

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

Тырышкина Елена Анатольевна

**АССОЦИАТИВНОЕ ПОЛЕ КАК ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИЧЕСКОЙ
КАРТИНЫ МИРА В. НАБОКОВА**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук
профессор Ю. В. Фоменко

Новосибирск
2002

Содержание

| | |
|---|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 4 |
| Глава I. ПОЭТИЧЕСКАЯ КАРТИНА МИРА НА ОСНОВЕ АССОЦИАЦИЙ КАК ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА | 15 |
| 1. 1. О понятии «идиостиль» | 15 |
| 1. 2. Поэтическая картина мира и её основные параметры | 21 |
| 1. 3. Семантические связи слов и их роль в отражении авторской картины мира | 33 |
| 1. 4. К проблеме ассоциативности | 43 |
| 1. 5. Классификация ассоциаций | 54 |
| 1. 6. Ассоциативные связи слов как способ реконструкции языковой личности автора..... | 64 |
| Выводы | 68 |
| Глава II. АССОЦИАТИВНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА В. НАБОКОВА | 70 |
| 2. 1. Внутритекстовые ассоциативные связи слов как способ отражения поэтической картины мира В. Набокова | 70 |
| 2. 2. Межтекстовые ассоциативные связи слов как способ отражения поэтической картины мира В. Набокова..... | 98 |
| 2. 3. Ассоциативное поле как элемент поэтической картины мира В. Набокова | 109 |
| 2. 3. 1. Концептуальные доминанты в ранней прозе В. Набокова..... | 110 |
| 2. 3. 2. Ассоциативное поле с доминантой «игра» и его лексическое выражение | 127 |
| 2. 3. 3. Ассоциативное поле с доминантой «река» и его лексическое выражение | 141 |
| 2. 3. 4. Ассоциативное поле с доминантой «узор» и его лексическое выражение | 146 |

| | |
|---|-----|
| 2. 3. 5. Ассоциативное поле с доминантой «мир» как ключевой способ постижения авторской картины мира | 154 |
| Выводы..... | 163 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 165 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ | 171 |

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению поэтической картины мира В. Набокова на основе анализа текстовых и межтекстовых ассоциативных полей ключевых слов.

Работа выполнена в русле нового, «зарождающегося» направления коммуникативной стилистики художественного текста – теории текстовых ассоциаций.

Изучение лексической структуры художественного текста с опорой на специфику ассоциативного мышления автора не только отражает через систему языковых средств особенности поэтической картины мира писателя и его идиостиля, но и помогает установить сотрудничество между автором и читателем в процессе приобщения читателя к эстетическому смыслу произведения.

Актуальность исследования. Преследуя цель дать комплексное описание творческой манеры художника слова, лингвист-исследователь оказывается перед проблемой определения ведущих параметров, способных системно представить такой специфический объект, как словесно-эстетическая форма художественного творчества. По сути дела, данная проблема связана с познанием картины мира творческой личности. Из всех описательных средств лингвистической поэтики «картина мира» в наибольшей степени приспособлена для того, чтобы формализовать, перевести на метаязык и объяснить представления писателя о мире.

К понятию «картины мира» на протяжении последних десятилетий обращаются авторы философских, этнокультурных, этнолингвистических исследований. В самом общем виде под картиной мира понимается «целостный, глобальный образ мира, лежащий в основе мировоззрения человека» (Постовалова 1988, 21). При этом подчеркивается, что картина мира «не есть зеркальное отображение мира и не открытое окно в мир, а именно ... интерпретация, акт миропонимания» (Постовалова 1988, 55).

Изучение запечатленного в языке образа мира разворачивается в разных направлениях: культурологическом, психолингвистическом, семантико-

стилистическом (работы Ю. Д. Апресяна, Т. Г. Винокур, А. А. Залевской, Ю.Н. Караулова, Е. С. Кубряковой, А. А. Леонтьева и др.). Исследование языка писателя в рамках решения проблемы «язык и картина мира» стимулирует ученых «покинуть системно-детерминистский мир привычного представления языкового строя и вступить в вероятностный мир языковой личности» (Караулов 1999, 48)¹. Языковая личность писателя во всей ее многогранности и неисчерпаемости проявляет себя в художественных текстах. Между художественным текстом и жизненным опытом автора стоит инвариантный и неповторимый «поэтический мир»². Поэтический мир выступает как воплощение в поэтическом идиолекте индивидуальной языковой картины мира. Языковая картина мира в речи писателя является реализацией идеального образа мира, моделируемого мыслительной деятельностью автора. Его функция – объективировать внутренний мир, создать его эксплицированную внешнюю картину, которая и существует для читателя как поэтический мир.

В основе речевой компетенции писателя лежит индивидуальный тезаурус – упорядоченный по семантическим отношениям лексикон, в принципах структурирования которого зафиксирована релевантная для поэта иерархия смысловых ценностей.

Представляется интересным исследование авторского тезауруса на основе выявления нестандартных семантических связей слов, «присущих не языку вообще, а только данному автору» (Кузьмина 1999, 227).

Семантический процесс образования содержания художественного текста очень сложен и неоднороден по своей природе. Специфика проявления эстетической значимости семантических связей слов в художественном тексте обусловлена, во-первых, тесным взаимодействием объективного, социальнообусловленного, отражающего качественные и количественные характеристики

¹ Согласно концепции Ю. Н. Караулова, под языковой личностью понимается как говорящий человек, так и модель, отражающая совокупность навыков и умений, позволяющих создавать тексты и адекватно воспринимать их.

² Термин «поэтический мир» имеет одинаковое значение с такими понятиями, как «художественный мир» или «внутренний мир художественного произведения». Мы отдаем предпочтение термину «поэтический мир». Нам кажется принципиально важным, что определение «поэтический» восходит не только к слову «поэзия», но и к

общеязыковой системы в ту или иную историческую эпоху, и субъективного, индивидуально-авторского, отражающего самобытность творческого мироощущения художника, проявляющуюся в отборе и расстановке языкового материала. Это позволяет нам судить о художественном тексте как об эстетическом продукте мыслительно-речевой деятельности, возникшем на основе ассоциативного восприятия художником действительности. Ассоциативная связь обеспечивает круг ассоциаций в художественном тексте или круг ассоциаций, рожденных данным текстом. Представление о поэтической картине мира автора можно получить на основе анализа внутритекстовых и межтекстовых ассоциативных связей, отражающих индивидуальный характер его творческого мировидения.

Ассоциации возникают в результате творческого переосмысления связей между явлениями, актуализации представлений, связанных с личным опытом автора или читателя. При анализе художественного текста в ассоциативном аспекте необходимо определить прежде всего ключевые слова и соотнесенные с ними представления, а также основные речевые средства воплощения и развития названных ими образов, описать диапазон семантики соответствующих образов, определить специфику семантических преобразований языковых единиц в процессе ассоциативного развертывания доминантных мотивов в творчестве писателя. Теория текстовых ассоциаций значима ввиду того, что сотрудничество коммуникантов в процессе приобщения к эстетическому смыслу текста происходит на ассоциативной основе, а доминанты творчества писателя актуализируются в ассоциативно-вербальной сети произведений посредством пронизанных многомерными и разветвленными связями ассоциативно-смысловых полей.

Полевой подход применительно к изучению языка художественных произведений получает в современной лингвистике все более широкое распространение. Семантическое поле, согласно концепции Ю. Н. Караулова, является од-

слову «поэтика», ведь особенности внутреннего мира произведения выражаются в конкретных особенностях его поэтики: жанровой принадлежности, своеобразии сюжета, композиции, сюжетной организации и т.д.

ним из основных элементов тезаурусного уровня языковой личности, отражающее черты индивидуальной картины мира через принципы классификации и группировки языковых единиц, через установление зависимостей между ними (Караулов, 1987). Общезыковое семантическое поле подвергается в индивидуальной поэтической системе определенной трансформации, приобретая качества поля ассоциативного, семантико-образного. Анализ ассоциативных полей ключевых слов в процессе интерпретационной деятельности исследователя позволяет более полно осмыслить индивидуально-авторское видение мира, ведущее к концепту текста. Ассоциативное поле как операционная единица неоднократно рассматривалось в трудах психологов, лингвистов и психолингвистов (Л. С. Выготского, А. А. Леонтьева, А. А. Залевской, Ю. Н. Караулова, А. П. Клименко, Л. Ю. Максимова, Н. С. Болотновой и др.), однако изучение художественного текста в аспекте ассоциативности требует дальнейшей разработки данного понятия.

Теория текстовых ассоциаций – новое, перспективное направление коммуникативной стилистики художественного текста (на сегодняшний день известны лишь отдельные работы в данной области Н. С. Болотновой, С. М. Карпенко, А. А. Климковой, Е. А. Некрасовой, В. И. Ховаева, И. Я. Чернухиной), в то время как значимость текстовых ассоциаций в процессе порождения текста, его смыслового развертывания и восприятия адресатом очевидна.

Среди литературных явлений первой волны русской эмиграции творчество Владимира Владимировича Набокова приобретает особую важность, феномен его личности остается загадкой и вызывает острую полемику. О нем написано, может быть, больше критических работ, чем о любом русском писателе XX века, но все они, за редким исключением, создавались не в России. Это исследования П. Бицилли, В. Вейдле, Д. Джонсона, Г. Струве, П. Тамми, М. Шраера и др. Писатель, признанный к концу тридцатых годов «самым крупным явлением эмигрантской прозы (А. Бем), на протяжении нескольких десятилетий не был известен у себя на родине. В последнее время интерес отечественных критиков к творчеству Владимира Набокова заметно оживился, появилось мно-

го статей и фундаментальных исследований, оценивающих мастерство писателя и его значение для современников: Г. Адамовича, Н. Анастасьева, Н. Андреева, А. Березиной, А. Битова, С. Давыдова, А. Долинина, В. Ерофеева, И. Есаулова, В.Иванова, А. Лебедева, Ю. Левина, О. Михайлова, А. Пурина, В. Ходасевича, Л.Целковой, З. Шаховской, Л. Юркиной. Сегодня В. Набоков воспринимается бесспорным классиком мировой литературы. Сборники статей о писателе «Pro et contra» – краткая энциклопедия тем и направлений литературной мысли.

Общую тенденцию литературной критики выразил Г. Адамович, который писал: «О Владимире Набокове могут возникнуть какие угодно споры. Невозможно отрицать лишь одно: того, что он писатель исключительно талантливый... Мне хотелось бы только его понять, самому себе объяснить. Но лично для меня, по крайней мере в размышлениях о Набокове, без тысячи вопросительных знаков не обойтись никак» (Адамович 1989, 79). Эта тысяча вопросительных знаков стоит и перед современными исследователями, уже много сделавшими для изучения творчества Сирина. Огромная на сегодняшний день библиография свидетельствует о том, что интерес к творчеству В. Набокова не случаен, потому что оно уникально, в нем скрыта загадка таланта писателя, его языковой личности. Каждая новая работа лишь приоткрывает завесу этой тайны, но не разгадывает ее целиком.

Набоковиана последних лет все чаще пополняется сочинениями, объединяющими тщательность текстологии с целостностью общего подхода.

В последние годы к исследованию произведений писателя подключились филологи-лингвисты семиотического направления. В работах Ю. Апресяна, М. Дымарского, Ю. Левина, М. Лотмана, А. Пятигорского, Л. Рягузовой, И. Толстого и др. рассматриваются нарративная структура набоковских текстов, организация повествовательного пространства, категория времени, концептуальные доминанты в идиостиле писателя.

Появилось немало публикаций, освещающих «эксклюзивное» творчество В. Набокова в аспекте игрового начала (И. Карпович, А. Люксембург,

Г.Рахимкулова, И. Филатов); в свете теории интертекстуальности (Н. Фатеева, С. Ильин, А. Шапкин, А. Бабилов); в аспекте традиция/новаторство (И.Есаулов, А. Злочевская, А. Мещанский); в контексте русской и национальной культуры (Н. Барковская, С. Дельвин, М. Вострикова, И. Черемисина, И. Ляпина, А. Горковенко, Т. Белова, Л. Бугаева, Т. Верижникова, Р. Вейдеманн).

Жанрово-стилевое своеобразие произведений писателя отражают работы Д. Мирюшкина, М. Михеева, Е. Падучевой, Н. Семеновой, М. Черницкой, Н. Щупляковой и др. Исследователи обращают внимание на способы построения отдельных образов, изобразительные возможности окказиональных образований, специфику реализации подтекстовых связей, архетипические мотивы и средства их лексического выражения, особенности художественного психологизма в прозе В. Набокова. Анализу чаще подвергаются «излюбленные» поэтические приемы Набокова-Сирина – аллюзии, пародии, цитации и автоцитации, контраста, оксюморона, метафоризации.

Особенности цветовой и звуковой картины мира писателя нашли отражение в работах Н. Букс, Л. Дьячковой, С. Носовец.

Однако отметим, что изучение идиостиля писателя на основе анализа семантических объединений лексических единиц, устойчивых ассоциативных связей слов только начинается. Известны лишь несколько работ, рассматривающих прозу В. Набокова непосредственно через призму индивидуально-авторских ассоциаций в объеме конкретного текста (С. А. Антонов, Н. В. Козловская) или творчества художника в целом (Е. А. Бакланова).

Таким образом, актуальность диссертационного исследования, состоит в обращении к очень важным, на наш взгляд, проблемам современной лингвостилистики текста – проблеме семантической компоновки слов в структуре художественного произведения как единого системно-речевого целого, а также проблеме текстовых ассоциаций, на основе которых формируется представление о разных аспектах текста и его художественном смысле в сознании писателя.

Отсутствие монографических описаний индивидуальной поэтической картины мира В. Набокова обуславливает особую актуальность лингвостилистического анализа сложного и многогранного феномена его художественных текстов.

Актуальность настоящей работы связана также со все возрастающим интересом к проблеме соотнесения языка и картины мира применительно к исследованию стиля В. Набокова и ассоциативному полю как фрагменту ассоциативно-вербальной сети и элементу когнитивного уровня языковой способности автора, элементу его поэтической картины мира.

Комплекс поставленных вопросов позволяет в новом, коммуникативно-деятельностном аспекте судить как о художественном тексте, так и о различных нормах и способах восприятия текста и особенностях интерпретационной деятельности читателей, направленной на постижение эстетического смысла произведения и индивидуального стиля автора «с точки зрения того, как конкретная языковая личность организует диалог с читателем, направляя его речемыслительную деятельность по определенному пути» (Болотнова 2001, 16).

Объектом исследования в настоящей диссертации являются художественные тексты Набокова, отличающиеся преднамеренной установкой автора на языковое экспериментирование, возбуждающее в сознании читателя новые, не известные ему до сих пор представления. Тексты Набокова осложнены особой логикой движения мысли и специальными речевыми приемами.

Предмет исследования – текстовые и межтекстовые ассоциативные поля ключевых слов в поэтической картине мира В. Набокова.

Цель работы – изучение поэтической картины мира В. Набокова на основе анализа ассоциативных полей концептуально значимых слов и способов их взаимодействия.

Исходя из темы и цели исследования, необходимо решить следующие **задачи**: 1) рассмотреть теоретическую базу исследования; 2) соотнести понятия «семантическая связь», «ассоциативная связь», «текстовая ассоциация» и исследовать их представление в произведениях В. Набокова; 3) изучить специфику

ку внутритекстовых и межтекстовых связей слов в языковой картине мира автора; 4) определить особенности идиостиля писателя, детерминированные спецификой его поэтической картины мира; 5) представить константы поэтической картины мира В. Набокова и ассоциативное поле как доминантный способ языкового воплощения данных констант; 6) проследить роль ведущих стилистических приемов в организации и оформлении ассоциативных полей; 7) выявить особенности словоупотреблений В. Набокова на основе анализа «уникальных» метафорических конструкций и окказиональных символов.

Материалом исследования являются тексты следующих оригинальных произведений В. Набокова: повести «Машенька», романов «Король. Дама. Валет», «Защита Лужина», «Дар», «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Другие берега», сборников рассказов «Возвращение Чорба», «Соглядатай», «Весна в Фиальте», а также произведения англоязычного периода творчества писателя: «Лолита», «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», «Память, говори», «Бледный огонь». Всего исследовано около двух тысяч текстовых фрагментов.

В работе также использовались материалы словарей символов, толковых словарей, семантического и ассоциативного словарей русского языка.

Научная новизна исследования. Вербальная репрезентация констант идиостиля В. Набокова рассматривается в свете теории текстовых ассоциаций: на основе анализа ассоциативных внутритекстовых и межтекстовых связей и ассоциативно-смысловых полей ключевых слов.

Исследование художественных произведений в ассоциативном аспекте обусловило смещение акцентов в анализе идиостиля и поэтической картины мира и «наполнение» данных понятий новым, коммуникативным содержанием.

Выявленные средства и способы воплощения уникальных ассоциативных связей в творчестве Набокова позволили реконструировать и описать фрагменты индивидуальной поэтической картины мира писателя, ранее не подвергавшиеся исследованию (ассоциативные текстовые и межтекстовые поля с доминантами «узор», «река», «мир» и т. д.).

Теоретической основой исследуемой в диссертации проблемы стали работы В. В. Виноградова, Г. О. Винокура, И. Р. Гальперина, В. П. Григорьева, Н. А. Купиной, Л. А. Новикова, В. А. Пищальниковой, Б. А. Серебренникова, И.Я. Чернухиной, Ю. Н. Караулова, Н. А. Кузьминой, Н. С. Болотновой.

Теоретическая значимость работы. Проведенное исследование позволило: 1) выявить особенности индивидуальной поэтической картины мира В.Набокова посредством анализа, в процессе которого выделены ассоциативные поля ключевых лексических единиц, соотносящиеся с элементами образного строя произведения; установлен характер их взаимосвязи, значимый для формирования художественного смысла набоковского текста;

2) расширить понятие о роли ассоциативных полей и особенностях их функционирования в идиолекте художника, углубить представление о поэтической картине мира писателя;

3) рассмотреть лингвистические приемы и механизмы их реализации в конкретных произведениях В. Набокова.

