

## ПОЭТИКА «ГОВОРЯЩИХ ИМЕН» В «ТРАГЕДИИ ГОСПОДИНА МОРНА» В. НАБОКОВА: ОПЫТ КОММЕНТАРИЯ ПОЭТОНИМОВ

*Подано докази щодо дослідження поетонімogeneзу в опублікованому тексті п'єси та рукопису Набокова. Виявлено ключові прийоми поетики онімів «Трагедии господина Морна». На прикладі VI Тремес продемонстровано специфіку “промовистих імен” драматичного твору; зазначено особливості розвитку змістовної структури імені-образу.*

**Ключові слова:** *інтертекстуальність, поетика, поетонім, поетонімogeneз, репродукція, семантика, приховування.*

*Представлены доказательства, касающиеся исследования поетонимогенеза в опубликованном тексте пьесы и в рукописных материалах Набокова. Выявлены ключевые приемы поэтики онимов «Трагедии господина Морна». На примере СИ Тремес продемонстрирована специфика “говорящих имен” драматического произведения; обозначены особенности развития содержательной структуры имени-образа.*

**Ключевые слова:** *интертекстуальность, поэтика, поетоним, поетонимогенез, репродукция, семантика, сокрытие.*

*The evidences, concerning investigation of poetonymogenesis in the published play and the Nabokov's manuscript are used. The key methods of the onym's poetics «Трагедии господина Морна» is revealed. The specificity of speaking proper names in the play is showed in nomination “Тремес”. The features of development of semantic structure in a name-image are designated.*

**Key words:** *concealment, intertextual, poetics, poetonym, poetonymogenesis, reproduction, semantics.*

«Трагедия господина Морна», законченная в 1924 году, занимает совершенно особое место в русскоязычном творчестве В. Набокова. Б. Бойд называет ее самым значительным произведением из всего написанного к тому времени Набоковым в любом жанре, которое “обнаруживает в высшей степени самобытные особенности, присущие его зрелой драматургии” [1: 261-263]. Во многом пьеса определяет путь не только сирийского, но и набоковского периода, поскольку основные методы и приемы поэтики, сюжетные линии и темы, мотивы и образы «Трагедии» мигрируют в последующие тексты писателя и становятся знаками внутренней интертекстуальной связи.

Согласно Б. Бойду, «Трагедия господина Морна» – это “трагедия о счастье”: так настойчиво звучит здесь мысль, что для тех, кто не отказывается видеть, “жизнь изобилует счастьем даже перед лицом смерти” [1: 265]. Единственная неизбывная трагедия пьесы – это судьба ее текста. Она никогда не была опубликована при жизни автора, и Набоковы, передавая рукопись в Библиотеку Конгресса, считали, что она сохранилась полностью. Затем обнаружилось, что фрагменты двух последних сцен (вероятно, 1/10 часть всего текста) отсутствуют [1: 266]. В 1997 г. «Трагедия господина Морна» была опубликована в журнале «Звезда», и только в 2008 г. выходит отдельным изданием весь сохранившийся

текст (5 актов и 8 картин) и рабочие материалы: прозаическое Изложение, план раннего замысла, Линии персонажей и Развитие линий отдельных персонажей. В связи с этим круг статей, критических отзывов, интерпретаций «Трагедии» остается крайне ограниченным в сравнении с сотнями работ, посвященных анализу русскоязычной прозы и драматургии Набокова конца 30-х годов.

Уникальность «Трагедии господина Морна» в том, что в ней впервые используется техника построения “узора судьбы” персонажей, сориентированных на историко-культурных героев. В именах действующих лиц «Трагедии» воспроизводятся и трансформируются “старые” смыслы, накладываясь на “узор” нового текста, впервые (!) выстроенного по набоковским “правилам игры”. Именно здесь появляются сквозные мотивы и темы, сюжетные линии и образы произведений зрелого Набокова (мотив перехода в картину, ключевой в рассказе «Венецианка» и романе «Подвиг»; мотив одинокого короля, обреченного на изгнание; присутствие в тексте авторского представителя и многие другие). Наиболее явно «Трагедия господина Морна» предвосхищает русскоязычный рассказ «Ultima Thule», неоконченный роман «Solus Rex» и англоязычный «Pale Fire» («Бледный огонь»). Адекватная интерпретация этих произведений невозможна без исследования поэтики “протекста”, которым и становится «Трагедия господина Морна», в свою очередь получая совершенно новое “измерение” в свете более поздней набоковской прозы.

