

На правах рукописи

ГЛОБОВА ЮЛИЯ ЛЬВОВНА

Поэтика сборника рассказов В.Набокова

«Возвращение Чорба» /1930/

Специальность - 10.01.01. - Русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Самара – 2000

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы
Самарского государственного университета

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор Скобелев В.П.

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Орлицкий Ю.Б.
кандидат филологических наук, доцент
Камышева О.А

Ведущая организация: Воронежский государственный университет

Защита состоится « 23 » марта 2000г. в 12 часов на заседании
диссертационного совета К 063.94.06. в Самарском государственном
университете по адресу: 443011, Самара, ул. Акад. Павлова, 1, ауд. 203

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Самарского
государственного университета

Автореферат разослан « _____ » _____ 2000г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат филологических наук,
доцент

Журчева Т.В.

Поэтика сборника рассказов «Возвращение Чорба» /1930/ В.Набокова – одного из ведущих писателей XX столетия (1899-1977) - является объектом данного исследования.

Большая часть русскоязычных рассказов написана В.Набоковым в 20-30-ые годы, хотя он обращался к этой жанровой форме на протяжении всего творчества, некоторые ранние рассказы были переведены автором на английский язык. При жизни Набоков опубликовал три авторских сборника: «Возвращение Чорба» /1930/, «Соглядатай» /1938/, «Весна в Фиальте» /1956/, причем некоторые неопубликованные рассказы так и не вошли ни в один из сборников. Авторская организация сборника отвечала тем художественным задачам, которые решал автор в данный период творчества.

Русскоязычные произведения писателя неоднократно становились предметом исследования на разных этапах литературного процесса. Творчество Набокова вызывало живой и противоречивый отклик у критиков первой волны русской эмиграции в 20-30-ые гг. (Г.Струве, Г.Адамов, С.Савельев, М.Цейтлин, Г.Иванов, В.Ходасевич, А.Новик, В.Варшавский, С.Осокин, М.Кантор, З.Шаховская, И.Бунин, П.Бицилли, В.Вейдле). В 50-ые годы возникает интерес к Набокову в англоязычном литературоведении, который длится до настоящего времени (А.Перри, П.Стегнер, Э.Филд, Д.Бэйдер, Л.Мэддокс, Д.Моргон, Д.Пэкмен, М.Вуд, Э.Пайфер, Д.Рэмpton, В.Роу, Л.Клэнси, Д.Бартон Джонс, Л. Тонер, П.Тамми, Дж.Коннолли). У русскоязычных исследователей Набоков также вызывал живейший интерес – как у критиков третьей волны русской эмиграции (Г.Барабтарло, С.Давыдов, В.Александров, А.Жолковский, Ю.Щеглов), так и у современных русских исследователей (Н.Анастасьев, А.Долинин, Ив.Толстой, А.Мулярчик, В.Линецкий, М.Липовецкий и др).

Любопытно, что предметом исследования являются в основном романы писателя или рассказы сборников «Соглядатай» и «Весна в Фиальте». Первый сборник новелл остается неисследованным, хотя именно в ранних рассказах Набоков начинает свои эксперименты с художественными приемами и поэтикой, которые реализовались в его знаменитых романах. Движение к роману также начинается в середине 20-ых годов: способ воссоздания художественной «целостности» сборника «Возвращение Чорба» позволяет судить о становлении «романной» структуры в творчестве писателя.

Рассказы не являются специальным объектом исследования ни одной монографии, они привлекаются в качестве фона, контекста. Многие исследователи занимаются структурой новеллы «Соглядатай»; многоуровневая организация последнего подвигает многих литературоведов на то, чтобы определять его жанр как «роман».

Анализ поэтики сборника «Возвращение Чорба», исследование «горизонтального» и «вертикального» уровней целостности, повествовательной полифонии в контексте цикла позволяет установить, что «эксперименты» и поэтического, и жанрового, и общеэстетического характера

активно проводились писателем уже в ранних рассказах. Этим обуславливается **актуальность исследования**.

Исследовательским материалом диссертации служат новеллы сборника «Возращение Чорба»; проводятся параллели с русскоязычными романами писателя 20-30-ых годов («Машенька», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Отчаяние» «Приглашение на казнь», «Дар»); представляется необходимым обратиться и к набоковским лекциям по русской и зарубежной литературе, к интервью писателя.

Нам кажется, что первый авторский сборник отражает начало художественных поисков В.Набокова и его отход от реалистической эстетики. Это подтверждается не только поэтическими поисками новых приемов и способов выражения, но и организацией повествования в целом. Уже первые рассказы Набокова не укладываются в эстетику реалистического типа творчества. Писатель «экспериментирует» с «привычными» поэтическими элементами (организация фабулы и сюжета, создание повествовательных уровней текста, формы выражения авторского сознания в структуре новеллы, особый вид рамочной конструкции, воспроизведение биспациальности как формы мироощущения); «использует» традиционные приемы в новой функции: интертекстуальность, пародия, игра, художественные оппозиции, мотивная структура – теперь они формируют природу художественного текста, их взаимодействие создает перспективы для создания особых видов целостности текста. Все эти поиски направлены на выражение особого способа мироощущения, характерного для человека XX столетия.

Цель исследования обусловлена, таким образом, стремлением выявить основные - структурообразующие – принципы архитектоники набоковской новеллы, а также показать поэтическое единство художественных поисков писателя.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих задач:

- выделить центральные темы сборника;
- рассмотреть особенности поэтической организации новелл (природу конфликта, субъектную организацию и др.); показать, что поэтическая структура разных произведений сходна и повторяема, то есть писатель пользуется «набором» испытанных приемов для осуществления своей художественной задачи;
- обозначить основные поэтические принципы организации художественного материала в структуре новеллы;
- показать складывание «многопространственного» художественного мира и рассказов, и всего цикла через воссоздание иерархии художественных реальностей, оформленных в особую рамку, которая позволяет воспринимать эти уровни реальностей как единое целое;
- обозначить комплекс мотивов, создающих романную разомкнутость и дополнительную многомерность внутри цикла;
- рассмотреть автотематизм и метаописания в пределах цикла;

- рассмотреть некоторые способы формирования метатекста у В.Набокова;
- показать художественное единство цикла на основе его внутренних структурных связей (развитие тем, мотивов, общность поэтических компонентов); показать, что в данном случае поэтика цикла строится по тем же принципам, что и поэтика новеллы.