Изучение ассоциативных полей открывает новые перспективы в разработке коммуникативно-деятельностного подхода к художественному тексту, использовании методики ассоциативного анализа при изучении языка художественных произведений. Исследование особенностей ассоциативных полей ключевых слов является перспективным и в том плане, что может проводиться на материале нескольких художественных систем, обнаруживающих между собой определенное типологическое сходство.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в лекционных и практических курсах по лингвостилистическому и литературоведческому анализу художественного текста, в практике преподавания курса литературы русского зарубежья в ВУЗе, в спецкурсах и спецсеминарах по стилистике художественного текста, а также посвященных творчеству В. Набокова, в преподавании лингвистических и литературоведческих дисциплин в средней школе (в частности, при изучении произведений В. Набокова).

Методы исследования. Характер объекта исследования и многоаспектность подходов к теме потребовали сочетания разнообразных методов работы. Основным методом исследования является ассоциативный, позволяющий рассматривать ассоциативные связи слов в аспекте изучения индивидуальной поэтической картины мира писателя. При семантико-стилистическом анализе текста используется метод семантического поля, а также метод описания по лексико-семантическим группам. Нами использована также методика компонентного анализа, элементы сопоставительного метода.

Результаты проведенного исследования позволяют сформулировать следующие **положения, выносимые на защиту:**

1. Ассоциативность – основная черта идиостиля В. Набокова. Внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные связи в творчестве писателя являются основополагающим фактором в изучении его поэтической картины мира.
2. Ассоциативное поле – доминантный способ языкового отражения констант поэтической картины мира В. Набокова.
3. Базовыми элементами ассоциативных полей являются концептуально значимые слова, стабильно репрезентирующиеся в лексической структуре прозаических текстов В. Набокова. Стабильность индивидуально-авторских ассоциаций служит лексическому воплощению уникальной лингвофилософской концепции автора.
4. Устойчивые ассоциативные связи отражают как традиции узуса, так и особенности мировосприятия В. Набокова. Ассоциаты в творчестве Набокова имеют индивидуальный характер, однако направления ассоциирования, т. е. структура ассоциативно-смысловых полей, остаются инвариантными.
5. Характер функционирования слов в идиолекте Набокова определяется типами текстовых ассоциаций, а также лингвистическими приемами реализации ассоциативных связей слов.
6. Индивидуальность поэтической картины мира В. Набокова ярко проявляется в актуализации традиционных символических значений слов с опорой на культурные традиции разных народов (в первую очередь, в соответствии с

русской ментальностью), но также в создании новых символических значений за счет расширения ассоциативного потенциала слова. Ассоциаты-символы в идиостиле Набокова отличаются полифункциональностью и нетрадиционным содержанием.

7. Динамика творческого развития В.Набокова (при всей цельности его мироощущения) наблюдается в трансформации ассоциативных полей ключевых слов в разные периоды творчества.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены на Российских научно-практических конференциях и Филологических чтениях в Новосибирске (1999, 2000, 2001) и Томске (2001), на заседаниях кафедры русского языка Куйбышевского филиала Новосибирского государственного педагогического университета, кафедры общего и исторического языкознания ИФМИП НГПУ. По материалам диссертации имеется 5 публикаций.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух глав и заключения. Библиография работы включает более 300 источников. При моделировании ассоциативно-смысловых полей в поэтической картине мира В. Набокова было обработано около 2000 словоупотреблений писателя. Порядок следования глав соответствует логике исследования. Первая глава содержит теорию вопроса, раскрывает базовые понятия исследования: «поэтическая картина мира», «поэтическая парадигма», «семантическая связь», «ассоциативность», «ассоциативное поле», «ассоциативная связь» и др.

Во второй главе исследуются внутритекстовые и межтекстовые ассоциативные связи в творчестве В. Набокова, рассматриваются лексические средства репрезентации ассоциативных полей с доминантами «игра», «река», «узор», «мир» и их роль в экспликации поэтической картины мира художника.

Глава 1. Поэтическая картина мира на основе ассоциаций как лингвистическая проблема

1. 1. О понятии «идиостиль»

Литературное произведение, созданное прежде всего как способ обращения к высшему «я» личности, в момент порождения является в какой-то степени откровением для автора и несет в себе отражение элементов его этико-философской системы. Являясь отпечатком личности своего создателя, поэтические тексты могут быть охарактеризованы с точки зрения индивидуального стиля автора. «Идиостиль...является одновременно и стилем языка, и стилем речи, дифференцируемым на основе структурных или конструктивных противопоставлений и соотношений между частными системами выражения» (Григорьев 1990, 47).

Понятие «индивидуальный стиль», как правило, связывается с творческой манерой писателя, особенностями языкового «оформления» эстетической задачи. Данное понятие объединяет все произведения одного автора, создаваемые в процессе эволюции его творчества, которая, однако, не разрушает единства поэтического видения художника слова, что обеспечивает узнаваемость стиля. Изучение идиостиля автора основывается на признании образа автора как организующего начала его произведений, отражающих своеобразие авторского видения мира. Индивидуальный стиль отражает направленность и меру освоения мира художником. В. П. Григорьев говорит об идиостиле как отражении «интенции, телеологии художественного языка и образа мира поэта» (Григорьев 1990, 48).

Применительно к сфере эстетической коммуникации с точки зрения системно-деятельностного подхода при описании того или иного смыслового воплощения понятие «идиостиль» рассматривается в разных аспектах и с разных позиций.

В работах, выполненных в русле лингвистической поэтики, идиостиль определяется как сумма отличительных особенностей, специфических признаков художественной системы поэта (писателя) и трактуется, например, как

«система концептов – доминант творчества художника и языковых способов ее репрезентации в поэтических текстах» (Малышева 1997, 6).

С точки зрения психопэтики под идиостилем понимают «систему логико-семантических способов репрезентации доминантных личностных смыслов автора художественного текста, объективированную в эстетической речевой деятельности» (Пищальникова 1993, 5).

Примером лингвоэстетического подхода к проблеме идиостиля может служить позиция В. П. Григорьева, который рассматривает понятие «идиостиль» как сумму языковых приемов «выражения образного содержания».

В формировании индивидуальных стилей участвуют весьма разнообразные факторы – от глобальных, социально-исторических, до конкретно-биографических, психофизиологических.

Сложную целостную концепцию стиля разработал П. Н. Сакулин. Среди признаков, отличающих один стиль от другого, ученый доминантными считает «тематику и эйдологию». В такой трактовке проявляется понимание того, что слово не просто называет, а непременно изображает предметы и явления, идеи и отношения: причем именно то, что у всякого художника для общей всем идеи рождается свой особый образ («образ идеи» - внутренняя форма), и обуславливает возможность функционирования в словесном искусстве «вечных тем», «вечных героев» и т.п., а как итог – «возможность сосуществования множества разных художников, каждому из которых присуща своя особая позиция в образном мировидении» (Сакулин 1928, 35).

Сакулин описывает стиль как явление иерархическое. Между полярными феноменами «индивидуальный стиль» и «стиль эпохи» располагается ряд промежуточных звеньев (вроде стиля литературной школы и т.п.). Эти наблюдения П. Сакулина подтверждает и дополняет мнение М. Эпштейна: «Индивидуальный стиль актуализируется в современной поэзии не принадлежностью к той или иной группе или направлению, а включенностью в само поле их противостояния, через которое разворачивается диалектика художественного образа» (Эпштейн 1988, 175).

Промежуточной зоной, попадая в которую индивидуальность получает возможность «отстаивать право на свое существование», по мнению Эпштейна, является поэтическая школа. «Это коллективная индивидуальность, то есть индивидуальность по отношению к общенациональной литературе в целом и коллектив по отношению к входящим в него творческим личностям» (Альманах. Поэзия – 50 1989, 68).

В лингвистическом плане поэтическая школа представляет собой «группировку не самих литературных произведений, а отвлеченных от них однородных форм словесной композиции», к которым относятся «не только элементы речи, но и композиционные приемы их сочетаний, связанные с особенностями словесного мышления», заключенные в ряды «своеобразно слитых или дифференцированных социально-языковых и идеологически-групповых контекстов». Они образуют «стиль школы как некий отстой однородных стилистических особенностей в языковом творчестве группы лиц, объединенных тяготением к одному художественному центру» (Виноградов 1980, 41).

С этой точки зрения художественно-языковая система поэтической школы может рассматриваться как вариант языка – «тип идиолектов», представляющий собой определенную систему, структурой которой выступает «тип стиля», присущий определенному «типу автора»¹.

Тем самым в рабочем порядке сформулируем: личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий. Следовательно, под идиостилем возможно понимать процесс реализации нестандартных семантических связей в творчестве поэта или писателя.

Интерпретация идиостиля, связанная с «многоаспектностью данного понятия, его способностью интегрировать разные особенности языковой личности автора» актуальна для современного коммуникативно-деятельностного подхода

¹ Следует отметить, что во многих лингвистических работах предлагается различать «идиостиль» и близкое к нему понятие «идиолект». Так, например, отмечается, что если под «идиолектом» понимать «совокупность речевых средств данного индивидуума», «объем и содержание всего языка автора», то «идиостиль» в таком случае рассматривается как сумма отличительных особенностей специфических признаков художественной системы писателя».

к исследованию текста (Болотнова 1998[б]). Идиостиль определяется как стиль личности во всем многообразии ее многоуровневых и текстовых проявлений (в структуре, семантике и прагматике текста) и рассматривается в соотнесенности со всеми уровнями модели языковой личности, разработанной Ю. Н. Карауловым.

Одним из способов проявления идиостиля автора многие исследователи (А. Н. Лук, И. Я. Чернухина, Н. С. Болотнова и др.) считают своеобразие авторского ассоциирования. «Богатство ассоциаций, – по словам К. Паустовского, – говорит о богатстве внутреннего мира писателя. При наличии этого богатства любая мысль и тема тотчас же обрастают живыми чертами. Дело писателя и состоит в том, чтобы передать, или, как говорится, донести свои ассоциации до читателя и вызвать у него подобные же ассоциации» (Паустовский 1979, 92).

Соглашаясь с мнением И. Я. Чернухиной о том, что «индивидуальность личности зависит в том числе и от степени разветвленности ассоциативных связей между идеальными блоками пресуппозиции» (Чернухина 1993, 15), отметим, что ассоциативные связи слов отражают соотнесенность вербально-семантического и тезаурусного уровней языковой личности автора. «Пресуппозиции как фоновые знания о мире» входят в поэтическую картину мира, репрезентированную в текстах при помощи языковых средств, и служат основой формирования текстовых ассоциативных связей. Они, в свою очередь, определяются мотивационным уровнем языковой личности автора – уровнем, задающим направление «взгляда на мир». Его «сужение» или «расширение» зависит от целевых установок автора. Таким образом, изучение идиостиля писателя представляется возможным осуществлять на основе анализа ассоциативных связей слов.

В процессе актуализации в слове тех или иных семантических и коннотативных компонентов его содержания, происходит выявление актуального смысла художественного слова, усиление микросмыслов, связанных с определенным содержанием. «Выявляя характер языковых трансформаций в структуре художественного текста, воспринимающий выявляет эстетические характе-

ристики языковых единиц, ведь все эти трансформации (операции психической деятельности) обусловлены эстетической целью и отражают особенности эстетической деятельности автора. Поэтому характер производимых языковых трансформаций можно считать существенной чертой идиостиля», – считает В. А. Пищальникова (Пищальникова 1996, 103).

При таком подходе к объекту изучения мы можем рассматривать идиостиль писателя как сложное ассоциативно-смысловое поле, в рамках которого наблюдается разнообразнейшие взаимодействия лексико-семантических парадигм.

Парадигмы выделяются в идиостиле писателя в конкретном тексте с учетом специфики следующих дифференциальных признаков:

- 1) интегральной и дифференциальной семантики;
- 2) определяющей роли целеустановки;
- 3) структурно-семантической трансформации общезыковых лексико-семантических групп;
- 4) актуализации потенциального и коннотативного состава у членов парадигмы;
- 5) определяющей роли контекстной позиции для членов парадигмы.

Специфика текстовой парадигмы (лексической, словообразовательной, грамматической и др.) проявляется в различного рода аномалиях: скоплении слов одного парадигматического ряда в пределах небольшого текстового пространства; асимметрии формальных и смысловых структур; преобладании авторской доминанты над языковой; семантических процессах в структуре парадигмы; характере преобразований внутри семемы. Каждый текст имеет свои наборы парадигм со специфической для данного текста частотой употребления и «технологией» соединения в единое целое. Синтагматическая система художественного текста характеризуется тенденцией нарушения сочетаемости ограничений. Синтагматика текста наряду с парадигматикой образует своеобразный авторский механизм «высекания» дополнительных смыслов. Индивидуально-авторская парадигма отвечает авторским задачам создания концентрации пове-

ствования, смысловой насыщенности, акцентуации, интенсификации в выражении поэтического видения мира. «Поэтическая парадигма, – отмечает Н. А. Кузьмина, – одновременно шире и уже соответствующей языковой. Уже – поскольку создается посредством отбора лексем, приобретающих вторичное значение, шире же потому, что творческий потенциал поэтического языка направлен не только на «заимствование» общенародных единиц, но и на создание новых» (Кузьмина 1999, 201). Задачу изучения идиостиля, таким образом, можно определить как декодирование синтагматико-парадигматической системы авторского текста. Анализ синтагматических и парадигматических связей текста позволяет выявить идеологемы и философемы авторской картины мира, установить ассоциативные поля и культурологические наслоения.

В качестве вывода предложим следующие рассуждения.

В каком бы русле мы ни рассматривали понятие идиостиля, какого бы направления ни придерживались, необходимо учитывать комплексную природу интересующего нас термина, включающего:

- 1) отбор и комбинацию фактов действительного мира, помещенных в «фокус» художественного повествования;
- 2) индивидуально-авторскую интерпретацию изложенного, определяемую ценностными установками личности;
- 3) отбор речевых средств для осуществления творческого замысла;
- 4) творческую переработку языковых средств, приспособление их к выполнению художественных задач автора.

Смещение акцентов составляющих идиостиля зависит от избираемого подхода к феномену художественного текста. Анализируя идиостиль в ассоциативном аспекте, мы руководствуемся важным постулатом из психолингвистики, идущим от Л. В. Щербы – «Текст не существует вне его создания или восприятия» (Леонтьев 1969, 15). Поэтому нам важна прежде всего «индивидуально-авторская интерпретация изложенного» (п. 2). Результат понимания программируется автором текста. В то же время читатель при обращении к художественной литературе выступает не только как носитель знания, но и как *лич-*

ность со своей структурой ценностей и динамических смысловых систем. Следовательно, идиостиль писателя отражается также и в читательских ассоциатах на текст.

Анализ художественного текста, таким образом, должен быть нацелен не на аргументированный поиск языковых элементов, актуализирующих подтекстовую информацию, а на изучение характера этих элементов как системы ассоциативных связей слов.

Понятие «индивидуальный стиль», по сути дела, связано с познанием поэтической картины мира творческой личности.

1. 2. Поэтическая картина мира и ее основные параметры

Под поэтической картиной мира понимается психическое отображение действительности через призму сознания поэта (писателя), «целостный глобальный образ мира, который является результатом всей духовной активности человека, а не какой-либо одной его стороны» (Постовалова 1988, 19)

В формировании картины мира принимают участие все стороны психической деятельности человека, начиная с ощущений, представлений и кончая мышлением и самосознанием. Человек ощущает мир, созерцает его, постигает, познает, понимает, осмысливает, интерпретирует, отражает и отображает, «пребывает в нем», воображает, представляет себе «возможные миры».

«Пространством обитания» картины мира является воображение действующего субъекта. Различные воплощения картины мира как идеального образца мира интерпретируются как особые языки и тексты на этих языках, опираясь на которые реконструируют существующую в данный момент или ранее существующую картину мира. Традиционно в создании картины мира выделяется два различных направления:

- 1) экспликации, экстрагирования, опредмечивания, объективирования ее осмысления образцов мира, лежащих в основе жизнедеятельности человека;

- 2) создания, творения, разработки новых образов мира, осуществляемых в ходе специальной рефлексии, носящей систематический характер.

Картина мира при этом рассматривается как составная часть мировидения человека.

Функции картины мира вытекают из природы предназначения в человеческой жизнедеятельности мировидения. Мировидение, как известно, имеет две базисные функции – интерпретативную (т.е. возможность осуществлять видение мира) и вытекающую из нее регулятивную (способность служить ориентиром в мире, быть «универсальным ориентиром человеческой жизнедеятельности»). Эти же функции выполняет и картина мира. Без картины мира невозможным оказалось бы человеческое общение и взаимопонимание. Без нее не смог бы существовать весь социокультурный организм с его механизмом трансляции и воспроизводства опыта. Картина мира способствует тесной связи и единству знания и понимания людей в обществе. Она формирует тип отношения человека к миру, природе, другим людям, самому себе как члену этого мира, задает нормы поведения человека в мире, определяет его отношение к жизни. Иначе говоря, картина мира, свойственная определенной эпохе и определенному обществу, обязательно включает в себя ценностные ориентации человека, оценку себя, окружающего мира и деятельности в самом широком понимании этого термина. Попытаемся пояснить данное понятие.

Образ мира формируется у человека в процессе всей его жизнедеятельности, в ходе всех его контактов с миром и на базе самых разнообразных его способностей. На картины мира влияет сфера деятельности субъекта, внося в нее определенные профессиональные черты. Картины мира философа, ученого, художника и композитора будут разными по типу переработки исходного образа мира. В основу исчисления картины мира может быть положена деятельная категориальная парадигма: 1) субъект картины мира (ее «деятель», «кто»), изображающий; 2) предмет картины мира (ее объект, «что»), изображаемое; 3) результат деятельности (сам образ), собственно картина.

