастной семы ‘холода’: *Огонь и холод мести, / и пристально гляжу в глаза кошачьи / стального страха <...>* [5, с. 193]; *Эх, Ганус, бедный Ганус! / Ты – зеркало томления, дохнуть бы / теплом в тебя, чтоб замутишь стекло* [5, с. 196]. Внутренняя борьба Гануса объясняется жаждой уничтожить соперника Морна и осознанием “преступности” желания убить короля, облагодетельствовавшего прекрасную страну. В имени *Ганус* как будто восстанавливается первоначальная образность фразеологического оборота “двуликий Янус”. С одной стороны, Ганус – “человек

<sup>15</sup> Ср. слова Отелло после убийства Дездемоны: “*Я присмирел. Любой молокосос / Теперь меня обезоружить может. / Но можно ль честь блюсти без правоты? / Не стало правды, пусть и все уходит* [7, с. 405].



единой мысли”, “уцепившись за одну мысль, он развивает, углубляет ее, а отнюдь не старается найти каких-либо противоположных мыслей: он не умеет сомневаться” [3, с. 295]. В то же время с развитием действия поэтоним “набирает” в содержание все больше контрастных компонентов: чувство восхищения, даже преклонения перед королем совмещается с жадной мести к сопернику. Знание, что Морн – король, лишает Гануса душевного спокойствия; он даже подумывает о том, не открыть ли тайну Тременсу, устроив западню (<...> *один короткий выстрел... / сам Тременс это сделает, не я, / и скажет сам, что ставлю выше чести / холодный долг мятежника, и станет / благодарить... Прочь, прочь, соблазн дрожащий! / Один ответ тебе, – / презрительный ответ: неблагоприятно* [5, с. 194]), но тут же с негодованием отказывается от “соблазна дрожащего”.

“Арбитр дуэли” Дандилио приходит в дом Тременса последним. Он называет Гануса по имени и говорит, что еще на вечере узнал его: *Неужто – Ганус? / Ведь мы знакомы были. Это – тайна, / не правда ли, что вы к нам воротились? / Когда вечер мы с вами... как узнал я? / Да по клейму, по синей цифре – тут – / повыше кисти: заломили руки, / и цифра обнажилась. Я заметил <...>* [5, с.199]<sup>16</sup>. Тременс обманывает Дандилио, говорит, что тот должен помочь разрешить спор о плате за ужин *в честь одной плясуньи модной<...>: Сожмите два конца, – один с узлом... невидимым, конечно* [5, с. 199]. Кажется, что лукавый Дандилио лишь притворяется неосведомленным об истинной причине “спора” Морна и Гануса. Намеренно он не завязывает узла на платке и “по-детски” радуется своей выдумке: «Закружился на одной ноге, помахивая платком, смеется: “А узла и нет, узла и нет...”» [3, с. 290].

После неудачной попытки определить жребий с помощью узла Тременс предлагает выбрать смертника по карте. Мотив карты как знака судьбы возникает еще в ремарке ко второму акту пьесы: *У стола сидит Ганус, рассыпает карты* [5, с. 186]. Литературным источником этого мотива может быть повесть Р. Стивенсона «Клуб самоубийц». Председатель Клуба самоубийц тасует и раздает карты, с помощью которых определяют “жертву” и того, которому надлежит выполнять роль “орудия рока и верховного жреца смерти”, а затем придумывает сценарий убийства [12, с. 236]. В «Трагедии господина Морна» жребий смертника решает карточная масть. Морн выбирает “алую”, но ему выпадает восьмерка треф<sup>17</sup>. В контексте определения жребия в имени воспроизводится сема ‘двойственности’ восприятия Ганусом счастливого жребия, который сперва оказывается добродушной хитростью Дандилио, затем – обманом Тременса, вытянувшего смертоносную карту для Морна. Все это время Ганус бормочет: *Я не могу... что сделал я!.. не надо...* [5, с. 200], осознавая, что смерть короля станет трагедией для счастливой

<sup>16</sup> Тайное возвращение Гануса ни для кого из присутствующих (Тременса, Дандилио, Морна, Эдмина) уже не является секретом.

