

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Лингвопоэтическая специфика малой прозы В. В. Набокова

Исполнитель _____
Костюкова Полина Константиновна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____
кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)

Васильева Инга Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой _____
(подпись)

кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«31» июля 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

В В Е Д Е Н И Е	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИНГВОПОЭТИКИ И АНАЛИЗА МАЛОЙ ПРОЗЫ	6
1.1 Понятие лингвопоэтики и ее роль в филологических науках.....	6
1.2 Жанровая специфика малой прозы	13
1.3 Методы анализа лингвистической и поэтической стороны текста	18
Выводы к первой главе	23
ГЛАВА 2. ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ В. В. НАБОКОВА.....	25
2.1 Идиостиль В. В. Набокова	25
2.2 Лингвопоэтическая специфика сборника «Возвращение Чорба» ...	31
2.3 Лингвопоэтическая специфика сборника «Соглядатай»	40
2.4. Лингвопоэтическая специфика сборника «Весна в Фиальте»	49
Выводы ко второй главе.....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	61

ВВЕДЕНИЕ

Лингвопоэтика — достаточно молодая область исследования в лингвистике текста, поэтому в последние десятилетия наблюдается устойчивый рост интереса к комплексному исследованию лингвистических и поэтических аспектов художественного текста. Такой междисциплинарный анализ помогает раскрыть новые значения и интерпретации, углубляя процесс прочтения и восприятия литературного произведения, а также выявляет смысловые и звуковые закономерности.

Современные методики лингвопоэтического исследования находятся в стадии постоянной разработки и конкретизации, поэтому не обладают однозначной формулировкой. Главной характеристикой любого метода анализа является акцент на выявлении стилистически маркированных единиц в художественном тексте, что позволяет не только выявить особенности языковой организации художественного произведения, но и понять, каким образом авторские стилистические приемы формируют его поэтическое звучание, создают особую эстетическую эффектность и обеспечивают внутреннюю целостность текста.

Особое значение приобретает проблема выявления и анализа специфики языковых и стилистических приемов в прозе писателей XX века, чье творчество характеризуется множественностью жанров, стилистической оригинальностью и уникальной художественной самобытностью. В рамках данной проблематики существенное место занимает исследование творчества В. В. Набокова, поскольку его проза изобилует лингвистическими играми, богатым использованием звуковых и ритмических средств.

Повышенный интерес у исследователей вызывают романы В. В. Набокова, тогда как его рассказы остаются без должного внимания. Однако именно в произведениях малой формы, в силу специфичности подобных жанров, концентрируется мастерство автора полно раскрыть идею текста в ограниченном объеме. В рамках нашей работы мы также проанализируем одну

повесть Набокова, поскольку она важна для определения семантического поля одного из исследуемых сборников. Таким образом, **актуальность работы** состоит в малоизученности вопроса лингвопоэтических особенностей произведений малых жанров В. В. Набокова и в развитии междисциплинарных подходов интерпретации художественного текста.

Научная новизна обусловлена применением методов лингвопоэтического анализа рассказов и повести В. В. Набокова, что дает возможность более полно понять уникальность стилового мастерства автора и его экспериментальных текстов. В результате это способствует расширению теоретических представлений о лингвопоэтических свойствах малой прозы писателя.

Объектом исследования являются произведения малой жанровой формы В. В. Набокова.

Предметом исследования – лингвопоэтическая специфика малой прозы В. В. Набокова, то есть особенности использования звуковых, ритмических, стилистических и символических средств, формирующих эстетическую выраженность его произведений.

Материал исследования – рассказы В. В. Набокова из сборников «Возвращение Чорба» (6 рассказов), «Соглядатай» (5 рассказов), «Весна в Фиальте» (4 рассказа) и повесть «Соглядатай» из одноименного сборника.

Цель работы – определить особенности использования языковых средств, характерных для идиостиля В. В. Набокова, в небольших произведениях автора.

Для достижения поставленной цели выделены следующие **задачи**:

- рассмотреть методологическую специфику анализа художественного текста в лингвопоэтике;
- выявить особенности исследования прозаических текстов малых жанров;
- определить индивидуально-авторский стиль В. В. Набокова;

– выделить наиболее характерные стилистические и лингвистические приемы автора для создания художественного мира, влияющего на чувства и мысли читателя;

– проанализировать рассказы и повесть «Соглядатай» В. В. Набокова в лингвопоэтическом аспекте.

Методологическая основа исследования. В работе были использованы следующие научные методы: метод сплошной выборки текста, семантико-структурный анализ, компонентный анализ, дедуктивный метод, лингвостилистический анализ, семантико-стилистический анализ, сравнительный анализ.

Теоретико-методологической основой исследования послужили работы лингвистов В.В. Виноградова, В. Я. Задорновой, Ю. М. Лотмана, А. А. Липгарта и др. Теоретической базой работы являются также научные статьи Л.А. Каракуц-Бородиной и Л. Ю. Стрельниковой, посвященные анализу стилистики В. В. Набокова.

Теоретическая значимость исследования заключается в расширении понимания взаимосвязи формы и содержания художественного текста, развитию концепций лингвопоэтики и уточнении стилевых особенностей Набокова. Работа способствует междисциплинарному развитию этой области.

Практическая значимость исследования заключается в увеличении теоретико-методологической базы изучения идиостиля В. В. Набокова для дальнейшего углубленного анализа особенностей индивидуального стиля автора.

Структура работы состоит из введения, основной части, включающей две главы (теоретической и практической), заключения и списка используемой литературы. Объем работы составляет 66 страниц, список литературы включает 52 наименования.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ЛИНГВОПОЭТИКИ И АНАЛИЗА МАЛОЙ ПРОЗЫ

1.1 Понятие лингвопоэтики и ее роль в филологических науках

Филологические науки с процессом появления новых подходов в теоретической методологии исследования языка в качестве основной коммуникативной и мирообразующей функциональной единицы (в контексте создания писателем собственного художественного микрокосма или при использовании текста в агитационных, пропагандистских целях), а также с развитием различных методов интерпретаций как художественного, так и нехудожественного текста, претерпевали изменения. Научным деятелям стало тесно оставаться в рамках уже устоявшихся дисциплин, в связи с чем обнаружилась потребность в симбиозе литературоведческого анализа текста и лингвистического исследования.

Прежде всего, развитию лингвопоэтики как отдельной дисциплины способствовал переход от структурно-системного подхода изучения лингвистики к антропоцентрическому, когда в науку о языке начали просачиваться понятия из социологии, психологии, антропологии и других направлений науки, тесно связанных с внутренним миром человека и его взаимодействием с обществом. Синтез литературоведения и лингвистики позволил многогранно посмотреть на художественное произведение: с одной стороны, производится анализ содержательной части, затрагивается идейно-тематический пласт, с другой, рассматривается семантика языковых единиц. Здесь мы начинаем двигаться в двух направлениях: от содержания к слову и от слова к содержанию.

Появление нового подхода потребовало нового термина для его обозначения. Лингвистическая поэтика сформировалась в 70-е годы XX в. в результате переосмысления другого раздела языкознания – лингвостилистики, которая в отличие от стилистики затрагивает более широкий спектр языковых единиц (это уже не только анализ троп и стилистических фигур, но и анализ фонетического и синтаксического уровней). Во внимание лингвостилистики

входит словообразовательные и фонетические средства выразительности, исторические изменения языка (устаревшая лексика, неологизмы, окказионализмы), перестановка частей речи, параллелизм, как средство создания эстетического эффекта, и т.д. Лингвостилистика в качестве объекта исследования избирает различные функциональные стили: научный, официально-деловой, художественный, тогда как лингвопоэтика изучает узкую область – только художественный текст, его эстетическую организацию, синтез формы и содержания, который создает единый художественный мир, влияющий на чувства и мысли читателя.

Становление лингвопоэтики как отдельной дисциплины связано с работами В. В. Виноградова, в которых он настаивает на важности отделения общих правил стилистического анализа текста в целом от исследования индивидуального стиля автора художественного текста, поскольку стремление понять язык писателя в рамках общего процесса развития русского литературного языка приводит к неполному раскрытию особенностей творчества писателя и, зачастую, к сложностям в определении идиостиля автора [9-11], В. П. Григорьева, отделявшего художественный текст от других речевых стилей на основании структурной особенности поэтики, А. А. Липгарта, который дал определение лингвопоэтики, как раздела «филологии, в рамках которого стилистически маркированные языковые единицы, использованные в художественном тексте, рассматриваются в связи с вопросом об их функциях и сравнительной значимости для передачи определенного идейно-художественного содержания и создания эстетического эффекта» [25, с. 9]. Также немало важными становятся работы лингвиста Б. М. Гаспарова, где он рассматривает язык как непрерывную, органическую среду человека, неотделимую от его памяти, сознания и культурного опыта. Таким образом, мы можем выделить, что объектом исследования лингвопоэтики является язык художественного текста, а предметом – способы преобразования формы и значения языковых единиц в единую систему для создания цельного художественного мира.

Немалый вклад в лингвопоэтику внес русский лингвист-структуралист Р. О. Jakobson. Он занимался систематизацией функций поэтического языка и ввел в языкознание понятие «шифтер» – класс языковых единиц, значение которых меняется от контекста речи, а также от адресата и адресанта. Jakobson выделил шесть функций речевой коммуникации, которые различаются шифтерами, связывающими сообщение между отправителем и получателем:

1. Эмотивная, или экспрессивная функция направлена на адресанта, передает отношение говорящего к тому, о чем он говорит. В чистом виде эмотивная функция выражена междометиями, однако нередко она передается через эллипсис, риторические восклицания, разнообразные графические средства выразительности.

2. Конативная функция ориентирована на адресата. Она выражена в повелительном наклонении или в звательной форме и призвана обратить внимание собеседника.

3. Референтивная (денотативная) функция – функция объективного описания мира; сосредоточена на фактах, особый акцент делается на точности информации, а не на ощущениях.

4. Фатическая функция направлена на установление, поддержание или прерывание контакта. Часто используются устоявшиеся в культуре слова и словосочетания, которые не несут смысловой нагрузки (приветствия, прощания, вежливые фразы и т.д.).

5. Метаязыковая функция используется при анализе и описании языковых явлений: язык объясняет сам себя. Она используется для понимания и обсуждения языкового кода; чаще всего проявляется для уточнения и устранения двусмысленности.

6. Поэтическая функция заключается в направленности сообщения на самого себя и делает язык не только средством передачи информации, но и инструментом эстетического восприятия. Эта функция чаще других подразумевает использование художественных средств выразительности и акцентирует внимание на том, как написано, а не что [52].

Якобсон определил поэтическую функцию как «сосредоточие внимания (самого сообщения) на сообщении ради него самого» и тем самым утвердил независимость языка, который используется в художественных произведениях: язык начинает раскрывать собственную семантику, отличную от языка обычной речи. Художественный текст теперь обладает языковой логикой, отражает отношение языка к миру, то есть «моделирует границу между собой и своим окружением» [29]. Мы можем заметить, что поэтическая функция является одновременно установкой и на сообщение, и на выражение, а также отметим, что для реализации данной функции в художественных текстах необходим особый инструмент – поэтический язык.

В своей работе «Понятие поэтического языка» Г. Ю. Винокур выделяет три ключевых подхода к его изучению [12, с. 388-393]. Первый касается стилистических особенностей использования языка в рамках определенной поэтической традиции. Второй рассматривает поэтический язык как особую лингвистическую систему, отличающуюся повышенной экспрессивностью и способную передавать творческие смыслы. Третий же трактует язык как самостоятельное художественное явление, способное выполнять эстетическую функцию – искусство в чистом виде. С точки зрения В. П. Григорьева, именно третья трактовка оказывается наиболее полной и точно отражающей суть вопроса: она допускает употребление понятия «поэтический язык» на самые разные литературные тексты, в том числе и на прозу.

В другой своей статье, «Об изучении языка литературных произведений», Г.Ю. Винокур говорит, что «поэтический язык» – это не что иное, как язык, взятый в его художественной функции [12, с. 256]. Иными словами, это материал, из которого строится произведение, причем его функционирование подчиняется особым законам: смысл здесь передается нестандартными путями, а само высказывание призвано создать особое эстетическое полотно произведения.

Лингвистические и поэтические концепции В. В. Виноградова, Г. Ю. Винокура и структуралистских теорий сосредоточены на анализе поэтической

функции языка как ключевого элемента литературного высказывания. В рамках их подходов признается существование иерархии между коммуникативной, эстетической и поэтической функциями. Так, В.В. Виноградов отмечает, что «поэтическая функция базируется на коммуникативной, но формирует новую область речевых связей под управлением эстетических и историко-культурных закономерностей» [10, с. 155]. Это подчеркивает, что поэтическая функция включает не только передачу смыслов, а их эстетическую переработку, раскрывающую природу художественного слова и его структурных форм. В определениях эстетической функции существуют разные интерпретации; например, Л. А. Новиков акцентирует внимание на воздействии автора на читателя, в то время как другие рассматривают ее внутренние структурные особенности, придающие произведению художественную ценность и уникальность [33].

В теоретической системе Г. О. Винокура поэтическая функция противопоставляется универсальной коммуникативной функции языка, так как в ней явно выявляются эстетические коннотации, включая семантико-стилистические и семиотические аспекты. Особенность этой функции заключается в двойном смысле слова, существующем в поэтическом произведении: непосредственном и опосредованном. В соответствии с этим, закреплено мнение, что «нет такого факта поэтического языка, который не был бы известен вне контекста — он как явление языка в целом обладает интегративной природой» [12, с. 390]. Это подразумевает, что особенности поэтического текста постоянно пересекаются с тенденциями общего языка и не существуют в изоляции от них.

