

Сверчкова Анастасия Викторовна

"ПРЕЛОМЛЯЮЩЕ-УГЛУБЛЯЮЩАЯ" ПРИРОДА СТИЛЯ В. НАБОКОВА И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СБОРНИКЕ "ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА"

Стилевое своеобразие рассказов, включенных В. Набоковым в сборник "Возвращение Чорба", рассматривается в статье с точки зрения органического воплощения в их поэтике специфического видения и понимания мира художником. Определяется уникальная природа стиля этого писателя и исследуется ее воплощение на различных уровнях художественной формы названных произведений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/5/40.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 161-165. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

УДК 821.161.1

Филологические науки

Стилевое своеобразие рассказов, включенных В. Набоковым в сборник «Возвращение Чорба», рассматривается в статье с точки зрения органического воплощения в их поэтике специфического видения и понимания мира художником. Определяется уникальная природа стиля этого писателя и исследуется ее воплощение на различных уровнях художественной формы названных произведений.

Ключевые слова и фразы: русская литература; В. Набоков; сборник рассказов «Возвращение Чорба»; поэтика; стиль.

Анастасия Викторовна Сверчкова

Кафедра литературы

Челябинский государственный университет

nastushasv@yandex.ru

**«ПРЕЛОМЛЯЮЩЕ-УГЛУБЛЯЮЩАЯ» ПРИРОДА СТИЛЯ В. НАБОКОВА
И ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В СБОРНИКЕ «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»[©]**

В современном литературоведении мысль о визуальном характере набоковской поэтики является едва ли не самой устойчивой и бесспорной. Возникнув в статьях еще первых рецензентов [14; 19; 21], она находит подкрепление в многочисленных заявлениях самого автора, который не раз уподоблял творческое сознание оптическому инструменту [10; 13]. Вслед за художником в наши дни эту мысль последовательно развивают А. Appel, Г. Хасин, М. Гришакова, В. Шевченко, Y. Leving, G. Vries и D. B. Johnson. При этом визуальность набоковской прозы ученые, как правило, связывают с общим «кинематографическим контекстом» (Р. Янгиров) литературы первой трети XX века, т.е. с сильнейшим влиянием кинематографа на словесное искусство. Влиянием, в результате которого в произведениях ряда писателей тех лет (Е. Замятина, Б. Пильняка, Б. Поплавского и др.) просматривается устойчивая тенденция к созданию специфической художественной формы путем перевода пространственного языка экрана на язык вербальный. Вот почему творчество Набокова так активно изучается в сопоставлении с кинопоэтикой [3; 15; 24; 25].

Однако такой подход не дает нам убедительного ответа на вопрос, чем поэтика Набокова принципиально отличается от поэтики, например, М. Осоргина, создаваемой все в том же кинематографическом русле [4]. Поэтому в решении проблемы уникальности стиля художника мы склонны исходить не столько из внешних, культурно-исторических предпосылок, сколько из внутренних, индивидуально-личностных его оснований. Ведь с точки зрения целого ряда авторитетных исследователей, принадлежащих к тому же к разным научным школам (А. Лосева [9, с. 217], Р. Барта [1, с. 331], В. Эйдиновой [23, с. 161], Л. Закса [7, с. 9-10]), стиль представляет собой органическое воплощение специфического склада личности автора и его художественного мышления.

В этом плане своеобразие стиля Набокова, на наш взгляд, заключается не просто в визуальном, а именно «*преломляюще-углубляющем*»¹ его характере². Он выражается в принципиальной нацеленности творческой мысли писателя в *глубь* изображаемого явления, а также в способности творимой им формы проявлять посредством «смещения», или сдвига (который, как правило, носит визуальный характер), истинную сущность предмета. И все это со всей очевидностью мы обнаруживаем в рассказах первого сириновского сборника «Возвращение Чорба» (1930).

Само слово автора свидетельствует в них о том, что акт видения является у Набокова не столько наблюдением или разглядыванием, сколько *всматриванием*. На это указывает обилие глаголов визуального действия, соседствующих в текстах рассказов с фокусирующими эпитетами: «пристально глянул», «стал зорко всматриваться», «напряженно посмотрел», «успел хорошенько рассмотреть» и т.п. К тому же семантика последних существенно заостряется посредством усилительных наречий, которые Набоков намеренно ставит рядом: «Он увидел его (*лицо – А. С.*) *так ясно, так пронзительно...* что, быть может, долгие годы близости ничего не могли бы открыть ему нового в этих чертах» [12, с. 55]. Или: «Из нашего угла подле стойки *очень отчетливо* видны в глубине, в проходе, – диван, зеркало, стол» [Там же, с. 83].