<sup>17</sup> Оставшись один, Тременс “признается”, что подменил карту: *Так! Вылезай, бубновая пятерка, / из рукава! Не знаю, как случилось, / но, жалости мгновенной повинуюсь, / я подменил ту карту, что схватил – / малиновые ромбы – той, другой, / что показал. Раз-два! Восьмерка треф! – / Пожалуйте! – и выглянула смерть / из траурного клевера на Морна!* [5, с. 203]. Вряд ли можно доверять словам Тременса о “жалости”. Скорее, не догадываясь о королевском статусе Морна, он оставляет жизнь Ганусу, в котором таится “искра” будущего мятежа: До прихода Морна Тременс говорил Ганусу о своей заветной мечте – проникнуть в “глухой дворец” и уничтожить, задушить короля: *Под пальцами всегда я чувствую тугое горло это... / Ты помоги мне, Ганус, если смерть / тебя минует...* [5, с. 194].

страны. С другой стороны, Ганус, безусловно, боится смерти и даже лишается чувств: *Ганус, стой! Вот глупый – бух в обморок!..* [5, с. 202]. В Изложении противоречивость персонажа представлена еще более явно. Когда попытка Дандилио спасти обоих дуэлянтов не удастся, Ганос “истерически захохотал, захлебывается” [3, с. 290]. Судьбы Морна и Гануса находятся в руках Тременса, который завязывает на платке крупный узел: «Морн и Ганос оба разом подошли, выхватили ушки. Ганос, посмотрев, закачался, рухнул в обморок, стянув скатерть со стола<...>. Господин Морн, держа в руке платок, говорит: “Узел у меня”. Тременс: “Он больше вас испугался”. Старик под руки держит Ганоса (говорит: “Ганос, Ганос, успокойся. Ты был спокойней, когда жена твоя... да, да, я знаю все, я знаю все”), который сразу очнулся» [3, с. 290]. Когда Морн и Эдмин уходят, «Ганос мечет<ся> по комнате – сумасшедший диалог: “Я погубил мир целый за тебя...”» [3, с. 290]. Последние слова Гануса, очевидно, косвенно обращены к Мидии, ради которой он готов погубить чудесный мир, сотворенный королем.

Мотив карты, определившей выбор цареубийцы, повторится в тематически и сюжетно близком «Трагедии господина Морна» романе «Бледный огонь». Если в «Трагедии» карточный жребий решает судьбу смертника, то в англоязычном романе – определяет палача-цареубийцу. Согласно жребию, покушение на “самоизгнанного короля” Карла Возлюбленного должен совершить некий *Градус*, имя которого оказывается созвучным и рифмующимся с *Ганус*<sup>18</sup>.

Во втором акте в имени персонажа интенсифицируется семантика ‘двойственности’, сформированная контрастно противопоставленными семами ‘огненность, пламенность’ / ‘холод’, ‘страх смерти’ и ‘ненависть к сопернику’ / ‘преклонение перед королем’. Новая сема ‘цареубийца’ становится знаком внутренней интертекстуальной связи между «Трагедией господина Морна» и романом «Бледный огонь», предопределяя сходство звукодержательной стороны поэтонимов *Ганус* – *Градус*.

### АКТ III. Сцена II.

II сцена III акта пьесы во многом совпадает с прозаическим Изложением I и III картины III акта. Однако многие мотивы и сюжетные ходы, отмеченные в рукописном варианте «Трагедии», не использованы в поэтическом тексте. В пьесе отсутствуют картины, изображающие начало восстания: “<...> В отдалении легкая тугая трескотня перестрелки. Вдоль углового дома крадутся встревоженные люди. Голоса. Никто ничего не может понять. Порхают нелепые слухи. <...> Перестрелка вдали смолкла. Вдоль стены проходят Клиян и Элла <...> Из их слов – так же, как из предыдущих возгласов – только одно понятно: где-то стреляют, где-то мятеж <...>” [3, с. 293–294]. Затем появляется пьяный Ганус с прощальным письмом от Мидии. Следующий сюжетный ход связан с обстоятельствами, при которых Тременсу удастся захватить власть. Он рассказывает Ганусу, что “По слухам, короля задушили честолюбивые старики-сенаторы. Толпа восстала за своего короля против дворянства и сановников. И вот Тременс улучшает момент, чтобы пустить восстание по тому пути, о котором он давно мечтал” [3, с. 294]. Во II сцене пьесы события разворачиваются в ином временном плане. Тременс замечает: <...> *сегодня ровно месяц – / я обладаю пьяною страной* [5, с. 218].

<sup>18</sup> Ср.: “Градус давно уже состоял в разных хилых левацких организациях. Он никого пока не убил, хоть не раз за свою серенькую жизнь бывал к этому близок. Как он впоследствии уверял, его назначили выследить и убить короля лишь потому, что такая ему выпала карта...” [13].