Методология исследования определяется структуралистским подходом к явлениям словесного искусства, в частности, к функции автора в тексте (соотношение автор-читатель), а также к проблеме поливалентности художественной реальности в тексте.

Методы исследования обусловлены необходимостью многоуровневого анализа текста. Основную методологическую базу диссертации составляют труды Р.Барта, М.Бахтина, Ю.Лотмана, Б.Кормана, Ю.Левина, Б.Гаспарова, В.Сапогова. Используются – кроме принципов структурной и историко-функциональной школ – методы сравнительно-исторического литературоведения (А.Н.Веселовский, В.М.Жирмунский). Теоретической базой в исследовании новеллы послужили труды Б.Томашевского, М.Петровского, Н.Берковского, И.Виноградова, В.Виноградова, Э.Шубина, В.Скобелева.

Научная новизна предлагаемого исследования состоит в следующем:

1. Сборник новелл «Возвращение Чорба» рассмотрен не только с точки зрения циклового единства, но как особое поэтическое образование – метатекст.
2. Определена доминанта художественного мироощущения писателя – биспациальность, а также ее реализация на разных уровнях поэтики.
3. Исследованы способы создания многомерного художественного пространства в цикле «Возвращение Чорба».
4. Обозначены основные принципы построения художественного целого не только на уровне структуры новеллы, но и на уровне структуры эпического цикла, показана взаимосвязь между проблематикой и поэтикой в новеллистическом пространстве.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материал работы может быть использован в вузовских курсах и спецкурсах, спецсеминарах по творчеству Набокова, по теории литературы, по проблемам художественного сознания XX века.

Апробация материала. Материалы исследования обсуждались на научно-практических конференциях студентов и научных конференциях в Самарском государственном университете (1995, 1997, 1998), на конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В.Набокова в ИМЛИ им. М.Горького (Москва, 19-23 апреля 1999 г.), на Пушкинской конференции в литературном музее им. А.Толстого (Самара, май, 1999 г.).

На защиту выносятся следующие положения:

- ранние рассказы В.Набокова 20-ых годов отражают его поэтические поиски и «эксперименты», а также дают представление об основных

- особенностях архитектоники новеллы и принципах построения многомерной художественной реальности;
- биспациальная природа мироощущения «диктует» многоуровневую природу текста (проецирование границы, особенности повествовательных форм, полиреальность текста, особенность образа героя, ассоциативные связи);
 - иерархия реальностей создается за счет комплекса мотивов, которые, взаимодействуя, генерируют новые смыслы, за счет автотематизма, интертекстуальности цикла, автоцитирования фрагментов текста, игровой природы разных уровней текста, романной открытости самого цикла. Таким образом, создаются дополнительные условия для воспроизведения инвариантной многомерной природы художественного мира текста.
 - цикл «Возвращение Чорба» – равноправный компонент единого «метатекста», характеризующийся единой проблематикой, поэтическими «экспериментами», синтетической структурой форм повествования и проникнутый единым мироощущением автора;
 - сборник рассказов «Возвращение Чорба» представляет собой такое цикловое единство, которое является переходным метажанром на пути к роману.

Поставленные в работе задачи обуславливают следующую **композицию организации материала**. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, примечаний и списка использованной литературы, который включает 196 наименований.

Основное содержание работы.

Во введении рассматриваются различные методологические подходы к творчеству В.Набокова, охарактеризованы различные интерпретации его творчества разными «критическими пластами»: эмигрантская критика, англоязычная критика, современные русские литературоведы. Ставится вопрос об особенностях поэтики в связи с проблемой художественного метода писателя.

В **первой** главе рассматривается теория новеллы, способы ее романизации, предпосылки для создания цикла, а также мотивная структура цикла. Роман и новелла - два противоположных способа организации повествования. Это отмечают многие исследователи рассказа.¹ Новелла испытывает влияние как внежанрового, так и внеродового порядка. Нас интересует влияние романа на новеллистическую форму. Пример организации

¹ См работы М.Петровского, Б.Томашевского, В.Шкловского, И.Виноградова, В.Виноградова, Г.Поспелова, С.Антонова, И.Крамова, Д.Затонского, Е.Мелетинского, В.Скобелева, Н.Лейдермана и др в разделе «Библиография».

рассказа по законам романа - новелла А.Чехова «Ионыч».

Роман, понятый широко, выступает как известное конструктивное направление, основные особенности которого присущи целому ряду жанров, входящих в его орбиту. Для терминологической четкости Лейдерман Н.Л. предложил называть роман и эпопею в этом широком значении «метажанрами»: «Метажанр – это принципиальная направленность содержательной формы («конструктивные черты»), свойственная целой группе жанров и определяющая их семантическое родство».²

Новелла, подвергаясь внешнему влиянию со стороны романа, приобретает дополнительные эпические черты: через одно событие она передает «положение дел» в мире; расширяется круг проблем; повествование малой эпической формы тяготеет к романной разомкнутости и открытости.

Поскольку новелла стремится «на минимуме площади выразить максимум содержания», то, «сознавая свою ограниченность и невозможность охватить в одной новелле полную модель мира», новеллы тяготеют в тому, чтобы дополнять друг друга, группироваться в циклы и объединяться в определенном обрамлении»,³ - говорит Е.Мелетинский.

На мой взгляд, в прозе В.Набокова формируется своего рода метажанр - сборник новелл, организованный на метафабулах, метасюжетах, метамотивах. Его рассказы не объединены единым героем, скорее его героев объединяет некая общая заданность судьбы – «метасудьба». Можно сказать, что зачастую одна и та же фабульная ситуация варьируется в способах разрешения. При этом в сборниках присутствует новелла, структурирующая на мотивном и фабульном уровне весь комплекс произведений, составляющих данную книгу. В рассматриваемом сборнике такую функцию выполняет первая новелла, дающая название всему циклу, - «Возвращение Чорба». При этом единство фабульных ситуаций просматривается именно при сопоставлении рассказов с другими составляющими сборника. Сами по себе новеллы четко структурированы, завершены, но в рамках цикла они внутренне перекликаются, разомкнуты за счет движения мотивов, сюжетных ходов и автоматизма.

Ю.Тынянов отмечал, что «в эпоху разложения какого-нибудь жанра – он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вливается в центр новое явление»,⁴ причем все новаторство может заключаться в новом использовании старых приемов, «в их новом конструктивном значении». При этом цикл осознается как единая конструкция, «то есть возникает большая форма».⁵

В 1946 году Х.Мастэрд сформулировал общеэстетический характер циклизации:

² Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. Свердловск, 1982. С.135.

³ Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С.246.

⁴ Тынянов Ю. Литературный факт. М., 1993. С.124-125.

⁵ Там же. С.129.

1. Целостность и самостоятельность основываются на «самодостаточности» каждого из составляющих цикл произведений
2. Целостность цикла возникает в результате взаимодействия между собой произведений, составляющих цикл.⁶

По сути, эти принципы являются исходной точкой для рассмотрения вопроса о циклизации вообще. Нас интересует авторский цикл как единство целиком заданное писателем, композиционно сформированное им в связи с собственным замыслом.

Специфика цикла, обладающего двойным уровнем целостности, проявляется прежде всего в принципиальной возможности двойного прочтения каждого из составляющих цикл произведений. Причем цикл – особый вид контекста, в котором каждое произведение приобретает новую функцию – выражать разные стороны одной идеи.

Изначально эстетически автономные, эти произведения в процессе циклизации меняют свой статус, превращаясь в элементы новой целостности. Трансформируясь функционально, они сохраняют «память» о своей эстетической независимости, потенциальную возможность «выйти» из циклового ряда. Таким образом, для каждого из них можно говорить о ситуации герменевтической амбивалентности,⁷ что максимально расширяет спектр сотворческих возможностей читателя. Выбрать то или иное прочтение, а значит – реализовать или игнорировать цикл (сохранив при этом эстетическую самодостаточность материала) – в его воле. «Степени свободы», предоставляемые циклизацией в этом плане, уникальны. Смысловые связи, например, в лирическом цикле устанавливаются преимущественно не по синтагматической, а по парадигматической оси, что дает возможность приравнять весь цикл к отдельному стихотворению. Иное дело новеллистический цикл.

Особенность цикла как эпического текста состоит в его внутренней «сосредоточенности», «слитости», как контекста – в его линейной структурированности: цикл – это однозначно задаваемая автором последовательность произведений. Возрастающая роль «противостояния» текстово-контекстных отношений определяет специфику и возможный потенциал цикловой структуры в знаковом аспекте.

Общность цикла возникает из соответствия между компонентами цикла, в стремлении выяснить характер объединяющей их семиотической системы. Автор апеллирует к творческому ассоциативному мышлению. Эстетический эффект становится возможен потому, что структура цикла требует от читателя

⁶ Цитир. по: Ляпина Л. Циклизация в русской литературе 1840-60х гг. Автореферат дисс. ... доктора филологических наук СПб, 1994. С 5.

⁷ Как пишет Ф. Мирау: «Каждое произведение в отдельности было иным, чем их совокупность. Решающими становились монтаж, связь». Цитир. по: Mierau F. Die fünf Minuten des Isaak Babel // Babel Isaak. Die Reiterarmee. Mit Dokumenten und Aufsätzen im Anhang. – Leipzig, 1975. – S.316.

активизации творческого начала (при восприятии речевого сообщения внешне похожая семиотическая схема реализуется автоматически, то есть на языковом уровне). Поэтому можно считать, что в основе цикла заложена «монтажная композиция» (в эйзенштейновском понимании конструктивной основы композиции).⁸

Интерпретация цикла зависит от многих составляющих.

Связные циклы соединяются определенными скрепами - тематическими, сюжетными, синтаксическими, и т.д. В контексте всего цикла эти «скрепы» обретают характер лейтмотивных образов, не только соединяя тексты, но всякий раз обогащаясь в контексте каждого отдельного текста и тем самым рождая дополнительные оттенки смысла.

Таким образом, диалогические отношения внутри цикла (а также и внутри культуры) возможны благодаря сквозной мотивной структуре. Художник сам выбирает темы, которые распадаются на мотивы; мотивы «живут» свободно, подавая странным и на первый взгляд совершенно произвольным законам сцепления.

Лена Силард, выделяя в качестве одного из направлений осуществленной А.Белым «революции» «лейтмотивизацию», понимает ее как усиление смысловой нагрузки мотивов – «образов-деталей» и «образов-ситуаций». Семантическая перекличка этих простейших образных единиц «образует в процессе прохождения через текст скрытую автономную систему, подстилающую внешнее движение сюжета, вступающую с ним в смысловые отношения и придающую ему, в конечном итоге, символическую глубину, многослойность и многозначность».⁹

В свете мотивных сочетаний факт теряет свою отдельность и единство, так как в любой момент любая устойчивая структура сюжета может оказаться иллюзорной: «отдельные компоненты данного факта будут повторены в других сочетаниях, и он распадается на ряд мотивов и в то же время становится неотделим от других мотивов, первоначально введенных в связи с, казалось бы, совершенно иным фактом».¹⁰ При этом опознаваемые мотивные ходы сложнейшим образом пересекаются, репродукция какого-либо мотива может возникнуть в самых неожиданных местах и сочетаниях с другими мотивами.

Лейтмотивная структура создает возможности для моментального переключения «модуса повествования», смещения «точек зрения» и т.д. В движении мотивов, определенный слой которых хранит память о мировой культуре, сегодняшнее, реальное, бытовое вливается в историю, в мифологию, в сверхреальность.

⁸ О монтажной композиции цикла пишут В.Сапогов, М. Дарвин, И.Фоменко, Ю.Лебелев, Л.Ляпина.

⁹ Силард Лена. К вопросу об иерархии семантических структур в романе ХХв. «Петербург» А.Белого и «Улисс» Дж.Джойса. Studia Slavica. Hung., Budapest, 1983. С.297.

¹⁰ Там же. С.31.

Повторяемость мотивов существует у Набокова не только на уровне отдельного произведения, она охватывает всю его прозу, превращая в единый текст с единым сюжетом противостояние творческого «Я» земному плену.

В пределах цикловой конструкции мотивная ассоциативность выступает в качестве универсального конструктивного механизма художественной семантизации целого. Поэтому можно интерпретировать цикл как своеобразный метажанр, понятие которого, как мы помним, сформулировал Н.Лейдерман.

М. Заградка¹¹ указывает на то, что цикл рассказов может заменить форму романа, даже не будучи связан необходимым романским синтезом, логикой сюжета, мотивировкой развития и взаимоотношений характеров. Цикл такое самостоятельное художественное явление, которое романизируется изнутри (за счет системы мотивов и лейтмотивов, а также автотематизма и автоцитирования).