Именно эта острота и пристальность взгляда позволяет художнику обнаруживать в мелком мельчайшее – будь то оттенки цвета или запаха, а также детали и без того небольшого предмета. Словно под увеличительным стеклом, в фокусе сириновского взгляда раскрывает свою уникальность галечный камушек («единственный, круглый, черный, с правильным белым пояском» [Там же, с. 26]), крыло бабочки (темно-бархатное, с «веерными жилами» и «четырьмя слюдяными оконцами» [Там же, с. 67]) или цвет глаз героини («бледновато-зеленые, цвета стеклянных осколков, выглаженных волнами» [Там же, с. 26]). А главное при этом заключается в том, что, сосредоточиваясь на неявных сторонах воспроизводимой реальности, автор оказывается способен проникать взглядом сквозь внешний, видимый слой предметов и открывать, по верному

© Сверчкова А. В., 2012

¹ Здесь и далее, в том числе и в цитатах, курсивом выделено нами – А. С.

² В определении специфической природы художественного мышления и стиля Набокова мы идем вслед за Е. Г. Белоусовой [2, с. 87-142].

замечанию Е. Белоусовой, как бы «совершенно *иное*, закрытое от повседневного человеческого глаза, их проявление и измерение» [2, с. 90]. Причем именно второй, *другой*, план изображаемого оказывается в центре внимания художника и подается им в особенно укрупненном виде, подвергаясь более тщательному и детализованному описанию. Так, зрелище соскочившего с провода трамвайного пера тут же наводит набоковского рассказчика на мысль о том, как возница дилижанса «ронял иногда кнут, и осаживал свою четверку, и посылал за кнутом парня в долгополой ливрее, сидевшего рядом на козлах» [12, с. 79]. А перевод трамвайных вагонов, увиденный им на конечной станции, рождает в его сознании следующую аналогию: «Есть что-то вроде покорного ожидания самки в том, как второй вагон ждет, чтобы первый, мужской, кидая вверх легкое трескучее пламя, снова подкатил бы, прицепился» [Там же, с. 80].

Сказанное убеждает нас в том, что магистральной творческой установкой Набокова является стремление проникнуть в *глубинную* суть бытия или, как метко заметил А. Савельев, «познать за кажущейся логичностью и внешним благообразием этой жизни ее *внутреннюю сущность*» [17, с. 3]. Лексическим маркером последней в анализируемых текстах выступает местоимение «*самый*», которое приобретает в «Возвращении Чорба» поистине лейтмотивное звучание: «приближался к самым истокам воспоминаний», «погрузился в самую глубину детства», «с самого дна океана» и др.

Наряду с приведенными выше образными аналогиями с целью указания на неоднозначный характер изображаемой им действительности автор активно использует в тексте рассказов и сравнения-ассоциации. Причем благодаря непосредственной близости представленных в них понятий он добивается существенного заострения свойств описываемых предметов. Например: «лужа, похожая на плохо промытую фотографию» [12, с. 28]; «маленький, круглый подбородок, похожий на морского ежа» [Там же, с. 72]; «язык (*черепахи* – А. С.), напоминающий язык гугнивого крестина, которого вяло рвет безобразной речью» [Там же, с. 82] и т.п.

И все же наиболее действенным стиливым инструментом, способствующим проявлению скрытых и усилению неприметных сторон изображаемого, становятся, на наш взгляд, авторские перифразы. Благодаря пропуску сравнительной связки («похожий», «напоминает») в данном случае происходит буквальное *встраивание* одного образа в другой. В результате возникает иллюзия того, что один предмет фактически «просвечивает» сквозь другой: опустил «шелковую клетку: розовый абажур» [Там же, с. 62]; «на склоне сугроба – песьи следы, шафранные пятна, прожегшие наст» [Там же, с. 63]; «трубы: железные кишки улиц» [Там же, с. 79]; «лужи, окруженные темными подтеками, – живые глаза асфальта» [Там же, с. 115]. При этом, интенсивно насыщая перифразами речь повествователя, Набоков, как верно подметил Ю. Левин, объективирует двойственную природу изображаемого, придавая таким тропам статус «скорее “реальной” метаморфозы, чем условной метафоры» [8, с. 317].