«Трагедия» вступает в противоречие с канонами драматургии: Набоков “разрушает” традицию создания действующего лица как “набора” изначально заданных возможностей. Б. Бойд пишет, что “Набоков 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” [1: 264-265]. Ловушки и обманные ходы, которые одновременно запутывают читателя и оставляют его в счастливом ожидании разгадки, – эта любимая игра Набокова начинается именно в «Трагедии господина Морна». В пьесе «Событие», написанной десять лет спустя, авторская позиция выражена с помощью намеренно переделанного афоризма А.П. Чехова: “<...> если в первом действии висит на стене ружье, то в последнем оно должно дать осечку” [2: 381]. Отрицая конфликт, управляемый причинно-следственными законами человеческой судьбы, Набоков апеллирует к восприятию жизни и судьбы как складывающегося “узора”. “Я сомневаюсь в том, что можно провести четкую линию между трагическим и шутовским, роковым и случайным, зависимостью от причин и следствий и капризом свободной воли. Высшей формой трагедии мне представляется создание некоего уникального узора жизни, в котором испытания и горести отдельного человека будут следовать правилам его собственной индивидуальности, а не правилам театра, какими мы их знаем”, – скажет Набоков в лекции «Трагедия трагедии», которая занимала ключевое место в его лекциях о драме и с успехом читалась в различных учебных заведениях США [3: 517].

Особое место в интерпретации пьесы принадлежит истолкованию поэтики имен действующих лиц, прежде всего, их происхождению, внутренней форме, смысловой структуре. Различные мнения были высказаны по поводу использования в «Трагедии господина Морна» так называемых “говорящих имен”. Г. Барабало, первым обративший

внимание на этот прием, считает “говорящие имена” одной из слабостей пьесы: «Морн акустически соотносится с английским утром (но и горестным плачем), Тременс – со своею хронической лихорадкой, Мидия – с английским произношением Медеи, Эдмин – с английским корнем слова “прислуживающий” (“администратор”), Ганус значит “светлый”, и может быть здесь имеется в виду какое-то соотношение с Янусом и даже Ясоном. Старик Дандилио своим именем (и отчасти видом) напоминает одуванчик (dandelion по-английски), о чем упоминается в прозаическом изложении, где он назван “Дандэлио»» [Цит. по: 4: 570]. Наоборот, означенный “говорящий” состав действующих лиц А. Баби-ков трактует как хитро устроенную ловушку: «С первых же строк “Трагедии” <...> Набоков заставляет читателя обратить внимание на связь латинского значения имени кра-мольника Тременса с его хронической лихорадкой. Однако это действительное значение служит лишь прикрытием значению *действительному* (курсив автора – Э.К.), которое прочитывается <...> тем способом, которым Г. Барабтало сумел прочесть имя героя первого английского романа Набокова “Истинная жизнь Себастьяна Найта” (Sebastian Knight), как анаграмму английской фразы “Knight is absent”, “Найта нет”, раскрыв тем самым и подлинное назначение заглавия-подсказки романа. Подобно этой анаграмме <...> имя ТРЕМЕНС, простой перестановкой букв дающее “СМЕРТЕН”, проливает неожиданно яркий свет на все произведение» [5: 32].

Вне всяких сомнений, поэтонимы у Набокова – это не открыто говорящие имена действующих лиц комедий его литературных предшественников (какими являются, на-пример, *Скотинин, Стародум, Лякин-Тяпкин, Держиморда, Пролозов* и сотни других), хотя и в них “говорит” прежде всего языковой смысл, а не “культурный код”. Анаграм-матическая игра с именем *Тременс* демонстрирует основополагающий прием поэтики ономов «Трагедии»: в содержательной структуре собственных имен присутствуют яв-ные (“говорящие”) и скрытые смыслы, которые определяют неоднозначность и ди-намический характер образов персонажей. Эта “двойственность” содержания заявлена Набоковым в Линиях персонажей:

“**Линия Морна** – необычайно богата изломами – и душа его всегда искрится, играет, смотрит во все глаза: в минуту высшего отчаяния замечает смешную мелочь.