В эпическом цикле движение смысла держится на общности и противостоянии двух типов сознания. Основным является синтагматическое, позволяющее воссоздавать ассоциативные внешние связи текста, парадигматическое реализуется в автотематизме и автоцитировании, то есть строится на принципе постоянного «возвращения к себе». Этим конфликтом определяется стиль цикловой сюжетности, который разрешается через архитеконику повествования в цикле.

Смысловое единство цикла создается переплетением сквозных мотивов, которые, обуславливая тематические и ассоциативные связи, закреплены в семантических блоках.

Можно сказать, что взаимосвязи в цикле прослеживаются через:

- сквозные семантические ряды (мотивная структура);
- повторы и устойчивые образы;
- ассоциативные связи;
- принципы структурной аналогии.

Цикл рассказов, организованный автором, предстает, как сложный, четко организованный текст, в котором отдельные самостоятельные произведения, вступая в диалогические отношения, предстают как компоненты заново формирующегося единства, приближающегося по смыслу и структуре к роману.

Таким образом, биспациальность художественного мира В.Набокова в сборнике «Возвращение Чорба» создается следующими способами:

- через формирующуюся эстетику постмодернизма в творчестве писателя;
- через особенности поэтической организации текста, диктуемой методом.

То есть, писатель ищет такие жанровые вариации, которые помогут ему выразить специфический угол зрения на мир.

¹¹ Заградка М. Цикл рассказов как жанр // Болгарская русистика. 1990. №1. С.14.

Во второй главе работы «Поэтика сборника «Возвращение Чорба» рассматривается собственно поэтика набоковской новеллы и поэтическое единство авторского цикла, его основные структурные принципы.

«Возвращение Чорба» (1930) - один из трех авторских сборников В.Набокова. Из всех, написанных в 20-е годы рассказов, в сборник входит лишь половина, которая распределяется автором в соответствии с его замыслом.

Рассказы пронизаны не только единым авторским отношением, сходностью повествовательных уровней, иерархией творимых реальностей, но и объединены одной метатемой – жизнь/искусство, которая распадается на комплекс оппозиций, разрабатываемых в цикле. Сложный комплекс мотивов создает особый контекст сборника, в котором иначе воспринимается каждая отдельная новелла. Более того, все рассказы реализуют часть метафабулы, которая лежит в основы первой новеллы. Такое структурное единство сборника позволяет говорить о нем, как о строго организованном авторском цикле, который структурируется мотивными, тематическими и поэтическими звеньями в особую жанровую форму, приближенную к роману.

Необходимо обозначить характерные особенности набоковской поэтики: биспациальная природа текста, структура креативной¹² рамки, нольичный повествователь.

В основе набоковской поэтики лежит биспациальность¹³ поэтического мира. Ю.Левин так объясняет природу этого понятия: «Каждый человек живет одновременно в своем реальном окружении, - и «в себе самом», то есть в своем внутреннем мире, - или, используя удобную здесь терминологию К. Поппера, в Мире1 и в Мире2. У художника Мир2 особенно яркое и «реальное», а, главное имеет тенденцию гипостазироваться в мир произведения, будь то картина, роман или кинофильм. Это произведение, с одной стороны, - с точки зрения своего внутреннего содержания, - принадлежит к Миру3 (то есть, «конституирует свой собственный возможный мир»); с другой стороны, в качестве физического объекта оно возвращается в Мир1 и воздействует на него».¹⁴ У художника особого склада, склонного к саморефлексии или игре, само соотношение между этими мирами – миром реальности/миром воображения, возможным миром произведения/реальным миром (т.е., М1/М2, М3/М1) – становится темой, а точнее метатемой (сверхтемой, объединяющей все созданное художником), художественного творчества. С этим читатель и

¹² “Creative” в переводе с англ. означает “творческий”, “созидательный” //Мюллер В. Англо-русский словарь. – 23-е изд, стер. – М.: Рус. яз.,1990. – С.170.

Креативная рамка, таким образом, представляет собой особое творческое объединение разнопространственных реальностей в рамках созданного писателем художественного мира.

¹³ Уже исходя из этимологии слова, можно выделить ключевые составляющие этого термина: “space” (англ.) - пространство, расстояние, протяжение, место, площадь; и корень со значением “два”.

¹⁴ Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова // Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семантика. М.,1998. С.323.

критик встречается у В.Набокова.

Биспациальность – способ восприятия мира - обогащает текст семантически, поскольку представляет собой «диалог функционирования» культур /по Ю.Лотману/, «полифонию» миров /по М.Бахтину/, при этом компоненты биспациальной структуры начинают производить смыслы, которые не были заложены эксплицитным автором, они регенерируются контекстом.

Подобная «картина мира» художника требует адекватного поэтического выражения в ткани произведения. Креативная рамка, по сути, - такой прием, который позволяет структурировать многообразие уровней реальностей одного текста. Понятие «креативная рамка» можно истолковать следующим образом.

Ю.Левин¹⁵ предлагает отталкиваться от иерархии миров. В его работе предлагается так обозначить их уровни: Re - «реальный мир с реальным автором в нем». ¹⁶ Ex - переходный мир, обрамляющий реальный и являющийся переходным между реальностью и вымыслом, причем по отношению в имплицитному (вложенному миру) он выполняет функцию Re, в нем может быть свой автор, соотносимый с реальным автором из Re, или это автор, выступающий в роли создателя. In – внутренний вымышленный мир текста, созданный или реальным автором, или «Я» Ex-текста, или другим персонажем, для которого «Я» Ex-текста является в свою очередь персонажем. In-текст может обладать такой же жизнеспособностью, как и предшествующие миры, и претендовать на свою собственную реалистичность, или же быть заведомо фиктивным, подчеркивая нереальность предшествующих конструкций. Кроме того, обозначенные уровни реальности могут прорываться друг в друга, перемешиваться, что создает многообразную картину литературных миров и субъектов повествований. Заметим, что креативная структура, по Ю.Левину, выглядит так: реальный мир – переходный от реального к творимому мир – творимый мир. Ю.Левин определяет тексты, созданные по описанному выше принципу как «неклассические повествования».