В своем анализе Винокур подчеркивает, что суть поэтического языка раскрывается через понимание взаимодействия его функций, в данных случаях — как особого «модуса действительности». В данном контексте он вводит понятие «вторичной мотивированности» или «обосложненности», которая появляется на базе вторичных смыслов напрямую ассоциируемых с прямым значением слов, то есть истинный смысл художественной лексики не

ограничивается ее буквальным значением.

Концепция внутренней формы у Г.Ю. Винокура основана на двойственной мотивированности слова в поэтическом тексте как носителя смыслового содержания и внутренней образной насыщенности. Эта двоякая природа служит основой модели поэтического языка через «внутреннюю форму», которая способна содержать смысловую зарядку и открывает возможность существования второго, эстетически насыщенного уровня реальности. Данная теория рассматривает не только то, какие слова используются, но и то, как они строятся грамматически и каким образом связаны между собой в предложении. Это помогает лучше понять, что значит поэтическая речь и ее устройство. В результате язык в искусстве становится чем-то вроде внутренней сути, он сам по себе имеет глубокий смысл и не зависит от того, о чем конкретно говорится.

Такой подход показывает, что поэзия – это внутренний процесс, где слово постоянно переосмысливается и развивается. Идею «внутренней формы» широко приняли в современной лингвистической поэтике. Ее активно развивала О. Г. Ревзина, которая видела в ней ключ к выразительности поэтического языка. Исследователь считала, что выяснение того, как язык функционирует в качестве системы, помогает понять его в лингвистической поэтике. Иными словами, нужно изучать, какие знаки в языке подходят для выражения мысли и способы их проявления – как универсальные, так и индивидуальные средства создания художественного мира.

В научной концепции В. В. Виноградова категория «внутренней формы» слова занимает одно из центральных мест. Обращение к данному понятию дает возможность рассмотреть механизмы создания словесных образов и выявить принципы их организации. Однако здесь же возникает определенное противоречие: с одной стороны, формальная организация образа, с другой – его художественная полнота, и эти две стороны не всегда совпадают. Проблема, по мнению В.В. Виноградова, состоит в отсутствии четкой и общепринятой классификации, которая позволила бы точно разграничивать

разные типы образов, а без такой классификации трудно вывести какие-то универсальные характеристики [9, с. 169].

Ученый Виноградов не сводил поэтическую функцию исключительно к «внутренней форме». Он считал, что она в полной мере раскрывается только во взаимодействии с композицией произведения. Эти два аспекта (образность слова и построение текста) у него тесно переплетены. В своих работах по поэтике и литературоведению Виноградов много внимания уделял тому, по каким законам строятся разные литературные жанры, как эти законы менялись с течением времени и как одни формы сменяли другие. Здесь важно понимать, где перед нами общее правило, а где частная особенность, присущая только определенному жанру или даже отдельному автору.

Еще одна весомая мысль В.В. Виноградова касается статуса самого художественного произведения. Он полагал, что текст может служить своего рода «естественной площадкой», на которой наглядно проявляются главные свойства поэтической речи. Наука о художественной речи понимается как дисциплина «опытная»: она изучает, из каких частей состоит поэтическая речь и как эти части расположены относительно друг друга. Особое значение здесь придается анализу речевых конструкций, их эстетическому оформлению. Можно сказать, что именно структура является той самой опорой, которая позволяет судить о художественной ценности произведения и его выразительности.

Таким образом, история лингвопоэтического анализа показывает, как постепенно развивались идеи, которые выделяли главную роль поэтической функции и особых черт поэтического языка. В работах В. В. Виноградова, Г. Ю. Винокура и В. П. Григорьева на первый план выходит эстетическая сторона текста. Именно осознанный процесс создания художественных образов и насыщение речи экспрессивностью, по их мнению, превращает поэтическое слово из обычного средства общения в нечто принципиально иное.

Исследователи выстраивали определенную иерархию, сопоставляя

коммуникативную, эстетическую и поэтическую функции, при этом поэтический язык понимался ими как уникальное художественное средство, обладающее собственной внутренней формой и высокой степенью выразительности. В их трудах само понятие «поэтический язык» обретает особый статус: он больше не относится исключительно к лирическим произведениям, а становится настолько же высокофункциональным и в прозе.

Позже Р. О. Jakobson и А. А. Липгарт существенно расширили и углубили понимание поэтической функции. Они стали трактовать ее как особый вид работы со смыслами, где главным становится не столько предмет сообщения, сколько способ его выражения, что стало значимым вкладом для дальнейшего развития филологического анализа поэтических текстов.

Лингвопоэтика прошла путь от восприятия языка как средства связи к видению его в качестве самостоятельного художественного механизма, ориентированного на эстетическое воздействие.

1.2 Жанровая специфика малой прозы

Понятие «жанр» уходит корнями в античную поэтику; уже тогда оно использовалось как один из главных ориентиров в системе литературоведения: с его помощью пытались выработать четкие критерии, чтобы разграничивать и упорядочивать разные виды литературных произведений. В классических работах таких исследователей, как Ю. М. Лотман, Б. В. Томашевский или Ю. Н. Тынянов, жанр обычно понимается как исторически сложившийся, структурно оформленный компонент литературного наследия, имеющий устойчивые признаки, свои эстетические особенности и специфически отражающий определенные типы событий (трагедия, эпика, комедия). Подчеркивается, что жанр способен повторяться в больших группах произведений благодаря закрепленным композиционным схемам.

Согласно определению В. В. Кожина, рассказ – малая эпическая форма повествования, отличающаяся небольшим объемом, ограниченным

числом действующих лиц и развитием событий вокруг одной-двух центральных ситуаций. В отличие от крупных эпических жанров, он тяготеет к воспроизведению отдельного эпизода, в котором, тем не менее, достаточно полно раскрывается значимая коллизия и характеристика героев [23].

Однако единого мнения о том, что именно считать жанром и как его строго определять, до сих пор нет, но можно сказать, что в основе любого жанрового анализа лежит изучение организации текста, его структурных элементов и формальных признаков. В широком смысле жанр удобно трактовать как своего рода канон – универсальную модель, которая задает и форму, и содержание.

При выделении жанров важным является определение читателя, для которого пишется произведение, своего рода эквивалент экономической структуры производства: что производить, как и для кого; соответственно: о чем писать, как и для кого. С. Гайда предлагает смотреть на жанр как на систему ожиданий и моделей, регулирующих действия автора: есть определенные, разделяемые в сообществе ориентиры, которые помогают выстраивать стиль и структуру текста [13, с. 24]. В связи с этим авторский замысел выходит на первый план: именно он во многом определяет жанровое своеобразие и художественную специфику произведения.

Эта мысль звучит и в работах М. М. Бахтина. Опираясь на традиции формальной школы, он настаивает на том, что жанровая форма неразрывно связана с темой произведения и с мироощущением самого автора. Со временем в жанрах, с точки зрения М. М. Бахтина, вырабатываются свои, особые, способы воспринимать и интерпретировать мир. В таком понимании жанр – это уже не просто структурный элемент, а полноценный культурный знак, который отражает ценности и взгляды общества, и, если воспринимать жанр как часть общественного сознания, он превращается в инструмент анализа социально-культурных процессов, в критерий характеристики исторических эпох и смены философских и творческих течений. Так, они позволяют системно исследовать как отдельные произведения, так и стоящий

за ними культурный контекст.

Анализ жанра как разновидность коммуникативного текста открывает перед нами его сложную организацию, складывающуюся из нескольких взаимосвязанных аспектов: общественный, то есть те культурные и речевые нормы, которые регулируют, как именно жанр «работает» в обществе; индивидуальный, в котором речь идет о том, насколько и автор, и читатель вообще осведомлены о данном жанре, понимают ли его правила; материальный (связан с тем, как жанр воплощается в жизнь в виде конкретной совокупности текстов); идеальный – это система принципов, по которым тексты создаются и интерпретируются, закреплённая в сознании воспринимающих. Такая модель прочно утвердилась в исследованиях по нарратологии, теории текста и грамматике текста [4; 7; 40].

Коммуникативная природа текста, в свою очередь, раскрывается через эстетически организованные языковые знаки. Автор отбирает их, располагает в определенном порядке в соответствии со своим замыслом, и все это вместе формирует читательское восприятие. Жанры в этом контексте предстают как образцы текста, закреплённые в памяти коллектива в виде грамматических и стилистических правил и стандартов; они регулируют то, как кодируются и как расшифровываются сообщения того или иного типа [40, с. 19-20]. Между самым жанром и набором языковых средств существует очень тесная связь: если текст обладает яркой жанровой атрибутивностью, то для его полноценного восприятия и корректной интерпретации необходимо строго следовать соответствующим лингвистическим и стилистическим нормам. Нарушение этих норм способно исказить смысл или же вовсе утратить его – процесс понимания либо серьезно затрудняется, либо становится невозможным.

Опираясь на работы В. Е. Хализева, Ю. И. Минералова, Ю. М. Лотмана и других, можно определить малую прозу как совокупность текстов, в центре которых оказывается одно или несколько тесно связанных частных событий, а действующих лиц сравнительно немного. Отличительная черта таких

произведений – их сюжетно-композиционная центростремительность. Она проявляется в том, что личность персонажа раскрывается не в развернутом описании жизни, а через отдельные, но судьбоносные эпизоды и поворотные случаи, которые становятся своего рода сосредоточием всего повествования. А. Толстой по этому поводу заметил: малая форма вовсе не освобождает от необходимости нести большое содержание. Просто лаконичность здесь достигается не за счет обеднения материала, а за счет его предельной концентрации отбирается только самое необходимое, как в поэтическом сонете [44, с. 355].

Малая проза устроена особым образом. Прежде всего, как специфический тип художественной организации времени и пространства, где все держится на высокой концентрации и предельной точности. Композиционно-речевая структура здесь традиционно выстраивается вокруг голоса рассказчика: именно он задает основную линию развития повествования и служит своего рода нарративным стержнем. К автору в таких произведениях предъявляются строгие требования: при ограниченном объеме и отсутствии развернутых описаний каждое слово обретает повышенную значимость, поэтому на минимальный формальный объем приходится максимальная смысловая насыщенность.

В таких условиях от автора требуется использовать точные и одновременно многозначные выразительные средства, чтобы передать сложные идеи, четкие образы героев и полноту художественного мира в предельно сжатом пространстве текста. К тому же, такие жанры предполагают особую деликатность при выборе лексики, и стилистических приемов, потому что каждый элемент должен передать как смысл произведения, так и стиль автора.

При анализе таких текстов главной задачей становится выявление и истолкование смысловых и стилистических нюансов, которые заключены в отдельных словах, синтаксических конструкциях, риторических фигурах. В малой прозе каждая такая единица способна существенно повлиять на

конечное художественное восприятие. Значительными приемами являются метафоры, гиперболы, пародийные вставки, афоризмы, аллюзии, поскольку они усиливают выразительность и создают эстетико-эмоциональный эффект.

Произведения малой жанровой формы зачастую отражают историко-культурные особенности времени и жанровые традиции, поэтому учет данного контекста способствует более глубокому пониманию выбранных автором стилистических решений и тематики, а также их целевых функций. В анализе необходимо обращать внимание на внутренние смысловые коннотации, ироничные оттенки, двусмысленности, а также художественную эффективность используемых приемов, что позволяет понять эстетическое и нравственное воздействие произведения на аудиторию.

Итак, малая проза характеризуется следующими особенностями:

- 1) лаконичная форма и насыщенное содержание;
- 2) наличие устойчивого «канона», уходящего корнями к жанровым «прототипам»;
- 3) фокус на системе структурно-семантических и языковых признаков, свойственных жанру-«прототипу», с последующими трансформациями;
- 4) определенный тип повествования;
- 5) особая пространственно-временная организация.

Работа с языковыми средствами в текстах малой прозы требует высокой восприимчивости: в ограниченном объеме зачастую реализуются насыщенные смысловые и эмоциональные нюансы с помощью коротких предложений, риторических вопросов, повторов и параллельных конструкций. Такой анализ предполагает умение «читать между строк» и распознавать скрытые коннотации, заложенные в минимальных выразительных единицах, что превращает исследование в сложный, но увлекательный процесс. В рамках этого подхода особое значение приобретает внимательность к стилистической экономии, выразительным средствам и смысловой насыщенности произведения; только так можно выявить и интерпретировать скрытые идеи, понять особенности их воздействия на читателя. В результате, такой анализ

способствует более глубокому осмыслению специфики жанра.

1.3 Методы анализа лингвистической и поэтической стороны текста

Разработанная методология лингвопоэтического анализа текста позволяет системно рассмотреть художественный текст. Благодаря трудам А. А. Липгарта, О. С. Ахмановой, В. Я. Задорновой, современным статьям Е. Б. Борисовой можно выделить несколько методов, используемых в лингвопоэтических исследованиях: трехуровневый анализ, лингвопоэтику художественного приема, лингвопоэтическую стратификацию и лингвопоэтическое сопоставление. Также некоторые исследователи к этому списку относят лингвопоэтику повествовательных типов.

В процессе лингвопоэтического анализа исследователь неизбежно сталкивается с двумя разнонаправленными подходами. Первый из них ориентирован на выявление тематических и стилистических особенностей функционирования того или иного художественного приема: в центре внимания оказывается конкретный выразительный инструмент и его смысловая нагрузка в заданном контексте. Примерами таких работ могут стать исследование Е. В. Сомовой, в котором она изучает средства выражения отношения автора к персонажу, или работа В. Д. Асанова, где исследователь анализирует функции смены поэзии и прозы в пьесах У. Шекспира.

Второй тип анализа направлен на выявлении роли формальных языковых средств в передаче определенного идейно-образного содержания и формировании специфического эстетического воздействия в выбранном для исследования произведении. Примером таких исследований служат работы В. Я. Задорновой, в которых она разрабатывала и применяла лингвопоэтический метод в анализе поэтических произведений на разных языках.