**Линия Гануса** – изломана тоже, но душа Гануса видит только данное свое чувство, данную мысль – как сложный глаз мухи видит только то, на что обращена одна клетка глаза.

**Линия Эдмина** – глухая борьба благородства и лукавой любви – и все изломы ее построены на этих двух чувствах.

**Линия Эллы** – любовь, ищущая себе приюта или прикрытия – и не находящая ни того ни другого.

**Линии остальных четырех типов** куда проще, цельнее.

**Тременс** – весь – бунт, пламенный, бесстрашный, грузный.

**Клиян** – красобай и трус, но по-своему умеющий любить. Человек доморноговского времени. Скверный поэт.

**Дэ <н>дилио** – лучистый и легкий старичок, с душой, как одуванчик. Для него все – игра, всегда занятая, всегда случайная.

**Мидия** – лукавая любовница, льнущая к блеску и к веселью” [6: 305].

“Разносторонность” страстей, которые движут героями, была подмечена уже в

первом отзыве на «Трагедию», появившемся в «Руле» 6 апреля 1924 г., примерно через месяц после чтения Набоковым пьесы в кругу литераторов и критиков: Морн – “смесь великолепия, смеха и вдохновенной трусости”, Клиян – “смесь животной боязни смерти и всеильной нежности к Элле” [Цит. по: 4: 568]. Все без исключения действующие лица пьесы, обозначенные собственными именами, становятся воплощением темной и светлой сторон и, кроме того, они не статичны. Разработка линий отдельных персонажей (Гануса, Эдмина, Эллы) в рукописном Изложении подтверждает психологическую динамику имен-образов, содержание которых взаимодействует с движением сюжета. Ср.: **«Линия Эдмина»**

1) Чувство любви, заглушаемое благородством дружбы и верности королю (II картина I действие);

2) Боязнь за жизнь друга и короля <i>i</i>

3) <i>Боязнь</i> уступок чувству любви к Мидии и внутренняя ложь по прикрытием все того же благородства (конец II картины II действия);

4) Борьба между чувством долга и любовью – и быстрое торжество последней, но глубокое сознание вины (II картина III действия);

5) Попытка вернуться к другу, к королю – при сознании потери быстрого счастья любви Мидии (начало и середина III картины IV акта);

6) “Он делает чистую грудь всего”, как говорят англичане. Признается в обмане, но ничего изменить не может (конец III картины IV акта) [6: 306-307].

Образность поэтонимов развивается традиционно набоковским, но совершенно новым для русской литературы способом – так же Набоков составлял шахматные задачи, доставляющие художественное удовольствие: задачу без труда может решить обычный разгадчик, в то время как искушенному специалисту, заподозрившему более сложное решение, пришлось бы в погоне за миражем преодолеть, по словам автора, “замысловатые мучения”. В мнимой прозрачности маскардных имен «Трагедии» таятся “двойные” смыслы, которые заключают в себе и огромный интертекстуальный потенциал, поскольку персонажи Набокова во многом “подражают” мифологическим и литературным героям. Среди историко-культурных источников пьесы называли «Отелло» и «Бурю» В. Шекспира, «Странную историю доктора Джекила и мистера Хайда» Р. Стивенсона, «Бориса Годунова», «Полтаву» А.С. Пушкина и др. Незнаваемыми до сих пор остаются пьеса Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», «Клуб самоубийц» Р. Стивенсона, «Пир во время чумы» А.С. Пушкина и многие другие, с помощью которых автор сплетает смысловую ткань текста, воспроизводит и в различной степени трансформируя историко-культурную информацию. Интертекстуальная стратегия используется не только для построения сюжета и усиления энергетического потенциала текста, но и для создания образной сферы имен собственных как ключевых элементов пьесы, обустроивающих художественное пространство таким образом, что замена или исключение любого (!) имени может повлечь разрушение текста.