Субъектом картины мира, смотрящим на мир и изображающим свое видение, могут быть отдельный человек, отдельная группа людей, отдельный народ, человечество в целом. Общая картина мира может служить посредником при общении индивидов, обеспечивающим их взаимопонимание. Понимание есть всегда реконструкция смысла. Оно основывается на существовании широкого контекста, определяемого культурой, ядром которой является языковая картина мира¹.

«Языковая картина мира – это продукт сознания, который возникает в результате взаимодействия мышления, действительности и языка как средства выражения мыслей о мире в актах коммуникации» (Серебренников 1988, 179). Разграничение картины мира и языковой картины мира достаточно условно, оправдано лишь методологически, поскольку не существует абсолютно автономного языкового мышления.

Существенной характеристикой понятия «языковая картина мира» следует считать не только стереотипные способы языковой репрезентации мышления, а, скорее, принципиальную возможность вербализации любого содержательного мышления.

Изучение языковой картины мира – «зафиксированной в языке и специфической для данного языкового коллектива схемы восприятия действительности» (Яковлева 1994, 9) - развивается в нескольких направлениях, охватывая различные уровни языковой системы. Отражению языковой картины мира в русском словообразовании посвящены работы Е. А. Земской, в лексической семантике и прагматике – Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюновой, В. Г. Гака, Ю. В. Казарина, Н. А. Кузьминой. Во всем многообразии аспектов изучения языковой картины мира доминирующим можно считать противопоставление двух систем понятий – научных (используемых в физике, геометрии, логике, психологии и пр.), в совокупности образующих научную картину мира, и, так сказать, «наивных» (наивная физика, геометрия, логика), используемых человеком не-

¹ Мысль о существовании особого языкового мировидения была сформулирована В. Гумбольдтом. В XX в. исследование языковой картины мира совершается в рамках гипотезы лингвистической относительности (Л. Вайсгербер, Э. Сетер, Б. Уорф, В. Васильев и др.).

зависимо от его знаний тех или других научных дисциплин и владения научной картиной мира. Образ мира, запечатленный в языке, во многих существенных деталях отличается от научной картины мира.

Наряду с этой, существует и другая, достаточно устойчивая тенденция – трактовать значения языковых единиц (выражающих такие категории, как «время», «пространство», «знание», «восприятие»), опираясь на систему соответствующих научных понятий. Научные термины, такие, как «трехмерное пространство», «временная ось», «последовательность событий на временной оси» и др. входят в наш речевой обиход. Можно сказать, что в модели мира современного человека нет четкой границы между наивной и научной картинами. Однако само понятие «наивной картины мира» предоставило нашей семантике новую интересную возможность: если раньше лингвисты рассматривали языковые значения как более или менее непосредственное отражение фактов действительности, то сейчас представилась возможность связывать языковые значения с фактами действительности не прямо, а через отсылки к определенным деталям наивной картины мира, как она представлена в данном языке. «В результате появляется основа для выявления универсальных и национально своеобразных черт в семантике естественных языков, вскрываются некоторые фундаментальные принципы формирования языковых значений, обнаруживается глубокая общность фактов, которые раньше представлялись разрозненными» (Апресян 1988, 6).

В настоящее время изучение «того своеобразного [языкового] раскроя», «концептуального материала, который получил название «наивной» картины мира», является неотъемлемой частью лексикографической практики. Вопрос о значимости той или другой картины мира решается в аспекте языковой релевантности, а именно: что влияет на наше языковое поведение, что определяет выбор языковых единиц (слов, конструкций и пр.) – естественно-научные знания или «наивные», обиходные представления.

Выдвижение проблемы картины мира является новым этапом междисциплинарного подхода к рассмотрению процессов и результатов творчества, к

изучению восприятия произведений, которое открывает существенные методологические и методические перспективы познания сложнейших закономерностей освоения человеком окружающей действительности.

Поскольку объектом нашего изучения является текст, нам представляется возможным применить методы лингвистического анализа к выявлению отраженной в нем картины мира.

Художественный текст представляет собой реализацию художественной картины мира (то есть части общей картины мира) средствами языка. Ср.: «Художественная картина мира всегда соотносится с объективной реальностью и с более широкой картиной мира, которая в большей или меньшей степени выражена в художественном произведении» (Маглакелидзе 1989, 93); Произведение может представлять собой лишь «кадр» общей картины мира, фрагмент ее, сцену, выхваченную художником из текущей жизни».

В частном всегда отражено общее, и художник преломляет это общее в соответствии со своей индивидуальностью. Понятие «художественная картина мира» еще не получило своего полного определения.

В то время как о научной картине мира есть специальные работы, проблема художественной картины мира остается почти неразработанной. Актуальность и принципиальная ценность обращения к художественной картине мира объясняется тем, что последняя наряду с научной, социальной, технологической картинами составляет существенные грани концептуального образа действительности. Художественная картина мира понимается как определенное единство на основе синтетического создания ее средствами различных искусств, она возникает как результат познания жизни всеми средствами, которыми обладает культура человечества. Литература выступает как одно из средств создания художественной картины мира. В этом случае художественная картина мира запечатлена в текстах. «Специфика поэтического текста как вида словесного искусства, – пишет Р. В. Анисимова, – состоит в способности моделировать действительность в единстве объективного ее (действительности)

отражения и субъективного отношения к ней. Модель мира в поэтических текстах есть поэтическая картина мира» (Анисимова 1989, 36).

В самом общем виде поэтическую картину мира можно представить как совокупность общих черт, свойственных внутренним индивидуальным моделям мира, отраженным в текстах различных писателей. Такая трактовка указывает на связь понятий «картины мира» и «художественной картины мира» и роль деятельности индивида – в нашем случае автора, по отношению к объекту – тексту художественного произведения (поэтического или прозаического).

Автор текста кодирует определенными языковыми средствами свое собственное эмоциональное отношение к событиям текста, персонажам, стремится вызвать у адресата текста эмоции, созвучные авторскому замыслу, так что одновременно осуществляются экспрессивная функция, т.е. функция самовыражения, и функция воздействия.

В исследованиях картины мира предлагается также различать картину мира, свойственную сознанию художника (в той или иной мере она объективируется в его произведениях), и генеральную картину мира, непрерывно творимую многими поколениями людей. В целом эту картину можно назвать интегральным результатом целостного отражения мира в сознании творящего человечества. При этом художественную картину мира следует понимать как продукт такого отображения его явлений, при котором сохраняется их своеобразие и многомерность; в каждую эпоху она возникает как сложный результат множества наложений вариантов нестереотипного видения мира, его понимания и оценивания.

Из вышеизложенного можно сделать вывод о том, что художественная картина мира играет большую роль в формировании личности. Литература всегда социально ориентирована, она отражает не только традиционные понятия культуры или общечеловеческие ценности, но и мировоззрение общества. На автора не может не оказывать воздействия та оценка, в частности, эмоциональная, которую разделяют в данное время члены данного общества или отдельной социальной группы.

Содержание текста представляет собой отражение некоторого фрагмента реальной действительности. Смысл текста включает в себя оценку данного фрагмента, как интеллектуальную, так и эмоциональную.

Компонентами картины мира являются человек и его ценностная ориентация в мире. В тексте художественного произведения они передаются главным образом через автора (если он присутствует в тексте), персонажей, систему оппозиций (добро – зло, жизнь – смерть, нравственность – безнравственность, богатство – бедность, любовь – ненависть и т.д.).

Поэтическая картина мира как «система смыслов, образов и представлений, сформировавшихся в сознании автора и читателя при посредстве единиц формальной, содержательной, функциональной, «культурной», «эстетической» и «духовной» семантики поэтического текста» (Казарин 1999, 67), отражается в текстах, созданных автором, и является важной составляющей концептуальной картины мира. Как двухуровневую систему, объединяющую концептуальный и языковой слои, рассматривает поэтическую картину мира Н. А. Кузьмина. «При этом, – отмечает исследователь, – концептуальный уровень чрезвычайно важен, ибо своеобразие поэтической картины мира заключается не столько в языке, сколько в избирательном видении художника» (Кузьмина 1999, 228).

Значимость поэтической картины мира во всем объеме концептуальной информации о мире, во всей многоаспектности ее отражения определяется ее связью с деятельностью подсознания, активно участвующего в процессах творчества.

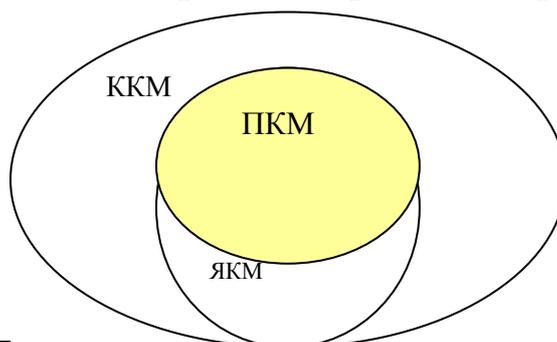
В связи с рассуждениями о специфике концептуальной картины мира некоторых разъяснений требует и понятие «концепт» – относительно новое для современной лингвистики и до сих пор не воспринимающееся однозначно¹. Понятие концепта безусловно перспективно для современного языкознания, поскольку дает уникальную возможность рассмотреть с точки зрения лингвистики те идеальные «ментальные сущности» (Р. М. Фрумкина), те «ментальные

¹ См. исследования С.Н. Аскольдова, А.П. Бабушкина, Г.И. Берестенева, В.В. Красных, Е.С. Кубряковой, В.А.Лукина, Е.В. Сергеева, Ю.С. Степанова, Р.М. Фрумкиной и др.

образования» (Г. И. Берестенев), которые создают обобщенный образ слова, объективируя модель сознания. Часто за основу толкования этого термина принимается определение А. Вежбицкой: «Это объект из мира «Идеальное», имеющий имя и отражающий определенные культурно-обусловленные представления человека о мире «Действительность» (Вежбицкая 1996, 46). Видимо, особо следует подчеркнуть то, что при интерпретации термина «концепт» лингвисты преимущественно ориентируются «на смысл, который существует в человеке и для человека» (Фрумкина 1992, 39). В. А. Лукин, например, представляет концепт как «собирающий, вбирающий в себя содержание множества форм и являющийся их началом («зародышем»)» (Лукин 1993, 63). Не подвергаем сомнению тот факт, что самые важные концепты кодируются именно в языке. Действительно, концепт как бы «вбирает» в себя значение нескольких, а скорее многих лексических единиц. Однако считаем, что содержание слова не может быть сведено исключительно к образующим его концептам. Вряд ли этот термин может быть использован в том значении, в котором его употребляет В. В. Красных: «Под концептом понимается глубинный смысл, свернутая смысловая структура текста, являющаяся воплощением интенции и – через нее – мотива деятельности автора, приведших к порождению текста» (Красных 1998, 74). Для Г. И. Берестенева концепт – «категориальная ментальная репрезентация», «стоящая за синонимическим рядом как целым», причем лишь «относительно структурированная» из своей диффузности и недискретности и не имеющая «собственного специального плана выражения» (Берестенев 1997, 48). Думаем по этому поводу, что вряд ли можно говорить о какой-либо ментальной и языковой реальности, хотя бы и «алогичной», которая не может быть вербализирована и описана в терминах естественного языка. Нам ближе интерпретация концепта Е. С. Кубряковой, которая отмечает в первую очередь, что концепт «отражает содержание опыта и знания, содержание результатов всей человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» знания» (Кубрякова 1996, 24), следовательно, рассматривать данное понятие нужно в рамках логико-семантического или психо-лингвистического подхода к изуче-

нию индивидуальной картины мира писателя¹. Отличие концепта от понятия демонстрируют в своих работах М. В. Никитин, Ю. С. Степанов: «Концепт и понятие – термины разных наук, второе употребляется главным образом в логике и философии, тогда как первое, концепт, является термином в одной отрасли логики – в математической логике, а в последнее время закрепились также в науке о культуре, в культурологии» (Степанов Ю. С. 1997, 40). Концепт, несомненно, богаче по содержанию, чем понятие, и неразрывно связан с миром культуры. «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» (Степанов Ю. С. 1997, 40). Применительно к лингвистическому аспекту исследования стоит обратить внимание на определение А. П. Бабушкина, представленное в докторской диссертации «Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика», который понимает под концептом «некую информационную целостность, присутствующую в национальном коллективном сознании, прошедшую первичный семиозис и осознаваемую языковой личностью как инвариантное значение семантического поля» (Бабушкин 1998, 12). Это определение, на наш взгляд, не противоречит традиционным взглядам исследователей и позволяет говорить о концептуальных доминантах авторской картины мира в ассоциативном аспекте.

Схематически соотношение поэтической картины мира с концептуальной картиной мира и языковой картиной мира можно представить следующим образом:



¹ В психолингвистических исследованиях в самом общем виде «картина мира» понимается как система концептов (смыслов), представляющих отражение мышлением индивида предметного мира.

Ю. Н. Караулов отмечает, что и языковая и концептуальная модели мира восходят к одному источнику, складываясь из структуры словаря, увязанной с ней и растворенной в ней грамматики и идеологии, помогающей установить зависимость между разрозненными элементами и воссоздать целостную картину» (Караулов 1976, 274). Основным содержательным элементом языковой модели мира, по Ю. Н. Караулову, является семантическое поле, а единицами концептуальной модели мира – константы сознания. Концептуальная модель мира содержит информацию, представленную в понятиях, а в основе языковой модели мира – семантические категории. «То, что принято называть языковой картиной мира, – отмечает Б. А. Серебренников, – это информация, рассеянная по всему концептуальному каркасу и связанная с формированием самих понятий при помощи манипулирования в этом процессе языковыми значениями и их ассоциативными полями, что обогащает языковыми формами и содержанием концептуальную систему, которой пользуются как знанием о мире носителя данного языка» (Серебренников 1988, 177).

Поэтическая картина мира является фрагментом концептуальной картины мира, отраженной в художественных текстах и репрезентируемой на основе языковой картины мира.

Универсальным средством пополнения языкового инвентаря является метафоризация. «Узнавание метафоры – это разгадка и смысловая интерпретация текста, бессмысленного с логической точки зрения, но осмысленного при замене рационального его отображения на иногда даже иррациональную интерпретацию, тем не менее доступную человеческому восприятию мира благодаря языковой компетенции носителей языка» (Серебренников 1988, 204).

Образ, лежащий в основе метафоры, играет роль внутренней формы с характерными именно для данного образа ассоциациями, которые представляют субъекту речи широкий диапазон для интерпретации обозначаемого. Метафоризация выступает как процесс, приводящий к новому знанию о мире и появлению новых ассоциаций автора и читателя, новых тем и мотивов, базирующихся

на авторском мироощущении. Впечатляющее богатство лексикона писателя обусловлено в первую очередь индивидуально-авторским словоупотреблением.

Однако прием ассоциирования в тексте нельзя полностью отождествлять с метафоричностью. Метафора – «вид тропа, в котором перенос значений с одного явления на другое осуществляется по принципу сходства или контраста» (Современный словарь-справочник по литературе 1999, 290). Создавая образ и апеллируя к воображению, метафора порождает смысл, воспринимаемый разумом, и позволяет воспроизвести образ, не данный человеку в опыте. Метафора – это вторжение образа в зону понятия и воображения, в зону интеллекта. Совмещение представлений образует совсем новое и неразложимое смысловое единство. Для ассоциативных сцеплений это не обязательно. Важнее всего для них изменения значений, вызванные пребыванием слов в контексте произведения, где они взаимодействуют на расстоянии, синтаксически даже не соприкасаясь.

Кроме метафорических переносных значений в художественном тексте чрезвычайно важны слова, имеющие символическое значение. «Символ – разновидность художественного образа, обладающая повышенной значимостью и силой обобщения» (Современный словарь-справочник по литературе 1999).

«Механизм» действия символа наиболее глубоко и обстоятельно был вскрыт великим русским философом А. Ф. Лосевым: «Символ вещи, хотя он, вообще говоря, является ее отражением, на самом деле содержит в себе гораздо больше, чем сама вещь в ее непосредственном проявлении... Символ оружие познания и переделывания самой действительности... Символ всегда содержит в себе какую-нибудь идею, которая оказывается законом всего его построения... Если всякий символ вещи есть ее знак, то опять-таки далеко не всякий знак вещи есть ее символ» (Лосев 1993, 348). Символ, подобно метафоре, образует свои переносные значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом или явлением, которые обозначаются каким-то словом в языке, и другим предметом или явлением, на которые мы переносим это же словесное обозначение. Однако символ коренным образом отличается от мета-

форы. Прежде всего тем, что он наделен огромным множеством значений, и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы «просвечивая» друг сквозь друга. Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается как бы «на наших глазах»: мы видим, какие именно слова сопоставлены в тексте, и потому догадываемся, какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и в метафорическое построение, но оно для него не обязательно. Мы опознаем символ и в метафоре, и в тексте, где метафоризм ослаблен, и в совсем не метафорическом по своему строению тексте. Символ восходит к древним представлениям о мире, мифам, обрядам, таким образом, символ приходит в текст из языка многовековых культур, привнося в него весь багаж своих уже накопленных знаний. Поскольку значений у символа много, он оказывается способным «отдавать» их по-разному: в зависимости от индивидуальных особенностей читателя.

Суммируя сказанное, можно сделать следующие выводы:

Понимание составляющих поэтической картины мира и, соответственно, методов ее воссоздания может быть различным.

Значимость поэтической картины мира во всем объеме концептуальной информации о мире определяется ее связью с деятельностью подсознания, активно участвующего в процессах творчества.