Итак, в трехуровневый лингвопоэтический анализ художественного текста входит три уровня:

- 1) семантический;

- 2) метасемиотический;
- 3) метаметасемиотический.

На семантическом уровне мы рассматриваем языковые единицы (фонемы, морфемы, слова, словосочетания, предложения) в их прямом значении. «На семантическом уровне мы ограничиваемся, в основном, содержательной (логической) стороной вопроса», – пишет В. Я. Задорнова [18]. На этом этапе не происходит глубокого анализа используемой лексики – каждая единица рассматривается в рамках того положения, в котором она находится в тексте, выявляется конкретное значение.

Следующий уровень – метасемиотический – предполагает переход от прямого значения языковых единиц к анализу их функционирования в определенном тексте: «Семантический уровень представляет собой как бы фон художественного произведения, на котором все его элементы рассматриваются как части языковой системы. В контексте художественного произведения языковые единицы живут своей особой жизнью, приобретают новое содержание. Это новое (метафорическое, образное) содержание, для которого выражением является и содержание, и выражение языковых единиц семантического уровня, исследуется на метасемиотическом уровне» [18]. На этом этапе мы оказываемся в зоне так называемого «сверхсодержания» текста – той глубинной смысловой сферы, где формируется его образная часть.

И наконец, метаметасемиотический уровень сосредоточен на идейно-образном компоненте произведения. Его задача не только выявить этот компонент, но и обнаружить комплекс языковых средств, которые служат созданию эстетического эффекта. Этот этап более тесно соотносится с литературоведческим анализом и может охватывать исторический контекст, биографию автора, его дневниковые записи, культурный код и т.д. Однако не каждый исследователь прибегает к изучению процесса создания произведения, а концентрируется только непосредственно на написанном тексте, как на самодостаточном объекте.

Лингвопоэтика художественного приема предназначена для

определения роли того или иного художественного средства в тексте. Она может включать в себя как анализ типизированного художественного приема (метафора, эпитет, аллегория и т.д.), так и изучение целых отрывков из произведения, которые выполняют, например, описательную функцию и помогают определить черты идиостиля определенного писателя. Она затрагивает не только форму, но и содержание, – как именно создается эстетический эффект и передается идейно-тематическая составляющая текста.

Лингвопоэтическая стратификация – выделение «единых по замыслу, художественно-образной и лексико-грамматической структуре, и стилевым особенностям слоев, пластов, или страт, написанных как бы в одном ключе, вокруг единой стилистической доминанты» [25, с. 14]. Можно сказать, что отдельные художественные тексты не ограничиваются простым изложением какого-либо содержания или тем через использование перечня стилистически маркерных единиц. Напротив, в подобных произведениях функционирует сложная система разноуровневых языковых средств, благодаря которой в едином нарративном пространстве одновременно разворачиваются несколько смысловых линий и тем. Причем каждая из них способна обретать собственное, неповторимое выражение через специфический набор лексических единиц, синтаксических конструкций и изобразительно-выразительных приемов и формировать насыщенный художественный мир. Такой подход делает возможным многослойную интерпретацию текста, в которой каждая тема раскрывается через определенные языковые стратегии, усиливая художественную выразительность и эстетичность произведения.

В трудах О. С. Ахмановой и В. Я. Задорновой детально разработан метод лингвопоэтического сопоставления, который со временем приобрел статус надежного инструмента в сфере анализа художественной литературы и ее переводов. С помощью этого подхода можно сравнивать произведения, близкие по тематике и стилю, например, адаптации, пародии или так называемые вторичные тексты, которые писались в разное время, но выдержаны в общей стилистической манере. Однако главное предназначение

метода – это все-таки сопоставление оригинала с его переводом.

При чтении текста в оригинале читателя захватывает не только сюжет, но и сама манера письма: слово, ритм, звучание фраз, стилистические находки. Именно языковая эстетика во многом определяет то наслаждение, которое мы получаем от текста. В переводе же этот эффект нередко ослабевает: смыслы сохраняются, но их эмоциональная плотность снижается, стилистическая фактура сглаживается.

Задача метода – понять, почему так происходит, и попытаться выяснить, можно ли при анализе перевода воссоздать то ощущение, которое рождает оригинал. Для этого исследователь последовательно проводит аналогию текстов на двух уровнях – семантическом и метасемиотическом. Этот подход позволяет сравнивать произведения, объединенные общими тематико-стилистическими чертами (например, адаптации, пародии или так называемые «вторичные тексты», созданные в разное время, но выдержанные в единой стилистической манере).

Анализируются все уровни языковой организации текста: фонетический, акустический, морфологический, лексический, синтаксический и т.д., составляются списки совпадающих и несовпадающих элементов, что позволяет выявить те языковые единицы, которые в переводе либо отсутствуют, либо искажены. На основе этих расхождений делаются выводы о том, насколько снизилось эстетическое восприятие и эмоциональная насыщенность переведенного текста.

Значимость этого метода особенно возрастает, когда речь заходит о теоретическом осмыслении того, как в художественном тексте сочетаются семантически значимые характеристики и метасемиотические проявления свойств языковых единиц. Задача исследователя на этом уровне – выявить, какие из этих средств и характеристик в той или иной мере являются центральными для выражения художественного содержания, а какие выполняют роль скорее орнаментальных элементов, служащих стилистической или художественно-выразительной окраске.

В рамках работы О. С. Ахмановой и В. Я. Задорновой, однако, конкретизация этого вопроса осуществляется недостаточно полно: не уточняется, каким образом можно дифференцировать существенные языковые признаки от декоративных, и в каком объеме те или иные свойства могут быть устранены в процессе адаптации текста на иной язык без существенного утраты его художественной ценности. Такой подход в большей степени можно охарактеризовать как механистический, потому что он не всегда дает возможность должным образом объяснить, каким образом сохраняется или нарушается художественная концентрация и уникальность оригинала, а также улавливать тонкие нюансы трансляции его художественных особенностей.

При сопоставительном анализе оригинала и перевода нередко возникает вероятность свести сложные отношения между структурой, стилем и эстетикой текста к упрощенной схеме. Особенно это заметно, когда исследователь фиксирует, какие элементы сохраняются, а какие утрачиваются, не принимая в расчет глубинные смысловые и художественные аспекты самого процесса перевода.

Лингвопоэтический анализ повествовательных типов – это относительно новое направление в рамках лингвопоэтики. Оно предлагает свежий взгляд на то, как устроены и как работают повествовательные концепции в художественном произведении. Согласно этому подходу, структура текста может быть представлена как совокупность разных типов повествования. В одних случаях речь идет о событиях, фактах, явлениях или ситуациях, которые просто описываются, в других – о внутренних монологах персонажей, их размышлениях на отвлеченные темы, личных оценках и пожеланиях, которые зачастую выражают их сущность.

Практическая работа с методом строится в два этапа. Сначала исследователь описывает выбранный тип повествования в общих чертах, выделяя его отличительные признаки и функциональные задачи. На следующем этапе он сосредоточивается на языковых аспектах: выявляет, какие именно лексические, синтаксические или стилистические средства

участвуют в формировании художественного впечатления, как они соотносятся с идейным содержанием и каким образом участвуют в реализации авторского замысла.

Так метод позволяет глубже понять, как взаимодействуют повествовательная структура, стиль и эстетическая функция текста, и выявить те способы художественного воздействия, с помощью которых автор передает свой замысел через языковые средства.

Применение этих методов позволяет создать многокомпонентное и объемное представление о тексте: проясняется его эстетическая структура, определяются уникальные черты, характерные именно для этого авторского стиля, что ведет к более точной интерпретации произведения.

Выводы к первой главе

На основе теоретико-методологического исследования, проведенного в данной главе, мы установили, что лингвопоэтика как научная дисциплина прошла путь от понимания языка как средства передачи информации к его интерпретации в качестве сложной художественной системы, ориентированной на реализацию эстетической и поэтической функций. Лингвопоэтический анализ в этом контексте выступает как комплексная исследовательская процедура, которая объединяет методы лингвистики и литературоведения, работая с текстом одновременно как с формой, так и с содержанием. Развитие дисциплины показывает, как постепенно уточнялись ключевые концепции, акцентирующие внутреннюю форму слова, экспрессивность поэтического языка и его способность оказывать эстетическое влияние на читателя.

Анализ произведений малой жанровой формы требует внимания к специфическим характеристикам подобных текстов: лаконичность, высокая смысловая насыщенность, системная структура и особые способы организации повествования. Все это предполагает специальных исследовательских подходов и повышенного внимания к деталям: в малой

прозе каждый элемент повествования способен серьезно повлиять на интерпретацию.

Методы лингвопоэтического анализа, разработанные А. А. Липгартом, О. С. Ахмановой и В. Я. Задорновой (трехуровневый анализ, лингвопоэтика художественного приема, лингвопоэтическая стратификация и лингвопоэтическое сопоставление, лингвопоэтика повествовательных типов) позволяют выявить те скрытые смысловые и стилистические особенности, структурную специфику текстов и определить идиостиль конкретного писателя.

Таким образом, внедрение исторического, жанрового и методологического аспектов исследования проблемы позволяет комплексно подойти к интерпретации художественного текста. В нашей работе научный интерес представляет именно малая проза, что наглядно продемонстрирует значение языка как художественного средства в литературном произведении.

ГЛАВА 2. ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МАЛОЙ ПРОЗЫ В. В. НАБОКОВА

2.1 Идиостиль В. В. Набокова

Владимир Набоков занимает особое место среди писателей XX века. Чтобы по-настоящему понять его прозу, нельзя упускать из виду ту историческую и культурную среду, которая его формировала. Творческое становление В.В. Набокова проходило в период первой волны эмиграции – сообщества, которое, оказавшись за пределами Советской России, развивало традиции русского модернизма, тогда как на родине закреплялся официальный социалистический реализм. Набоков выделялся как один из самых смелых и новаторских авторов, который ставил искусство слова выше любых социальных или политических задач, и именно эта позиция делала его фигуру одновременно и уникальной, и во многом противоречивой в глазах современников.

Художественная система Вл. Набокова отличается высокой степенью собирательности: он не только глубоко усвоил уроки русской классической литературы, но и активно осваивал концепции европейского модернизма. В его прозе различимо осмысление прустовских размышлений об утраченном времени, кафкианского ощущения абсурда и отчужденности, а также прослеживаются экспериментальные приемы Джойса (потoki сознания, языковые игры, виртуозная работа со словом). Все это, переплавленное в уникальный набоковский стиль, и составляет ту самую синтетическую основу его творчества.

В своих концепциях писатель отвергал привязанность к одному течению или школе, ставя во главу угла эстетическое наслаждение и творческую сложность текста, сравнимую с интеллектуальной шахматной партией, где каждое решение – это стратегический ход в многоуровневой игре смыслов.

Стиль В.В. Набокова предстает как многослойная система, в которой каждое средство выражения выполняет не только эстетическую функцию, но

и несет в себе глубокий философский смысл, формируя отдельные, параллельные реальности. Автор обладал редким даром «остранения», – способностью делать привычные вещи необычными и свежими, таким образом вызывая у читателя особое восприятие каждого слова на уровне чувств. Будучи двуязычным писателем, достигшим признания в русской и англоязычной литературе, он уделял исключительное внимание точности каждого элемента текста, превращая его в живой организм, наполненный внутренними смыслами. В рамках модернистского и постмодернистского восприятия реальности его эстетика выражает идею о субъективности и фантазмагии, основанной на личной точке зрения художника, что в полной мере подтверждает стремление к искусству как к субъективной игре сознания.

Не случайно эмигрантский критик Ю. Иваск в эссе «Мир Набокова» [19] впервые охарактеризовала писателя В.В. Набокова как «*homo ludens*» – вдохновенного и озорного мастера стилистических игр и пародий, тесно связанных с массовой культурой и ее визуальными и текстуальными ритмами. Он выступает как архитектор «Вавилонской башни» искусства, где языки, жанры, стили, кино, живопись и театр сливаются, стирая границы между ними и порождая как хаос, так и новую гармонию, зачастую одновременно.

Принцип игры в прозе В. В. Набокова представляет собой один из ключевых аспектов его художественного метода. Этот принцип выражается в свободной, изобретательной и зачастую двусмысленной манере обращения с языком и содержанием, что позволяет создавать тексты, насыщенные интеллектуальными ухищрениями, каламбурами, играми слов и контекстами.

Игровая эстетика Владимира Набокова органично отражает тенденции развития европейского и американского модернизма и постмодернизма XX века, являясь его трансформацией, в которой прослеживаются черты дегуманизации – процессы деиндивидуализации и одностороннего уподобления человека массовым образцам, лишенным уникальных характеристик и сведенным к низменным инстинктам и комплексам неполноценности. В этом аспекте искусство для Набокова предстает как

«божественная игра», в которой личность исчезает, а художественный процесс превращается в бесконечную симуляцию, насыщенную фантастичностью и иллюзией присутствия, достигая эффекта гиперреальности.

В противоположность классической традиции модернизма, в рамках которой доминировали устоявшиеся каноны, Владимир Набоков вводит в свою концепцию художественного творчества принцип индивидуальной эпистемы и уникального художественного мышления, что проявляется в провозглашении игры с культурными кодами, осмыслении интертекстуальности и активном привлечении читательской интерпретации как способа воспроизведения и переосмысления произведения.

Преодолевая разум как источник и фундамент художественного познания, Набоков утверждает, что истинное восприятие искусства осуществляется не посредством сердечного отклика, а через интеллектуальное и телесное – «умом и позвоночником» – восприятие, подчеркивая таким образом важность нерациональной, эстетической интуиции и телесного опыта в процессе чтения.

Созданный им художественный мир носит, по сути, черты «нереальности», однако он одновременно вызывает доверие и создает эффект иллюзии правды, что позволяет рассматривать его как продукт искусственного, но убедительно воспроизведенного пространства. Взаимосвязь с онтологией игры (концепции, подрывающей и одновременно реконструирующей реальность письма) становится в его творчестве основополагающей.