Итак, специфическими свойствами собственных имен «Трагедии господина Морна» являются следующие: 1) наличие в содержательной структуре СИ явных и скрытых компонентов, которые предопределяют полигенетизм образов персонажей и требуют “рассекречивания”; 2) динамический характер имен-образов, развивающихся одновременно с сюжетным действием. Последняя из указанных особенностей убеждает, что поэтони-

могенез нельзя исследовать только в каноническом тексте «Трагедии», отказавшись от рукописи прозаического Изложения, Линий персонажей и Развития линий. По справедливому мнению В.М. Калинкина, ограничиваясь опубликованным текстом драматического произведения, исследователь вынужден оставить за пределами внимания «<...> и моменты, относящиеся к возникновению замысла, и “движущие силы”, определившие в конечном итоге характер канонического текста» [7: 254]. Аксиомой поэтономологии ученый считает обусловленность специфики СИ жанровой принадлежностью исследуемого произведения [8: 199]. Бесспорно и условное подразделение собственных имен в драматических текстах на группы: 1) перечень действующих лиц (зачастую факультативное явление), 2) употребление собственных имен в авторских ремарках к действиям, актам, мизансценам и т.д. (тоже – факультативно), 3) указатели, представляющие реплики персонажей (облигаторная ситуация) и 4) использование СИ в речи действующих лиц, характерное для эпических, драматических и лиро-эпических произведений [8: 200]. Факультативный, нередко комментируемый (указания возраста, социального положения и т.д.), перечень действующих лиц становится «единственным местом, где “слышен” голос автора» [7: 254]. Эта позиция отсутствует в «Трагедии господина Морна», однако восполняется благодаря означенным выше Линиям персонажей.

Кроме того, есть еще несколько причин, которые подтверждают целесообразность анализа рабочих материалов пьесы. Во-первых, в Линиях персонажей и Развитии линий “зарегистрированы” не только классификационные семы ‘*носитель имени*’, ‘*одушевленность*’, ‘*пол*’, ‘*возраст*’, ‘*социальная характеристика*’, традиционные для имен драматических персонажей у предшественников Набокова. Поэтонимы «Трагедии господина Морна» получают множество дифференцирующих, смысловоразличительных и эмоционально-оценочных характеристик-сем (ср., например, “**Клиян** – краснобай и трус, но по-своему умеющий любить. Человек доморногового времени. Скверный поэт” [6: 305]), которые, вероятно, должно понимать как ядерные в структуре имени-образа (ср. “**Тремес** – весь – бунт, пламенный, бесстрашный, грузный” [6: 305]). Иными словами, мы получаем уникальную возможность не только “услышать” голос автора в перечне действующих лиц, но и определить тот дотекстовый семантический потенциал, который закладывался в имена по мере стихотворного воплощения замысла. Сопоставление первичного (прозаического Изложения) и канонического текстов позволяет проследить поступательное движение имени в обоих художественных пространствах; обнаружить повтор и трансформацию в поэтонимах; увидеть и оценить возможное изменение авторской позиции – “путь” от интенции (рукопись) до реализации имени (текст пьесы). Наконец, наиболее “прозрачным” доказательством “подключения” к исследованию авторской рефлексии становится отсутствие фрагментов двух сцен пьесы, содержание которых хоть сколько-нибудь восстановится благодаря поэтономологическому анализу рукописи.

И последний фактор, повлиявший на выбор «Трагедии господина Морна» для исследования поэтономогенеза. Интерес к собственным именам обусловлен основополагающим приемом поэтики пьесы как поэтики сокрытия. Проблема безымянности, умолчания об имени до сих пор не получила достаточного освещения в поэтономологии. Сюжетное построение «Трагедии» основано на двойственной роли главного действующего лица – господина Морна, под “маской” которого скрывается король-инкогнито. Дилемма героя становится своеобразным “толчком” к развитию мотивов и сюжетных линий пье-

сы, а психологическая динамика имен-образов в той или иной мере зависит от взаимоотношений персонажей с королем-Морном.