[Развитие линий отдельных персонажей]. **Линия Гануса:** “Слепой хмель отчаяния: счастье ушло, несмотря на уничтожение помехи (начало I картины III акта); Сознание преступления при созерцании его последствий (середина I картины III акта); Сознание преступления как тако<во>го, сознание блистательной сущности устраненной “помехи” (конец I картины III акта и начало III картины III акта)” [3, с. 306].

В третьем акте пьесы в имени *Ганус* появляется сема ‘предательство’: *А вот – предатель Ганус!* [5, с. 215], хотя эти слова трусливый Клиян произносит, заведомо зная, что его не услышат. Точка зрения Клияна недостоверна, поскольку он видит в Ганусе соперника и ревнует к нему Элли. На первый взгляд, оценочная номинация “предатель” касается “отстраненности” Гануса от восстания.

В словах Первого мятежника восстанавливается внутренняя форма имени (‘светлый’) и формируется новая смысловая связь: внешний облик Гануса напоминает изображения “святых”: *Как он бледен! / Наш прежний друг неузнаваем! Все в нем – / взгляд, губы сжатые, – как у святых, / написанных на стеклах...* [5, с. 215]. Сема ‘святости’ Гануса, поддерживая связь поэтонима с этимологическим значением реального СИ *Ганс / Ханс* ‘данный Богом’, дополняется в последующем контексте: герой помышляет об уходе в монастырь, где сможет искупить тяжкий грех перед несчастной страной, оказавшейся во власти безумца Тременса: *Каменные своды / я отыщу, где отгулы молитв и полный вздох души меня научат / произношенью жизни...* [5, с. 220]. Здесь же односторонне мыслящий Ганус “на минутку” становится поэтом – ему, как и мудрецу Дандилио, позволено озвучить авторское суждение: *земная жизнь – туманный перевод / с божественного подлинника; общий / понятен смысл, но нет в его словах / их первородной музыки* [5, с. 220]. В прозаическом тексте мотив ухода в монастырь возникает только в третьей картине, когда Ганус находится, по словам Набокова, в седьмой стадии: он говорит Элле о том, что “собирается в монастырь, ибо на душе его громадный грех” [3, с. 298]. В первой же картине III акта Изложения Набоков восстанавливает “путь”, следуя которому Ганус, как “человек *единой мысли*” пришел к осознанию своей греховности: «1) он верил, что жена ждет его, любит его; 2) он сразу понимает, что она ему изменила; 3) он, говоря с Элли, верит, что жена “перебесится” и позволит пока хотя бы видеть ее; 4) он понял, что она совершенно для него потеряна (во время этих четырех стадий король был, главным образом, соперник, и Ганос подавлял в себе те чувства благоговения перед гениальным властелином, которые вызывала в нем просто внешняя причина – голос, вид, походка, весь облик яркого господина Морна). А теперь еще одна стадия: 5) жена забыта – все заглушает новое чувство, исполинское какое-то чувство, что вот из-за него, Ганоса, погибла его дивная, мелодичная родина. Таким образом, он сперва видит только следствие, и в этой картине его, главным образом, занимает именно оно. А через него, то есть через следствие, он приходит к причине, и это стадия 6) Ганос понимает, что он преступник, так как заставил застрелиться того человека, который столько сделал для отчизны и еще рос, обещал новые достижения. Находясь в пятой стадии, он и отшатывается от Тременса, предлагающего ему помочь разрушенью <...> Ганос вступил в шестую стадию. Безмерное отчаяние» [3, с. 295]. Отчаяние героя объясняется тем, что Ганус понял, наконец, то, “о чем он раньше как-то не думал, ибо Морн для него был просто соперник, а не король. Он соображает теперь, что король застрелился, скрывшись куда-нибудь” [3, с. 295]. Осознание Ганусом ‘*преступности перед отчизной*’, означенное в шестой стадии, в стихотворном тексте получает иное воплощение. Сема ‘предательство’, выраженная недостоверной точкой

зрения Клияна, подразумевает преступное бездействие Гануса во время кровавого восстания.

Во второй сцене «Трагедии» развитие линии действующего лица “проходит” пятую, шестую и седьмую стадии. Семы ‘огненности’, ‘пылкости’, ‘страстности’, ранее “заложённые” в имени, реактуализированы позицией Тременса, взгляд которого обращен в прошлое: <...> *в тебе я, Ганус, угадал когда-то / мне родственную огненность; тебе / я одному все помыслы доверил* [5, с.218]; <...> *как смеешь ты сюда вносить / дух маскарада, лепет жизни, писк / мышинной страсти?* [5, с. 229]. Упоминание Тременса о маскараде отсылает к сцене сокрытия Гануса под “маской” Отелло, которое может быть тонким намеком на трансформацию семантической структуры имени-образа. У Шекспира Дездемона говорит о странном “превращении” Отелло: *Мой муж с недавних пор не прежний муж. / Он изменился. Это превращенье / Так велико, что только внешний вид / Еще мне говорит, что он – Отелло* [7, с. 350].