Он отрицал идею доминирующей роли личной и коллективной идеологии, делая главной ценностью поэзию – открытие «тайн иррационального», которые познаются через речь и интерпретируются в контексте авторитарного влияния текста как формы манипуляции эстетическим восприятием. Эстетическая игра становилась его средством отстранения от обыденной реальности, формируя иллюзию правды и «личного

театра», где границы между искренним и искусственным размываются, создавая сферу виртуальной автономии.

Применяя принцип деконструкции традиционной системы, Набоков концентрирует внимание на аспектах игры и симулякрах, превращая их в часть своей литературной практики и выводя за рамки обычных жанровых и стилистических ограничений, тем самым формируя один из вариантов модернистско-постмодернистской эстетики, где границы между «высоким» и «низким» стираются и становятся несущественными.

В работе Л. Ю. Стрельниковой «Игра как художественный метод в русскоязычных романах В. В. Набокова в контексте западноевропейской эстетики модернизма и постмодернизма» [43] выделены ключевые эстетические функции игры в творчестве В. В. Набокова, которые служат определяющими принципами его художественной концепции и раскрывают глубинные механизмы восприятия и конструирования художественного произведения:

1. Игра помогает разрешить онтологические противоречия. Из-за нее возникает эффект двойственности в восприятии реальности и искусства: они не исключают, а взаимно дополняют друг друга, расширяя границы философского познания о бытии. Центральным механизмом здесь становится воображение, которое преобразует человеческое восприятие мира и обновляет классические представления о существовании за счет творческой деконструкции смысловых и символических кодов.

2. Игровая концепция обосновывает самостоятельную ценность искусства как творческого акта. В основе такого подхода лежит не подражание действительности, а вольный эксперимент и размах авторской фантазии. Набоков стирает четкие границы между наукой, мифом и художественным вымыслом, противопоставляя их объективной реальности и историческим нормам. Жизнь предстает как театр, где разыгрываются истории с ненадежным повествованием, а подлинный смысл произведения остается

завуалированным и не поддается окончательной расшифровке, что только усиливает ощущение бесконечной игры и поиска.

3. Своеобразной чертой набоковской поэтики становится также трактовка персонажей. Герои у него выступают не как достоверные носители реальности, а скорее как актеры, постоянно примеривающие на себя различные роли. Это типичные «играющие люди» (*Homo ludens*): они превращаются в инструменты зрелищности, срачиваясь с массовой культурой; при этом их этическое начало либо утрачивается, либо становится поверхностным. Игра здесь служит средством развлечения и окончательно уничтожает грань между искусством и повседневностью, между истиной и вымыслом, что говорит об отказе писателя от однозначных моральных оценок.

4. Очень явно прослеживается отрицание реальности в ее традиционном понимании. У Набокова искусство перестает быть отражением жизни и превращается в модель симулякров: пространств, где нет субъекта, зато в избытке представлены искусственные образы и эффекты. Предшествуя теории Ж. Бодийера о симуляциях, писатель конструирует гиперреальность – искусственный мир из деталей, которые кажутся подлинными, но на деле не имеют отношения к действительности. Так возникают «вторичные» и «третичные» реальности, где иллюзия и истина сплетаются воедино.

5. Игровое пространство открывает безграничные возможности для творчества. Для Набокова игра – это инструмент экспериментирования с языком, стилистикой, жанрами и смысловыми акцентами. Писателя занимает не столько идея или содержание само по себе, сколько языковая среда и ее особенности ее организации. Искусство он понимает как систему художественных кодов и стратегий, где значима не внешняя оболочка, а внутренняя функция – диалог между автором и читателем, построенный на игре эстетических смыслов. Это подчеркивает трактовку искусства как динамичной, незамкнутой системы, открытой для самых разных интерпретаций и выявления абсолютно новых и неожиданных трактовок.

Американский исследователь Д. Бартон Джонсон в своей монографии «Миры и антимирy Владимира Набокова» рассматривает игровые концепты в качестве одной из главных черт поэтики писателя. Особенно наглядно это проявляется, по его мнению, в таких романах, как «Защита Лужина», «Ада» и «Бледное пламя». Джонсон подчеркивает, что «игры Набокова – важная часть запутанной сети аллюзий, совпадений и узоров, которые фиксируют присутствие другого мира в романах» [17]. Значение игры писателя в его исследовании сужается до роли небольших отражений сквозных тем и подтем.

А. Медарич в статье «Владимир Набоков и роман XX века» дает иное определение: игра у Набокова — это интеллектуальное развлечение, которое активно вовлекает читателя в совместное творчество и побуждает его отказаться от привычки отыскивать единственно верный смысл [30, с. 455]. По словам Медарич, автор использует игру прежде всего для того, чтобы выстроить «гетерогенную модель текста»: он намеренно избегает прямых реалистических пояснений, вводит вместо них параллельные мотивировки и накладывает друг на друга разные жанровые и эстетические слои [30].

Кроме того, Набоков, следуя за символистами, постоянно экспериментирует со словом, вплетая в свою прозу приемы, характерные для стихотворной речи: продумывает ритмический рисунок отдельных фрагментов, добивается их мелодичности, обыгрывает звучание слов. В набоковских текстах нередко встречаются элементы тонического стихосложения. Это выражается в закономерном чередовании ударных и безударных слогов, которое внутри прозаического отрывка образуют сложные структурные единства, создающие эффект, сходный с рифмой, через звуковые повторы и ассоциативные связи. Подобный прием создает музыкальность, которая, в свою очередь, усиливает эмоциональное и эстетическое воздействие на читателя.

Еще один прием рассматривается в работе Л. А. Каракуц-Бородиной «Транслингвизм и языковая игра (на материале произведений В. В. Набокова)» [20]. Транслингвизм в прозе В. В. Набокова представляет собой

использование элементов различных языков, создавая синкретические комбинации, важные для формирования особой стилистики и смыслового наполнения.

Внутри его текстов языковые вставки служат средством показать двойственность восприятия мира, внутренние конфликты или культурную разобщенность, а также выступают в роли игры на межъязыковых ассоциациях, обогащающей художественное пространство. Набоков часто включает латинские, французские и английские цитаты, имена или названия, интегрируя их в сюжет и создавая внутри произведения особую игру с полилингвальными контекстами.

Для лингвопоэтического анализа рассказы В.В. Набокова ценны тем, что основные мотивы творчества предстают в предельно сжатом виде, тогда как в романах они развернуты на сотнях страниц. Рассказы 1930-х годов были для писателя «творческой лабораторией»: их изучение позволяет увидеть, как формировался стиль и менялось отношение к миру.

Далее рассмотрим, как В. В. Набоков использует приемы языковой игры произведениях малой прозы.

2.2 Лингвопоэтическая специфика сборника «Возвращение Чорба»

Первый сборник автора, выпущенный в 1929 году в Берлине издательством «Слово», состоит из пятнадцати рассказов, объединенных одним мотивом возвращения, потери, памяти и одиночества. События по большей части происходят в Европе (Берлин, юг Франции) – чужом месте, в котором находится герой. Многие произведения сборника заканчиваются недосказанностью или открытым финалом на лексическом уровне. Это один из характерных приемов автора игры с читательским воображением: он предоставляет возможность другим определить финал рассказа.

В сборнике наблюдается высокая частотность употребления лексемы «черный»: «черную ель», «черный пудель», «черный...дом», «среди черной мостовой», «по черной коре», «черное плечо» («Возвращение Чорба»); «от

черного вина», «по черной струе», «тени черных платанов» («Порт»); «черным салом», «губами черными», «в черных мехах» («Письмо в Россию»); «в черных штанах», «черного веера», «надела она черное» («Бахман») и т.д. Черный цвет в рассказах приобретает символическое значение: помимо основной номинативной функции определения цвета, «черный» соотносится с семантическим полем траура (по утраченному человеку, времени, по утерянной родине). Появляется новое смысловое содержание, которое достигается за счет аккумуляции лексической единицы и обеспечивает тематическое единство всего цикла.

Тема утраты раскрывается уже в первом одноименном рассказе сборника «Возвращение Чорба». Ключевой аспект текста – двоемирие, основанное на лексико-семантических оппозициях. Разделение происходит на мир вещей (супруги Келлер), где В.В. Набоков детально описывает материальную реальность, акцентируя внимание на телесности: «обезьянье лицо, с длинным надгубьем и с глубокими морщинками...» [32, Т.1, с. 283], и мир абстракции, который состоит из воспоминаний и снов. Набоков создает симулякр, в котором фантазия обязана стать реальностью. Главный герой Чорб через напряжение памяти пытается воссоздать образ умершей жены, однако воспоминания приносят не освобождение, а мучительные видения. Он покидает Ниццу до похорон, его возвращение становится иррациональным отрицанием смерти: «Оставалось провести всего одну ночь в той первой комнате их брака, а уже завтра – искус будет пройден, и образ ее станет совершенным» [32, Т.1, с. 287].

Сущность смерти становится парадоксальной: в дискурсе Чорба смерть не становится концом, а приобретает функцию сохранения. В этом высказывании ключевым оказывается будущее время и модальность долженствования («оставалось провести», «будет пройден», «станет»), что переводит событие в план желаемого, а не свершившегося.

В описании окружающего мира Набоков прибегает к оригинальным метафорам, которые стирают границу между природным и рукотворным при

помощи соответствующих лексем: «...лучевого размаха паутины в телеграфных проволоках, унизанных бисером тумана...». Не менее выразительно взаимодействие света и тени во фрагменте: «...тень калитки ломаным решетом хлынула к нему с панели, опутала ему ноги» [32, Т.1, с. 288]. Здесь семантическая структура строится на переходе от статичного зрительного восприятия (тень) к процессуальности (хлынула, опутала), который маркирован глаголами с семантикой агрессивного физического воздействия.

Примечательно, что даже растительный мир в набоковском тексте лишается идиллической мягкости: «...рыжеватый оттенок их мелкой листвы напоминает пятна нежной ржавчины на выглаженном белье» [32, Т.1, с. 288]. Лексема «ржавчина» при этом привносит дополнительный оттенок увядания, а слово «выглаженном» – искусственной упорядоченности, что создает сложный семантический эффект, в котором природное уподобляется бытовому, а бытовое приобретает оттенок естественного увядания. Такое сплавление «естественное/искусственное» рождает уникальный «город».

Недосказанность в финале становится злой иронией: трагический надрыв Чорба сталкивается с плоским восприятием реальности Келлерами. В их глазах: он банальный неверный супруг, поэтому глубокая драма личности комично и трагично редуцируется до уровня пошлого анекдота. Читатель не может разобрать, что же происходит за дверью гостиничного номера, потому что рассказ завершается репликой лакея: «Они молчат...» [32, Т.1, с. 290]. Фактически единственное, что сообщается, – это отсутствие звука, что ставит читателя в позицию неопределенности. На уровне семантики эта конструкция актуализирует модальность знания: читатель знает, что они молчат, но не знает, почему. В этом и заключается механизм открытости: финал не является недосказанным в строгом смысле (поскольку сказано ровно то, что сказано), однако именно синтаксическая и лексическая сжатость финального высказывания перегружает его смысловым потенциалом, который не может быть реализован без участия читательского домысливания. Это тот самый

прием игры с читательским восприятием, который так любит использовать писатель.

Еще один рассказ с открытым финалом – «Звонок». В основе сюжета лежит противостояние идеализированной памяти и убогой реальности. Николай хранит чистый образ матери, но сталкивается с пошлостью немецкого быта. Женщина ради молодости и комфорта предает прошлое и сына: она суется и боится встречи своего любовника с сыном. Семилетняя разлука превратила близких в чужаков – это трагедия изгнания, разрушающего человеческие узы. Оппозиция «память – реальность» проявляется абстрактной лексикой с семантикой сохранения («хранит», «чистый образ») и эмоционально-положительными атрибутами, и конкретно-предметной лексикой с негативной коннотацией («пошлость», «суется», «предает») соответственно.

Семантическая структура текста организована через систему вещей-маркеров, где ключевая лексема «звонок» (дверной и телефонный) функционирует как главный смысловой элемент, меняющий контекст в зависимости от позиции в тексте. Дверной звонок в начале – надежда на возвращение домой, телефонный звонок в финале – приговор, изгоняющий героя.

Писатель в начале рассказа использует прием «потока сознания» и в два абзаца уместает события семи лет: «Семь лет прошло с тех пор, как он с ней расстался. Господи, какая сутолока на Николаевском вокзале! Не стой так близко, сейчас поезд тронется. Ну вот, – прощай, моя хорошая...» [32, Т.1, с. 296]. В этом отрывке наблюдается смешение темпоральных планов: констатация прошлого («Семь лет прошло») сменяется прямой речью в настоящем времени («Не стой так близко», «прощай»), что создает эффект одновременного присутствия нескольких временных слоев в сознании героя. Синтаксически фрагмент организован как цепочка коротких, номинативных и восклицательных предложений, имитирующих спонтанное течение мысли. Кроме того, смена субъекта речи и переключение между нарративным и

диалогическим регистрами создают полифонический эффект, в котором прошлое и настоящее, воспоминание и непосредственное переживание сосуществуют в рамках одного синтагматического отрезка.

Кроме необычных стилистических решений, в текстах Набокова можно проследить семантическое функционирование различных частей речи. В своей статье «Лексические особенности ранних рассказов В. Набокова на основе количественного анализа текстов» Е. А. Бакланова подсчитала частотность употребления определенных лексем в рассказах [5]. Интересно наблюдение о процентном соотношении использования существительных в рассказах «Рождество» (46%) и «Порт» (45,9%); интересно именно тем, что здесь применение существительных отражает не только динамичность/статичность повествования, зависимость использований от объема текста, но и семантическую наполненность произведений.