Цель комментария к собственным именам заключается в исследовании поэтонимогенеза и – шире – взаимодействия содержательной структуры текста и имени. Семы накапливаются в именах с развертыванием содержания, но и сама архитектоника текста возникает из смысловых компонентов, заключенных в онимах. Автор «Трагедии господина Морна» воистину становится Набоковым – поэтика пьесы осознается как поэтика игры, сокрытия и обмана читательских ожиданий, матрешечной структуры текста, неоднозначных интерпретаций – всего, что делает набоковские тексты беспрецедентными в истории русской и мировой литературы.

Комментарий представляет собой словарные статьи к именам действующих лиц каждой сцены (5 актов, 8 сцен) драматического произведения. Путь, который проходит оним в той или иной сцене, сопоставляется с развитием имени-образа в прозаическом Изложении. Особое внимание уделяется тем фрагментам пьесы, которые в измененном и переосмысленном облике входят в последующие русскоязычные и англоязычные произведения, что дает возможность в известной степени разгерметизировать текст и изучать поэтику онимов в комплексном тексте Набокова. В связи с этим для каждого акта обозначены явные и скрытые интертекстуальные источники (отмеченные набоковистами и установленными автором статьи), “задействованные” в формировании структуры и поэтики данного фрагмента «Трагедии господина Морна». Комментарий к сценам начинается с перечисления действующих и упоминаемых лиц, содержит указания на структурные элементы поэтики сокрытия и идентифицирующие номинации онимов. Например:

#### **АКТ I. Сцена I.**

**Действующие лица:** Тременс, Элла, Ганус.

**Упоминаемые лица:** мать Эллы, Мидия, Клиян, король.

**Интертекстуальные источники:** явные (миф о Минотавре, В. Шекспир «Отелло»); скрытые (миф о Ясоне и Медее, Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», А. Блок «Король на площади»).

**Поэтика сокрытия:** имя и личность Гануса (“человек”), Тременс как ‘*вождь мятежников*’, безымянный посетитель Тременса (“*незнакомец*”, “*посланец*”), король в маске и без имени.

#### **Образец комментария к имени *Тременс*.**

В плане раннего варианта «Трагедии», где имена (за исключением “Господин Морн”) отсутствуют, Тременс назван “Предателем” [6: 308]. В соответствии с Линией персонажа, “**Тременс** – весь – бунт, пламенный, бесстрашный, грузный” [6: 305].

Сюжетное действие “отталкивается” от значения “говорящего имени” *Тременс*, образованного от латинского *tremens* (‘дрожащий’). Это имя намекает на *delirium tremens* (букв.: “дрожательный бред”), медицинское название белой горячки [4: 570]. Сцена открывается монологом Тременса о лихорадке (закутанный в плед, он сидит у пылающего камина): **Сон, лихорадка, сон; глухие сны / двух часовых** [9: 139]. Сразу же актуализируется контекстная сема поэтонима – ‘*сон, дремота*’, представленная в ремарке “*дремлет Тременс*” и в первой реплике персонажа. Входя в один смысловой ряд, слова “*дремлет*” и “*сон*” оказываются связанными с именем героя на фонетическом и сюжетном уровнях. Аллитеративно-ассонансный повтор *дрем- / трем* вводит не только темати-

ческую линию сонливости Тременса, но и сквозную для пьесы тему сна / яви.

Монолог героя разворачивается на контрастном противопоставлении ‘огня’ и ‘холода, озноба’. В первое семантическое поле, заданное в авторской характеристике персонажа (“пламенный”), включены слова и словосочетания *камин горящий, огонь, заполыхать, пылать*; ко второй группе относятся *холод, холодесть, озноб*. Использование этих лексических / контекстных синонимов и антонимов в переносных (метафорических и метонимических) значениях порождает сему ‘мятежности’ Тременса, жаждущего взбунтовать столицу: *Сердце, сердце, / Заполыхай! Изыди, змий озноба!.. / Бессилен я... Но, сердце, как хотел бы / я передать мой трепетный недуг / столице этой стройной и беспечной, / чтоб площадь Королевская потела, / пылала бы, как вот мое чело; чтоб холодели улицы босые...* [9: 139].