Овладевшее Ганусом “исполинское” чувство (“из-за него погибла его дивная, мелодичная родина”) подчеркнута и в сюжетном действии пьесы: он презрительно обращается с бывшими друзьями, не отвечает на заискивающее приветствие Клияна, и “отшатывается” от Тременса, видя в нем дьявола-искусителя. Его <...> *томит единственная дума: / здесь жил герой...* [5, с. 219]<sup>19</sup>. Ганус терзает себя мыслями о том, где и как застрелил себя король. Осознание собственной преступности и “немыслимого” греха перед отчизной порождает в поэтониме семы ‘раскаяния’ и ‘искупления’ (ср.: “Расширение этого чувства в экстатическое раскаяние, в лучистую безнадежность” [3, с. 306]). В Изложении раскаяние Гануса описывается следующим образом: “Он чувствует милосердную нежность ко всему: к легкой, взволнованной Элле, к бирюзовому текучему льду в окне – и даже к грозному Тременсу” [3, с. 298].

Новое “перевоплощение” Гануса соотносится уже с развитием линии персонажа в эпизоде с письмом Мидии (в Изложении – III картина III акта): “Вспышка прежнего желания счастья, прежней страстной любви и внешний упадок; Полное торжество страстной злобы, вызванной прежней помехой не как таковой, а как воспоминание таковой <Дух> борьбы <как в?> I картине II акта (конец III картины III акта и вся I картина IV акта” [3, с. 306]. Неслучайно в поэтониме интенсифицируется сема ‘двойственности’. *Мы двойственны, мы слепы,* – в отчаяньи восклицает Ганус, понимая, что его чувства по отношению к королю-Морну противоречивы: *Вся кровь моя благодарит за гибель / соперника и вся душа клянет / смерть короля...* [5, с. 220]. ‘Двойственность’ становится теперь основополагающей характеристикой Гануса – доминантной семой в структуре имени-образа. В Изложении отношение к королю-Морну “заявлено” в сцене появления Гануса на площади в первый день восстания: “Он только что был у Мидии, жены своей, хотел было в последний раз умолить ее (ведь Морн теперь убит – Морн! Морн! – а вовсе не король. Кто говорит, что Морн – король? Бред! Бред! Просто Господин Морн, осужденный на смерть <...>), умолить хотел ее, а нашел пустой дом и письмо Мидии, в котором она пишет ему, что вот уехала одна, навсегда, навеки, просит не разыскивать ее... Отчаяние Гануса как бы снутри разогрето и окрашено вином <...> Он ничего не признает, кроме личного своего горя” [3, с. 294]. Ганус в отчаяньи, что из-за него погиб король, потому он пытается убедить себя, что осудил на смерть “просто” Господина Морна.

<sup>19</sup> Тременс с дочерью живут теперь в королевском дворце.

В пьесе события развиваются в том же смысловом ключе, но содержательные компоненты поэтонима получают более тщательную и детальную мотивировку. Письмо от Мидии вскрывает Эллу; ревнуя, она не знает, отдавать ли его Ганусу. Ганус же всеми силами измученной души пытается отвязаться от воспоминаний о Мидии и о смерти короля. Он чувствует какую-то отеческую нежность к Элле, которая вдруг признается ему в любви. Элла спрашивает, возможно ли, чтобы Ганус ответил ей взаимностью... когда-нибудь. Но Ганус вновь одержим “единой мыслью” – о затворничестве в монастыре и спасительном одиночестве: *Не хочу / и думать о любви! <...> Но иным / пылаю я, иного я исполнен... / Мне снятся только строгие крыла, / прямые брови ангелов. На время / я к ним уйду – от жизни, от пожаров, / от жадных снов... Я знаю монастырь<...> / Там буду жить, сквозь радужные стекла / глядеть на Бога <...> и мыслить / о подвигах напрасных, о герое, / молящемся во мраке спящих миртов / среди гефсиманских светляков...* [5, с. 223–224]. В этот момент Ганус как будто сделал выбор: он отрекается от страстной любви к Мидии и думает о “герое” – короле, окруженном ореолом божественности. И здесь любовь Эллы, не нашедшая “приюта” у Гануса, жаждет отмщения: она решается отдать письмо, чтобы заставить страдать Гануса. Узнав почерк Мидии, “летающий опретью в память, в душу”, тот сперва отказывается брать письмо, хотя и не разрешает Элле порвать его. Понимая, что прочесть письмо – значит “впустить” Мидию и разжечь былую страсть, он спрашивает совета у Эллы: *Прочесть?* [5, с.225]. Она отвечает отрицательно, и Ганус рвет письмо на клочки, соглашается пойти погулять с Эллой, восторженно заявляет, что он – свободен, но когда Элла уходит одеваться, его с неодолимой силой одолевают мысли о жене: *Как-то ей живется / там, у сестры, в далеком захолустье? / Известно ль ей о смерти... Бес лукавый, / покинь меня! Из-за тебя отчизну / я погубил... Довольно! Ненавижу / я эту женщину... Ко мне, назад, / о музыка раскаянья! Молитвы, / молитвы... Я свободен, я свободен...* [5, с. 226]. Поскольку Ганус уверен в смерти соперника, он проклинает лукавую Мидию, бесовскую любовь к Мидии, ревность, из-за которой он погубил отчизну.