Б.Гаспаров объясняет креативную структуру следующим образом: «Предположим, что нами обнаружены в тексте два смысловых компонента 1 и 2, лежащих, в первичном своем значении, в различных смысловых плоскостях и занимающих различные, непосредственно не связанные между собой позиции в структуре данного текста. ...Вопрос о том, почему они были помещены в одной герметической «камере» данного текста, остается вне поля нашего внимания. Дальнейший анализ, однако, позволяет ввести в оборот еще один смысловой компонент - W, наличествующий либо непосредственно в тексте, либо опосредованно, в виде внетекстовой реминисцентной ассоциации. На первый взгляд это обстоятельство только увеличивает пестроту и

¹⁵ Левин Ю. Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова //Левин Ю. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки рус. культуры, 1998. – С.323-391.

¹⁶ Там же. С.366.

неоднородность текста... Однако, рассмотрев компонент \underline{w} с точки зрения тех функций, которые он выполняет в данном тексте, мы обнаруживаем, что он имеет явные связи, с одной стороны, с \underline{A} и, с другой стороны, с \underline{B} . Это открытие не только объясняет для нас присутствие компонента \underline{w} в данном тексте, но заставляет ретроспективно пересмотреть вопрос о соотношении компонентов \underline{A} и \underline{B} в его структуре. До сих пор эти компоненты выглядели для нас не связанными между собой, а следовательно, сопричастие их в тексте – случайным и немотивированным. Теперь связь между ними оказалась выявлена благодаря наличию посредствующего звена \underline{w} . Осознание этой связи имеет немедленные последствия для понимания нами значения каждого из данных элементов: мы воспринимаем их теперь не как \underline{A} и \underline{B} , но как « \underline{A} в проекции на \underline{B} », и « \underline{B} в проекции на \underline{A} ». Сами по себе данные элементы не наводили нас на мысль об их возможном соположении; теперь, когда мы связали их друг с другом, вследствие наличия промежуточного звена, их смысл изменился; взаимная проекция высветила в каждом из компонентов какие-то новые аспекты, оформила его смысловую конфигурацию таким образом, который не был бы возможен без именно такого, необычного и вне данного текста в нашем сознании не существующего соположения. Такая перестройка смысловой ткани в свою очередь имеет последствия для нашего понимания смысла и роли компонента \underline{w} . Значение этого компонента воспринимается нами теперь в проекции не только на \underline{A} и \underline{B} по отдельности, но также в проекции на те новые смыслы, которые возникли благодаря взаимодействию между \underline{A} и \underline{B} ; теперь эти новые смыслы, первоначально индуцированные присутствием \underline{w} , проецируются обратно на \underline{w} и в свою очередь видоизменяют наше первоначальное понимание этого компонента».¹⁷ Поскольку понятие «креативная рамка» представляется нам недостаточно изученным, мы позволили себе такую большую цитату.

Б. Гаспаров также отмечает, для того чтобы начался процесс подобной смысловой индукции, необходимо, чтобы текст обладал изначальным потенциалом связей, смысл которых заведомо ясен для воспринимающего и интерпретирующего этот текст субъекта.

На основе данных замечаний, хотелось бы уточнить структуру креативной рамки для цикла «Возвращение Чорба». В целом пространственные уровни текста укладываются в структуру, предложенную Ю.Левиним. Но «Re» мы обозначили как «Re+» - не просто внешний по отношению к произведению мир, но некое реальное пространство существования текста, такое бытие, в котором обитают и автор, и текст, и читатель. Такая действительность, по нашему мнению, не может быть безотносительной к пространству текста. Кроме того, этот уровень вбирает в себя творимые в тексте миры. Ex – уровень реальности, творимый в произведении, а In – уровень реальности, творимый

¹⁷ Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука, 1993. С.288-289.

уже собственно персонажем. Предложенная креативная структура выглядит так: *реальный мир – осознанно творимый мир текста в совокупности заложенных в него возможностей – субъективный творимый внутренний мир текста.*

Необходимо уточнить значение креативной рамки для структуры новеллы. Креативная рамка создает полифонию уровней реальностей, которые, взаимопроникая друг в друга, пересекаясь и взаимодействуя, регенерируют новые уровни смысла. Та многократность вложений текста, которая обеспечивается креативной рамкой, может порождать «читательское головокружение»¹⁸, поскольку приходится иметь дело с особой иерархией реальностей, взаимовложений миров, их соподчинения друг другу. Биспациальность и креативная рамка – термины, которые еще не стали широко применимы в гуманитарном дискурсе, является основными характеристиками неклассического повествования.

Таким образом: «Неклассическое повествование – это повествование, которое лишено однозначного и самодовлеющего характера обычного, «прямого» повествования, повествование, внутренний статус которого расшатан и неоднозначен – за счет ли «информационных» характеристик внутреннего мира произведения, влекущих за собой эту неоднозначность, или за счет размыкания этого внутреннего мира во внешний, реальный мир. Общий знаменатель такого повествования – неуверенность читателя в статусе, способе существования того мира, который создается в произведении».¹⁹

Можно сказать, что креативная рамка привносит ряд преимуществ в истолковании смысла текста:

1. сохраняется «ценность» содержания каждого повествовательного уровня;
2. реальность, вымысел, фикция не только не разрушают общего смысла, но «подтверждают» его эстетическую полноту и жизнеспособность;
3. рамка придает рассказу дополнительную глубину, взаимоотражение смыслов, превращая его в рассказ «о творческой мощи и своеобразии человеческого воображения»²⁰;
4. рамка придает тексту биспациальность: «Безысходная действительность, изображенная в *Ip*, теряет свою дурную замкнутость; внутреннее пространство рассказа размыкается, становится лишь подчиненной частью более широкого мира – мира творчества, и именно это размыкание становится носителем катарсиса. А поскольку *Ip* эксплицитно оказывается продуктом авторского воображения, то открывается и другая перспектива расширения мира: данный конкретный мир *Ip*, теряя право на уникальность и самодовлеющий характер, оказывается лишь представителем бесконечного множества

¹⁸ Левин Ю. Биспациальность ... С.367.

¹⁹ Левин Ю. Биспациальность ... С.367.

²⁰ Левин Ю. Биспациальность... С. 368.

возможных миров, средоточием и генератором которых является Я обрамляющего текста».²¹

Креативная рамка не только сохраняет положительное содержание вставных текстов, но и придает им дополнительную глубину, позволяя «отражаться» в предшествующих текстах. Кроме того, рассказ, творимый внутри вымышленного рассказа, разрушает свою замкнутость и оказывается одним из вариантов мира.