Смысловая структура имени *Тременс*, состоящая из сем ‘дрожь’, ‘лихорадка’, ‘сон, дремота’, ‘мятежность’, предопределяет одну из основных сюжетных ситуаций трагедии: зачинщиком бунта, который вскоре охватит “беспечную” страну, станет пламенный Тременс. Не реализованной в монологе Тременса остается входящая в структуру онама сема ‘смерти’, указанная в Изложении «Трагедии»: “Его всегда трясет лихорадка (...я такого дня не помню, чтоб не ползли змееныши озноба вдоль по спине, чтоб не стучали зубы, как костяные кастаньеты *смерти*, танцующей без роздыху...)” [6: 281]. Как отмечает А. Бабилов, с первых же строк «Трагедии» Набоков заставляет читателя обратить внимание на связь латинского значения имени крамольника с его хронической лихорадкой, но это значение служит лишь прикрытием значению “действенному”, которое сокрыто в имени *Тременс*, – анаграмме “*смертен*” [5: 32]. Связь между развитием сюжетного действия и содержанием, заложенным в анаграмме поэтонима, подтверждается и аллитеративным сходством русского “*смертен*” с английской лексемой *mortal* ‘смертный’, используемой в функции существительного [10: 466]. Эта тема возникает в контексте-воспоминании Тременса об умершей жене, который “проявляет” его особое отношение к смерти как освобождению, к Смерти – разрушительнице жизни, что полностью соответствует бунтарскому началу персонажа: *Спасибо, смерть, / Что от меня взяла ты эту нежность: свободен я, свободен и безумен... / Еще не раз, услужливая смерть, / столкнется... / О, я тебя пошлю / вон в эту ночь, в те огненные окна / над темными сугробами – в дома, / где пляшет, вьется жизнь...* [9: 141]. Обращение к соратнице-смерти, усиливая сему ‘смертности’ и формируя новую сему ‘безумия’, на сюжетном уровне предвосхищает кровавый мятеж, предводителем которого станет безумный Тременс.

Неожиданное появление сбежавшего с каторги Гануса и беседа с ним Тременса позволяют ретроспективно осветить события четырехлетней давности, когда Тременс был вождем “шайки мятежников” [6: 281]. Эта содержательная информация дополняет поэтоним семей ‘*вождь мятежников*’ (*Мой друг, мой вождь, мой Тременс, главный вождь мятежников* [9: 142]), а в следующем контексте эксплицирует ведущую направленность поэтики «Трагедии»: *Ведь я живу, как прежде; / меня молва не именует; я / все тот же вождь извилистый и тайный...* [9: 143], основанной на семах ‘сокрытия и тайны’.

Затем Тременс сообщает Ганусу предысторию того, как ему удалось избежать наказания. В рассказе о приходе “незнакомца”, якобы посланного королем, интенсифицируются семантические компоненты ‘озноб’ и ‘сон’: *Я тут сидел и зыблился в ознобе, как*

*отражение в проруби; Четыре года жду, / Мне снятся сны громадные...* [9: 144-145]. Вынужденное “страстное бездействие” Тременс воспринимает как трагедию: помилование короля сыграло с ним злую шутку. Он не может ни разделить черную судьбу иных мятеежников, ни дождаться “промаха от напряженной власти” [9: 145]. В первой картине Изложения эти события описаны следующим образом: “Тременс рассказывает, что, когда суд вынес приговор над пойманными мятеежниками, он, Тременс, написал королю письмо, в котором отдавал себя королевской власти. На следующий день вечером в комнату к Тременсу вошел человек, который себя не назвал и лица которого Тременс не разобрал <...> человек спокойно объявил Тременсу, что король не преследует ума, будь он и тлетворен, а карает глупость, слушающуюся чужого ума. То есть умный вождь прощен, но все его подчиненные сосланы. Пусть же Тременс продолжает свои незаконные попытки – все будет тщетно, так как он только помогает королю собирать, сосредоточивать в одно место мятежные части народа, которые и караются нужным образом. Король поощряет Тременса, как невольного своего помощника <...> С тех пор Тременс все собирается с силами, у него одна мечта: истребить, разрушить, придать стране красоту развалин” [6: 282]. В стихотворном тексте семантика разрушительной природы Тременса подчеркивается страстным обращением к Ганусу: *Все, Ганус, разрушение. / И чем быстрее оно, тем слаще, слаще...* [9: 153]. Повторяющиеся контексты, которые усиливают заданные семы имени Тременс (*Так мы одни с тобою, змий озноба?* [9: 154]; (*Указывает на Тременса*). *Задремал, смотрите...* [9: 148]), эксплицируют одну из существенных сторон поэтики пьесы – репродукции или реактуализации. Семы ‘огонь’, ‘холод’, ‘смерть’, ‘разрушение’ (*Но, право же, я сделал все, чтоб с вами / гореть в аду* [9: 143]; ... *ты чувствуешь мой истинный огонь...* [9: 152]; ...*по всей моей стране / распространит пожар и холод чудной, / мучительной болезни: мятежи / смертельные, глухое разрушение; / блаженство, пустота, небытие* [9: 154-155]) повторяются в обращениях вождя к мятежнику Ганусу. В словах Тременса о смерти и разрушении слышен реминисцентный отзвук мотивов драмы А. Блока «Король на площади»: в первом действии Второй неизвестный восклицает: *Какое счастье – умереть*, и “зловещий” Голос Третьего отвечает: *Он говорит о счастье. Пойдем одни – жечь и разрушать* [11: 27].