В создании поэтической картины мира принимают участие лексические единицы, используемые автором для их текстовой репрезентации. Прежде всего, это слова с метафорическими и символическими значениями, приводящие к появлению новых ассоциаций писателя и читателя. Таким образом, поэтическая картина мира представлена не просто совокупностью лексических единиц, но совокупностью лексических единиц с актуализированным, ассоциативно-обусловленным смыслом.

Репрезентация индивидуальной поэтической картины мира писателя предполагает описание «концептуального пространства» художественного наследия, то есть смысловых констант и их языковых атрибутов, без чего сложно говорить об индивидуальности художника.

Изучить своеобразие текста, выявить особенности языковой личности автора и его индивидуальной поэтической картины мира, отраженной в сознании читателя, в наибольшей степени, на наш взгляд, позволяет представление о специфике организации «нестандартных» семантических связей слов.

1. 3. Семантические связи слов и их роль в отражении авторской картины мира

Итак, большую роль в отражении авторской картины мира играют семантические связи слов. Обратимся к дефиниции. Связь – это «понятие, выражающее тот факт, что одно явление существует (или развивается) в определенной зависимости от другого явления (Краткий словарь по философии 1982, 300). Несмотря на частоту употребления, термин «семантическая связь» не приобрел в современной лингвистике однозначного истолкования. Ю. Н. Караулов справедливо отмечает: «Что касается «семантической связи», то какое-либо общее определение этого понятия нам неизвестно. Говоря о «семантической связи», мы опираемся на интуитивно очевидное представление носителей языка о том, что это такое» (Караулов 1976, 76). Аналогичную мысль находим у Д. Н. Шмелева: «Представление о «системности» лексики не противоречит интуитивному представлению о разнообразных связях, которые существуют между отдельными словами и группами слов» (Шмелев 1973, 103). И действительно, языковое сознание обыкновенного носителя языка, благодаря его избирательно-отражательным свойствам, достаточно хорошо передает особенности построения картины мира и без того, чтобы человек задумывался над спецификой семантических связей слов как особой формы отражения действительности, одна и та же мысль может быть передана самыми разными словами, их различным сцеплением и взаимодействием. В. Н. Мигирин замечает: «Язык, обладая способностью выражать одно и то же с помощью разных грамматических средств и разных типов номинаций, поразительно напоминает искусство и науку. В искусстве один и тот же объект может быть представлен в виде разных образов. Значит, у языка, искусства и науки мы отмечаем такую общую черту: все они

отражательную способность мозга объективируют в разных формах» (Мигирин 1978, 53). Способность правильно передать своими словами чужую мысль (любую понятную нам мысль) свидетельствует «лишь о существовании в естественном языке самых разнообразных связей, сближений между различными значениями, которые и отражены в сознании говорящих на данном языке» (Шмелев 1973, 143).

Прежде чем определить исходные характеристики рассматриваемого понятия, отметим, что в лингвистической литературе, наряду с термином «семантическая связь», используются близкие (синонимичные) ему термины. В исследованиях по лексикологии и семантике – «семантические отношения», в работах, посвященных анализу языка художественной литературы, – «семантическая общность», «семантическая родственность», «семантическое соединение», «семантическое сближение», «семантическое взаимодействие», «семантическая зависимость», «семантическая переключка», «семантическое согласование», «семантическое сцепление», «семантическая сопряженность», «семантическая иррадированность» и др.

Принципиальное возражение у некоторых лингвистов вызывает синонимическое употребление терминов «семантическая связь» и «семантические отношения», поскольку «между всеми элементами существуют отношения, однако не все элементы связаны, то есть то, что совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях, не является системой или структурой, а обладает системой и структурой, одни элементы которой находятся в отношениях, а другие – в связях» (Щур 1974, 159).

Как правило, термин «семантические отношения» преимущественно отражает парадигматическую группировку лексических единиц, а термин «семантическая связь» – синтагматическое взаимодействие между элементами языка (Гак 1976, 58). Такая четкая терминологическая дифференциация не встретила поддержки у большинства современных лингвистов и, несмотря на то, что одни исследователи чаще употребляют термин «семантическая связь» (Уфимцева, Плотников), другие – «семантические отношения» (Шмелев, Новиков), общая

тенденция в употреблении этих терминов свидетельствует об их взаимозаменяемости.

В настоящей работе мы отдаем предпочтение термину «семантическая связь», рассматривая его как своего рода доминанту в приведенном ранее синонимическом ряду терминов и вкладывая в него широкое значение, обусловленное характером внутренней организации лексических единиц в тексте, представляющем собой развернутую линейную последовательность этих единиц, которые не только семантически связаны между собой, но и находятся в семантических отношениях, «поскольку трудно представить себе, что слова, связанные синонимическими отношениями в нормативном языке, не встречаются в таком же «наборе» в художественном тексте» (Некрасова 1983, 451).

Художественный текст представляет собой органическое средоточие общезыкового (объективного) и индивидуально-авторского (субъективного), так как писатель, с одной стороны, является носителем «общего» языка, с другой – творческой личностью.

Художественность – таинственное свойство авторского текстопостроения вызывать к жизни в усмотрении читателя художественную идею или комплекс художественных идей. Поиск источников художественности представляет собой центральную задачу для наук о художественном тексте. Смысл художественного текста всегда имплицитен. Так, Р. Л. Смулаковская отмечает: «Присущими тексту являются группы слов, которые не обнаруживают системных отношений между собой за пределами текста. Эти лексические средства составляют текстовую функциональную парадигму, которая объединяет сближенные в тексте слова. Речь идет о таких связях слов, которые не могут быть отвлечены от условий функционирования в определенном тексте» (Смулаковская 1983, 115).

Однако, несмотря на то, что в художественном тексте формируются специфические семантические группы слов, механизм их смыслового сближения не противоречит в своей основе общезыковым системным семантическим объединениям слов и отчасти потенциально заложен в характере семантической

упорядоченности общего языка. Поэтому методика выявления семантических связей слов в художественном тексте должна быть ориентирована на закономерности семантического объединения лексических единиц в лексико-семантической системе языка. Система языка является основой для формирования индивидуально-авторской лексико-семантической системы и обуславливает характер различных преобразований в ней, что непосредственно влияет на возникновение нового специфического явления – художественной системы писателя.

При этом следует помнить о невозможности полного отрыва языка писателя от общенародного языка. Данную мысль неоднократно подчеркивал В. В. Виноградов. В частности, он писал: «Так как структурные различия между словесными образами обнаруживаются в зависимости не только от категории стиха и прозы и не только от жанровой дифференциации форм литературного творчества, но и от семантики того или иного языка, от объекта и законов построения его речевых единств, то, естественно, изучение форм, видов и типов образов в художественной речи не может быть целиком оторвано от общей семасиологии и семасиологии соответствующего национального языка (Виноградов 1963, 149).

Представляется целесообразным в связи с этим проследить специфику интересующего нас понятия по линии традиционной дихотомии «язык – речь» и по линии функционирования семантических связей слов в художественном тексте как особой эстетически организованной системе, поскольку во всяком художественном произведении «язык отражается тройко – как живая речь, как литературная норма и как произведение искусства» (Винокур Г.О. 1959, 257) Отметим, что в работе принимается точка зрения, согласно которой «...язык художественной литературы и литературный язык разграничиваются, но не на основе абсолютизированных функциональных различий, а лишь на основе преимущественного проявления одной из функций или на основе признания добавочной функциональной (эстетической) нагрузки в языке художественной ли-

тературы при равном проявлении коммуникативной и в той и в другой области» (Максимов 1975, 13).

Такая теоретическая установка соотносится с концепцией тех исследователей, по мнению которых анализ языка художественного произведения не должен осуществляться в отрыве от общего языка, так как анализ художественного текста с позиций общего языка необходим потому, что с его помощью можно выявить «повторимое, носящее характер общеязыкового... и неповторимое, имеющее характер индивидуального, своеобразно переплетающиеся в самой ткани любого художественного произведения» (Купина 1983,11).

Трудности, возникающие с изучением содержательной стороны языка, его семантики, связаны, с одной стороны, со спецификой самого объекта исследования (колоссальный количественный состав лексики, открытость лексической системы, отсутствие четких границ между отдельными семантическими группами слов, непосредственная обращенность лексики к внеязыковой действительности и др.), с другой – с отсутствием единых методологических приемов классификации смысловых единиц языка.

Эти и некоторые другие факторы и явились причиной того, что в лингвистике существуют различные методики описания семантической организации языковой системы, но сам факт наличия внутренней упорядоченности лексических единиц и их значений является в настоящее время общепризнанным. «Слова и их значения, – писал В. В. Виноградов, – в том или ином общенациональном, общенациональном языке образуют внутренне связанную, единую и общую для всех членов общества систему» (Виноградов 1953, 186).

Кратко суммируя принципиально важные положения, высказанные представителями различных школ и направлений по поводу исследования содержательной сущности лексико-семантической системы, можно отметить следующие моменты: строение лексико-семантической системы, сеть иерархических связей и многомерных отношений между ее элементами обусловлены многоаспектной сущностью слова как центральной единицы языка. Согласно устоявшемуся взгляду на системную организацию лексики, слову свойственны внут-

ренние связи (полисемия) и внешние, межсловные связи (парадигматические, синтагматические и деривационные связи).

Смысловая связь между отдельными значениями слова (ЛСВ) может основываться как на общности единого «семантического ядра» (семи), так и на основе общих семантических ассоциаций (метафора, метонимия, функциональная общность).

В свою очередь каждый ЛСВ образует свою систему межсловных связей: парадигматических (синонимических, антонимических, гиперо-гипонимических); синтагматических, обусловленных семантической валентностью слова и системой парадигматических отношений: «...семантические связи, существующие между отдельными словами как членами некоторой семантической парадигмы, отражаются и на формах этих слов как членов определенной синтагмы» (Шмелев 1973, 161); деривационных (словообразовательных) – отношений формальной и семантической мотивации слова другими словами.

Парадигматические и синтагматические характеристики взаимосвязаны. Проблема соотношения парадигматических и синтагматических характеристик – это, по существу, проблема языка и речи, системы и ее функционирования, т.е. под парадигматикой понимается тот план языка, который рассматривает единицы языка (лексические единицы) как элементы системы, объединяемые в памяти на основе ассоциативной связи сходства / противопоставления. Синтагматика – это связи между языковыми единицами (лексическими единицами) по смежности, связи в линейном ряду, в речи.

Между внутрисловными парадигматическими связями ЛСВ в семантической структуре слова и межсловными связями существует тесная взаимосвязь. Изменение в смысловой структуре приводит к изменению в соотносительных связях слов в пределах лексико-семантических групп и синонимических рядов, а эти последние не замедляют сказаться на всей семантической структуре языка в целом.

Итак, в рамках системного рассмотрения лексики устанавливаются следующие типы семантических связей: внутрисловные (полисемия) и межслов-

ные (парадигматические, синтагматические, словообразовательные). В качестве одного из условий, на основании которого выделяются названные типы связей, является наличие в семантической структуре значения связанных слов общей «семантической темы» (Д. Н. Шмелев), т. е. интегральной семы.

Значительное рассмотрение в отечественной и особенно в зарубежной лексикологии получил полевой подход к семантической группировке слов¹.

Определение ЛСП в лингвистике неоднородно. Приведем только некоторые из них. Л. А. Новиков понимает семантическое поле как «иерархическую организацию слов, объединенных одним родовым значением и представляющую в языке определенную семантическую сферу» (Новиков 1998, 436).

Несколько иной подход к определению данной языковой категории у Ю.Н. Караулова: «Семантическое поле – иерархическая структура множества лексических единиц, объединенных общим (инвариантным) значением и отражающих в языке определенную понятийную группу» (Русский язык. Энциклопедия 1998, 170).

Лингвистический словарь русского языка представляет семантическое поле как «совокупность языковых (главным образом лексических) единиц, объединенных общностью содержания и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» (Лингвистический энциклопедический словарь 1990, 470).

По мнению П. Н. Денисова, «... для семантического поля сохраняет силу общий принцип выделения центра и периферии в любой лингвистической категории, первичных и вторичных функций, различение общепринятого и индивидуального, житейских представлений и данных научного спектрального анализа, данных языка и явлений природы» (Денисов 1980, 128-129). К «опознавательным признакам» семантического поля он относит: 1) обширность; 2) смысловую аттракцию; 3) целостность; 4) упорядоченность; 5) взаимоопределяе-

¹ О полях существует большая литература, в которой приводится детальный анализ различной дефиниции этой семантической категории, рассматриваются принципы ее построения и методы изучения, например, в работах Г. Щура, Ю. Караулова, Й Трира, Р. Мейера, Г. Ижена.

мость элементов (каждый элемент поля «прилегает» к соседям); 6) полноту; 7) произвольность и размытость границ; 8) непрерывность.

В основе механизма семантического объединения слов в лексико-семантическое поле лежит тот же принцип, который проявляется на уровне семантического построения отдельного значения слова, т.е. лексико-семантического варианта, состоящего из множества семантических компонентов (сем) и отношений между ними. Элементами лексико-семантического поля являются такие слова, у которых в наличии общий семантический признак, интегральная сема. Так, интегральной семой поля, объединяющей слова типа «звенеть, греметь, трещать, свистеть, треск, писк, визг, свист, громкий, тихий, звонкий, свистящий, звонко, громко, тихо» и др., является сема звучания. Между элементами лексико-семантического поля устанавливаются парадигматические связи (синонимические – звенеть, бренчать; антонимические – громко, тихо); синтагматические (элементами поля являются не слова в целом, а их отдельные значения, поэтому синтагматические связи тоже учитываются при рассмотрении поля), словообразовательные (свистеть – свист, громкий – громко).

Семантические связи между словами в языке отражают взаимодействие между предметами и явлениями материального мира: «Отражая определенным образом те или иные отрезки действительности, слова, естественно, связаны между собой, как взаимосвязаны и отображаемы ими явления самой действительности» (Шмелев 1973, 13). Иначе говоря, сложные и многочисленные связи обозначаемых явились своеобразным ориентиром для установления связей между обозначающими. Однако семантическое взаимодействие лексических единиц отражает не только связь предметов, явлений, процессов окружающего мира, но и связь представлений человека о мире, т.е. «чтобы постичь закономерности сочетания слов, необходимо анализировать, как взаимодействуют три уровня: уровень действительности, уровень мышления и уровень языка» (Гак 1972, 369), или три сферы, составляющие слагаемые мира человека – сферы реальных (внешний мир), сферы понятий (мышление) и сферы языка (язык как система систем).

В соответствии с этим положением каждой из названных сфер соответствует свой арсенал единиц и существующих между ними семантических связей. Если отношения между словами опосредованы соотношением слова с реальией, то это предметно-тематические связи (тематические группы слов, семантические поля), если же отношения между словами опосредованы соотношением слова с представлением, то это ассоциативные связи.

Оба типа связей «отражают художественно-целесообразное соотношение и взаимодействие вещественно-логических и образных значений, одинаково релевантных для процессов коммуникации» (Баталова 1982, 59). Однако первый тип проецирует логическое построение «кусочка» действительности, он объективно обусловлен и не имеет принципиального отличия от семантических связей в системе языка.

Предметно-тематические связи слов передают характер взаимодействия денотатов и, как правило, функционально ограничены рамками одного или нескольких сверхфразовых единств, развивающих единую тему повествования. Смена регистров повествования приводит к изменению предметно-тематических связей, однако в каждом произведении есть доминирующий предметно-тематический ряд, отражающий основной фабульный план повествования.

Данный тип связей легко обнаруживается в тексте и не требует специальных усилий для его прочтения.

Второй характеризует специфику мироощущения художника, самобытность его образного видения, своеобразие его ассоциативного мышления. Ассоциативно связанные слова могут иметь семантический аналог в языке, но зачастую могут объединяться только на основе индивидуально - авторских признаков. Ассоциативные связи, как и предметно-тематические, могут проявляться в различных художественных фрагментах текста (сверхфразовое единство, группа сверхфразовых единств, все произведение в целом), однако их выявление предполагает глубинное прочтение текста.

Итоги этого параграфа можно подвести следующим образом:

Постижение идиостиля писателя (поэта) необходимо начинать с проникновения в семантическую структуру художественного слова.

Выявление и описание эстетической значимости семантики слова в художественном тексте необходимо осуществлять с позиций общего языка, что позволяет выявить общеязыковое, устоявшееся, и увидеть индивидуально-авторское, неповторимое, так как писатель, с одной стороны, является носителем общего языка, с другой – творческой личностью.

Слово в художественном тексте ведет не изолированное существование и реализует свой содержательный потенциал за счет связей и отношений с другими лексико-семантическими единицами (с опорой на системные закономерности семантической организации языковых единиц).

В этом параграфе мы определяем сущность понятия «семантическая связь». В частности, отмечаем, что количественно-качественные параметры анализируемого понятия изменяются в зависимости от объекта исследования – «язык – речь – художественный текст», поскольку во всяком художественном произведении «язык отражается тройко – как живая речь, как литературная норма и как произведение искусства» (Винокур).

Понятие «семантическая связь» применительно к общеязыковой системе означает буквально следующее: если в семантической структуре значения двух и более слов присутствует общая сема или отсутствует противоречащая, то этого достаточно для того, чтобы констатировать наличие между ними семантической связанности.

Та иерархия семантических связей, которая выстраивается в системе языка, получает непосредственную реализацию в системе речи, и если за отправную семантическую точку отсчета в общеязыковой системе принято слово со всем комплексом присущих ему свойств, то, следовательно, эта же единица берется за основу и при рассмотрении семантических связей слов в речи, поскольку «слово» и в системе языка и в акте сообщения находится в состоянии постоянной активной работы» (Шведова).