Важную роль в обнаружении скрытого смысла, сокровенного внутреннего ядра описываемых предметов и явлений в произведениях сборника (художественный мир которых, по меткому выражению М. Гришаковой, представляет собой «визуальный или оптический строй» [6, с. 208]) играет определенный *ракурс* смотрения. Причем, следуя набоковскому определению литературного искусства, дающего в представлении этого художника единственно верное видение реальности, данный ракурс подразумевает «*смещение* рациональной жизненной плоскости» [11, с. 119]. Именно поэтому искомая автором «самость» предметов, как правило, открывается в результате визуального или эмоционального *сдвига*, вызывающего их трансформацию. Отсюда – особая активность в текстах анализируемых рассказов глаголов с семантикой преобразования и изменения: «становиться», «оказываться», «превращаться». Причем в ряде случаев писатель акцентирует резкость свершившегося перехода посредством формы совершенного вида, а также при помощи тире и наречий времени. Например: «И *сразу* весь мой ужас прошел, я *мгновенно* о нем забыл, все *стало* опять обыкновенным и незаметным» [12, с. 146]; «Оно *стало* крылатым незаметно... – и на стене *уже была*... громадная ночная бабочка» [Там же, с. 67]. Или: «...наклоняется ко мне непонятное лицо, безносое, с черными, гусарскими усиками под самыми глазами, с зубами на лбу... – и *мгновенно* черные усики *оказались* бровями, а все лицо – лицом моей матери» [Там же, с. 146].

Эту «*преломляюще-проникающую*» (Е. Белоусова) стиливую логику Набокова, которая со всей очевидностью открывается нам в результате целенаправленной работы его слова, не менее зримо демонстрирует организация художественного пространства рассматриваемых рассказов. Его характерной особенностью является ярко выраженная тенденция к углублению. В случае открытого пространства необходимого эффекта Набоков достигает тем, что максимально отодвигает линию горизонта. Вследствие этого вполне конкретное пространство «физической» реальности получает свое продолжение в чем-то совершенно ином, в высшей степени абстрактном, неопределенном, т.е. метафизическом¹. Пространство зимнего парка, например, переходит в некую «*слепительную глубину*» [Там же, с. 63]. Покатый переулочек открывает «в глубине между стен... плотный сапфировый *блеск*» моря [Там же, с. 32], а само море преобразуется «вдали» «в ослепительную *серебристость*» [Там же, с. 33].

Аналогичным образом может быть организовано и замкнутое пространство художественного мира Набокова. Подтверждение сказанному мы находим в рассказе «Благодать», где возникает образ живописного полотна, которое сам рассказчик называет «*входом*» в «*гуашевую даль*» [Там же, с. 118]. Именно оно «выводит» читателя из пыльной темной студии сначала на огражденную балюстрадой террасу, а затем – в «лиловатую» *муть* сада.

¹В данном случае «метафизическое» мы понимаем как нечто «отвлеченное» и «умозрительное» [18, с. 315].

Но гораздо чаще для организации пространства такого типа писатель использует технику его последовательного раздвижения по принципу «телескопа». Так, в «Путеводителе по Берлину» «в глубине» пивной залы обнаруживается вдруг широкий проход, еще дальше – тесная комнатка, в которой все свое внимание автор фокусирует на зеркале с «вываливающимся» из него столом [Там же, с. 82–83]. И происходит это потому, что зеркало максимально усиливает впечатление пространственной протяженности, выдавая нам отраженную часть комнаты как продолжение последней.

В этом плане символическим аналогом набоковской модели действительности, представленной в произведениях сборника «Возвращение Чорба», на наш взгляд, можно считать образ исполинского, «без конца» раскрывающегося лебяжьего веера, который возникает в рассказе «Пассажир» [Там же, с. 144].

Еще в большей мере объемность – *разноуровневость* и «слоистость» – художественного мира в рассматриваемых рассказах проявляют авторские указания на наличие в нем различного рода просветов, проемов и провалов, значимость которых неоднократно отмечалась исследователями [22]. Чаще всего набоковский персонаж, а вместе с ним и сам автор, пытается разглядеть в них пространство прошлого (утраченной родины) или какую-то воображаемую реальность. Особую концептуальную и стиливую значимость приобретает в связи с этим наречие «сквозь» и производные от него формы. Проявляя вертикальную направленность взгляда художника, его устремленность *вглубь*, это слово в полной мере дает почувствовать *многослойность* творимой Набоковым действительности. Именно оно оказывается одним из наиболее частотных слов в текстах сборника, которое к тому же активнее выделяется автором при помощи звукового повтора: «солнце... сквозило сквозь долгую занавеску» [12, с. 32]; «сквозили закуски и фрукты в волнах сизой кисеи» [Там же, с. 33]; «свисали толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевою» [Там же, с. 63]; «золотистым блеском засквозила каштановая прядь» [Там же, с. 131].