Опять появляется Тременс и спрашивает, обдумал ли Ганус его предложение примкнуть к мятежникам. Ганус бессвязно просит не мучить его, и раздраженный Тременс выгоняет Гануса, который неожиданно (*Но, может быть, / она меня зовет!*) бросается к столу [5, с. 227]. Любовь к Мидии возобладала над смиренными и благочестивыми мыслями, а ведь Ганус еще не знает, что Мидия уехала с Морном. В состоянии, близком к помешательству, он бросается к корзине и собирает клочки разорванного письма. В беспорядочных обрывках находит фразу “и я несчастна” и в отчаянье не может разобрать имя Морна. Имя прочитывает Тременс и пытается остановить Гануса, который торжественно произносит: *Морн жив, / Бог умер. Вот и все. Иду я Морна / убить*, а затем, выслушав недоговоренное признание Тременса в подмене карты, слабеет, но тут же овладевает собой: *Прочь, воронье! Труп Морна – мой!* [5, с. 229]. Ганус уходит – в этот момент “он в 8) стадии, тождественной с 2), но еще более острой: опять жена, опять соперник, только соперник, которого нужно убить” [3, с. 299]. Вновь в беспорядочном сознании Гануса образ короля-Морна раздваивается и становится связующей нитью между Тременсом и его прежним сторонником. Теперь единая мысль Гануса – уничтожить внезапно ожившего соперника Морна.

Дважды в Изложении возникает сема ‘сумасшествия’ Гануса. Сперва Тременс приходит к такому заключению, когда Ганус говорит о громадной любви к погубленному им королю, и Тременс думает, что Ганус сошел с ума. Затем Ганус, прочитав письмо Мидии, бессвязно кричит, что он обманут и прольется кровь,

Тременс обращается к друзьям со словами: “Уберите этого *буйно помешанного*” [3, с. 298]. В пьесе Тременс называет Гануса “*сумасшедшим*”, когда тот бросается к корзине, отыскивая клочки письма Мидии [5, с.228].

Во второй сцене третьего акта доминирует сема ‘*двойственности*’ Гануса, испытывающего противоречивые чувства к королю-Морну и Мидии. ‘*Двойственность*’ предопределяет накопление в содержательную сферу поэтонима контрастных сем ‘*преступление, греховность*’ и ‘*раскаяние, святость*’, ‘*страстная любовь-ненависть к Мидии*’, ‘*дух борьбы*’ и ‘*отчаяние*’, ‘*жажда мести*’ и ‘*искупление*’. Неоднозначность имени-образа выражена и в противоположных точках зрения мятежников: *Несчастный Ганус... – Он счастливей нас...* [5, с. 230]. Здесь же развивается и новая в структуре поэтонима сема ‘*сумасшествие*’, сближающая образы Тременса и Гануса. Вообще по мере развертывания действия сходство вождя мятежников и его бывшего сторонника проступает все более явно. Тременс мстит человечеству за смерть жены, Ганус исполнен ненависти к сопернику. В обоих поэтонимах актуализированы и репродуцированы одинаковые содержательные компоненты: ‘*двойственность*’, ‘*мятежность*’, ‘*огненность, пылкость*’ / ‘*холод*’, ‘*безумие*’ и др., которые формируют образы трагических персонажей, “*узоры судьбы*” которых завясят от сходства событий, мыслей, чувств, по-разному переживаемых Тременсом и Ганусом.