Функционирование слова в речи, разнообразие его контактных и дистантных семантических связей определяется контекстуальными условиями его существования, которые, как отмечает Н. Ю. Шведова, имеют тройственный характер: «...лексическая единица всегда существует одновременно в контексте класса («лексическая парадигма»), в контексте текстовой последовательности (линейные контексты, синтагматика) и в содержательном контексте речевой ситуации (обстановочные или так называемые «фоновые контексты»).

В художественном тексте как средоточии объективного (социально-обусловленного) и субъективного (индивидуально-авторского) наличествует два типа семантических связей слов: предметно-тематические, отражающие логическое построение «кусочка» действительности, и ассоциативные, характеризующие специфику мироощущения художника, самобытность его образного видения.

В структуре художественного текста названные типы связей образуют целостное единство, т.е. систему, в которой смысловое объединение элементов обусловлено особым характером художественного слова как элемента искусства.

1. 4. К проблеме ассоциативности

Прежде чем перейти к непосредственному анализу ассоциативных связей, выявлению их образной «загруженности» в художественном тексте, необходимо как можно более точно определить, какие связи слов можно считать ассоциативными, каковы лингвистические критерии, позволяющие установить ассоциативную связь между словами.

Понятие ассоциации пришло из психологии. Под этим термином понимается связь, возникающая при определенных условиях между двумя или более психически образованными ощущениями (восприятие, двигательные акты, и что самое важное для нас, идеи). «Язык есть результат ассоциации слов с представлениями о предметах, т.е. со значением этих слов», - писал известный фи-

лософ Александр Бэн, разработавший вместе с Германом Эббингаузом, немецким психологом, теорию ассоциаций (Ассоциативная психология 1998, 393).

Значительным вкладом в психологию и смежные науки явилось открытие ассоциаций по смежности (или «закона смежности») и по сходству («закона сходства»). Принцип смежности описывали под различными именами: Гамильтон назвал его законом «восстановления», другие называют его «ассоциативной идеей» в порядке времени, места и причинности. Следующим образом формулируется «принцип смежности» Бэном и Эббингаузом: «Действия, ощущения и чувства, возникающие одновременно или в непосредственной преемственности, стремятся соединяться или связываться так, что как только впоследствии одно из них появится в уме, и остальные бывают готовы восстановиться в виде идей» (Ассоциативная психология 1998, 362). Кроме этого рода ассоциаций, отмечают А. Бэн, Г. Эббингауз, «...часто бывает еще, что один предмет в силу сходства стремится вызвать в нашем уме идею другого, отделенную от первого большим или меньшим промежутком времени, как, например, если портрет того или другого лица напоминает нам его оригинал» (Ассоциативная психология 1998, 406). Бэн, Эббингауз подробно рассматривают «главные классы» ассоциирующихся явлений, освещают основные принципы ассоциирования, показывают, что данные (и некоторые другие, например, «построительные», «причинно-следственные» и т.д.) виды ассоциаций являются основными формами взаимосвязей не только между ощущениями и движениями, но и между восприятиями, представлениями, мыслями, чувствами и поступками человека, т. е. носят общий характер.

Еще И. М. Сеченов отметил, что «...ассоциации ощущений, развиваясь в процессе воспитания и жизни человека, превращаются в ассоциации представлений, последние, усложняясь и составляя цепь ассоциаций, производят взаимосвязанный строй мыслей в суждениях и умозаключениях» (Ананьев 1960, 64). Из взаимосвязей между отдельными ассоциациями образуются ассоциативные ряды и цепи. Эти свернутые умозаключения, естественно, приводят к сокращению речевых операций во внешней и внутренней речи. Таким образом,

«речевая продукция в процессе мышления должна происходить за счет более конкретной перестройки всей речевой структуры умственных действий, при которой внутренняя речь превращается в очень сокращенный и обобщенный код – «язык семантических комплексов» (редуцированных речевых высказываний, иногда в сочетании с наглядными образами)» (Соколов 1968, 59).

В словаре под редакцией А. В. Петровского ассоциация определяется как «связь между психическими явлениями, при которой актуализируется одно явление, что влечет за собой появление другого» (Психология 1990, 28).

В последние годы заметно увеличился интерес к проблеме ассоциаций со стороны психолингвистов и лингвистов различных направлений и школ. Среди них исследования Н. С. Болотновой, В. П. Беянина, Г. О. Винокура, Л. С. Выготского, Т. А. Гридиной, А. А. Залевской, А. П. Клименко, Н. А. Купиной, Б. А. Ларина, А. М. Новикова, А. Е. Супруна, А. И. Федорова, Р. М. Фрумкиной, В.И. Хомаева, представляющие нам свое понимание процесса ассоциирования применительно к словарной и текстовой организации лексических единиц. Таким образом предмет исследования сужается. В поле зрения оказываются только ассоциации словесные, или, как нередко говорят, вербальные. Обычно с целью изучения словесных ассоциаций проводится ассоциативный эксперимент. В современной литературе по ассоциативному эксперименту под «словесными ассоциациями» понимаются «слова, возникающие в памяти говорящего и слушающего при произнесении или услышании какого-то слова». Наличие общих реакций на одинаковые слова-стимулы вытекают из социальной природы языка. А. Е. Супрун и А. П. Клименко в статье «Типология ассоциативных структур и изучение лексики» говорят о возможности появления трех типов реакции на предложенные слова-стимулы, определяя их следующим образом: парадигматические как реакции, принадлежащие к той же части речи, что и стимулы, синтагматические как реакции, образующие со стимулом некоторые грамматически верные словосочетания. К первому типу можно отнести ассоциации типа «стол – стул», ко второму – «небо – голубое». Исследование данных Вудворса, проведенные А. А. Леонтьевым в книге «Словарь ассоциативных норм русско-

го языка», иллюстрируют положение о том, что в соотношении парадигматических и синтагматических ассоциаций в словаре доминируют первые.

Существует и третий тип реакций, например, «удобство – хорошо», «красный – знамя», в котором нет ни грамматической однородности, ни грамматической сочетаемости между стимулом и реакцией. Таким образом, членение типов ассоциаций по их грамматическим особенностям и по собственно смысловым отношениям связано, но не полностью совпадает. Ассоциативные связи слов в рамках словаря осуществляются, как правило, на основе соотнесенности их денотативных компонентов. Ассоциации в тексте выступают как его связки, которые создают мотивирующую основу соотнесенности его компонентов. Так, например, В. И. Ховаев, рассматривая текст как функционально-подвижную систему связей, в основе которой лежит ассоциативность, определяет, в свою очередь, ассоциации как «связи текста, образующие мотивированную основу единства его элементов» (Ховаев 1987,11).

Кроме того, и это очень важно, ассоциации формируют семантику образной единицы текста, «экспрессемы», (если воспользоваться термином В.П. Григорьева), в значительной степени определяя особенности авторского словоупотребления¹. При этом следует помнить, что образ – это не только то, что непосредственно дано в произведении, но и то, что возникло в читательском сознании, воображении. Образ предстает перед нами как «триединство» (термин Лессинга): 1) отражение действительности, особый «слепок действительности; 2) «выразитель» самого художника (авторская оценка); 3) возбудитель воображения читателя. Образ в сознании читателя отражается не пассивно, он рассчитан на своеобразное «дополнение» читательским восприятием. Использование многозначности слов, их переносных значений позволяет писателю добиться высокого эстетического и эмоционального эффекта как способа воздействия на своего читателя. Контекстуальное «приращение смысла» может проявляться в пределах словосочетания, предложения, абзаца, но чаще наиболее важная

¹ Термин «эспрессема» отражает специфику слов поэтической речи. Под экспрессемой мы, вслед за В. П. Григорьевой и Н. А. Лукьяновой, будем понимать «...слова, получающие в поэтических контекстах индивидуальное-авторское значение, поэтическую семантику и эстетическую функцию» (Лукьянова 1980, 9).

идейно-образная информация выражается словами, семантические преобразования которых протекают в пределах всего текста произведения. Выявление текстового значения возможно благодаря соотнесенности с языковой нормой, которая отражается, в частности, в словарях. Если же мы говорим об «ассоциативной норме» (или «ассоциативном потенциале»), то надо иметь в виду, отмечает Ю. Н. Караулов, «не одинаковость, не буквальность совпадения или семантическую близость высококачественных реакций, но, прежде всего, повторяемость их типов в зависимости от характера стимула и подобие, однотипность их совокупного набора в «завершенной» ассоциативной статье, при условии полной реализации ассоциативного потенциала ее стимула» (Караулов 1999, 266). В этом смысле единичные реакции также типичны, как частотные. Содержание понятия «ассоциативный потенциал» слова подробно рассмотрено Т.А. Гридиной (Гридина 1996). Под «ассоциативным потенциалом» слова лингвист-исследователь понимает «вариативно-интерпретационную ассоциативную валентность слова» (Гридина 1996, 63). Нестандартная реализация междусловных ассоциативных связей представляет собой 1) перегруппировку системных значимостей, нарушение системных оснований для сближения или противопоставления лексем; 2) установление системно нерелевантных связей между лексемами на основе случайных формальных или семантических сближений. Ассоциативная связь обеспечивает круг ассоциаций в художественном тексте или круг ассоциаций, рожденных данным текстом. Ассоциации возникают в результате творческого переосмысления связей между явлениями, актуализации представлений, связанных с личным опытом автора или читателя. Наиболее адекватно текст воспринимается теми читателями, тезаурус и эмоциональные структуры личностей которых совпадают с авторскими. В.П.Белянин в работе «Психолингвистические аспекты художественного текста» раскрывает основные факторы, от которых зависит степень эмоционального воздействия художественного произведения. С одной стороны, это - тема произведения; проблема, которую он выбирает для отображения в своем тексте; авторская индивидуальность; миропонимание; словесное воплощение содержания произведе-

ния. С другой стороны – индивидуальность восприятия, сотворчество читателя, направленные на постижение действительности через текст во всей его многоплановости (Белянин 1988). Само собой разумеется, что нет и не может быть в человеческом языке каких-то абсолютных, жестко определенных законов словесного ассоциирования. В зависимости от различных условий у носителя языка возникают те и другие ассоциации, происходит установление тех или иных связей между словами. В принципе в тексте могут быть связаны очень разные слова, могут возникнуть очень разные связи между словами.

В лингвистическом аспекте мы, вслед за Н. С. Болотновой, будем рассматривать ассоциации «как актуализируемую в сознании читателя связь между элементами лексической структуры текста и соотнесенными с ними явлениями действительности или сознания, а также миром других слов» (Болотнова 1994, 23).

Существенным представляется и другое положение Н. С. Болотновой. Исследователь, анализирующий лексическую структуру текста в ассоциативном аспекте, выявляющий ассоциативно-смысловые связи слов и их соотнесенность в различные текстовые парадигмы, дифференцируя позицию автора и читателя, должен опираться на моделируемый им инвариант как в интерпретации смысла слов (с точки зрения автора, это «актуальное значение» (И. А. Стернин), с точки зрения читателя, это «индивидуально-понятое значение»), так и в выявлении их ассоциативных связей в тексте (позиция автора проявляется в системе особых сигналов, типов выдвижения и т.д., позиция читателя моделируется исследователем на основе саморефлексии).

Адекватность читательских ассоциаций тексту определяется соответствующими вербальными экспликаторами – стимулами и «маркерами» (опорными словами – актуализаторами и усилителями) ассоциаций. «Стимулы и маркеры ассоциаций образуют текстовые парадигмы различных типов». В текстовом преломлении, таким образом, ассоциация трактуется как актуализируемая в сознании читателя связь между словом-стимулом и ассоциатом. Ассоциат определяется как смысловой коррелят к стимулу, соотносимый в сознании вос-

принимающего текст субъекта с реалией художественного мира или сознания, а также с другими словами.

Вся мысленно представляемая совокупность связей между «стимулами» и «реакциями» образует ассоциативно-вербальную сеть, «признанный способ субъективного, интериоризованного существования лексики» (Караулов 1999)

Высокая концентрация ассоциативных связей приводит к появлению сложных ассоциативных комплексов, являющихся характерной особенностью индивидуальной поэтической картины мира писателя. Анализ структурированных особым образом речевых средств-сигналов эстетической информации позволяет выявить основные ориентиры, в которых реализуется творческий замысел автора. Рассмотреть особенности представления образов, лингвистический механизм смысловой интерпретации слова в ассоциативном аспекте возможно с помощью анализа «ассоциативных парадигм» (термин Ю. Н. Караулова). В основе формирования «ассоциативной парадигмы» лежит «ассоциативная лексема» - «...то, что сохраняет свое тождество в пределах ассоциативной парадигмы и тем самым является ее единицей, основой ее формирования». В онтологическом смысле ассоциативная лексема – это «интуитивно опознанная говорящим единица, играющая для его языкового сознания роль инварианта в доступном ему лингвистическом пространстве (т.е. во множестве словоизменяемых и семантических трансформаций этой единицы) и времени (в ее словопроизводстве)» (Караулов 1999, 265). В роли ассоциативных парадигм могут выступать ассоциативные ряды слов, ассоциативно-смысловые поля. Понятие «ассоциативного ряда» принадлежит Фердинанду де Соссюру и было им введено при характеристике ассоциативных отношений, которые, «наряду с синтагматическими отношениями составляют основу системной организации языка» (Соссюр 1977, 155). Члены ассоциативного ряда (группы) в языковой системе связывает «либо общность как по смыслу, так и по форме, или только по форме, или только по смыслу». Причем «любой член группы можно рассматривать как своего рода центр созвездия, как точку, где сходятся другие, координируемые с ним члены группы, число которых безгранично» (Соссюр 1977, 158). Ба-

зой «ассоциативного ряда» является словесный ряд, в рамках которого слова и другие речевые образования текста соединены ассоциативностью, выполняющей текстообразующую функцию.

Принимая во внимание необходимость системного подхода к изучению художественной речи, остановимся на характеристике ассоциативного поля как фрагмента индивидуальной картины мира и языкового способа создания мотива художественного произведения. Ассоциативное поле слова в лингвистике определяется как совокупность ассоциатов, «смысловых коррелятов к стимулу, соотносимых в сознании воспринимающего текст субъекта с реалией художественного мира или сознания, а также с другими словами» (Болотнова 1994, 14) Ассоциаты-стимулы отражают не только ключевые элементы словесно-художественного структурирования произведений, но и являются результатом обобщающей деятельности адресата в целом. Как верно отметил В. В. Левицкий, «отличительным свойством ассоциативного поля является обусловленность связей и отношений между его элементами двумя факторами – системой языка и внешней действительностью» (Левицкий 1988, 73). В тексте художественной литературы смысловая близость тематических групп основывается на правиле субъективной авторской обусловленности тематических полей. Ассоциативное поле в языке многие лингвисты считают синонимичным семантическому полю. Так, например, согласно концепции Ю. Н. Караулова, семантическое поле, будучи единицей комплексной, вбирает в себя и свойства ассоциативного поля, и свойства тематического класса, характеризуя одновременно и действительность, и индивидуума, эту действительность воспринимающего. Перенос на семантическое поле в художественной речи свойства ассоциативного поля представляется нам оправданным не только из-за индивидуального характера этого поля, но и вследствие учета особенностей функционирования общезыковых единиц в художественном тексте, их «опрокинутости» в тему и идею авторского замысла. «Ассоциативная группа – исходная база для построения собственно семантического поля, так как ассоциация – необходимая предпосылка существования семантической связи: если есть семантическая

связь, то есть и ассоциация, но обратное неверно» (Караулов 1976, 34). Поле – большой участок лексики, который раскрывает определенный фрагмент реальной действительности. В самом общем виде под ассоциативным полем в работе мы будем понимать уникально структурированный фрагмент системы языка писателя, представляющий собой упорядоченную совокупность близких по языковому и идиостилевому значению лексических единиц. Это определение позволяет нам учитывать двухуровневую природу ассоциативного поля: как фрагмента ассоциативно-вербальной сети и как элемента когнитивного уровня языковой способности человека, элемента его картины мира. На том уровне языковой способности, где складывается картина мира, отдельное слово неразлично. Одним из основных элементов этого (когнитивного, тезаурусного) уровня является ассоциативное поле, отражающее основные черты индивидуальной картины мира через принципы классификации и группировки понятий, через установление зависимостей между ними. Ассоциативное поле в языке, как правило, имеет ядерную структуру (ядро и периферию). Эта структура устойчива. Как показывают словарные статьи САН, ядро ассоциативного поля опирается на парадигматические реакции – стереотипные, доминирующие ассоциации, опирающиеся, в свою очередь, на нормативные, наиболее частотные элементы. Полевая периферия представлена в основном малочастотными, единичными реакциями, в составе которых можно увидеть маловероятные, т.е. нетиповые, уникальные ассоциации. Например, на слово-стимул «группа» имеется реакция «стулья». Она находится на границе поля и входит в его периферийную часть. Но поле, рассматриваемое в художественной речи, имеет принципиально другой вид: ядерным может стать любой член этой группы, тот, который наиболее значим для автора. Такой подход позволяет сблизить писателю те понятия и слова, которые на первый взгляд не имеют общих сем, т.е. происходит связь на периферии поля. Иными словами, становится возможной ассоциативная связь слов внутри полей и между ними.

«Ассоциативная контаминация» полей в художественной речи предполагает возможность образования словесных рядов, которые создают сквозные ли-

нии, пронизывающие художественный текст, образуют мотивированную основу единства его элементов. А. А. Потебня считал ассоциацию основным законом образования рядов представлений. По мнению ученого, ассоциация состоит в том, что разнородные восприятия, данные одновременно или одно за другим, не уничтожают взаимно своей самостоятельности, подобно двум химически сродным телам, образующим из себя тресты, а, оставаясь сами собою, сливаются в одно целое.