Рассказы Владимира Набокова «Порт» и «Рождество» объединяет внешняя статичность повествования, однако природа этой неподвижности в каждом случае принципиально различна. «Порт» напоминает скорее картину: южный город, морской воздух, и на этом фоне – человек, который просто смотрит по сторонам, никуда не бежит, словно время для него замерло. Он застыл на распутье, в своей жизни – редкая передышка, короткое затишье между тем, что было, и тем, что будет.

Совершенно иную психологическую основу имеет статичность в рассказе «Рождество». Здесь персонаж переживает пик душевного горя – смерть сына. Это не просто грусть, это экзистенциальная бездна. Рассказ фиксирует само это состояние: бесконечное переживание, отголоски воспоминаний, болезненную сосредоточенность на вещах, которые еще хранят тепло ушедшего ребенка. Текст строится как пристальное, почти болезненное всматривание в это состояние, перемежающееся вспышками воспоминаний. Таким образом, если в «Порте» статика связана с временной остановкой перед выбором пути, то в «Рождестве» она продиктована невозможностью двигаться дальше после невосполнимой потери.

Особую роль у автора играет звучание. В рассказе «Гроза» основным приемом воссоздания небесной бури становится лейтмотивная аллитерация и оноματοпея (звукоподражание). Картину непогоды передает чередование звонких [г] и [р], создающих шум грозы, и глухих звуков [ш] и [х] – имитация шума дождя: «**Г**рохот за **г**рохотом ломал небо. **Ш**ироко и **ш**умно **ш**ел дождь» [32, Т.1, с. 326]. Когда же мифическое действие ускоряется, звуковой рисунок резко меняется: «Они понесли, они брызгали трескучей искристой пеной, колесница кренилась...» [32, Т.1, с. 326]. Скопление шипящих, свистящих и взрывных согласных ([бр], [тр], [ск], [ст]) мастерски воспроизводит сухой, электрический треск разрядов молнии и яростное фыркание неземных коней.

Важной модернистской особенностью фонетики В.В. Набокова является использование оксюморонного звукового контраста, который подчеркивает фантастичность происходящего. Писатель сталкивает противоположные по своей физической природе акустические категории, чтобы зафиксировать пограничное состояние между земным бытом и небесным миром. Этот эффект отчетливо виден во фразе: «Вот громовым шепотом промчались они по блестящей крыше, колесницу шарахнуло...» [32, Т.1, с. 326]. Сочетание оглушительного грома и тихого шепота наглядно демонстрирует, как космический масштаб бури, соприкасаясь с обыденной человеческой реальностью, парадоксальным образом приглушается.

Звуковая ткань «Грозы» неразрывно связана с приемом синестезии – слияния слуховых, зрительных и тактильных рецепторов. Звуковая энергия бури у Набокова легко переходит в плоскость зрения и чистого света и фиолетового цвета, что заметно в описании погони: «...кони, взмахивая пылающими гривами, летели – все буйственнее – вниз по тучам, вниз», «...напряженными руками сдерживал гигантских коней своих: – воронья масть, гривы – фиолетовый пожар» [32, Т.1, с. 326]. При этом сам звук у Набокова часто мотивирован тактильным шоком: «...и кони, обезумев от прикосновения земного металла, снова вспрыгнули» [32, Т.1, с. 326]. Грохот катастрофы (крушение колесницы и потеря обода) рождается из физического,

осязательного контакта мифических существ с грубым железом городских рельсов.

Звуковая организация рассказа строится на оппозиции, реализованной через лексические маркеры: «Внизу, под окном, был глубокий двор... откуда взлетали порой, печальным лаем, голоса, – старьевщиков, закупателей пустых бутылок...» [32, Т.1, с. 325]. Начало текста фиксирует бытовой шум: «печальным лаем», «голоса», «старьевщиков», «закупателей пустых бутылок». Здесь звук неотделим от предметно-бытовой семантики, а эпитет «печальным» остается в рамках сниженной, прозаической сферы. Переход к грозе отмечен резкой сменой лексической группы: гром не продолжает городской гул, а прерывает его, создавая семантический разрыв между обыденным и преображенным.

Еще один характерный авторский прием остранения и деноминации использован в произведении «Ужас». В этой новелле Набоков ставит перед собой сложнейшую модернистскую задачу – описать феномен распада восприятия, когда привычный мир сбрасывает защитную оболочку языка и обнажает свою бессмысленную сущность. Главным лингвистическим стержнем рассказа становится принципиальная невозможность найти слово для выражения метафизического страха, о чем повествователь прямо заявляет на лексико-семантическом уровне: «Высший ужас... особенный ужас... я ищу точного определения, но на складе готовых слов нет ничего подходящего. Напрасно примеряю слова, ни одно из них мне не впору» [32, Т.1, с. 398].

Когда наступает пик кризиса, лексика рассказа отражает процесс отслоения имени предмета от его сути. Знакомые вещи лишаются назывной, семантической функции, превращаясь в голую, чуждую человеку материю: «Я увидел его [мир] таким, каков он есть на самом деле: я глядел на дома, и они утратили для меня свой привычный смысл... все это скользнуло прочь, как сон, и остался только бессмысленный облик, – как получается бессмысленный звук, если долго повторять, вникая в него, одно и то же обыкновеннейшее слово» [32, Т.1, с. 401]. Набоков мастерски использует языковое сравнение:

распад визуальной реальности уподобляется фонетическому заикливанию слова, когда при долгом повторении оно теряет семантику и превращается в пустой набор звуков. Человеческое тело также подвергается лексическому овеществлению и расщеплению на анатомические детали: «Я понял, как страшно человеческое лицо. Все – анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, – полетело к черту, и передо мной было нечто...» [32, Т.1, с. 401].

Система тропов в рассказе служит для фиксации распада идентичности героя, где важнейшей пространственной образной лексемой становится ночное зеркало, переведенной автором в план лингвистического отчуждения: «...я глядел на свое отражение в зеркале и не узнавал себя. И чем пристальнее я рассматривал свое лицо, ... чем настойчивее я говорил себе: вот это я, имярек, – тем непонятнее мне становилось, почему именно это – я ...» [32, Т.1, с. 397]. Для описания этого состояния автор использует смену местоимений – вместо субъектного «я» возникает остраненное отношение к собственному физическому облику. Набоков фиксирует метаморфозу превращения себя в «Другого», используя лексику отвыкания: «И было так: за время глубокой работы я отвык от себя...» [32, Т.1, с. 397].

Синтаксическая структура рассказа чутко реагирует на психологическое состояние героя. Когда повествователь описывает нарастающее одиночество и изнурительную бессонницу в чужом городе, предложения удлиняются, насыщаются повторами и обособленными оборотами, создавая ощущение засасывающей воронки: «За последние годы я отвык от одиночества, и теперь эти одинокие ночи были для меня острым, безвыходным страданием» [32, Т.1, с. 400].

Парадоксальный набоковский переворот в сюжете заключается в том, что реальная, физическая смерть близкого человека становится для героя не источником нового страха, а единственным спасением от безумия. Когда герой находится на пике экзистенциальной катастрофы, когда дома и люди потеряли для него всякий смысл, он получает телеграмму о том, что его возлюбленная умирает. Физическая трагедия мгновенно возвращает его сознание в

нормальное русло: «Ее смерть спасла меня от безумия. Простое человеческое горе так наполнило мою жизнь, что для других чувств места больше не было.» [32, Т.1, с. 402]. Смерть из однозначно негативного контекста приобретает более положительную коннотацию, связанную со спасением.

Физическая гибель любимого человека возвращает миру понятную систему координат. Земное «простое горе» оказывается осязаемым, тяжелым, но структурным чувством. Страдать от потери конкретного человека «проще» и естественнее, чем задыхаться от космической бессмысленности бытия. Смерть здесь выступает лекарством от метафизического распада, но временным, на что указывают условная конструкция и модальные глаголы: «И я знаю, что обречен, что пережитый однажды ужас, беспомощная боязнь существования когда-нибудь снова охватят меня, и тогда мне спасения не будет» [32, Т.1, с. 402].

В целом, тематическое единство сборника организовано посредством лексических групп с семантикой утраты и памяти. Первый рассказ «Возвращение Чорба» концентрируется на дуализме фантазийного и действительного: смерть через преобразование в языковом сознании героя отрицается как факт завершения жизни и превращается в способ консервации образа погибшей возлюбленной в своих воспоминаниях. В завершающем сборник рассказе «Ужас», так же строящийся на противопоставлении, лексема «смерть» выступает не как маркер конца, а как маркер заземления и отвлечения от метафизической тревоги. С точки зрения лексической сочетаемости, смерть здесь связывается с глаголами спасения и наполнения, что меняет ее контекстуальную семантику. Так, Набоков в своем сборнике модифицирует понятия смерти и памяти, трансформируя их оценочную семантику на диаметрально противоположную и принося новые толкования.

В.В. Набоков использует принципы игры с читателем, часто оставляет открытые финалы, экспериментирует с фонетикой и приемом синестезии. Он развивает свой стиль, создавая максимально чувственную и осязаемую художественную реальность.

2.3 Лингвопоэтическая специфика сборника «Соглядатай»

Сборник «Соглядатай» вышел в 1938 году и является второй книгой малой прозы Владимира Набокова, изданной под псевдонимом В. Сирин в Шанхае издательством «Русские записки». В это собрание вошли одноименная повесть и двенадцать рассказов, написанных писателем в период с 1930 по 1935 год. Если дебютный сборник автора («Возвращение Чорба») исследовал преимущественно феномен эмигрантской ностальгии и преодоления личной утраты через память, то в «Соглядатае» Набоков концентрирует идейный пласт на «теме оценки» – критическому исследованию границ человеческого «я», иллюзорности бытия и феномену двойничества. Автор намеренно выстраивает рассказы в строгой композиционной последовательности, демонстрируя уход от классического реализма XIX века в сторону экспрессивного модернизма и игровых нарративных замыслов.

Главным концептуальным стержнем книги становится феномен подглядывания, который ярко раскрывается в лингвистической игре в повести «Соглядатай». Повесть стала рубежным текстом Набокова, где впервые в его творчестве применяется модернистский прием «ненадежного повествователя». Центральный конфликт произведения – расщепление человеческого «я» на субъекта (того, кто смотрит) и объект (того, за кем смотрят).

Если мы обратимся к Этимологическому словарю М. Фасмера [48], то увидим, что слово «соглядатай» образовано от древнерусского глагола «соглядати» (смотреть, высматривать, наблюдать), который восходит к общеславянскому корню *glěd-* (зреть, смотреть).

Морфемная структура слова состоит из: префикса «со-» – указание на взаимосвязь, совместность, направленность действия на объект, за которым ведется наблюдение. В данном случае префикс акцентирует не просто факт смотрения, а его направленность вовне, на другой объект, что принципиально

отличает соглядатая от просто «глядящего». Корень «гляд-» – от глагола «глядеть», фиксирует семантику зрительного восприятия, которая становится сквозной в повести. Суффикс «-атай-» – это архаичный, непродуктивный в современном русском языке словообразовательная морфема, восходящая к древним существительным на -ай. Существительные с этим суффиксом обозначают деятеля, выполняющего некие важные функции (глашатай, ходатай, завсегдатай). В случае с «соглядатаем» суффикс придает слову оттенок субъекта, наделенного особой функцией наблюдения.

В Толковом словаре Д. Н. Ушакова [47] «соглядатай» – тот, кто созерцает что-либо в значении отрешенного видения, наблюдения как такового, и тот, кто тайно наблюдает, следит за кем-либо, шпион, сыщик. Именно это семантическое напряжение между созерцанием и шпионажем становится ключевым для набоковской повести. Герой-рассказчик, названный в одном из вариантов перевода «The Eye» («Глаз»), не просто наблюдает – он принужден к наблюдению собственным расщепленным сознанием.

С момента выстрела в тексте происходит остранение, и повествователь начинает говорить о самом себе в третьем лице, маркируя расщепление субъекта на две грамматические позиции – субъекта речи («я») и субъекта наблюдения («он»). Этот переход оформляется синтаксически через конструкции рефлексивного восприятия: «Я видел себя со стороны тихо идущим по панели, – я умилялся и робел, как еще неопытный дух, глядящий на жизнь чем-то знакомого ему человека» [32, Т.2, с. 308]. Эта грамматическая подмена на лингвистическом уровне закрепляет статус героя как шпиона за собственной жизнью, конструируя Смурова не изнутри, а через чужое мнение, преломленное восприятием «соглядатая».

Лингвистическая ткань повести буквально пронизана лексикой, относящейся к зрительному восприятию и зеркальности. Автор последовательно формирует доминантное семантическое поле «подглядывания», включая как общеупотребительные единицы («глаза», «отражение», «тень»), так и окказиональные дериваты

(«соглядатайствовать»), и кульминацией этой лексической доминанты становится финальный манифест героя, утверждающий новую экзистенциальную философию отрешенного созерцания: «Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть. Клянусь, что это счастье» [32, Т.2, с. 345]. Глагол «глазеть», семантически сниженный и пассивный, парадоксальным образом возводится Набоковым в ранг эстетической и духовной добродетели, освобождающей человека от тяжести бытия.

Концепция «мира как театра», где человек является одновременно и отрешенным зрителем, и вовлеченным актером, пронизывает всю ткань сборника, превращая личность в вечного свидетеля чужого существования. Окружающая действительность на страницах книги становится зыбкой, кинематографичной и сиюминутной.

Наглядной иллюстрацией этого двоemiрия выступает рассказ «Terra Incognita». В нем Владимир Набоков продолжает эксперименты с техникой «ненадежного нарратива» и проблематизирует само понятие реальности. Текст организован как повествование от первого лица (заболевшего путешественника Вальера), однако его модальность последовательно подрывается за счет введения предметных деталей, нарушающих логику описываемого пространства. В качестве механизма создания этой неопределенности выступает столкновение денотативных сфер: лексика, маркирующая тропический лес, сталкивается с предметными маркерами европейского интерьера. Это столкновение не оформлено как прямое указание на иллюзорность, а вводится имплицитно – через единичные лексемы, разрушающие целостность денотативного поля.