#### АКТ IV

Монолог Гануса в финале IV акта пьесы представляет собой лишь небольшой фрагмент первой картины IV действия Изложения, сюжет которой развертывается в “облитом металлическими потоками луны” саду, где Ганус ждет утра, чтобы войти в дом и убить господина Морна. Множество ситуаций, существенно дополняющих структуру поэтонимов *Морн* и *Ганус*, отсутствует в пьесе, поэтому прозаический текст первой картины приводится здесь с незначительными сокращениями: «А ждать у себя в гостинице он (Ганус – Э.К.) не может – слишком привлекает его эта белесая каменная вилла, где (...) живет его соперник – не король, а хищный и хитрый соперник – этот Господин Морн, который сперва увлек, а затем бросил (так, по крайней мере, Ганнес понял из довольно смутного письма, им разорванного на клочки), бросил Мидию. <...> И вдруг, тихо поблескивая, медленно раскрывается стеклянная дверь на меловой террасе, появляется фигура Господина Морна <...> Ганнес гакнул и выстрелил. Господин Морн зашатался и соскользнул по ту сторону балюстрады <...> Господин Морн скрытый балюстрадой, свежо смеется, поняв, что вот он ходил во сне, что-то разбудило его – и как хорошо, что он упал налево, а не направо, вниз, на крепкий гравий садовой площадки. Ганнес окликает его, подбежав к лестнице. Смех Морна затих. Он подымается из-за балюстрады и медленно и твердо начинает спускаться по ступеням к Ганнесу. Как все люди, только что проснувшиеся, Морн ясен и безбоязнен. Ганнес говорит ему: “Я смерть твоя, я пришел за тобой”. Морн внезапно попятился назад, кричит: “Стреляй, стреляй, пока я не проснулся!” Меж тем на террасу из стеклянной двери выбежали двое полудетых слуг. Ганнес спрашивает: “Ты боишься?” Морн: “Да, но я готов. Стреляй”. Ганнес метнулся, выстрелил и тотчас же скрылся в лунной черноте. Господин Морн рухнул на ступень<...>» [3, с.299-300].

В Изложении реактуализирована ‘*двойственность*’ Морна в восприятии Гануса. Не раз воспроизводимое в пьесе ‘*раздвоение короля-Морна*’ в сознании Гануса (король – спаситель родины, Морн – соперник) здесь усилено отрицанием: Ганус решается на убийство *не* короля, а “хищного и хитрого соперника” Господина Морна, который остался жив, вопреки дуэльному этикету.

В пьесе Ганус появляется лишь в финальной сцене, чтобы убить соперника. В заключительном монологе с помощью тройного повтора имени подчеркнута забывание королевского статуса: ненависть Гануса сосредоточена на Морне: *Морн... Морн... где Морн?.. <...> Какой-то сад... и вот – / я у него в гостиной... Это сон, / но до того как я проснусь... Здесь тихо... / Неужто он ушел? На что решиться? / Ждать? Боже, Боже, Боже, ты позволь мне / с ним встретиться наедине!.. Прицельюсь / и выстрелю... И кончено!.. <...> / Рука дрожит, напрасно я вина / там выпил, в той таверне, под горою... / И шум в ушах... А может быть? Да, точно! / Шуришат шаги... Теперь скорей...* [5, с. 248]. Ганус прячется, когда Морн возвращается, он целится “дрожащей рукой” [5, с. 248]. Авторская ремарка “Ганус целится” завершает четвертый акт пьесы. В этой сцене Ганус в последний раз появился в качестве действующего лица.

#### АКТ V

В Изложении II и III картин IV действия о Ганусе нет никаких упоминаний. Судьба его (единственного из всех основных действующих лиц) остается неизвестной. Но “отзвук” его выстрела скажется на трагической смерти Тременса, его дочери и приближенных. Рана короля-Морна оказалась не смертельной, он “воспрял духом и снова стал самим собой после того, как он заплатил свой долг, приняв выстрел противника” [1, с. 263]. Ганус как будто уничтожил Морна, но король остался жить, чтобы подавить кровавый террор Тременса еще более жестоким – по его приказу убивают Тременса, Эллу, Клияна и Дандилио.