Различаются также индивидуальное и коллективное ассоциативное поле (Клименко 1990). Коллективное ассоциативное поле, выявленное в свободном ассоциативном эксперименте, обычно интерпретируется как ассоциативная норма. Здесь А. Клименко опирается на высказывание Ю. Н. Караулова: «При всей причудливости, нестандартности индивидуальных ассоциаций некоторая их часть оказывается общей для всех носителей языка и может быть выделена в качестве статистически обоснованной актуальной нормы». *В произведениях художественной литературы мы, как правило, сталкиваемся с индивидуальным ассоциативным полем автора, который соединяет в едином контексте слова, на первый взгляд не способные вступить в ассоциативные связи.*

Общепринятой является точка зрения, согласно которой под ассоциативным полем понимается текстовая структура, формирующая мотив. Доминантой поля в данном случае будут являться слова – стимулы, или ключевые слова, иначе говоря, лексические единицы, характеризующиеся сложной структурой, семантической многозначностью, концептуальной, образной и композиционной значимостью, выполняющие функцию идеологем в поэтической картине мира художника слова.

Однако следует учитывать и тот факт, что таким стимулом в художественном произведении может служить и тема произведения, рождающая множество реакций, фиксирующих широкий спектр индивидуальных авторских представлений: звуковых, слуховых, зрительных, осязательных – призванных отразить многогранность и сложность темы и личного отношения к ней самого автора. Н. С. Болотнова отмечает тот факт, что эксплицированные вербально ав-

торские ассоциации на стимул (тему) в свою очередь являются стимулами для ассоциативной раздражимости читателя, формируя в его сознании соответствующие смысловые корреляты. В состав межтекстового ассоциативного поля на ключевое слово входят ассоциаты, актуализирующие разные смыслы ключевой единицы, определяемые контекстом ее употребления, темой, идеей произведения, творческим методом автора и другими факторами. Межтекстовое ассоциативное поле больше по объему и разнообразнее по составу, чем текстовое, так как может быть составлено на основе двух или нескольких произведений, а также всего творчества автора.

Сделаем некоторые выводы:

Анализ образно-ассоциативной системы писателя как фрагмента индивидуальной картины мира предполагает обращение к анализу ассоциативного поля и особенностям его функционирования в поэтическом идиостиле.

Общезыковое семантическое поле подвергается в индивидуальной поэтической системе определенной трансформации, приобретая качества поля ассоциативного, семантико-образного.

Поле можно определить как совокупность реакций в сознании человека на стимулы, которыми являются конкретные слова.

Ассоциативное поле – ментальное поле, но оно выражается языковыми средствами. Ассоциативное поле слова отражает особенности его семантики, грамматической оформленности, звукового облика, морфемной структуры, тематической соотнесенности, стилистической окраски и прагматики.

В ассоциативном поле отражается диалогический характер слова.

Ассоциативное поле слова характеризуется парадигматическими и синтагматическими реакциями (синонимическими, антонимическими, гипогиперонимическими, паронимическими и т.д. – на уровне парадигматики, что же касается синтагматических ассоциатов, фактически на уровне слово – сти-

мул – ассоциат все ассоциаты могут рассматриваться как синтагматические, являющиеся ремой по отношению к теме – слову-стимулу).

Ассоциативное поле имеет ядро и периферию, т.е. наиболее частотные, типовые реакции и индивидуальные, единичные.

Ядром семантического поля в тексте являются ключевые слова, несущие основную роль в организации мотива произведения.

Изучение поэтической картины мира писателя представляется возможным осуществлять на основе анализа ассоциативных связей слов с точки зрения особенностей организации ассоциативных полей ключевых слов.

1. 5. Классификация ассоциаций

Как было отмечено, природа и характер ассоциативных связей настолько сложны, что под понятие ассоциации можно подвести всю языковую систему в целом. Об этом писал еще Ф. Де Соссюр: «Ассоциации, скрепленные коллективным согласием, совокупность которых и составляет язык, суть реальности, имеющие нахождение в мозгу» (Соссюр 1977, 331).

С именем Соссюра связано целое направление в исследовании ассоциативных связей слов, согласно которому слова в памяти человека объединяются в ассоциативные группы (парадигмы) на основе объективного принципа инвариантности,¹ предполагающего наличие у слов определенной общности (фонетической, морфологической, словообразовательной, лексико-морфологической, семантической)². Однако, несмотря на трудность установления основных типов ассоциаций, большинство ученых (в частности, лингвистов и психолингвистов) настаивают на их дифференциации.

¹ См. об этом: Щур Г.С. О типах лексических ассоциаций в языке // Семантическая структура слова / Под ред. А.А.Леонтьева. – М.,1971. – С.146. Он же. Теория поля в лингвистике. – М.,1974. – С.80-93.

² В качестве примера ассоциативных связей слов на основе принципа инвариантности может быть приведена схема Р.Г.Пиотровского, иллюстрирующая разнообразие ассоциативных связей словоформы шепчут (См.: Пиотровский Р.Г. Текст, машина, человека. – Л., 1975. – С.21-22).

Наиболее общепринятым и, пожалуй, самым простым является распределение ассоциаций на «внешние» и «внутренние» (Лурия 1979, 91). Под «внешними» ассоциативными связями понимаются «ассоциации» по смежности, когда данное слово вызывает в сознании какой-либо компонент той наглядной ситуации, в которую входит названный объект. Это такие ассоциативные связи, как «человек – голова», «дом – крыша» и др.

Под «внутренними» ассоциативными связями понимаются те связи, которые вызываются включениями слова в определенную категорию: «береза – дерево», «кошка – животное» и др.

Наибольший интерес представляет попытка различения ассоциативных связей через посредство жизненного опыта индивидуума, который обуславливает специфику ассоциативного мышления и, соответственно, языковую форму его выражения.

Так, Г. С. Щур предлагает различать следующие типы ассоциаций: «онтологические», «эмпирические», «психические» (Щур 1974, 145).

«Онтологический» тип ассоциаций выделяется на основании наличия у языковых элементов объективных ассоциативных свойств. Определяющая роль в формировании названного типа принадлежит не субъективному, а социальному опыту индивидуума. Субъективный тип обуславливает количественный состав группы. «Онтологические» ассоциации отражают парадигматические связи языковых единиц.

«Эмпирические» ассоциации определяются субъективным опытом индивида и связаны с передачей парадигматических и синтагматических отношений между единицами языка. Такие ассоциации неодинаковы у разных индивидуумов и могут объединять моменты, не обладающие лингвистической общностью. Так, например, для детей, в силу ограниченности опыта воспринимающих сочетания слов как определенный целостный элемент «стакан» ассоциируется с «молоком», а «хороший» с «мальчиком» или «девочкой» - синтагматические отношения.

Для подростков характерны больше парадигматические ассоциации, при которых в группы объединяются элементы, относящиеся к общим понятиям или имеющие, по их мнению, общие или сходные функции. При этом преобладают антонимические пары. Так, «хороший» ассоциируется у подростков не с «мальчиком», а «плохим», «дрянным» и т.д., а «стакан» - с «бочкой», «кастрюлей». Таким образом, мы наблюдаем, как меняется тип ассоциаций и как увеличивается их разнообразие.

Третий тип лексических ассоциаций, выделяемый Г. С. Щуром – это «психические ассоциации, к которым относятся «индивидуальные» или «случайные» ассоциации. Такие ассоциации характерны для индивидуумов с поврежденной психикой или буйной фантазией.

В. Г. Гак, следуя ему Н. В. Черемисина, предлагают типологию межсловных ассоциаций на основе аналогии к основным типам отношений между понятиями: 1) равнозначность (сходство); 2) соподчиненность (смещение); 3) контрадитивность (контраст); 4) расширение (стол – мебель); сужение (фрукт – яблоко); 5) перенос – обычно метонимический: причина – следствие, часть – целое, предмет – материал, действие – объект, действитель – объект и т.д.

Отношения сходства подобны отношениям между синонимами, отношения контраста могут быть выражены через антонимы, отношения соподчиненности и расширения – сужения связаны с лексико-семантической группировкой лексики и т.д.

Межсловные ассоциации метонимического типа типичны для линейных синтаксических связей: причинно-следственных, атрибутивных (предмет – материал), объектных (действие – объект) и др. По мнению Н.В.Черемисиной, типология ассоциативных межсловных связей может быть представлена закрытым списком. В парадигматике ассоциативные отношения имеют лексико-семантический характер: это отношения типа синонимических, антонимических, соподчиненности (вид – род, часть – целое, расширение – сужение). В синтагматике ассоциативные связи имеют логико-синтаксический характер: здесь наблюдаются отношения типа предикативных, атрибутивных, объектных,

обстоятельств, однородности – одновременности и последовательности и т.д.

Как видим, предложенная типология свидетельствует о том, что ассоциативные связи не бессистемны, а отражают смысловое взаимодействие слов в общеязыковой системе как на уровне парадигматики, так и на уровне синтагматики.

Иную классификацию представляет Н. С. Болотнова, которая выделяет три вида лексических ассоциаций: референтные, когнитивные, языковые.

Референтные ассоциации отражают узуально закрепленную в языковом сознании коммуникантов и актуализированную в тексте способность слов соотноситься с определенными реалиями художественного мира. Референтные ассоциации имеют, таким образом, экстралингвистическую направленность, которая, однако, стимулируется лингвистическими средствами.

К референтным ассоциациям по признаку экстралингвистической обусловленности и ориентации примыкают тематические и ситуативные, отражающие узуально закрепленную в языковом сознании коммуникантов способность слов соотноситься с определенной ситуацией или какой-либо конкретной референтной областью (фрагментом действительности).

Когнитивными ассоциациями условно названы ассоциации, отражающие узуальную или контекстуально обусловленную закрепленность стимулов в языковом сознании коммуникантов за определенными фрагментами знаний: идеями, понятиями, концептами.

Когнитивные ассоциации могут возникать на логической основе в рамках 1)гипо-гиперонимических парадигм; 2) соотносительных парадигм, члены которых связаны ассоциативно-логически по какому-либо признаку. В отличие от референтных ассоциаций, когнитивные не вызывают в сознании конкретный наглядно-чувственный образ. Они имеют интеллектуальный характер, отражают соотнесенность понятий и основаны на общности информационного тезауруса коммуникантов.

Другой разновидностью когнитивных ассоциаций являются тезаурусные ассоциации «культурологического» характера. Их диапазон широк и многообразен, включая ассоциации с названиями произведений, авторов, героев и т.д., ассоциации, вызываемые цитатами, пословицами и т.д.

Языковые ассоциации основаны на знании коммуникантами языковой системы, языкового кода и законов парадигматики и синтагматики.

Под языковыми ассоциациями, таким образом, понимаются узуально закрепленные в сознании носителей языка и контекстуально обусловленные связи между эксплицированным в тексте словом-стимулом и системой других эксплицированных в тексте слов, соотносительных с ними как на основе многочисленных интегральных и дифференциальных признаков, так и на основе совместной встречаемости в потоке речи в качестве возможных контекстуальных партнеров. Среди языковых ассоциаций выделяются стандартные (типовые) и нестандартные (уникальные). К стандартным относятся ряд парадигматических вербальных ассоциаций: антонимических, синонимических, гипогиперонимических, словообразовательно-морфологических, лексико-семантических. Уникальные ассоциации возможны только в рамках данного идиостиля, не пропустить их – очень важный момент в интерпретации текста читателем (исследователем). Уникальные и типовые ситуации взаимодействуют между собой по законам соответствия текстовой синтагматики и парадигматики. Например: «Загорелый, цвета копченой камбалы, старик-рыболов в соломенной шляпе указал ему дорогу на станцию Ваннзе» («Подлец»)¹. Уникальная текстовая ассоциация «цвета копченой камбалы» на стимул «загорелый» обусловлена типовой ассоциацией «загорелый» на стимул «рыбак». Возьмем текстовый отрывок: «На улицах там и сям накрапывала русская речь: «...Сколько раз я тебя просила...» И через несколько туземных прохожих: «...Он мне предлагает их купить, но я, по правде сказать...» («Звонок»).

¹ Цитаты приводятся из: Владимир Набоков. Собрание сочинений в 4-х томах.- М. 1990. – Т. 1-4. О дополнительных источниках оговаривается особо.

Авторский ассоциат «русская речь» к стимулу «накрапывала» мотивирован типовым ассоциатом «дождь». (Накрапывать – «падать редкими каплями. О дожде»). Авторский ассоциат «прохожих» к стимулу «туземных» мотивируется ассоциациями: «житель», «население». («Туземный – являющийся туземцем, живущий в конкретной отдаленной местности, стране издавна, постоянно. Туземный житель. Туземное население. 2. Устар. Местный, местного происхождения. Думается, что определение «туземный» употреблено не во втором, устаревшем значении, а именно в первом, поскольку для Набокова (и для его рассказчика) все европейцы, и это принципиально, туземцы.

Подобные универсалии встречаются у В. Набокова и в «перевернутом виде»: «И толстым, рыхлым языком, чем-то напоминающим язык гугнивого кретина, которого вяло рвет безобразной речью, черепаха, уткнувшись в кучу мокрых овощей, неопрятно жует листья» («Путешествие по Берлину»). Типовые ассоциаты на стимул «черепаха жует» - «неопрятно», «толстым, рыхлым языком обусловлены уникальными текстовыми ассоциациями: «язык гугнивого кретина» и на стимул «гугнивого кретина» - «вяло рвет безобразной речью». То есть в этом случае происходит обусловленность типовых текстовых ассоциаций уникальными.

В целом же выявленные типы текстовых ассоциаций, хотя и имеют условный характер, отражают сложность и многогранность речемыслительной деятельности читателя, связанной с постижением художественного смысла произведения. В процессе восприятия текста и его фрагментов, вероятно, одинаково значимы референтные, когнитивные и языковые текстовые ассоциации. По-видимому, в реальной практике они синкретичны и можно говорить о доминировании ассоциаций того или иного типа в каждом конкретном случае. Теоретически же их дифференциация существенна для выявления сложного комплекса текстовых связей элементов словесной художественной структуры произведения «по горизонтали» и «вертикали» и постижения механизма «смыслового развертывания текста» и его интерпретации адресатом.

Очень часто в художественных произведениях текстовые парадигмы основываются на общности лингвистических критериев («формальных», «смысловых», «формально-смысловых») или имеют экстралингвистическую основу благодаря ассоциативной соотнесенности с какой-либо одной ситуацией (Болотнова, 1994).

Формальные межсловные текстовые парадигмы представляют собой объединения слов на основе полного или частичного их сходства в звуковом оформлении (естественно, формальными мы будем называть их условно, т.к. «в функционально-коммуникативном аспекте сопряжение лексических элементов по звуковому сходству никогда не является случайным и в перспективе текста обычно выполняют важную смысловую нагрузку» (Болотнова 1994).

Члены формальных текстовых парадигм воспринимаются в поэтической речи как языковая игра¹, для которой характерен эффект неожиданной соотнесенности слов, далеких по смыслу. В основе их лежат нетиповые, маловероятные ассоциации. Например: «Они были столь же различны между собой, как *мечта и мачта*» («Лолита»). Или (более «изошренный» пример из того же произведения на основе паронимазов): «Увы, я отлично знал, что мне стоит только прищелкнуть пальцами, чтобы получить любую взрослую особу, избранную мной; я даже привык оказывать женщинам не слишком много внимания, боясь именно того, что та или другая плюхнется как налитый соком *«плод на мое холодное лоно»*» («Лолита»). Слова «плод» и «лоно» созвучны, однако здесь можно увидеть и игру слов, возникающую на базе метафоры – «налитый соком плод»: распалившаяся, демонстрирующая все внешние признаки стремления к физической близости женщина не смогла бы удовлетворить его из-за «холодности лона» Гумберта. Наконец, слог «ло» в словах «плод», «лоно», «холодное» отсылает к Лолите – единственной возлюбленной, которую Гумберт желает неизмен-

¹ В лингвистике предметом изучения языковая игра становится сравнительно недавно. На основе теории ассоциативного потенциала слова Т. А. Гридина рассматривает операционные приемы и механизмы языковой игры и предлагает, вслед за Е. А. Земской, классификацию «игрем», своеобразных а) по форме; б) по содержанию; в) по форме и содержанию. Основой этой классификации являются окказиональные образования, представляющие собой не узуальные, не соответствующие общепринятому лексические единицы. См. об этом: Гридина Т. А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996. Гридина Т. А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи: Явление языковой игры. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1996.

но. Иной раз используемое в тексте слово может вызвать «незафиксированную» ассоциацию с другим, созвучным ему. Например: «Правительство, - говорит Страннолюбский, - с одной стороны, позволяя Чернышевскому производить в крепости роман, а с другой – доставляя Писареву, его со-узнику, производить об этом же романе статьи, действовало вполне сознательно» («Дар»). Слово «со-узник» стимулирует читателя к ассоциативной деятельности: со-узник – союзник.

Формально-смысловые межсловные текстовые парадигмы характеризуются наличием общего формального и смыслового элемента у его членов. «Члены формально-смысловых текстовых парадигм связываются в языковом сознании коммуникантов на основе морфемно-словообразовательных ассоциаций, по-разному отражая деривационные связи лексических единиц в соответствии с коммуникативной стратегией автора и обусловленностью общим концептом текста» (Болотнова 1994, 55). Так, мотив тумана в «Лолите» неожиданно возникает уже при первом появлении Гумберта в доме Гейзов, когда Шарлотта демонстрирует ему сдаваемую комнату: «Я осмотрел ее сквозь *туман* моего отказа от нее, но, несмотря на эту *туманность*, заметил над «моей» постелью репродукцию». Или: «В это первое необыкновенное десятилетие века *фантастически* перемешивалось новое со старым, либеральное с патриархальным, *фатальная* нищета с *фаталистическим* богатством» («Другие берега»). Ряд однокоренных слов «фатальный – фаталистический» является средством усиления выразительности антитезы. Сюда же входит и просто созвучное с ними слово «фантастический», которое в тексте не только создает дополнительный эффект экспрессивности, но и усиливает признак художественной реалии.