В последнем цитируемом фрагменте «Трагедии» (финальные строки первого акта) контрастные семы в имени Тременса отображают ‘двойственность’ персонажа: его пламенную жажду бунтовать (‘пожар’) и жажду пустоты и небытия (‘холод’). ‘Трагичность судьбы’ Тременса, вынужденного до поры сдерживать свои разрушительные “инстинкты”, реализуется прежде всего благодаря безымянности (“меня молва не именует”), точнее – сокрытию того факта, что именно Тременс является главным вождем мятеежников (сема ‘сокрытия и тайны’). Такое забвение, почти аннигиляция личности и порождает лихорадочное беспокойство, жажду разрушения, безумие и душевные муки трагического героя.

Поскольку за рамками статьи остаются “представления” имени Тременс в последующих актах и сценах, отметим лишь специфические черты поэтонима, “вложенные” в проанализированном здесь фрагменте пьесы: 1) Набоков структурирует содержание имени, используя прием повтора / реактуализации (семы ‘огонь’, ‘холод’, ‘смерть’, ‘разрушение’); 2) контекстная семантика поддерживает информацию, сокрытую во внутренней форме поэтонима (*Тременс* – анаграмма *смертен*); 3) умолчание прошлого Тремен-



са (*‘вождь мятежников’*) демонстрирует основополагающие для «Трагедии господина Морна» приемы сокрытия и тайны; 4) семы имени актуализированы и реактуализированы в речи самого Тременса и его собеседника (Гануса).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. – СПб.: Издательство «Симпозиум», 2010. – 696с.
2. Набоков В. Событие // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.357-420.
3. Набоков В. Трагедия трагедии // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.501-518.
4. Бабигов А. Примечания // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.539-638.
5. Бабигов А. Изобретение театра // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.5-42.
6. Набоков В. Трагедия господина Морна. Приложения // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.281-312.
7. Калинин В.М. Поэтика онама в драматургии Пушкина. Введение // Филологические исследования: сборник научных работ. – Выпуск 3. – Донецк: Юго-Восток, 2001. – С.248-259.
8. Калинин В.М. Поэтика онимов в маленькой трагедии А.С. Пушкина «Скупой рыцарь» // Філологічні дослідження: Збірник наукових праць. – Випуск 8. – Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2006. – С.199-211.
9. Набоков В. Трагедия господина Морна // В. Набоков. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2009. – С.137-278.
10. Мюллер В.К. Новый англо-русский словарь / Издательство «Русский язык», В.К. Мюллер, В.Л. Дашевская, В.А. Каплан и др. – 7-е изд., стереотип. – М.: Рус.яз., 2000. – 880с.
11. Блок А. Король на площади // А.А. Блок. Собрание сочинений в восьми томах / Под общей редакцией В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.-Л.: Государственное издательство художественной литературы. – Т.4. – С.22-60.