Набоков дает герою записную книжку, через которую читатель и узнает обо всех событиях: «Последним моим движением было раскрыть сырую от пота книжку, – надо было кое-что записать непременно, – увы, она выскользнула у меня из рук, я пошарил по одеялу, – но ее уже не было» [32,

Т.2, с. 367]. Это финальное упоминание одеяла – детали, невозможной в тропическом лесу, – возвращает читателя к исходному сомнению: возможно, весь тропический эпизод был галлюцинацией, а рассказ был записан уже после выздоровления. Также еще ранее приводятся пересечения дикой природы и кровати: «Камень был бел и мягок, как постель. Я привстал, но тотчас снова упал на подушку» [32, Т.2, с. 365].

Ключевая языковая черта рассказа – частые лексемы, маркирующие неуверенность повествователя: доминирует слово «казалось», а также союзы «как», «будто», «словно». Герой описывает: «Я говорил себе, что голова у меня такая тяжелая от долгой ходьбы, от жары, пестроты и лесного гомона, но втайне знал, что я заболел...» [32, Т.2, с. 361]. Знание о болезни здесь «тайное», что подрывает доверие к нарратору. Далее он признается: «Меня мучили странные галлюцинации. <...> будто сквозь пальцы, мне померещился между стволами полуоткрытый зеркальный шкаф» [32, Т.2, с. 362]. Фраза «будто сквозь пальцы» указывает на способ восприятия: реальность просачивается сквозь границы сознания.

В композиционно-речевой структуре рассказа ключевым приемом становится систематическое введение предметных маркеров европейского интерьера в описание тропического ландшафта. Эти вторжения маркируются словами «будто», «померещилось», «показалось», «мерещилось». Сначала герою мерещится «полуоткрытый зеркальный шкаф». Затем: «... белесые штукатурные призраки, лепные дуги и розетки, какими в Европе украшают потолки» [32, Т.2, с. 363]. Кульминация: «...громадная бабочка ... уплывала туда, где ... ниспадала как бы оконная занавеска» [32, Т.2, с. 363]. «Как бы» здесь не просто частица неуверенности, а указание на онтологическую границу между мирами. Сама синтаксическая структура фраз (главное предложение – тропический лес, придаточное – европейский интерьер) воспроизводит сознание героя, разорванное между двумя реальностями, где предпочтение отдается экзотической стране.

В тот момент, когда сознание Вальера будто проясняется, он говорит фразу, которую можно считать главной мыслью всего рассказа: «...я понял, что назойливая комната – фальсификация, ибо все, что за смертью, есть в лучшем случае фальсификация, наспех склеенное подобие жизни, меблированные комнаты небытия» [32, Т.2, с. 367]. Эта фраза интересна по нескольким причинам.

Во-первых, он использует слово «фальсификация», а не «иллюзия» или «галлюцинация». Так он подчеркивает, что это не просто обман чувств, а именно сознательная подделка. Во-вторых, выражение «наспех склеенное подобие жизни» напоминает театральные декорации, которые сделаны на скорую руку. Это сближает рассказ «Terra Incognita» с романом Набокова «Приглашение на казнь», где весь окружающий мир тоже показан как плохой театр. В-третьих, словосочетание «меблированные комнаты небытия» построено на противоречии. «Меблированные комнаты» – это уют, быт, привычные вещи, а «небытие» – это полное отсутствие всего этого. Соединяя их, Набоков создает странный образ.

Проблема рассказа состоит в определении реальности и фантазии, и Набоков в своей привычной манере играет с читателем и оставляет недосказанность, предлагая интерпретировать рассказ как литературный эквивалент парадокса без решения, призванного спровоцировать не столько логический вывод, сколько особый способ видения.

Интересный лингвистический прием прослеживается в двух идущих подряд рассказах – «Обида» и «Лебеда». Они объединены общим героем – мальчиком Путей Шишковым. Ключевым лингвопоэтическим приемом, различающим два рассказа, является игра со словом «беда» и его фонетическими замещениями. В «Обиде» «беда» заключается в неспособности героя к общению с людьми, в его изначальной отверженности. В «Лебеде» название скрывает в себе более сложную игру: на уроке Пути пишет на доске: «...поросший кашкою и цепкой ли бедой...», на что учитель одергивает его: «Какая там «беда»... Откуда ты взял беду? Лебеда, а не беда»

[32, Т.2, с. 356]. Ребенок слышит и пишет «беду» – слово, которое точнее передает его тревогу о возможной смерти отца на дуэли, тогда как взрослый мир настаивает на безобидном растении «лебеда». Эта минимальная фонетическая замена (замена одного звука) становится семантическим ключом ко всему произведению.

В рассказе «Пильграм» закрытый хозяин лавки всю жизнь грезит о заграничных бабочках; он умирает от апоплексического удара в ночь перед долгожданным отъездом. Здесь выделяется оппозиция двух лексических полей: обыденного («пошлый быт», «лавка», «повседневность») и идеального («абсолют», «высокая страсть», «освобожденная душа»). Переход между ними в рассказе «Пильграм» маркируется смертью как семантическим переломом: реальная жизнь оформлена глаголами несовершенного вида и лексикой замкнутого пространства, мечта – глаголами желания и движения, но остается нереализованной. В момент гибели происходит смена фокуса: глагольные формы приобретают завершенность («совершает», «освобожденная»), и именно тогда идеальный полет становится свершившимся фактом. Смерть здесь выступает не концом, а грамматическим и лексическим переключателем между двумя способами существования.

В рассказе В.В. Набоков использует значимую для него энтомологическую тематику, которая обретает метафизический и лингвопоэтический смысл. Текст насыщен энтомологической терминологией, которая служит маркером профессионализма героя и создает «язык посвященных». Набоков использует общеизвестные слова («куколка», «гусеница», «сачок», «мотылек») и специальные термины («чешуекрылые», «стеклянистые», «ночница», «денница»). Энтомологические познания Пильграма велики: «Он прочел необыкновенно много и обладал отличной памятью <...> энтомолог превосходный <...> сам он кое-что открыл, описал...» [32, Т.2, с. 402]. Но знания не находят применения: «Сам он нигде не побывал», тогда как «в его ящиках были все страны мира». На витрине бабочки – «украшение для комнаты, а не гордость ученого», а в «темных

шкафах» – «драгоценнейшие коллекции». Противопоставление видимого и скрытого пронизывает весь текст.

Метаморфоза – ключевой принцип и энтомологического, и повествовательного дискурса в рассказе. На лексическом уровне это глаголы трансформации («менять», «становиться», «вылупляться») и наречия пограничного состояния («чуть не умер», «чуть не погиб»). Кульминация надежды Пильграма: «Когда наконец Зоммер сказал, что через три дня даст окончательный ответ, Пильграм решил, что мечта вот сейчас, сейчас из куколки вылупится» [32, Т.2, с. 407]. Образная лексема куколка – сквозная метафора: сам Пильграм уподобляется кокону, необходимому для рождения бабочки-мечты. Английское название «The Aurelian» (от лат. aurelia – «куколка») подчеркивает идею превращения.

Кульминация отчаяния: «Пильграм ясно почувствовал, что он никогда никуда не уедет ... и ему показалось дикой выдумкой, невозможным бредом, что сейчас, вот в этот миг, садится южная бабочка на базальтовый осколок и дышит крыльями» [32, Т.2, с. 406]. Фраза «показалось дикой выдумкой» маркирует момент, когда граница между мирами становится прозрачной. Бабочка вовсе не исчезает из мира, а приобретает почти infernalную напряженность именно потому, что остается недостижимой.

Финальная часть текста вводит смену темпоральной и модальной категории: после смерти героя глагольные формы переходят из настоящего времени («чувствует», «кажется») в прошедшее с предикатом предположения («вероятно, посетил», «попал»). Это переключение маркирует переход из субъективного восприятия в объективную констатацию, но объективность здесь оказывается за пределами реального: «Он, вероятно, посетил и Гранаду, и Мурцию, и Альбарацин, ... он попал и в Конго, и в Суринам...» [32, Т.2, с. 410]. Все эти топонимы вводятся в контекст, где герой уже мертв, что создает эффект семантической инверсии. Мечта, неосуществимая при жизни, обретает завершенность именно в момент, когда физическое существование героя прекращается. Глагольная семантика завершенности оказывается привязана

не к реальному действию, а к потустороннему, что структурно закрепляет идею: мечта реализуется не вопреки смерти, а через нее.

В рассказе «Музыка» Набоков активно использует принцип музыкальности. Для построения своего художественного мира он обращается к интермедияльным концепциям и прибегает к нотационному экфрасису – к визуальному воспроизведению музыкальной записи внутри литературного текста. Немаловажная деталь: первоначально автор планировал назвать произведение «Ограда». Такой заголовок прямо отсылал бы к ощущению тесноты и несвободы, которое охватывает героя, когда он оказывается в одной комнате с бывшей женой под музыкальный аккомпанемент. В финальной версии название «Музыка» работает иначе: оно рассчитано на «эффект обманутого читательского ожидания», и читатель по заголовку думает, что в центре повествования находится музыка, но на деле она выполняет роль той самой «ограды» – пространственной и психологической границы, внутри которой и разворачивается драма, связанная с воспоминаниями.

Ключевым для понимания музыкальной структуры рассказа является его скрытое следование композиционной логике бетховенской «Крейцеровой сонаты». Первая часть – Presto (быстро, напряженно), вторая часть – Andante con variazioni (медленно, с вариациями), третья часть – Finale: Presto (снова быстро). Два быстрых обрамления окружают медленную среднюю часть. Внешнее действие – приход героя на вечер, его попадание в «ограду» музыки – происходит в «быстром» темпе, напряженно. Затем, когда Виктор Иванович узнает в госте бывшую жену, начинается «медленная» часть – погружение в воспоминания, которое занимает основное пространство текста: «... ибо музыка окружила их оградой и как бы стала для них темницей, где были оба они обречены сидеть пленниками, пока пианист не перестанет созидать и поддерживать холодные звуковые своды» [32, Т.2, с. 395]. Наконец, музыка заканчивается, жена уходит, и повествование возвращается в «быстрый» финал – скупой диалог с Боком, обрывающий рассказ.

Внимание к этимологии – важнейшая черта набоковской поэтики. Автор заостряет внимание на самом слове «счастье», характеризуя его как «шелестящее, влажное слово, плещущее слово, такое живое, ручное, само улыбается, само плачет» [32, Т.2, с. 393]. В обиходном понимании «счастье» означает состояние полного удовлетворения. Однако существует и более полное значение – «со-частие», доля, причастность. Истоки этого слова восходят к праславянскому значению «хороший удел» и «совместное участие» [33, с. 24]. Именно это значение актуализируется в рассказе: герой вспоминает не просто свое состояние, но то «совместное участие», которое связывало его с женой.

Эффект «обманутого ожидания» проявляется в финале рассказа. Читатель, ожидающий однозначного названия исполненной пьесы, получает взамен уклончивый ответ Бока: «Все, что угодно, – произнес Бок пугливым шепотом профана, – «Молитва Девы» или «Крейцера Соната», – все, что угодно» [32, Т.2, с. 396]. Ключевым здесь является повтор «все, что угодно», который маркирует принципиальную нерелевантность конкретного имени для смысловой структуры финала. Название не выполняет идентифицирующую функцию, а замещается указанием на любой возможный вариант. Тем самым музыка организует не содержание, а саму структуру развертывания повествования, его ритм, временные сдвиги и композиционные переходы.

Итак, эволюция поэтики Набокова в этот период знаменуется разработкой феномена «ненадежного повествователя». Рассказ от первого лица в повести «Соглядатай» строится на систематическом нарушении дейктической согласованности: местоимение «я» не обеспечивает единства субъекта, а расщепляется, создавая эффект ненадежности на уровне грамматической перспективы. Это предвосхищает более сложные нарративные структуры, где повествователь не просто сообщает, но искажает факты о собственной идентичности, причем это искажение маркируется не сюжетно, а через грамматическое и лексическое несовпадение: смену лица,

несогласованность временных форм, введение конструкций с модальностью предположения.

Язык Набокова усложняется, лингвистически раскрывается концепция двоемирия, тексты насыщаются отсылками к произведениям искусства; образ «маленького человека», классический для русской литературы, переосмысливается не на уровне сюжета, а на уровне языковой репрезентации: персонаж не просто «мал» социально, но лишен грамматической целостности, его существование закрепляется через конструкции пассивного восприятия и отстраненного наблюдения.

Сборник «Соглядатай» концентрируется на том, что человеческое сознание – лишь хрупкий оптический обман, а единственной подлинной реальностью остается художественный мир творца.

2.4. Лингвопоэтическая специфика сборника «Весна в Фиальте»

Сборник «Весна в Фиальте» (1956) Владимира Набокова стал вершиной его малой прозы. Изданная в Нью-Йорке книга объединила четырнадцать рассказов, написанных в 1930-е годы в европейской эмиграции под псевдонимом В. Сирин. В нем он продолжает развивать принцип двоемирия, выводить ненадежного рассказчика и изобилует отсылками. В отличие от других сборников писателя, здесь появляется политическая и антитоталитарная сатира («Истребление тиранов», «Облако, озеро, башня»), где Набоков раскрывает психологию диктатуры и массового безумия.

Первый рассказ Владимира Набокова «Весна в Фиальте» охватывает тему любви-воспоминания. Открывается он фразой, которая мгновенно задает тональность повествования: «Весна в Фиальте облачна и скучна» [32, Т.4, с. 305]. Само название города – авторский неологизм. Рассказчик признается: «Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя внятное, звучание Ялты» [32, Т.4, с. 305]. В этом вымышленном топониме В.В. Набоков гармонично объединяет средиземноморский колорит реального

города Фиуме, ассоциацию с фиалками и ностальгию по Ялте – месту, ставшего для писателя последним пристанищем перед долгим изгнанием.