Среди различного рода «углублений», открывающих в авторской картине мира иное, скрытое от беглого взгляда измерение, особого внимания заслуживает образ окна. Не случайно он получает у Набокова метафорические определения «янтарный провал» («Возвращение Чорба», «Гроза») и «прохладная бездна» («Порт»). К тому же писатель намеренно вводит в тексты своих рассказов различные указания на призматические свойства окна, подчеркивая тем самым его способность к смещению, преломлению действительности и вместе с тем к обнаружению ее неожиданных сторон. В рассказе «Письмо в Россию», например, расплывчатая мутная действительность приобретает в призме окна ясные и четкие очертания: «Сейчас – ночь... В сыром... берлинском асфальте, *текут* отблески фонарей... дома – как *туманы*... пролетает, визжа на повороте, трамвайный вагон – пустой: *отчетливо видны* сквозь окна освещенные коричневые лавки, меж которых проходит... кондуктор с *черным кошелем* на боку» [Там же, с. 48]. А в «Грозе» именно преломляющими свойствами окна объясняется тот факт, что громовержец Илия, казавшийся из окна седым исполином, в действительности имеет вид сутулого, тощего старика в промокшей рясе. В свою очередь, громадный огненный обод, отцепившийся от его колесницы, оказывается не более чем тонким железным колесом от детской коляски, лежащим на куче мусора [Там же, с. 68–69]. Нетрудно заметить, что в данном случае окно способствует переходу прозаической реальности в величественный ирреальный мир.

Однако специфика функционирования этого образа в рассказах сборника состоит, на наш взгляд, в том, что окно выступает не просто границей между мирами, о чем пишут, например, Ю. Левин [8, с. 323] и Ю. Глобова [5, с. 80, 209], но своеобразной «точкой прорыва» [2, с. 102] одного мира в другой. Весьма показательным в этом плане нам представляется эпизод из рассказа «Порт». В нем, в то время как герой наблюдает «в квадрате окна» французского ресторанчика встречу Ляли и господина в белом пиджаке, пространство его прошлой жизни в русской провинции буквально врывается в настоящую действительность. «Так и *пахнуло*, – заявляет повествователь, – почти нарочито, словно кто-то забавлялся тем, что выдумывает эту барышню, этот разговор, этот русский ресторанчик *в чужеземном порту*, – *пахнуло нежностью русских захолустных будней*, и сразу, по чудному и тайному сочетанию мысли, мир показался *еще шире...*» [12, с. 35].

Аналогичную функцию образ окна (на сей раз трамвайного) выполняет и в рассказе «Сказка». Именно окно превращает берлинскую, враждебную по отношению к маленькому человеку реальность в чудесный вымышленный мир, в котором Эрвин чувствует себя господином – владельцем гарема, смело и свободно выбирающим очередную невольницу.

Так, обнаруживая свою согласованность с общей стиливой логикой Набокова, образ окна выступает в первом сборнике его рассказов сразу в двух функциях, т.е. играет роль «*смещающе-проясняющей*» призмы [2, с. 90–91]. Напомним, что призма, по мнению исследователей, является ключевым образом набоковской поэтики [6; 16; 22], а значит, неоднократно выступает в аналогичной функции и в других текстах этого автора. Например, в автобиографическом романе «Другие берега» одним из таких «магических кристаллов», помогающих писателю воскресить прошлое в настоящем, служит хрусталик в ручке, привезенной из Биаррица: «Если один глаз зажмурить, а другой приложить к хрусталику... то можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком. И вот тут-то... случается чудо..! С дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого, где каждый вдавленный пяткой Пятницы след заполняется водой и закатом, доносится, летит, отзываясь в звонком воздухе: Флосс, Флосс, Флосс!» [10, с. 542].

Немаловажную роль образ призмы играет в организации и других уровней творимой художником формы, например, сюжетного. Его смысловое ядро, как правило, составляют поиски и постижение героем сущностной основы бытия. А в качестве призмы, прежде всего, здесь выступает смерть (чаще всего – чужая),

которая оказывается центральным событием в жизни набоковского героя. Событием, что, преломляя действительность, высвечивает в ней самое главное. При этом каждый раз Набоков достаточно рельефно прописывает осуществившуюся трансформацию в мировосприятии своего героя. Так, внезапная гибель возлюбленной в заглавном рассказе сборника ведет к отстранению Чорба от окружающего его мира: «...с тех пор, как в весенний день на белом шоссе в десяти верстах от Ниццы она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба, – весь мир для Чорба сразу *отшумел, отошел*, – и даже мертвое тело ее, которое он нес на руках до ближайшей деревни, уже казалось ему чем-то *чужим и ненужным*» [12, с. 26].