Сложная «художественно-пространственная» структура неклассического повествования требует особой субъектной организации. Поэтому, наряду с перволичной и третьеличной формами повествования, нам кажется целесообразным выделить нольличного (0-личного) повествователя.

К.Атарова и А.Лесскис так определяют общее значение перволичной формы: «Она всегда указывает на наличие персонифицированного повествователя, находящегося в том же повествовательном мире, что и другие персонажи».²² Исследователи также отмечают, что важнейшей семантической особенностью перволичного повествователя является актуализация им достоверности излагаемых событий, то есть здесь «презумпция автобиографизма, заданная структурой повествовательной формы».²³ Вследствие этого, перволичному повествователю присуща особая субъективность по отношению к окружающей его художественной действительности. По мнению авторов статьи, «из субъективности взгляда на мир следует, видимо, «эффект оправдания»...²⁴

Специфической особенностью третьеличной формы «является вымысел, полнота изображения внешнего и внутреннего мира, объективность».²⁵ Третьеличный повествователь выступает в качестве творца и полновластного хозяина текста, он вне событийного плана, в метапространстве текста. Образ автора в третьеличной форме моделирует не все поведение человека, а только функцию создателя художественного текста. Исследователи отмечают, что «наличие персонифицированного автора, естественно, означает наличие в произведении текста, относящегося к автору. Такой текст по отношению к сюжетному плану является мета-текстом, то есть «текстом о тексте».²⁶ По содержанию метатекст оказывается связан с сюжетно-композиционной организацией материала данного произведения, с построением характера, с

²¹ Левин Ю. Биспациальность... С.368.

²² Атарова К., Лесскис Г. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том 35. №4. 1976. – М.: Наука, 1976. – С.345.

²³ Там же. С.346.

²⁴ Там же. С.349.

²⁵ Атарова К., Лесскис Г. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе //Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Том 39. №1. 1980. – М.: Наука, 1980. – С.34.

²⁶ Там же. С.37.

«правом автора на стилистический эксперимент».²⁷

Нольличный повествователь, можно сказать, и есть такой стилистический эксперимент. В определенном смысле это - «маска автора».²⁸ К.Мамгрэн, который исследовал хаотичную природу англоязычного постмодернистского романа, приходит к выводу, что маска автора обеспечивает произведению коммуникативную ситуацию. По мнению И.Ильина, метатекст постмодернистского романа создается всеми «культурными конвенциями своего времени - традиционно сложившимися представлениями о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть (например, сюжет, персонаж, жанровые разновидности романа и т.д.)».²⁹ Вводя в текст метатекстуальный комментарий, автор, по сути, предлагает свой вариант интерпретации, причем явно иронический. К такому понятию, как «маска автора», примыкает 0-личный повествователь в прозе В.Набокова.

Если перволичный повествователь обнажает внутренний мир героя, третьеличный повествователь описывает окружающий героя мир, проникает в сознание второстепенных персонажей, излагает их планы, мысли, иногда выступает в роли всезнающего автора. Назначение 0-личного (или безличного) повествователя иное. С одной стороны, он несет в себе функцию всезнающего автора, но, кроме того, он создает ощущение полной отстраненности от объекта изображения до определенного момента времени. В нужный момент он формирует отрывок текста так, что нарочито выдвигается на первый план суровая авторская воля, подчиненность персонажей замыслу автора, авторская «рука», которая вмещивается в ход повествования, чтобы разрушить иллюзию отсутствия автора в тексте, которое присуще третьеличному повествователю. Здесь дело не просто во всезнающем авторе, читатель «знакомится с автором-наблюдателем, который открывается как судьба, творец, бог для героев его вымышленного им мира. Проникновение в текст происходит за счет открывания своей роли в тексте, обнажения приема формирования повествовательной структуры. Такое авторское созидание подразумевает и взаимодействие с читателем, заведомое планирование реакции другого сознания на такой «проявляющий» автора фрагмент текста. За счет этого приема переоценивается все повествование, так как там, где автор сознательно отстранялся» от текста, он тоже присутствовал и наблюдал и за ходом повествования, и за поведением героев, и за реакцией читателя. Поэтому автор в подобным образом выстроенном тексте, действительно, провоцирует

²⁷ Там же. С.38.

²⁸ «Авторская маска» - англ. AUTHOR'S MASK - термин *постмодернизма*, предложен амер. критиком К.Мамгреном // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. - М.: Интрада - ИНИОН. 1996г. - С.192-194.

²⁹ Ильин И. Авторская маска // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. - М.: Интрада - ИНИОН. 1996г. - С.192.

читателя на определенную интерпретацию.

Нольличный повествователь – играющий в «узнавание» приема автор. Обнажение приема подразумевает переход границы между реальным миром и вымышленным миром произведения, где в свою очередь происходит «соскальзывание» между вымышленным миром автора и мыслимым миром персонажей, причем все эти миры пересекаются в творящем сознании читателя. По сути, «маска автора», 0-личный повествователь, «авторская роль» синонимичные понятия.

Читатель может и не увидеть приема, поэтому произведение может быть прочитано и истолковано однозначно, без излишних интерпретаций. Победителем в этой игре, похожей на шахматную партию, выходит повествователь, чей текст может быть воспроизведен и понят на самом поверхностном уровне. Глубина текста откроется на пересечении всех мыслимых автором субъективных миров, причем каждый мир за счет взаимодействия с другими оказывается разомкнутым и проникаемым, ставящим под сомнение свое собственное существование и влияющее на интерпретацию смыслов других текстов.

Таким образом, 0-личный повествователь – это прием, авторская роль, обнажающая присутствие творящего сознания в тексте и вскрывающая вымышленность всего рассказанного в расчете на читательскую реакцию и готовность включиться в игру по воспроизводству смыслов и возможных интерпретаций. При таком понимании повествовательной структуры повторяющиеся образы, мотивы, темы приобретают семиотическое значение, требуют своей расшифровки, истолкования. Читательское сознание не только интерпретирует, но и творит такие смыслы, которые и не подразумевались автором, но присущи знаку.

Несмотря на обозначенные особенности набоковской прозы, рассказы писателя вместе с тем пронизаны единым авторским отношением, сходностью повествовательных уровней, иерархией творимых реальностей, объединены одной метатемой – жизнь/искусство, которая распадается на комплекс оппозиций, разрабатываемых в цикле. Сложный комплекс мотивов создает особый контекст сборника, в котором иначе воспринимается каждая отдельная новелла. Более того, все рассказы реализуют часть метафабулы, которая лежит в основе первой новеллы. Такое структурное единство сборника позволяет говорить о нем как о строго организованном авторском цикле, который структурируется тематическими, мотивными и собственно поэтическими звеньями в особую жанровую форму, приближенную к роману.