Одной из ключевых лингвопоэтических особенностей рассказа является использование иноязычных вкраплений. Вокруг каждого персонажа выстраивается особый языковой ореол: французский у Нины, греческий у Фердинанда, немецкий и английский у рассказчика Васеньки. При этом русский язык объединяет героев, а иностранные языки, напротив, отдаляют их друг от друга. Французская мелодика неразрывно связана с Ниной: ее реплика «*Au fond*» («в сущности»), само движение описывается словом «глиссада» (скольжение). Фердинанд, муж Нины, «венгерец, пишущий по-французски», характеризуется окказиональным словосочетанием: Васенька испытывает «офиологический холодок» от его прозы (офиология – наука о змеях), что подготавливает появление в финале «саламандр судьбы, василисков счастья» – тех самых мифических змееподобных существ, с которыми связаны Фердинанд и его друг. Окказионализм «офиологический» работает, таким образом, на нескольких уровнях: лексическом (создание нового слова), образном (змеиная скользкость, холодность) и сюжетном (подготовка финала).

Интересным оказывается транслингвизм в рассказе: словоформа «смотрите-какое-сосу-смешное» означает леденец, который покупали герои. Это пример дефисного словообразования, необычного для русского языка, но характерного для английского. Подобные эксперименты характерны для билингва Набокова: ему с легкостью удастся играть со структурами разных языков, создавая что-то совершенно новое.

Звукоподражательное слово «скрип-скрип-скрипом» – еще один пример набоковского словотворчества. В тексте оно описывает зимний пейзаж: воспоминание «приходит в действие, когда мы уже возвращаемся в освещенный дом, ступая гуськом по узкой тропе среди сумрачных сугробов с тем скрип-скрип-скрипом, который, бывало, служил единственной темой зимней неразговорчивой ночи» [32, Т.4, с. 308]. Набоков здесь не просто

описывает звук, а создает его языковой эквивалент, вовлекая читателя в чувственный опыт героя. Троекратный повтор усиливает ритмический рисунок фразы, погружая в атмосферу зимней русской ночи.

В финале происходит единственный обмен репликами между Ниной и героем: «"А что если я вас люблю?" – спросил герой. Нина взглянула... и она, которая запросто, как в раю, произносила непристойные словечки, смутилась» [32, Т.4, с. 321]. Он тут же отступает: «Я пошутил, пошутил» [32, Т.4, с. 321].

Финальное появление фиалок вводится через лексемы с семантикой плотности и темноты («плотный», «темных»), контрастирующие с «белым сиянием», которое завершает рассказ. Этот контраст на уровне атрибутивных характеристик закрепляет невозможность удержать образ в слове: фиалки остаются последним предметным маркером, а затем исчезают в «сиянии», которое лексически маркирует растворение всех предметных смыслов в неразличимом свете. «Весна в Фиальте» оказывается рассказом не столько о любви, сколько о невозможности удержать любовь в слове.

Следующий рассказ Владимира Набокова «Круг», написанный в 1936 году в Берлине, представляет собой произведение, где ключевой принцип организации заявлен уже в заглавии: семема «круг» выступает как смысловая доминанта, одновременно служащая ключом к композиционному решению. Рассказ открывается предложением, которое ставит читателя в замешательство: «Во-вторых, потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России» [32, Т.4, с. 322]. Элементы «во-вторых», «потому что» и «в нем» отсылают к отсутствующему контексту, создавая синтаксическую незавершенность, которая требует последующего развертывания. Однако этот контекст не предшествует началу, а помещается в финальную часть текста: «А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда» [32, Т.4, с. 331]. Строение финального предложения зеркально отражает структуру начального, создавая кольцевую композицию. Набоков достигает эффекта преодоления линейности языка, вынуждая читателя переходить от конца к

началу и стирая границы текста: повествовательная структура прогрессирует от линейности к закольцованности.

В этом рассказе писатель создает ассоциативную пару «жизнь – круг», которая раскрывается через неявные детали. Вот как описывается рыбалка: «Василий чуть-чуть погода, испытывая прочность подводных судорог, и вдруг вытаскивал легкаря или плотву; небрежно, даже с каким-то залихватским хрустом, рвал крючок из маленького, круглого, беззубого рта рыбы» [32, Т.4, с. 325]. Особенно выразительно описание дождя на воде: «шел незримый дождь, расходясь по воде взаимно пересекающимися кругами, среди которых там и сам появлялся другого происхождения круг, с внезапным центром, – прыгнула рыба или упал листок, – сразу, впрочем, поплывший по течению» [32, Т.4, с. 325]. Это не просто пейзажная деталь, а визуальная метафора того, как отдельные моменты прошлого вписываются в общую картину жизни.

Набоков создает многослойное пространство, где слово-заглавие становится «молекулой смысла», вмещающей космологию писателя. В игровой поэтике Набокова слово является отражением содержания, поэтому метафора круга здесь не ограничивается формальным приемом. Она выражает философское высказывание о том, что бытие устроено циклически, а также о способности человека заглянуть за границу привычной обыденности.

Политическая тематика раскрывается в рассказе «Истребление тиранов». Лексемы «истребление» и «тираны» имеют общую сему процессуальности и противопоставлены как процессы уничтожения, направленные друг на друга (здесь «тиран» выступает как лишаящий свободы). В заглавии выделяется биполярная структура – «противодействие действию», которая находит прямое отражение в начальной фразе повествования: «Росту его власти, славы соответствовал в моем воображении рост меры наказания, которую я желал бы к нему применить» [32, Т.4, с. 384]. Так перед читателем возникает двойная, или биполярная, картина мира: с одной стороны – тиран (то, на что направлено действие), с другой – рассказчик (тот, кто это действие совершает).

На протяжении всего рассказа Набоков выстраивает эскалацию ненависти героя. Начав с желания «поражения на выборах, охлаждения к нему толпы», герой приходит к требованию «заключения в тюрьму, изгнания», и наконец: «теперь, наконец, только его смерть могла бы меня утолить» [32, Т.4, с. 384]. Эта ненависть описывается через развернутую пространственную метафору: «... моя ненависть к нему, так же как он скрестив руки, грозно раздувалась посреди поля моей души, покуда не заполнила ее почти всю, оставив мне лишь тонкий светящийся обод...» [32, Т.4, с. 384].

Набоков фиксирует процесс превращения обычного человека в идола. Герой помнит тирана «болезненно-одутловатым, плохо выбритым», что маркирует телесную несовершенство, конкретность и сниженность. Постепенно эта лексика замещается единицами с сакральной семантикой: «скулы и щеки на официальных фотоэтюдах покрылись божественным лоском» [32, Т.4, с. 385]. Особенно выразительна деталь о морщине через весь лоб – «жировое отложение мысли, а не шрам мысли». Здесь прилагательное «жировое» вступает в семантический конфликт с абстрактным существительным «мысли», создавая оксюморон, который фиксирует подмену интеллектуального содержания телесным накоплением.

Одним из самых сильных образов становится метафора страны-огорода: «Из дико цветущего моего государства он сделал обширный огород, в котором особой заботой окружены репа, капуста да свекла» [32, Т.4, с. 387]. Замена «дико цветущего» на овощной ряд фиксирует на лексическом уровне утрату свободы и замещение ее принуждением.

Ключевой становится идея тотального проникновения личности тирана во все сферы жизни: «Другими словами, все кругом принимало его облик, закон начинал до смешного смахивать на его походку и жесты» [32, Т.4, с. 387]. По наставлениям и приказам «можно было бы восстановить его личность, как спрута по щупальцам». Повествователь осознает: «закон, им поставленный, – неумолимая власть большинства, ежесекундные жертвы идолу большинства, – утратил всякий социологический смысл, ибо

большинство это он» [32, Т.4, с. 388]. Цепь уточняющих конструкций создает эффект нарастания, которое разрешается парадоксальным тождеством: «большинство это он».

Кульминационное открытие разрушает биполярную схему: борьба происходит не между двумя внешними субъектами, а внутри самого сознания. «Как мне избыть тебя, кубический, страшный?» – этот внутренний монолог меняет смысловую нагрузку заглавия. Спасение приходит через смех: «Смех, собственно, и спас меня. Пройдя все ступени ненависти и отчаяния, я достиг той высоты, откуда видно как на ладони смешное. Расхохотавшись, я исцелился...» [32, Т.4, с. 404]. Парадоксальный вывод героя: «Перечитывая свои записи, я вижу, что, стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, – и казнил его именно этим – старым испытанным способом» [32, Т.4, с. 404].

В «Истреблении тиранов» Набоков создает полисемантическое пространство, где заглавие отражает философию сопротивления тоталитаризму. Центральный парадокс заключается в том, что единственное подлинное «истребление» совершается внутри сознания через смех и искусство. Игровая поэтика Набокова доказывает, что истребление тирана в тексте является оружием против реальной тирании.

Рассказ Владимира Набокова «Облако, озеро, башня», написанный в 1937 году, представляет собой произведение, где на относительно небольшом пространстве сконцентрированы важнейшие черты набоковской поэтики: интертекстуальная игра, работа с эпитетами, мотив принудительного счастья и трагический финал, разрушающий романтическую мечту.

Три слова заглавия – «Облако, озеро, башня» – образуют своего рода формулу, «вербальный пейзаж», в котором два природных объекта («облако» и «озеро») соседствуют с рукотворным («башня»). Эта триада становится для героя символом «неподвижного и совершенного сочетания счастья», тем местом, где он хотел бы остаться навсегда. Сама структура заглавия –

нанизывание существительных без глаголов – передает идею остановленного времени, застывшего блаженства.

Центральным интертекстуальным кодом рассказа становятся отсылки к поэзии Ф. И. Тютчева. В вагоне Василий Иванович раскрывает томик Тютчева, «которого давно собирался перечитать («...мысль изреченная есть ложь», – и дивное о румянном восклицании)». Здесь ассоциативно сопрягаются фрагменты двух стихотворений: знаменитая формула «*Silentium!*» («Мысль изреченная есть ложь») и «дивное о румянном восклицании» из «Весенней грозы» («Ты скажешь: ветреная Геба... / Громокипящий кубок с неба, / Смеясь, на землю пролила») [39; 43]. Причем Набоков меняет фразу на «Мыслишь. Реченная есть ложь». Эта замена затрагивает ключевое слово «мысль», замещая его лексемой «слизь» с семантикой текучести, биологической материи. На уровне фонетики сохраняется звуковое сходство (мысль – мыслишь), но семантический сдвиг переводит высказывание из области интеллектуального в область телесного, фиксируя экзистенциальный пессимизм и скоротечность существования.

Однако этому поэтическому молчанию, этому внутреннему миру, который герой хочет сохранить для себя, насильственно противопоставляется коллективное пение «стихов от общества» на немецком языке (процитированных в русском переводе): «Распростишься с пустой тревогой, / Палку толстую возьми / И шагай большой дорогой / Вместе с добрыми людьми» [32, Т.4, с. 422].

В рассказе противопоставлены поэтический язык Тютчева (выражает внутренние, иррациональные смыслы) и бытовой язык немецких «гимнов» (отражает коллективные действия). Императив «молчать» в финале звучит иронически: героя заставляют молчать не в тишине творчества, а под угрозой расправы – меняется контекст с положительного на негативный.

Композиция строится на контрасте между романтической мечтой героя обрести «свое» место и ее насильственным уничтожением группой. Кульминация – момент, когда Василий Иванович находит гостиницу с видом

на облако, озеро и башню: он понимает, «что здесь... наконец-то так пойдет жизнь, как он всегда этого желал» [32, Т.4, с. 425]. Высказанная вслух мечта вызывает ярость. На обратном пути героя жестоко избивают: «...били долго и довольно изощренно. Придумали, между прочим, буравить ему штопором ладонь, потом ступню <...> Почтовый чиновник... соорудил из палки и ремня кнут, которым стал действовать, как черт, ловко» [32, Т.4, с. 426]. Текст насыщен художественными средствами, которые не просто выполняют характеризующую функцию, но формируют два противоположных семантических поля: одно связано с идеальным, неподвижным пейзажем, другое – с принудительным, коллективным весельем, маркированным лексикой с семантикой нормативного предписания и насилия.

Финал – метафизическое разрушение личности. По возвращении в Берлин герой «очень изменился... повторял без конца, что принужден отказаться от должности, умоляя отпустить, говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком» [32, Т.4, с. 426]. Герой просит «отпустить» его из человеческого бытия – прослеживается связь с финалом романа «Приглашение на казнь», где Цинциннат покидает декорации мира. Ирония названия «увеселительная поездка» обнажает зловещую подоплеку: принуждение к веселью оборачивается уничтожением человеческого в человеке. Группа превращается в орудие пытки, когда герой отделяет себя от «добрых людей».

В рассказе «Облако, озеро, башня» смысловая структура формируется через столкновение двух языковых систем – поэтической и бытовой, индивидуальной и коллективной, которое реализуется на лексическом, синтаксическом и интертекстуальном уровнях. Заглавная триада, будучи изначально нейтральным номинативным рядом, в процессе развертывания текста приобретает символическую нагрузку, которая, однако, не выводится за пределы языковой ткани, а остается закрепленной в системе лексических и синтаксических оппозиций.

Каждый рассказ в сборнике «Весна в Фиальте» построен как интеллектуальная игра с читателем: Набоков наполняет текст авторскими неологизмами, скрытыми цитатами и языковыми головоломками. Сквозь все повествование проходят несколько повторяющихся тем: размытая грань между реальностью и вымыслом, давление коллектива на личность и насмешливое осмысление самого акта творчества. Благодаря малой форме Набокову удается сжать свои главные мысли до предела. В результате сборник превращается в единое художественное целое, где предельно концентрированно через лингвистические конструкции выражены идеи о памяти, одиночестве и о том, как трудно вести подлинный разговор в мире, где большинство решает, что именно человек должен любить и о чем ему молчать.