Именно этот переход (сдвиг) в сознании героя от приятия мира к отчуждению от него способствует углублению его внутренней «перспективы». Чорбу внезапно открывается обратная сторона окружающих явлений (например, «роковой прообраз» в лучевом размахе «паутины в телеграфных проволоках» [Там же]), а что еще более важно – истинное значение отдельных моментов собственной жизни, в частности, понимание прошлого как абсолютного счастья.

С означенной ролью смерти мы сталкиваемся в целом ряде других произведений сборника. В рассказе «Письмо в Россию», например, известие о самоубийстве старушки неожиданным образом открывает герою вневременной характер его собственного существования, благодаря чему он чувствует себя парадоксально счастливым. «Прокатят века, – заявляет он с вызовом в заключительной фразе рассказа, – школьники будут скучать над историей наших потрясений, – все пройдет, все пройдет, но счастье мое... останется – в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней... во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество» [Там же, с. 50].

А в рассказах «Ужас» и «Бахман» смерть близкой подруги позволяет герою осознать ее подлинную роль в его собственной жизни. Она оказывается женщиной, которую и тот и другой любили «больше всего на свете» [Там же, с. 147]. При этом в первом случае смерть возлюбленной спасает героя от грозящего безумия и возвращает миру утраченные «привычные» очертания: «все стало опять обыкновенным и незаметным» [Там же, с. 146]. Во втором же, напротив, она вызывает сильное душевное потрясение человека и ведет к состоянию, граничащему с помешательством.

Итак, мы могли убедиться, что уникальность стилевой формы Набокова, нашедшей свое воплощение в рассказах самого первого его сборника, заключается не в «визуальной» или «кинематографической», а именно в «преломляюще-углубляющей» ее природе. Весьма ощутимо сказываясь в речевой ткани, а также в пространственной и сюжетной организации набоковских произведений, она последовательно раскрывает принципиальную для автора идею непредсказуемости и неоднозначности жизни. Ведь, как заявляет в одном из своих интервью сам Набоков, «реальность – *бесконечная* последовательность *шагов, уровней* восприятия, ложных *днищ*, а потому она *неутолима, недостижима*. Вы можете узнавать о предмете все больше и больше, но вы никогда не узнаете о нем всего: это безнадежно. Так мы и живем, окруженные более или менее призрачными объектами» [13, с. 118].

Список литературы

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М.: Радуга, 1983. С. 306–349.
2. Белоусова Е. Г. Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля (И. Бунин, В. Набоков, М. Горький, А. Платонов): монография. Челябинск: Челяб. гос. ун-т, 2007. 272 с.
3. Букс Н. «Волшебный фонарь» или «Камера обскура» – кинороман Владимира Набокова // Cahiers du monde russe et soviétique. 1992. Vol. 33. № 2–3. P. 181–205.
4. Гашева Н. Возникновение смыслового инновационного поля в русской культуре XX века (М. Осоргин и киноязык) // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 3. С. 95–99.
5. Глобова Ю. Л. Поэтика сборника рассказов В. Набокова «Возвращение Чорба» (1930): дисс. ... канд. филол. наук. Самара, 2000. 242 с.
6. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 205–228.
7. Закс Л. Антропологические основания художественного стиля // Текст. Поэтика. Стил. Екатеринбург. 2004. С. 9–10.
8. Левин Ю. И. Вл. Набоков // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 279–392.
9. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Collegium, 1994. 288 с.
10. Набоков В. В. Другие берега // Набоков В. В. Рассказы. Воспоминания. М.: Современник, 1991. С. 451–627.
11. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. 440 с.
12. Набоков В. В. Рассказы. Воспоминания. М.: Современник, 1991. 654 с.
13. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / сост., предисл., коммент. Н. Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. 704 с.
14. Налянич С. Рец.: Возвращение Чорба // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2000. С. 50–55.
15. Немцев М. Тема и стилевые приемы кинематографа в творчестве В. В. Набокова // Крымский набоковский научный сборник. Симферополь, 2003. Вып. 3. С. 51–62.
16. Рягузова Л. Н. «Призма» как универсальная категория в художественной системе В. В. Набокова // Набоковский сборник: искусство как прием. Калининград, 2001. С. 19–29.
17. Савельев А. Рец.: Возвращение Чорба // Руль. 1929. 31 декабря.
18. Словарь иностранных слов. М., 1989.
19. Струве Г. Заметки о стихах // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2000. С. 49–55.

20. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М. - СПб.: Летний сад, 2001. 188 с.
21. Хохлов Г. Рец.: Возвращение Чорба // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии / под общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2000. С. 47–49.
22. Шевченко В. Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. 2003. № 6. С. 209–219.
23. Эйдинова В. В. Стиль художника. М.: Худож. лит., 1991. 285 с.
24. Appel A. Nabokov's Dark Cinema. N. Y.: Oxford University Press, 1974. 334 p.
25. Leving Y. Filming Nabokov: on the Visual Poetics of the Text // Russian Studies in Literature. 2004. Vol. 40. № 3. P. 6–31.
26. Vries G. de, Johnson D. B. Nabokov and the Art of Painting. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. 224 p.

**“REFRACTING-DEEPENING” NATURE OF V. NABOKOV’S STYLE
AND ITS EMBODIMENT IN COLLECTION “THE RETURN OF CHORB”**

Anastasiya Viktorovna Sverchkova
Department of Literature
Chelyabinsk State University
nastushasv@yandex.ru

The author considers the stylistic originality of the stories included by V. Nabokov in the collection “The Return of Chorb” from the point of view of the organic embodiment of the artist’s specific vision and understanding of the world in their poetics, determines the unique nature of the writer’s style, and researches its embodiment at different levels of artistic form in these compositions.

Key words and phrases: Russian literature; V. Nabokov; short stories collection “The Return of Chorb”; poetics; style.

УДК 821.161.1

Филологические науки

В статье выявлена и проанализирована специфика пространства дома в цикле Т. Н. Толстой «Москва». Смысловая модификация жилища, представленная образами дачи и коммунальной квартиры, раскрывает проблему абсурдного человеческого существования. Трансформация семантики пространственной модели «дом» как формы воплощения бытия человека снабжена ироничным комментарием автора-повествователя, осмысливающего дисгармонию современного мироустройства.

Ключевые слова и фразы: бытие; онтологическое пространство; дом; пространство дачи; коммунальная квартира; архетип дома; архетип матери.

Оксана Васильевна Сизых, к. филол. н., доцент
Кафедра русской и зарубежной литературы
Северо-Восточный федеральный университет
777ruslit@mail.ru

ОНТОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО ДОМА В ЦИКЛЕ Т. Н. ТОЛСТОЙ «МОСКВА»[©]

Современное философствование в постмодернизме отличается конструктивной ролью иронии в акте глубинного познания действительности. В 2000-е годы ряд серьезных работ (И. В. Чердынцевой [18], О. М. Фархитдиновой [17]) анализируют существенные характеристики иронии как метода философствования и постижения бытия. Ученые выявляют «генетическую связь характера философского мышления с ретроспекцией той или иной иронической практики» [Там же, с. 2-3], видят в иронии «способ конструирования возможных миров и смыслов» [18, с. 268].

На страницах докторских и кандидатских диссертаций вопросы мифопоэтики пространства дома в произведениях русских писателей продолжают оставаться актуальными. Исследователи В. В. Кондратьева [7], Т. Ю. Колягина [6], Л. М. Сорокина [15], М. С. Анисимова [1] подходят к изучению архетипов деревни, дома как особого духовного пространства человека на фоне литературной традиции рассматриваемой эпохи. Этнопоэтический компонент, выявляемый исследователями в произведениях, является ключевым в художественной презентации модели мира. Время и пространство, отражающие особенности социально-исторического и религиозного мировосприятия героя, мотивы архаической символики становятся определяющими для понимания авторской идеи произведения.

В последнее десятилетие интерес к прозе Т. Н. Толстой незаслуженно снижен. Исследователи творчества писательницы оценивают произведения с жанровой (Т. Т. Давыдова [4], Е. В. Любезная [9], О. В. Нетесова [10] и др.), стилевой (Т. Г. Прохорова [13]), мифопоэтической (Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий [8], О. В. Богданова [2] и др.) и иных точек зрения. Элементы архетипической поэтики, онтологической проблематики, мотивной организации текста, художественной реализации философских категорий «бытие», «пространство», «время» многоплановы и имеют спорные аспекты литературоведческого толкования.