Фантастический – в 3-ем значении ‘невообразимый, невозможный’.

Фатальный (кн.) – как бы predetermined роком, загадочно-непонятный.

Фаталистический – заранее predetermined таинственной силой, роком.

При общей смысловой характеристике, раскрывающей тему судьбы, эти прилагательные дифференцируются в эмоционально-оценочном отношении, поскольку имеют разную прагматическую ориентацию, т.к. соотносятся с антонимичной парой: нищета – богатство.

Обыгрывание однокоренных слов формально-смысловой парадигмы позволяет Набокову создавать очень интересные окказиональные образования. На стене камеры Цинцинната в романе «Приглашение на казнь» красуется необычайно колоритный афоризм: «*Смертьте до смерти* – потом поздно будет». А перед самой казнью героя один из городских чиновников напоминает, что «сегодня вечером идет с громадным успехом злободневная опера-фарс «*Сократись, Сократик!*».

Целая серия подобных ассоциативных цепочек обнаруживается в «Приглашении на казнь» и точно соответствует основополагающей ситуации данного произведения. Все, что окружает Цинцинната Ц., ждущего казни в мнимом мире мнимых вещей, где все «сквозисты», кроме него, безумно, и потому столь же «безумен» характеризующий тотальный абсурд язык: «Пробили часы – четыре или пять раз, и казематный *отгул* их, *перегул* и *загулок* вели себя подобающим образом». Словообразовательная парадигма, построенная на основе индивидуальных окказионализмов, образованных от слова «гул» в зн. «неясный, сливающийся шум»: отгул – перегул – загулок – акцентирует значение «безумный шум – безумный ход часов» с ситуацией абсурдности бытия Цинцинната.

Однако самыми интересными являются, конечно, смысловые межсловные текстовые парадигмы. Под смысловыми текстовыми парадигмами мы, вслед за Н.С.Болотновой, будем понимать объединения лексических единиц, имеющих общие смысловые признаки и степени обобщения.

Смысловые межсловные текстовые парадигмы часто строятся за счет обыгрывания полисемии. «Чтобы разбить силу ее воли, мне понадобилось бы разбить ей сердце. Если я разбил бы ей сердце, мой образ в нем разбился бы

тоже» («Лолита»). Глагол «разбить» повторен здесь четырежды, прямое и переносное значения накладываются друг на друга.

Подведем некоторые итоги данного параграфа.

Образный смысл художественного произведения можно определить как «результат объективаций ассоциативно-художественного мышления автора» (Купина 1983, 106).

Творческая перекодировка элементов языковой системы проявляется в ненормативной сочетаемости, в реализации потенциальных языковых возможностей, в контекстном составе парадигмы, обслуживающей ассоциат.

Речевая организация художественного текста органично отражается в особенностях ассоциативных связей художественного слова, их роли в ассоциативном тезаурусе автора, соответственно тексте и ассоциативном тезаурусе читателя.

Для выявления сложного комплекса текстовых связей элементов словесной художественной структуры произведения необходимо дифференцировать основные типы текстовых ассоциаций. В соответствии с целью и задачами настоящей работы за основу предлагается классификация ассоциаций Н.С. Болотовой, которая выделяет три вида лексических ассоциаций: референтные, когнитивные и языковые.

Среди языковых ассоциаций выделяются стандартные (типовые) и нестандартные (уникальные), возможные только в рамках данного идиостиля, представляющие наибольший интерес для интерпретатора художественного текста.

Уникальные и типовые ситуации взаимодействуют между собой по законам соответствия текстовой синтагматики и парадигматики («На улицах там и сям **накрапывала русская речь...**» - авторский ассоциат мотивирован типовым «дождь»). Случаи обусловленности типовых текстовых ассоциаций уникальными также характерны для идиостиля Набокова («И *толстым, рыхлым языком*, чем-то напоминающим **язык гугнивого кретина**, которого **вяло рвет безобразной речью**, черепаха... *неопрятно жует листья*»).

1.6. Ассоциативные связи слов как способ реконструкции языковой личности автора

«Ассоциативные способности автора напрямую связаны со своеобразием его творческой личности – интеллектом, эрудицией, психологическим типом...», – отмечает Н. А. Кузьмина (Кузьмина 1999, 59). Вот почему целостное изучение произведений писателя, их языка связывается с образом автора, шире – языковой личностью. «Развивая идеи В. В. Виноградова в направлении изучения языковой личности, – подчеркивает Ю. Н. Караулов, – мы придем «к более глубокому пониманию образа автора. И одним из стимулов дальнейшей разработки категории образа автора было бы изучение структуры и содержания языковой личности в художественном произведении» (Караулов 1987, 35).

Реконструкция, воссоздание личности – один из отправных пунктов в понимании психологии и основных тенденций творчества писателя и анализа самого поэтического творчества. «Личность писателя диалектически отражается в его произведениях как категория автора («образа автора» по В. В. Виноградову), их детерминанта, концентрирующая суть литературного произведения и определяющая как источник его «самодвижения» направление и характер взаимодействия составляющих всех уровней текста» (Новиков 1990, 15). Она и должна быть положена в основу анализа художественного творчества. Поэтому для того, чтобы глубже понять произведение (шире – творчество) писателя, надо стать «в фокусе его мысли, переживания, воли, имажинации» (Голосовкер 1989, 21), в объекте поэтического изображения найти субъект, в изображенном открыть изобразителя (Переверзев 1928, 15).

Одно из наиболее глубоких художественно-интуитивных осмыслений личности в творчестве и его понимании находим у Н. В. Гоголя (которого Набоков называл самым великим писателем России): «Произведение искусства тем и отличается от простой копии, что оно озарено, как солнцем, душой художника; в ней изображаемый мир преобразуется замыслом творца... Если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, неозарен-

ной светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли». И далее: «Видно было, как все, извлеченное из внешнего мира, художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника устремил его одной согласной, торжественной песнью».

Чем глубже и богаче такой «душевный родник», тем больше писатель, художник. Простая копия, «протокольность» в поэзии, натурализм, за которым нет личности, по словам Флоренского «...могут присосаться к жизни и душисть ее. Право на символотворчество принадлежит лишь тому, кто трезвенною мыслию и жезлом железным пасет творимые образы на жизненных пажитях своего духа». Подлинное творчество обнаруживает преобразующая и «очищающая» мир духовная личность, которая «прекрасна дважды: она прекрасна объективно, как предмет созерцания для окружающих; она прекрасна и субъективно, как средоточие нового, очищенное созерцание окружающего» (Флоренский 1922,91)

«Новое, очищенное созерцание окружающего», авторское видение мира, позиция художника и авторская модальность, выраженные средствами языка, воплощенные в творческой личности и категории автора, должны в совокупности определить идейно-эстетическую ценность и стилистическое своеобразие художественного метода автора.

Как писатель видит мир, показывает его слово, в котором, используя терминологию А. Ф. Лосева, обнаруживаются три основные «стихии»: 1) смысловая предметность; 2) понимание ее; 3) физико-физиолого-психологическая фактичность, которая несет на себе понимание этой предметности.

Главный интерес здесь представляет средняя «стихия» - понимание как «арена встречи двух энергий, объективной, предметности, и субъективной, человеческого сознания... В том, как слово отражает действительность путем «столкновения» объективного и субъективного в языке, выражается ее понимание художником, его художественное своеобразие как способы символизации, его личность. В этом смысле сама художественная форма... есть личность... как символ... или символ как личность» (Лосев 1927, 37).

Эволюцию писателя необходимо проследить исходя из степени зрелости художественного письма, а также из характера сопряженности автора с «подспудным» и опосредованным «давлением века», которое различимо даже в самых абстрагированно-зашифрованных и сверхусложненных его творениях. Ссылка лишь на образный строй и мотивы, их вариации и переименования, при всем подчас изяществе умственной игры, ведет к возможности произвольных толкований, которые мало продвигают к пониманию «подоплеки» и «вкуса» писательского творчества. Современник Набокова, великий поэт, прозаик, литературовед, основоположник орнаментальной прозы Андрей Белый писал о том, что найти смысл музыки поэта - значит «нащупать сердце его поэтического организма и пережить это сердце в биениях личной жизни его» (Белый 1994, 6).

Взгляды Набокова во многом схожи со взглядами русских писателей. Он понимал искусство «не как отражение жизни, а как ее пересоздание творческой волей художника» (Юркина 1995, 74), рассматривая при этом личность писателя как главное организующее начало в его произведениях.

Творческое наследие писателя - это гармоническое целое, где место каждой части predetermined и где все части связаны друг с другом бесчисленными переключками – тематическими, образными и чисто словесными.

Семантический анализ внутритекстовых и межтекстовых ассоциативных связей позволяет выявить «смысловые миры, присутствующие в произведении в виде набора идейно-эмоциональных ценностей, объединенных в данную художественную концепцию мира» (Лотман 1970, 39).

Функция текстовых ассоциатов в идиостиле писателя – раскрыть, воссоздать образ мира. Ассоциирование выступает как процесс, приводящий к новому знанию о мире и появлению новых сфер взаимодействия автора и читателя, новых тем и мотивов, базирующихся на мироощущениях писателя. В художественном тексте ассоциации не только формируют его образный смысл, раскрывают неповторимость образного видения художника слова, своеобразие его стиля, но также обогащают творческое мышление читателя, т.е. наглядно отражают как модальную, так и прагматическую организацию текста.

Тесная связь модального и прагматического аспектов с характером ассоциативной упорядоченности словаря художественного текста обусловила появление двух подходов в изучении ассоциативных связей. Согласно одному из них, наиболее распространенному, в тексте выделяются такие слова, сочетания слов, предложения, сверхфразовые единства, которые обладают максимальной силой эстетического воздействия и, следовательно, вызывают в сознании читателя многообразие ассоциативных образов. «Поскольку при чтении художественного произведения, - пишет Г. А. Лесскис, - у нас возникают какие-то ассоциации, мы всегда можем указать то место в тексте, которое у нас данную ассоциацию вызвало, - в этом смысле в тексте всегда имеет место какой-то сигнал парадигматической связи» (Лесскис 1982, 342).

Второй подход в изучении ассоциативных связей осуществляется в пределах текста, т.е. ассоциативными в данном случае являются внутритекстовые связи конкретного произведения или несколько произведений одного автора. «Поскольку же эти связи находят отражение в «словесном материале» литературы, задачей стилистики художественной речи является раскрытие тех языковых ассоциаций, которыми поддерживаются соответствующие ассоциации образов» (Шмелев 1964, 103), т.е. релевантными для интерпретации художественного текста являются такие ассоциативные связи, которые принимают непосредственное участие в формировании образной системы текста¹.

Следует также отметить, что четкой границы между приведенными подходами в исследовании ассоциативной наполненности текста, конечно, не существует, так как вербальные стимулы, способствующие возникновению у читателя тех или иных ассоциаций, находятся в тексте и «имеют не случайный, а целенаправленный характер» (Федоров 1969, 82). Их появление обусловлено своеобразием ассоциативного мышления художника, спецификой образного

¹ См.: Чагдуров С.Ш. О выразительности слова в художественной прозе. – Улан-Удэ, 1959; Федоров А.И. Семантическая основа образных средств языка. – Новосибирск, 1969; Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981; Климова А.И. Ассоциативные лексические ряды в рассказе К.Г.Паустовского «Телеграмма» // Аспекты и приемы анализа художественного текста / Под ред. Е.Г.Ковалевской – Л., 1983. – С.120-125.

осмысления действительности. Кроме того, прагматическая направленность любого высказывания (художественного в особенности) связана с наличием в нем субъективно- модального значения. «Личностное отношение к создаваемому образу, – отмечает Г. В. Степанов, – обязательно предполагает оценку» (Степанов 1976, 8). Поэтому ассоциативная перспектива читательского фона во многом зависит от ассоциативной индивидуальности писателя.

Выводы

Поскольку в первой главе диссертационного исследования в центре внимания, по преимуществу, были лингвистические термины и понятия, выводы к этой части работы могут быть сформулированы следующим образом:

Из всех описательных средств лингвистической поэтики «индивидуальная поэтическая картина мира» в наибольшей степени дает возможность познать языковую личность автора, ибо «своеобразие поэтической картины мира заключается не столько в языке, сколько в избирательном видении художника» (Н. А. Кузьмина).

Связанная с познанием модели мира творческой личности категория «идиостиль» (которая в последнее время рассматривается в разных аспектах и с разных позиций) предполагает в нашем понимании описание «концептуального пространства» художественного наследия, т.е. смысловых «констант» и их языковых атрибутов.

При том факте, что результат понимания программируется автором текста, интерпретация смысла художественного произведения зависит и от реципиента, читателя, его внутреннего мира – «мира индивидуального сознания, образующего основу понимания» (А. Л. Никифоров).

В художественном тексте как средоточии объективного (социально-обусловленного) и субъективного (индивидуально-авторского) наличествует два типа семантических связей слов: предметно-тематические, отражающие логическое построение «кусочка» действительности, и ассоциативные, характеризующие специфику мироощущения художника, самобытность его образного видения.

При восприятии и понимании художественного текста ассоциативные связи художественного слова влияют и на читателя. Учитывая различные ипостаси ассоциативных связей художественного слова, их жизнь в ассоциативном тезаурусе автора, собственно тексте и ассоциативном тезаурусе читателя, можно разграничивать два уровня существования ассоциаций: эксплицитный (вербальный) – воплощенный в речи, материализованный речевой организацией и имплицитный (глубинный) – представляющий собой факт (момент) нарушения нормы языка/текста.

Ассоциативные связи слов достаточно полно можно описать с помощью полевой модели языка. Ассоциативное поле является выразителем стиля автора, позволяет изучить своеобразие текста, особенности личности писателя, его поэтическую картину мира, отраженную в читательских ассоциациях на текст.

Рассмотрим специфику внутритекстовых и межтекстовых ассоциативных связей в творчестве Владимира Набокова и их роль в отражении авторской картины мира.

Глава II. АССОЦИАТИВНОСТЬ В ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА В. НАБΟКОВА

2. 1. Внутритекстовые ассоциативные связи слов как способ отражения поэтической картины мира В. Набокова

Важной особенностью ассоциативных связей текстовых слов является способность отражать творческую индивидуальность писателя. Феномен «языковой личности» Набокова колоссален, что объясняет неугасающий к нему интерес со стороны лингвистов и литературоведов. Однако изучение творчества писателя в ассоциативном аспекте только начинается. Интерпретировать однозначно произведения Набокова невозможно. Это ни в коем случае не определяется качеством исследований, а является закономерностью, идущей от самой его прозы и выступающей как одна из существенных ее особенностей.

Писатель ценит важность иррационального, интуитивного начала в творчестве, осмысливая на их основе ассоциативные связи, и в то же время держит в поле зрения механизм образования и сочетания этих связей, оценивая произведение по его «технической стороне». Поэтому обращение к литературно-теоретическим воззрениям самого Набокова, специфике его творческой личности мы считаем необходимым при реконструкции языковой картины мира писателя в ассоциативном аспекте. «Зачем я вообще пишу? – размышляет он. – Чтобы получать удовольствие, чтобы преодолевать трудности. Я не преследую при этом никаких социальных целей, не внушаю никаких моральных уроков... Я просто люблю сочинять загадки и сопровождать их изящными решениями». Никогда не отрицая моральное воздействие искусства, которое, безусловно, свойственно каждому истинному произведению, Набоков боролся с умышленным морализированием, которое «убивает всякое воспоминание об искусстве в любой работе, как бы искусно она ни была написана» (Из письма Джорджу Нойесу). Набоков понимал писательскую нравственность как способность отличать истинное искусство от мнимого. По Сирину, истинное искусство – это и есть правда, а мнимое – ложь. В истинном искусстве и есть настоящая нравственность. Набоков – в письме к Уилсону: «Когда вы действительно прочтете

«Лолиту», обратите внимание, что это высоко моральное произведение». Художественная правда вовсе не тождественна «реализму» и вовсе не исключает вымысел. «Литература – это вымысел. А вымысел и есть вымысел. Назвать историю правдивой – значит погрешить и против вымысла, и против правды» (Набоков 1995, 84). В набоковском мире всякая малость равновелика в поэтическом преломлении идеям. Этим качеством обусловлена, в первую очередь, специфика внутритекстовых ассоциативных связей в творчестве В. Набокова.

Наблюдательность, внимание к детали, меткие описания даже эпизодических людей – самая важная черта его творческого гения. Они вводят писателя в «атмосферу» произведения, дают «чувственную искру» изображаемому. Эту черту набоковской эстетики тонко уловил Андрей Битов: «Он восстановил в правах такое количество и качество подробностей жизни, что она и впрямь ожила под его пером... «Поэт невстречи», он соткал из всего этого паутину, сквозь дымку которой мы видим мир почему-то отчетливой, а не туманной» (Битов 1990, 242).

По Набокову, стремление постигнуть и объяснить «реальность» с помощью социальных или религиозно-философских обобщений оборачивается поразительной слепотой к единичному – к вещам, природе, к той же человеческой личности. Проходной персонаж в «Даре», литератор Ширин («он был слеп как Мильтон, и глух, как Бетховен»)¹, написавший роман о «мировых проблемах», стоя час в зоопарке у клетки с гиеной, занятый «литературно-партийными распрями», не заметил ни клетки, ни гиены, тогда как Ширин-Набоков увидел бы в них десятки деталей и оттенков. Этот его дар не имеет себе равных: им же он наделяет и своих избранных персонажей. «Не только глаза мои другие, и слух, и вкус, – пишет в тюрьме Цинциннат, – не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопоря, но главное: дар сочетать все это в одной точке». Мартын (роман «Подвиг») «плохо запоминал даты и пренебрегал обобщениями... жадно выискивая живое, человеческое, принадлежащее к разряду тех изумитель-

¹ Что касается приведенной фразы, нельзя попутно не отметить ее сложность и многоплановость. Эта фраза предельно иронична и интересна в языковом оформлении. Ирония определяется тем, что, обладая элементами

ных подробностей, которыми грядущие поколения пресытятся, глядя на старые, морозящие фильмы».