В первой сцене о Ганусе упоминает Тременс. В ожидании толпы народа, окружившей дворец, он говорит о “занятом слухе”, связанном с возвращением короля: *<...> будто бы грабитель – где-то там / на юге, видите ли, в дом забрался / и бац в башку хозяина, – а тот – / извольте – объявился властелином <...> это все выдумки <...> А жалко, Дандилио, / что вымышленный вор не уничтожил / придуманного короля!..* [5, с. 257]. Не догадываясь о подлинной сущности “грабителя”, Тременс называет Гануса “вымышленным вором” и, наконец, узнает правду от Дандилио: *Да – бедный Ганус, / Не повезло...* [5, с. 257]. “Как – Ганус?” – восклицает Тременс, осознав, что его бывший сторонник невольно стал убийцей короля, как и приснилось когда-то Тременсу: *О, мне смешно, что втайне от меня / работали моя же мысль и воля, / что как-никак я сам, своей рукою / смерть королю – хоть мнимую – послал! / И в Ганусе я втайне не ошибся: / он был слепым орудием слепца... / Не сетую! С холодным любопытством / разглядываю хитрые узоры – / причины и последствия – на светлом / клинке, приставленном к груди...* [5, с. 259]. ‘Двойственность’ Гануса проявляется здесь в явном и завуалированном виде: Тременс считает его “орудием” мести королю, но не понимает, что он станет и косвенной причиной смерти самого Тременса и его близких, смерти, которую так по-разному (со смирением, равнодушием или диким страхом) ожидают персонажи. “Хитрый узор” судьбы, о котором упоминает Тременс, возникает по воле автора, который умалчивает о судьбе Гануса, оставляя тем самым “право на жизнь” персонажу, сумевшему обрести духовную свободу. Развитие линии Гануса завершается: “12) Освобождение духовное. Религиозная лучистость, как естественное продолжение настроения в середине III картины III акта (его письмо в III картине IV акта)” [3, с. 306]. Очевидно, что письмо Гануса, упомянутое в Развитии линии и отсутствующее в прозаическом и стихотворном текстах, поддерживает семы ‘святости’ (ср.: *Все в нем – / взгляд, губы сжатые, – как у святых, / написанных на стеклах...* [5, с. 215]; мысли Гануса об искуплении греха, “милосердная

нежность ко всему” [5, с. 298]) и ‘света’, заявленные говорящим именем персонажа и близким по звучанию антропонимом Ганс.

Игровая поэтика онима Ганус реализуется за счет интертекстуально обусловленных семантических компонентов (семы ‘ревность’, ‘актерство’ взаимосвязаны с образом Отелло, сема ‘цареубийца’ – с Градусом). Приемы сокрытия, умолчания, обмана как основные в идейно-содержательной сфере произведения актуализированы в поэтониме Ганус и обусловлены развертыванием сюжетного действия: Ганус как безымянный таинственный посетитель Тременса, Ганус в маске Отелло на вечере у Мидии и, наконец, сокрытие судьбы Гануса в финале. Изменения в содержательной структуре имени-образа связаны с развитием линии персонажа в рукописных материалах и реализацией семантического потенциала поэтонима в драматическом произведении. В «Трагедии господина Морна» воспроизводятся и интенсифицируются контрастные семы СИ Ганус: ‘твердость/легкость, нежность’, ‘бледность, ясность / темнота’, ‘огненность, пылкость, страстность’ / ‘холод, страх смерти’, ‘шут’ / ‘трагик’, ‘страстная любовь-ненависть к Мидии’, ‘мятежность’ / ‘отчаяние’, ‘ненависть к сопернику’ / ‘преклонение перед королем’, ‘ревность’ / ‘всепрощение’, ‘преступность, греховность’ / ‘раскаяние, искупление’, ‘предательство’ / ‘святость’, ‘духовное освобождение’ / ‘безумие’, ‘несчастный’ / ‘счастливый’. Трансформации поэтонима “завершаются” реактуализацией ‘света’ как эксплицитной семы говорящего имени и ‘святости’ как имплицитного компонента образной стороны онима. Все указанные элементы содержания усиливают доминантную в структуре имени-образа ‘двойственность’, которую считаем семантемой поэтонима Ганус, или его совокупным значением как результатом постепенного присоединения контрастных (по преимуществу) сем. Такое понимание имени восходит к мыслям П. Флоренского о сущности имени и ее постижении: “<...> имя не может быть определено, описано или рассказано – с помощью перечисления отдельных признаков, отдельных черт. Порознь взятые, такие признаки – черты, как бы их не накапливать, не способны передать *главного* в имени – его структуры, строения его как целого, его – как формы, короче – его самого<...>. Аналитически разобранный, оно утрачивает самую суть свою и остается в конечном счете нагромождением психологических и прочих черт, более-менее свойственных всякой личности и вместе с тем в составе каждого имени – более-менее случайных. Порознь каждая из таких черт может встретиться в представителе любого имени, и каждая – у такового может отсутствовать. Не отдельные черты сами по себе характерны, а известные сложные соотношения их” [14, с. 497–498]. Выводы П. Флоренского в полной мере относятся к именам художественного произведения, но только – к поэтонимам не в процессе формирования, а к именам, “готовым” к выходу за пределы контекста. Другими словами, распознавание сущности имени в развертывающемся контексте произведения есть поступательное выявление и, одновременно, совмещение, объединение сем в содержательной структуре имени, которая окончательно сформирована только в пространстве завершеного текста.