Выводы ко второй главе

Идиостиль Владимира Набокова представляет собой сложную, многоуровневую систему языковых и нарративных стратегий, функционирующих в тесном взаимодействии на всех уровнях текстовой организации. Набоков активно создает неологизмы и окказионализмы, использует поэтические приемы организации текста, транслингвизм, синестезию, оригинальные метафоры, обыгрывает этимологию слов, так что слово у него активно выполняет не просто номинативную, но и семантическую функцию, становится ядром произведения.

На уровне нарративной организации ключевыми приемами выступают фигура «ненадежного повествователя», техника «текста-матрешки», зеркальные композиции и спиральная временная структура, при которой грамматические и лексические маркеры времени создают эффект сосуществования прошлого и настоящего в пределах одного синтагматического отрезка. Эти приемы закрепляются на уровне синтаксиса: смена грамматического лица, использование конструкций с модальностью предположения, синтаксическая незавершенность финальных предложений.

Тексты характеризуются высокой интертекстуальной плотностью, которая формирует многослойное семантическое поле и актуализирует внешние культурные контексты через лексические и стилистические маркеры. Сквозным для прозы Набокова является принцип двоемирия, реализованный через систему лексических оппозиций и маркеров онтологической неопределенности (модальные частицы, вводные конструкции), фиксирующих размытую границу между реальным и потусторонним.

Иронический модус реализуется как на уровне сюжетной организации, так и на уровне отдельных языковых средств: оксюморонные сочетания и систематическое обыгрывание читательских ожиданий через отказ от понятной развязки. Реальность в набоковских текстах никогда не дана непосредственно, она всегда преломлена через сознание повествователя, что закрепляется на грамматическом уровне через конструкции субъективного восприятия и неуверенности.

В малой прозе эти приемы проявляются в наиболее концентрированном виде, поскольку ограниченный объем текста не позволяет распределить их по нескольким сюжетным линиям. Именно рассказы и повести служат для Набокова экспериментальной площадкой, где отдельные языковые и нарративные решения отрабатываются в «чистом» виде, без осложнения побочными сюжетными ходами, что делает малую прозу наиболее репрезентативным материалом для лингвопоэтического исследования и позволяет проследить системную организацию идиостиля автора на всех уровнях языковой структуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате изучения теоретической базы, мы выяснили, что лингвопоэтический анализ художественного текста представляет собой многоуровневую процедуру на стыке лингвистики и литературоведения, а в произведениях малой жанровой формы требуется особое внимание к каждому элементу текста, так как в условиях малого объема отдельная языковая единица приобретает повышенную эстетическую и смысловую нагрузку.

В практической части был рассмотрен идиостиль В. В. Набокова и выявлены определенные характерные черты на примере его рассказов и повести «Соглядатай»:

1. Языковые модификации (создание неологизмов и окказионализмов, использование транслингвизма, синестезии, оригинальных метафор). Набоков придумывает несуществующий город Фиальта, комбинируя фонемы Фиуме, Ялты и фиалок, что отражает многомерную смысловую насыщенность рассказа. Другой пример, транслингвизм «смотрите-какое-сосу-смешное» создан автором на основе принципов дефисного словообразования английского языка.

2. Использование в прозе поэтических приемов: картину непогоды в «Грозе» передает чередование звонких [г] и [р], создающих шум грозы, и глухих звуков [ш] и [х] – имитация шума дождя: «Грохот за грохотом ломал небо. Широко и шумно шел дождь».

3. Сложная нарративная организация (применение фигуры «ненадежного рассказчика», техники «текста-матрешки», зеркальных композиций и спиральной временной организации через смену грамматического лица, модальности, маркеров времени). В рассказе «Круг» композиция закольцовывается, начинается повествование с пропущенного фрагмента перечисления: «Во-вторых, потому что в нем разыгралась бешеная тоска по России», и заканчивается утраченным отрывком: «А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что...»

4. Высокая интертекстуальная насыщенность. Автор использует отрывок из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium!», но переделывает его («Мы слизь. Реченная есть ложь»), что добавляет новые смыслы.

5. Принцип «потусторонности» и двоемирия, реализованный с помощью лексических оппозиций. Например, в «Terra Incognita» семы тропического леса и европейского интерьера перемешиваются, отражая болезненное сознание умирающего и путая реальность.

6. Иронический и пародийный модус, проявляющийся на уровне оксюморонных сочетаний, систематическое обыгрывание читательского ожидания. Рассказ «Возвращение Чорба» заканчивается анекдотичной и в то же время трагичной сценой: супруги Келлер застают своего зятя «за изменой», которой не было. Произведение завершается репликой лакея: «Они молчат...», что создает недосказанность и неопределенность.

Малая проза Набокова имеет самостоятельную художественную ценность и является ключевым материалом для изучения его языка: приёмы здесь видны ярче, так как сосредоточены в малом объёме и не отягощены дополнительными сюжетами. Рассказы служили для Набокова экспериментальной площадкой, где он отработывал стилистику и нарративные ходы, которые позже развивал в романах.

Материалы исследования вносят вклад в изучение идиостиля В. В. Набокова и лингвопоэтики художественного текста в целом, могут послужить базой для дальнейшего анализа языка писателя.

Перспективным направлением дальнейшего исследования представляется проведение аналогичного анализа на материале определенного языкового приема или рассмотрение отдельной лексической единицы с целью углубления и расширения изучаемого вопроса.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асанов В. Д. Лингвопоэтическая функция смены стиха и прозы в творчестве Шекспира. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1988.
2. Афанасьев О. И. Интертекстуальные связи музыкальных мотивов в рассказе В. В. Набокова «Музыка» // Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. – № 3 (57): в 2 ч. – Ч. 1. – С. 12-15.
3. Ахманова О. С. Основные направления лингвистического структурализма. Материалы к курсам языкознания / Под общ. ред. В. А. Звегинцева; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1955. – 35 с.
4. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов / Л. Г. Бабенко. – М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. – 464 с.
5. Бакланова Е. А. Лексические особенности ранних рассказов В. Набокова на основе количественного анализа текстов // Сибирский филологический журнал, 2013. – №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskie-osobennosti-rannih-rasskazov-v-nabokova-na-osnove-kolichestvennogo-analiza-tekstov> (дата обращения: 20.05.2026).
6. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия, 1991. – №1. – С. 64-69.
7. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н. С. Болотнова. – 4 е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 520 с.
8. Борисова Е. Б. Лингвопоэтический анализ Художественного текста: история, методология и методика исследования // Проблемы истории, филологии, культуры, 2008. – №22. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvopoeticheskiy-analiz-xudozhestvennogo-teksta-istoriya-metodologiya-i-metodika-issledovaniya> (дата обращения: 20.05.2026).

12.02.2026).

9. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1971. – 240 с.

10. Виноградов В. В. О языке художественной прозы: Избранные труды / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 358 с.

11. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М. : Изд-во Академии Наук СССР, 1963. – 254 с.

12. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. / Г. О. Винокур. – М. : Учпедгиз, 1959. – 442 с.

13. Гайда С. Проблемы жанра / С. Гайда // Функциональная стилистика: теория стилей и их языковая реализация : сб. ст. / Пермский гос. ун-т. – Пермь, 1980. – С. 22-28.

14. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

15. Григорьев В. П. Грамматика идиостиля / В.П. Григорьев. – М. : Наука, 1983. – 115 с.

16. Григорьев В. П. Поэтический язык как объект лингвистической поэтики / В.П. Григорьев // Лингвистические аспекты исследования литературно-художественных текстов : сб. ст. – Калинин, 1979. – С. 48-56.

17. Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Дональд Бартон Джонсон ; [пер. с англ. Т. Стрелковой ; послесл. Е. Белодубровского]. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2011. – 347 с.

18. Задорнова В. Я. Восприятие и интерпретация художественного текста: Учеб. пособие для ин-тов иностр. яз. и филол. фак. университетов. – М. : Высшая школа, 1994. – 334 с.

19. Иваск Ю. Мир Владимира Набокова / Ю. Иваск // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : [критические отзывы, эссе, пародии] / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 384-398.

20. Каракуц-Бородина Л. А. Транслингвизм и языковая игра (на материале произведений В. В. Набокова) // Вестник СПбГУ. Язык и литература, 2007. – №3-II. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/translingvizm-i-yazykovaya-igra-na-materiale-proizvedeniy-v-v-nabokova-1> (дата обращения: 14.04.2026).
21. Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. / Н. А. Кожевникова. – М. : Ин-т русского языка РАН, 1994. – 336 с.
22. Кожина М. Н. Об отношении стилистики к лингвистике текста / М. Н. Кожина // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания : сб. ст. – М. : Наука, 1980. – С. 45-50.
23. Кожин В. В. Рассказ / В. В. Кожин // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – С. 309-310.
24. Кучина Т. Г., Леонидова И. А. Акустические и музыкальные образы в русскоязычных рассказах В. Набокова // Верхневолжский филологический вестник, 2016. – №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/akusticheskie-i-muzykalnye-obrazy-v-russkoyazychnyh-rasskazah-v-nabokova> (дата обращения: 15.04.2026).
25. Липгарт А. А. Основы лингвопоэтики : учеб. пособие / А. А. Липгарт. – М. : КомКнига, 2007. – 168 с.
26. Лопатин В. В. Словарь словообразовательных аффиксов современного русского языка / В. В. Лопатин, И. С. Улукханов. – М. : Азбуковник, 2016. – 812 с.
27. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
28. Лучинский Ю. В., Стрельникова Л. Ю. Театральность как структурообразующая функция в модернистском творчестве В. В. Набокова // Вестник Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина, 2022. – №2 (75). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-strukturoobrazuyuschaya-funktsiya-v-modernistskom-tvorchestve-v-v-nabokova>

(дата обращения: 14.04.2026).

29. Маклакова Н. В. «Параллелизм» и «поэтическая функция» Р. Якобсона в теории повтора // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. – №120.

URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/parallelizm-i-poeticheskaya-funktsiya-r-yakobsona-v-teorii-povtora> (дата обращения: 12.02.2026).

30. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / М. Медарич // В. В. Набоков: pro et contra : Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей : Антология. – СПб. : Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – С. 550-563.

31. Минералов Ю. И. Основы теории литературы. Поэтика и индивидуальность : учебник для вузов / Ю. И. Минералов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2026. – 271 с.

32. Набоков В. В. Собрание сочинений : в 4 т. / Владимир Набоков ; [сост. и авт. предисл. В. Ерофеев]. – Москва : Правда, 1990. – 4 т.

33. Никулина С. И. Методы работы над прозаическим текстом в аспекте исполнительской практики: учебное пособие. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2022. – 106 с.

34. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ : учебное пособие / Л. А. Новиков. – Москва : Едиториал УРСС, 2003. – 304 с.

35. Осьмухина О. Ю. «Бетховенский текст» русской литературы (на материале «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого и «Музыки» В. В. Набокова) // Вестник РХГА, 2021. – №3. URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/bethovenskiy-tekst-russkoy-literatury-na-materiale-kreytserovoy-sonaty-l-n-tolstogo-i-muzyki-v-v-nabokova> (дата обращения: 24.05.2026).

36. Пиванова Э. В. Гармония художественного текста в метапоэтике В. Набокова / Э. В. Пиванова. – Ставрополь : Изд-во СГУ, 2008. – 214 с.

37. Пospelов Г. Н. Теория литературы : учеб. для филол. спец. ун-тов / Г. Н. Пospelов. – М. : Высшая школа, 1978. – 351 с.

38. Ревзина О. Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике / О. Г. Ревзина // Проблемы структурной лингвистики. 1985-1987 : сб. науч. работ. – М. : Наука, 1989. – С. 134-152.
39. Ремешева Е. М. Филологические аспекты изучения малых жанров В. В. Набокова // Вестник науки, 2023. – №6 (63). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filologicheskie-aspekty-izucheniya-malyh-zhanrov-v-v-nabokova> (дата обращения: 12.04.2026).
40. Сидорова М. Ю. Грамматика художественного текста / М. Ю. Сидорова. М., 2000. – 416 с.
41. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев. Воронеж : Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1982. – 155 с.
42. Сомова Е. В. Лингвопоэтические средства выражения авторского отношения к персонажу. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1989.
43. Стрельникова Л. Ю. Литературная игра в ранней прозе В. В. Набокова: модернистские и постмодернистские аспекты : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Л. Ю. Стрельникова. – Краснодар, 2020. – 408 с.
44. Толстой А. Н. Что такое маленький рассказ? / А. Н. Толстой // О литературе. – М. : Советский писатель, 1956. – С. 353-355.
45. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект-пресс, 1996. – 334 с.
46. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. - М. : Наука, 1977. – 290 с.
47. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка : в 4 т. Т. 2 : Л – Оляндра / Д. Н. Ушаков ; под ред. Д. Н. Ушакова. – Москва : Советская энциклопедия, 1938. – 1040 стб.
48. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – М. : Прогресс, 1987. – Т. 3 : Муза – Сят. – 832 с.
49. Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению подготовки 032700 -

Филология / В. Е. Хализев. – 6-е изд., испр. – Москва: Академия, 2013. – 431 с.

50. Худенко Е. А. Парадигмы изгнанничества и путешествия в сборнике В. Набокова возвращение Чорба // Культура и текст, 2005. – №8. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-izgnannichestva-i-puteshestviya-v-sbornike-v-nabokova-vozvrashchenie-chorba> (дата обращения: 12.04.2026).

51. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 460 с.

52. Якобсон Р. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. – М.: Наука, 1972. – С. 95-113.