Кроме того, внутри цикла возникают группы рассказов, семантически близкие, то есть по-разному воплощающие одну и ту же фабульную ситуацию, определенный лейтмотив или блок мотивов.

С этой точки зрения цикл можно разделить на следующие семантические блоки.

Первый семантический блок составляют рассказы – «Порт», «Звонок», «Письмо в Россию». В нем реализуется лейтмотив воспоминание/повторение, который связан с темой памяти как центральной темой сборника.

Второй семантический блок - «Сказка», «Рождество», «Гроза» – реализует мотив потери/обретения мечты, сына и смысла собственной жизни, дара.

Контрапункт всего сборника, его внутрициклового *pointe* составляет центральная новелла – «Бахман», которая собирает все мотивные «нити» в единое целое, заставляя переосмыслить весь цикловой контекст.

Третий семантический блок - «Путеводитель по Берлину», «Подлец», «Пассажир» - отражает структуру предшествующих частей, возвращается к темам первого и второго семантических блоков, повторяет их, реализуют игру с вариантами мира и временем/пространством, разворачивающихся в момент восприятия на глазах читателя.

Четвертый семантический блок - «Катастрофа», «Благость», «Картофельный эльф», «Ужас» - в разных вариантах развивает мотив призрачности, иллюзорности мира, его смысла и «духа». Последний семантический блок возвращает нас к началу цикла, более детально воплощая ту тоску и попытки обрести точку поры, поиски смысла, которые переживал Чорб.

На основе проведенного анализа цикла «Возвращение Чорба» можно выделить следующие особенности набоковской поэтики.

1. Любое произведение Набокова включает в себе мотив пересечения границы.

Строится граница образом любого отражающего или «рассеивающего» предмета: образы водной глади (река, море, канал, лужица), слезы, туман, зеркало, окно, стекло, сумерки, прозрачность вечера, осени, блеск, сияние – превращаются в мотив, который «проводит» тему границы и служит сигналом к совмещению или проецированию прошлого и настоящего, реального и призрачного миров, но конструирование границы всегда связано с эффектом мнимости, фикции, обмана (самообмана), иллюзии, которые провоцируют читательское сознание на творческое отношение к тексту, его разгадывание.

2. Комплекс лейтмотивов реальность/воображение, жизнь/творчество, реальное/нереальное возникает из биспациальности мира.

Только воображение, по сути, является единственным «реальным» средством проникновения в желанный и «осовершененный» мир. Чтобы оценить прелесть творимой действительности, необходимо «возвращаться» к реальной жизни: замыкание) себя на вымышленной действительности означает ограничение жизненного пространства.

3. Мотив игры возникает из биспациальной структуры произведения, так как для воспроизведения уровней реальности необходимо как минимум два деятельностных сознания (с самим собой, в одиночку играть неинтересно).

В произведении должны взаимодействовать два «опыта» понимания жизни, которые создадут интерпретацию реальности, на основе авторской, а, следовательно, спровоцируют возникновение двух пространств, двух времени (по меньшей мере).

4. Из сложной биспациальной структуры вырастают «семантические качели» Набокова.

Это - особое свойство героев, предметов, событий одного уровня реальности «соскальзывать» в другой и обратно, причем иногда довольно сложно определить какой мир описывается. При этом настоящее-воспоминание-воображение-осмысление оказываются равноправными явлениями.

5. Параллельно протекающие или взаимодействующие реальности оформляются в креативную рамку.

Креативная рамка представляет собой такой вид рамочной конструкции, при котором создается впечатление взаимодействия этих миров на протяжении текста, но в конце происходит непереносимое разрушение их возможного слияния. В художественном мире Набокова диалог обычно терпит неудачу, миры оказываются несовместимыми, попытки их контакта или слияния оканчиваются катастрофой.

6. Полифония уровней реальности порождает лейтмотив воспоминание/повторение.

Мысленное восстановление прошлого или сотворение реальности в воображении предполагают воспроизведение фрагментов прошлых или возможных событий в настоящем, поэтому прошлое – настоящее – будущее времена смешиваются, взаимопроникают друг в друга, возникает вертикальное смещение во времени, переходы из одного временного промежутка в другой, наложение событий разных периодов, также вертикально раздвигаются границы пространства.

7. Обозначенная структура миров и хронотопа требует особых средств выражения и на повествовательном уровне.

В произведениях Набокова нет героев как таковых, все они открывают свою «вторичную» природу, выступая в качестве «роли» авторской активности в тексте. Можно сказать, что в набоковском тексте реализуют себя только два сознания – авторское и читательское. Игра авторского воображения порождает персонажей, которые нужны ему для структурирования формы мира. Текст может строиться от первого лица (перволичная форма), что позволяет передать особое состояние мира, преломленное через субъективное восприятие. Наравне с перволичной формой и рядом с ней – без «предупреждения» - возникает фрагменты текста от третьего лица (третьеличная форма), что позволяет передать мир таким, каков он есть в объективном, «незаинтересованном» виде. При этом эти формы субъектов сознания организуются надсубъектой авторской волей, которая организует повествовательное единство, подстраиваясь то под одну, то под другую форму, обнаруживая себя в

предельном обезличивании («Оказалось...»), «Стало возможным...», «Случилось вот что...» и т.д.). Такая сознательно отстраненная, предельно объективированная авторская роль выступает как обезличенная форма, сочетающая в себе всезнание автора, волю творца, иронию повествователя, могущество судьбы.

Сочетанием этих трех повествовательных форм достигает стереоскопическое изображение реальности, в ее многоаспектности, и становлении. Мир предстает в потоке восприятия-воображения-воспоминания-осмысления, причем, организованные умелым дирижером, эти голоса в тексте четко различимы. Смещение форм повествования не только придает спонтанность, образную яркость, естественность тексту, но и вскрывает его литературную сделанность, по сути, символизирует обнажение приема, реализацию авторской воли.

8. Тематическое своеобразие, воплощенное в четко структурированной поэтике, придает новеллам цельность и законченность.