В «Трагедии господина Морна» Набоков не только “<... > не принимает фатализм трагедии, неумолимость рока, которая очевидна с самого начала, железную логику причины и следствия <...>отвергает искусственное расщепление жизни на комедию и трагедию <...> и добивается, чтобы его персонаж полностью обманывал все ожидания, – и не один раз, а дважды и трижды”, как точно отмечает Б. Бойд [1, с. 264–265], но отказывается от традиционного в драматургии “деления” на положительных и отрицательных персонажей. Драма Набокова противоречит сложившимся канонам создания действующего лица как “набора” изначально заданных возможностей. “Узор судьбы” Гануса, как и любого другого персонажа



«Трагедии господина Морна», создается из неоднозначного, зачастую противоречивого, смешения добра и зла, трагического и комического, что доказывает неприятие автором “железной логики” причинно-следственных связей в драматическом тексте.

## РЕЗЮМЕ

Досліджено поетонімогенез *Ганус* як процес взаємодії змістовної структури імені та тексту. Виявлено образні компоненти семантики оніма, що формують “емблему особистості” персонажа при поступальному розвитку сюжету. Визначено прийом поетики п’єси, що зумовлюють смислове розгорнення імені та тексту.

*Ключові слова:* динаміка імені-образу, інтертекстуальність, поетонім, поетонімогенез, семантема, змістовна структура.

## SUMMARY

The poetonymogenesis *Ganus* as interaction of onym’s semantic structure is analyzed. The components of onym’s semantics, forming of “emblem of personal” in the progressive movement of plot are revealed. The methods of the onym’s poetics, predetermining of semantic development of proper name and text are designated.

*Key words:* dynamics of name-image, intertextual, semantic structure, poetonym, poetonymogenesis, semanteme.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРЫ

1. Бойд, Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография [Текст] / Пер. с англ. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 2010. – 696 с.
2. Бабилов, А. Примечания [Текст] / А. Бабилов // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С. 539—638.
3. Набоков, В. Трагедия господина Морна. Приложения [Текст] / В. Набоков // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С. 281—312.
4. Набоков, В. Другие берега [Текст] / В. Набоков // В. Набоков. МСС в 4 томах. – М. : Правда, 1990. – Т.4. – С. 133—302.
5. Набоков, В. Трагедия господина Морна [Текст] / В. Набоков // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С. 137—278.
6. Ашукин, Н. С. Крылатые слова: литературные цитаты; Образные выражения [Текст] / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. – 4-е изд., доп. – М. : Художественная литература, 1987. – 528 с.
7. Шекспир, В. Отелло [Текст] / В. Шекспир // В. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах / Под общей редакцией А. Смирнова и А. Аникста. – Т. 2 – Москва: Государственное издательство «Искусство», 1960. – С. 275—409.
8. Урнов, Д. Комментарий к «Отелло» [Текст] / Д. Урнов // У. Шекспир. Полное собрание сочинений в восьми томах / Под общей редакцией А. Смирнова и А. Аникста. — Т.2. – М. : Государственное издательство «Искусство», 1960. – С. 643—669.
9. Набоков, В. Шекспир [Текст] / В. Набоков // В. Набоков. Круг. – Л. : Художественная литература, 1990. – С. 90.
10. Пастернак, Б. Стихотворения [Текст] ; сост., статья Е.А. Евтушенко. – Петрозаводск : Карелия, 1989. – 302 с.

11. Пушкин, А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин. СС в 10-ти томах. – М. : Художественная литература, 1975. – Т. 4 – С. 5—180.
12. Стивенсон, Р. Л. Клуб самоубийц [Текст] / Р. Л. Стивенсон // Р.Л. Стивенсон. Владелец Баллантрэ. Рассказы и повести: Пер. с англ. – М. : Правда, 1987. – С. 217—290.
13. Набоков, В. Бледный огонь [Электронный ресурс]. — Режим доступа : lib. ru / NABOKOV/ palefire. text. — Загл с экрана.
14. Флоренский, П. Имена: Сочинения [Текст] / П. Флоренский. – М. : ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс; Харьков : Изд-во Фолио, 1998. – 912 с.