Как уже говорилось, природа цикла двойственна по своей структуре. Целостные, законченные самостоятельные произведения – новеллы в рамках циклового контекста - предстают как взаимодействующее единство за счет общих структурных элементов на поэтическом уровне (проецирование границы, особенности хронотопа, уровни реальности, формы повествования), так и на тематическом - через движение мотивов, их комбинаций, через ассоциативные связи. Таким образом, цикл обнаруживает свои биспациальные свойства: текст новеллы – текст цикла диалогически взаимодействуют как две жанровых формы. Внутренняя замкнутость рассказа оказывается разомкнутой на вертикальном уровне открытости цикла, обнаруживая неожиданные связи, переосмысляя темы, предлагая варианты одной и той же фабульно заявленной проблемы. Такое внутреннее движение цикла провоцирует становление романной широты и полифонии.

9. Вертикальный уровень цикла образуется движением лейтмотивов и мотивными связями.

Помимо лейтмотивов, оформленных как художественные оппозиции реальность/воображение, жизнь/творчество, реальное/нереальное (вымышленное), игры можно выделить еще несколько:

- реальное/нереальное может трансформироваться в реализованное/нерализованное, существующее/несуществующее, живое/неживое;
- биспациальность художественного мира, сотворенная авторской волей, вводит лейтмотив создателя, творца, который реализуется в оппозиции божественное/обыденное, одухотворенное/бездуховное, пустое. С лейтмотивом творца связан мотив души и мотивной оппозицией искусство/искусственность.

Структура мотивов в рассказах довольно многообразна. Нас интересует мотив как структура морфологии текста, выявляемая в процессе анализа.

Можно выделить следующие центральные мотивы, которые обнаруживаются в каждом рассказе цикла:

- м. границы, перехода с одного уровня реальности на другой;
- м. игры, позволяющий проникать в другую реальность, «перемещать» события, рассчитывать на читательское соучастие;
- м. художника – как частный случай лейтмотива творца;
- м. искусства/искусственности связан с одухотворенностью творений художника или утратой духа, то есть, смертью, омертвелостью, невозможность размышлять об этом предмете.
- м. женщина/Россия, тесно связанный с мотивом души. Образ женщины, часто безымянной, легко совмещается с образом России («Звонок») – это синонимы гармонии, «райского» состояния миропорядка, его полноты. Лишенное гармонии бытие обнажает свою суть через неузнанную женщину, которая в итоге оказывается проституткой: что-то случайное, временное, символ мнимого замещения, обмана. Настоящее содержание «ее» сакрализовано, недосказано, скрыто (поэтому и имени, как правило, у «нее» нет).

Наряду с центральными мотивами возникают параллельные, которые подчеркивают или контрастируют с темой центрального мотива и лейтмотива:

- м. зеркала (отражение, проекция, вариант мира, возможность перехода на другой уровень реальности)
 - м. сна (жизнь есть сон, сон – иллюзия);
 - м. смерти (связь с лейтмотивом существование/несуществование);
 - м. судьбы (как проявление жесткой воли создателя текста, вмешательство в судьбу героя);
 - м. трамвая (воплощение общей городской жизни, замкнутой в пространстве города; трамвай предстает как символ движения, обещания, но в пространстве города по раз и навсегда заведенному пути);
 - м. солнца (тепло, гармония, свет);
 - мотив темноты и мрака (герой устойчиво не угадывает знаков судьбы, не осознает себя персонажем);
 - м. бабочки, мотылька (не только знак души, одухотворенности, но и знак проявления гармонии, авторской воли в тексте);
 - м. обретения/потери;
 - м.недуглеспособного антагониста.

Можно выделить группу частичных мотивов, которые появляются как знак ситуации, подчеркивают значение центрального или параллельного:

- м. кино (фильма), постановки, картины, фотографии (он либо подчеркивает пограничность ситуации, либо пародирует жизнь) – через этот мотив вводится тема ненадежной реальности, ставится под сомнение наблюдаемое;
- м. тени (он сопутствует мотиву границы, обозначает

- взаимопроникновение реальностей);
- м. отца/сына;
- м. марионетки (любой герой в тексте – авторское порождение, часть его художественной активности);
- м. слепоты/прозрения;
- м. пустоты/ничто (мир, лишенный смысла, одухотворенности);
- м. опьянения (особая точка зрения на реальность).

Обозначенные принципы набоковской поэтики прослеживаются на материале новелл из цикла «Возвращение Чорба».

В заключении подводится итог диссертационного исследования. Отмечается, что биспациальность, присущая художественным структурам набоковского текста на разных уровнях, но продиктована особенностями мироощущения писателя.

Биспациальность на уровне внутренней структуры текста создается через «конструирование» границы между возможным и реальным мирами. Развитие действия этих уровней объединяется креативной рамкой с обязательным развоплощением этих миров в конце.

Биспациальность цикла неоднозначна по своей природе. Во-первых, она образуется на основе метафабулы, которая имеет свой зачин, кульминацию и финал, и семантических блоков, которые развивают один из структурных компонентов метафабулы («Возвращение Чорба» – «Бахман» – «Ужас»). Во-вторых, биспациальность цикла строится на системе соотношений лейтмотива и мотива; это соотношение предполагает особый диалогический контекст для составляющих его элементов. Способы поэтический и мотивной организации цикла, а также двойственная природа цикла способствуют становлению романной широты в освещении проблемы реальность/творчество, воспоминание/повторение.

Таким образом, биспациальная структура реализуется как в плане тем и мотивов, так и в плане поэтики. При этом биспациальность выражает художественные поиски, продиктованные осознанием себя как «элемента» новой духовной парадигмы. В.Набоков начинает художественные эксперименты, которые вскоре станут частью формирующейся постмодернистской эстетики (поливалентность реальности – основная черта постмодернистского видения мира).

В конце диссертации приведен список использованной литературы, включающей в себя наименований.

Основное содержание диссертации отражено в публикациях:

1. О двух новеллах в сборнике Вл.Набокова «Возвращение Чорба». (К пониманию художественного мира писателя) // Вестник СамГУ. Самара, 1997. №3. С.46-56. 0,5 п.л.
2. Поэтика новеллы В.Набокова «Соглядатай» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Воронеж, 1998. Вып. №10. С.71-79. 0,3 п.л.

ЛР № 020316 от _____. Подписано в печать 17.02. Формат 60x84/16.
Бумага офсетная. Печать оперативная. Объем 1п.л. Тираж 100 экз.
Заказ № 338 Изд-во «Самарский университет» УОП СамГУ ПЛД № 67-
43 от 19.02.98.