Набоков не описывает, не изображает настроение – создает его. С помощью внезапно поданной меткой детали позволяет проникнуть во внутренний мир человека. Например: «Эх, мамахен, куда ты загнула, – воскликнул Николай Степаныч (и в это мгновение, как солнце из-за облака, ударил с потолка электрический свет)» («Звонок»). Сравнение кажется банальным, глагол «ударить» употреблен в словарном значении: «Ударить – 8. Внезапно врываясь, проникая куда-либо, действовать с большей силой на кого-либо». Для усиления воздействия необходимо было сравнение с чем-то грандиозным, не меньше, чем с солнцем. Внезапно зажегшийся свет произвел такой эффект, потому что состояние героев было необычным – они были более чем взволнованны, обескуражены. Ситуация была нестандартной, поэтому все, идущее извне, воспринималось острее, неожиданнее, чему способствовала внезапно поданная деталь. В этом предложении лексического разъяснения требует и еще одна деталь – «мамахен». На наш взгляд, употребление этого слова может быть истолковано как проявление стилистического приема, который назовем «табуирование имени». Сначала героиня названа «она, потом «О. К. Неллис», затем появляется ее фамилия по мужу – «Баб» – странная, не имеющая привязки ни к какой национальности, следом «мама» и, наконец, «мамахен» – русское слово на немецкий манер. В лексемах от «она» до «мамахен» происходит явное снижение образа героини.

«Все это было слегка нелепо, как бывает во сне: пустая бутылка из-под водки с вогнутой в горлышко розой, доска с начатой шахматной партией...» («Подлец») – различные детали характеризуют разные проявления нелепости ситуации. Возьмем более крупные произведения Набокова: пешка на шахматной доске «была выбита, как зуб», и уже одно это сравнение становится знаком непокая, душевной растерянности («Защита Лужина»). Или: «Появлялся Ми-

формального сходства с двумя гениями (слепотой поэта Мильтона и глухотой композитора Бетховена), Ширин к тому же и безнадежно глуп - «как бетон» - контаминация имен: Бе(тховен)+(Миль)тон.

люков в своем целлулоидовом воротничке» («Другие берега»). Ассоциативная связь между словами словосочетания «целлулоидовый воротничок» основана на семе «очень твердый» («целлулоид» – «твердое пластическое вещество из нитроцеллюлозы, идущее на изготовление галантерейных изделий, игрушек»; в слове «воротничок» актуализируется также потенциальная сема лексического значения «накрахмаленность, жесткость»). За счет этой детали создается важная характеристика человека аккуратного и педантичного. Образ экономки Елены Борисовны («Другие берега») позволяет образовать следующую цепочку деталей: сломанный пети-бар – пол-яблока – булочка – одинокая в луже редиска – горсть сухих крошек. В лексических значениях перечисленных слов контекстом актуализированы семы «ненужности», «бесполезности», «предельно малой ценности», и в сознании читателя выстраивается объективное представление о патологической скупости Елены Борисовны. Пристальное внимание к детали, к предмету становится важной характеристикой персонажа, помогает обрести ему необходимый ассоциативно-семантический «ореол», благодаря этой особенности набоковского повествования даже эпизодические персонажи становятся яркими и запоминающимися.

Внимание В. Набокова к детали отражается и в других факторах: например, для его идиолекта нередкими являются ряды тематических групп слов, представленных только одним элементом. Например, тематические группы «муж героини» и «темперамент» в рассказе «Бахман». Такое соотношение тематических групп репрезентирует главную идею одиночества гения, его «невписанности» в жизнь.

Внимание к детали особенно актуализируется писателем при описании воспоминаний героев, способствуя при этом не только меткой характеристике персонажей и передачи к ним отношения автора-героя, но и раскрытию эзотерического смысла текста. «Тогда-то я вдруг понял, что двадцатисемилетнее в чем-то бело-розовом и мягком, создание, владеющее моей левой рукой, - моя мать, а создание тридцатитрехлетнее, в бело-золотом и твердом, держащее меня за правую руку – отец» («Другие берега»). Возникшее в памяти писателя вос-

поминание, связанное с другой, детской жизнью, приобретает очень отчетливые, яркие цвета, противостоящие бледной, тусклой, неопределенной реальности. Слово «мягкий», имеющее значение «приятный на ощупь», и слово «твердый» - «жесткий, крепкий» – в данном контексте употребляются в переносном, метафорическом значении и описывают характеры отца и матери («мягкий» - «нежный, ласковый, лишенный грубости, резкости», что подчеркнуто прилагательным «бело-розовый» - «чистый, нежный, теплый тон»; «твердый» - «сильный, волевой, решительный», в прилагательном «бело-золотой» реализуется двойная семантика: буквальное значение цвета и переносное: 1) «крепкий как золото»; 2) «дорогой, любимый»).

Воспоминания В. Набокова часто начинаются с описания интерьера, раскрывающего немаловажный для набоковских текстов мотив дома, и в этом случае, невзирая на давность воспоминаний, каждая деталь описывается очень тщательно, с удивительными подробностями. Например: «По истечении почти сорока лет я без труда восстанавливаю и общие ощущения и подробности их в памяти: шашечницу мраморного пола, белые галерейки, яркий запах цветов повсюду, лиловые занавески в кабинете, рукообразный предметик из слоновой кости для чесания спины» («Другие берега»). Как видим, каждая вещь прочно стоит на своем месте в тексте. Возьмем другой пример из этого же романа: «Передо мной встает большой диван, с клеверным крапом по белому кретону, в одной из гостиных нашего деревенского дома: это массив, нагроможденный в эру доисторическую». Описательный фрагмент осложняется сравнением перифрастического характера: «диван» - «массив, нагроможденный в эру доисторическую». Скрытая антитеза «маленький мальчик – большой диван» раскрывает оппозицию всего творчества В. Набокова: мир детей – мир взрослых. Последующие признаковые слова дополняют образ, придавая ему зрительную законченность.

Набоковские детали отражают наглядно-чувственные впечатления, актуализируемые текстом в сознании читателя. Их можно разделить на несколько групп.

Внутритекстовые слуховые ассоциации занимают в индивидуальной картине мира В. В. Набокова особое место, поскольку уже в ранних его произведениях намечено движение от мира диссонансов к миру музыки, к гармонии: «Музыкальная буря охватила доску, и Лужин упорно в ней искал нужный ему отчетливый маленький звук, чтобы в свою очередь раздуть его в громовую гармонию» («Защита Лужина»). Причем предпочтение в данном случае отдано словам с семой «громкий звук», что связано, на наш взгляд, с ассоциативным восприятием автором громких звуков как звуков мира «других». Это не христианский мир ближних, но, когда он не пустая декорация, мир, открыто враждебный герою, мир победителей и побежденных, не имеющий никакой высшей сверхличной тайны.

Кроме того, избранные герои Набокова наделены особым качеством. Они способны не только различать звуки, но и чувствовать их во сне и наяву: Цинциннат Ц., «потворствуя ряжению чувств, ясно, через слух, видел потайной ход» («Приглашение на казнь»); Лужин «слушал сквозь эти шахматные мысли голос, который все продолжал звенеть в ушах, длинными линиями пересекал все его существо, занимая все главные пункты» («Защита Лужина»).

Звуковая палитра произведений писателя широка и разнообразна, она вбирает в себя характеристические краски именных сочетаний, объединяющихся на основании наличия у них семы звучания: «Каждое утро, в начале девятого, один и тот же звук за тонкой стенкой в аршине от его виска выводил его из дремоты. Это был чистый, круглодонный звон стакана, ставшего обратно на стеклянную полочку; после чего хозяйская дочка откашливалась. Потом был прерывистый треск вращающегося валика, потом – спуск воды, захлебывающийся, стонущий и вдруг пропадавший» («Дар»); «Не успел слух уловить характерный зуд двукрылых...» («Другие берега»). Герой Набокова может слышать звуки, издаваемые неодушевленными предметами, которые недоступны слуху обычного человека. Букет цветов – в сознании простого человека – абсолютно беззвучный. В восприятии набоковского «я» букет ландышей обретает жизнь. Подобные словосочетания можно объяснить исходя из авторской спо-

способности подмечать и эксплицировать глубинные, скрытые признаки предметов, благодаря чему слова получают дополнительное, контекстуальное значение. Ср.: «звон молотка» и «звон одиночества», «уханье филина» и «уханье моря», «шорох птиц» и «шорох душа», «вздых ребенка» и «вздых пыли», «шум воды» и «шум крови», «шум любви», «мелодия вальса» и «мелодия хулы», «отзвук пальбы» и «отзвук разговора», «гул голосов» и «гул ночи».

Звуковой фон изображаемого усиливают эмоционально-оценочные эпитеты: призрачный, восторженный гул, бравадный храп, простосердечный звонок, гудящий туман, ковковое чмоканье, скользкий звук тела лебедя, плачущий звук восклицания, приглушенный крик дупеля, скрипучие кожаные футболы, лающие обложки книг, вопрос, как микроскопический лай и т.д. Наиболее экспрессивными при этом являются окказиональные образования сложных прилагательных: ядрено-балагурный тон, басисто-багряные георгины, могильно-роскошный сад, деревянно-рассыпчатый звук, туго скрипучий букет, тяжело-звонный поезд-люкс и т.п.

Эмоциональное напряжение в прозе Сирина создается также глаголами звучания: грянуть, хрустеть, рокотать, трещать, звенеть, шелестеть, скрипеть, сопеть, кричать, ворковать, стенать и т.д. Указанные предикаты могут сочетаться с существительными как на реалистической основе, в соответствии с языковыми правилами согласования, так и по законам «поэтического» языка, т.е. со словами, которые не имеют соответствующей сочетаемости, реалиями, в действительности не способными издавать таких звуков. Например, в сочетании «хрустел гравий» глагол «хрустеть» реализует общеязыковое значение «издавать звук», а в словосочетании «выхрустывая длинную тоску» данный глагол употреблен в переносном, метафорическом значении – «издавать звук, сигнализирующий о том, что человек одинок и испытывает душевные переживания, боль, страдание». Развитие ассоциативного значения произошло на основании ассоциативной семы «передавать боль, страдание» и позволило автору показать душевное состояние героя, а читателю – проникнуться сочувствием к нему. Анализ ассоциативного поля звучания обнаруживает у Набокова существ-

зование таких сочетаний, составляющие элементы которых противопоставлены семантически, т.е. представляют собой оксюморон: «Необыкновенная, оглушительная тишина вывела меня из раздумья» («Приглашение на казнь»). «Беззвучно воя, уходил, запырался в уборной, где топал, шумел водой, кашлял, маскируя рыдания» («Дар»). Семантическая связь между компонентами сочетаний – оксюморонов возможна на основании наличия в их значениях общей семы (как правило, родовой, ядерной семы); видовые (периферийные) семы компонентов оксюморона взаимно противопоставлены, т.е. «лексемы (или группы лексем) словосочетания таковы, что в их значение входят элементы, которые соотносятся как «а» - «не а» и занимают одинаковые позиции в семантической структуре лексем» (Павлович 1979, 73). Так, в семантике слов *оглушительный* и *тишина* наличествует интегральная сема – звучание, и дифференцирующие семы – отсутствие/наличие звучания. Элементы данной лексико-семантической оппозиции определяют не только состояние окружающей среды, но и отражают состояние человека, помогают постигнуть внутренний мир героя Набокова. В результате насыщения текста подобного рода авторскими сочетаниями, занимающими значительное место в тезаурусе писателя, читатель получает возможность прикоснуться к авторскому восприятию действительности.

Своеобразие авторского мышления, восприятие мира и окружающей его действительности передается также через обонятельные ассоциации. Набоков и шагу ступить не может без того, чтобы не припомнить запахи, связанные с вещами, о которых он говорит. Люди, предметы, города, времена года – все обладает для него специфическими запахами. «Циновки и плетеные кресла пахнут вафлями и ванилью» («Другие берега») – в сознании читателя активизируется обонятельное впечатление от слов «вафли» и «ваниль» и возникает притягательный и всем знакомый с детства сладкий запах. При описании природы, которой в прозе Набокова принадлежит особое место, этому модусу отводится едва ли не ведущая роль. «Сырой, сытный запах парковых дебрей – смесь моховицы, прелых литьев и фиалкового пережня, - от которой вздрагивают и раздуваются ноздри петербуржца – переплетается с «ярким запахом цветов». Не-

известное для многих читателей понятие «запах бабочек» раскладывается с опорой на невербальные ассоциации адресата – запах ванили, лимона, мускуса: «Мои пальцы пахли бабочками – ванилью, лимоном, мускусом». В результате создается притягательный, несколько экзотический образ бабочек, убеждающий читателя в необыкновенной приятности «мохового, седого и рыжевато-го рая».

Своеобразие идиостиля Владимира Набокова состоит также в широком использовании смелыми метафорами, перенесенными на понятия, порождаемыми восприятием одной категории качеств, относящихся к восприятиям другой. Рассказ «Весна в Фиальте»: «Во впадине его [города] названия» Набокову «слышится сахаристо сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов». «Ничто так полно не воскрешает прошлого, как запах, когда-то связанный с ним», - заявляет писатель в «Машеньке». Может быть, именно поэтому обонятельный компонент лексического значения становится ведущим при раскрытии типичных для Набокова тем и мотивов: памяти, прошлого, воспоминаний. В «Даре» запах становится действующим лицом романа, «запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить *воспоминание*, о котором был готов, казалось, *завопить*, да так на углу и оставшейся самой за себя заскочившею тайной». В этом примере словесные указания на отдельные восприятия (в частности, слуховые и зрительные) сочетаются так, что вместо восприятий нам передается одно целостное впечатление.

Конкретизация с опорой на зрительный компонент лексического значения в описательном фрагменте текста – одна из составляющих художественного метода Набокова. Зрительный образ для писателя – это прежде всего способ реконструирования в сознании конкретной детали, конкретного предмета. Читатель как бы скользит взглядом по вещам, расставленным автором в нужном порядке. Со страниц набоковских книг перед нами встают предметы материального мира: «круглый желтый стол со сточной дырой посередине», «корзинка...вечно запачканная черникой», «большой диван с клеверным крапом по белому кретону», «крупная гортензия в объемистом вазоне», «множество чудных

растеньиц в парковых дебрях», «семейка боровичков в тесных чепчиках» «...над дивными, одиноко праздничными, стоящими как свечи, ночными фиалками». В создании зрительного модуса восприятия центральная роль принадлежит прилагательным со значением цвета, передающим многоцветие конструируемого мира: «темно-коричневая, с лиловой голубизной болория скользила...», «проносила гонобоблевая желтянка, оттороченная черным и розовым», «восхитительно-крепкое, гранатово-красное хрустальное яйцо», «зеленовато-бурая шерсть плаща», «янтарно-коричневая шляпка гриба», «бирюзовые розы обоев», «мрачно-фиолетово-зеленые картины», «синие-красное сердце», «бирюзовые вышки мечети», «розовая церковь», «голубое сукно», «карие вагоны», «кофейный снег», «пунцовый автомобиль», «рубиновое брюшко»; «желтый, заряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией», «сад в бело-розово-фиолетовом цвету», «розовые и багряные георгины». При этом границы между относительными и качественными прилагательными колеблются, а порой и вовсе стираются. Ср.: бронзовые кляксы сургуча, молочный кончик карандаша, витые золотые леденцы, серебряная роща, золотой крик иволги, лунные глобусы глаза, серый, с гуттаперчивым отливом купол, в изумрудном свете березовые рощи. Для идиостиля Набокова характерны также сложные прилагательные, одна из частей которых – качественное, а другая – относительное прилагательное: желто-коричневый деревянный гигант (о карандаше), чисто-серебряное перо, шелковисто-багряные крылья бабочки, черно-волосатая кисть руки, озонно-лазурный оттенок, райски-зеленая окраска холмов, дымчато-романтический цвет женитьбы, в дымчато-бисерной траве. Заметим, что через цветопись передается очень важная для картины мира Набокова оппозиция: эмиграция – Россия. Сравним: «Все, что я помню об этом бесцветном сквере, это его остроумный тематический союз с трансатлантическими садами и парками (о Германии)» и «Пропитанная солнцем, березовая листва поражала взгляд прозрачностью, которая бывает у светло-зеленого винограда; еловая же хвоя бархатно выделялась на синеве...» (о России). Здесь важно отметить значимость цветопередачи. «Эмигрантское про-

странство» - бесцветное; в России же – это самые яркие краски, что подчеркивается необычными метафорами и сравнением березовой листвы с виноградом. Изучение леса – «рая» конструируется из отдельных деталей, показанных крупным планом, при этом Набоков использует разные средства, вследствие чего репрезентируемый предметный мир воссоздается в результате взаимодействия языковых и внеязыковых слоев. Описание как тип повествования позволяет «повернуть» слово к читателю наглядной стороной его содержания, конкретизируя представление, отмечая деталь, добиться его «выпуклости».

Осязательные ассоциации реализуются в следующих примерах: «Одной рукой он держался за калитку, и росистое ощущение железа было самым острым из всех воспоминаний» («Машенька»); «Приехав, он просидел около часу у могильной ограды, положив тяжелую руку в шерстяной перчатке на обжигающий сквозь шерсть чугун» («Рождество»).

Встречаются у Набокова и примеры вкусовых ассоциаций: «Маленький, бородатый мытарь: нежный, бледный, на вкус напоминающий яблочную пастилу» («Дар»).

Зрительные ассоциации часто пересекаются со слуховыми, осязательными, тактильными и вкусовыми. Активизация в значениях предметных слов наглядно-чувственного компонента создает дополнительный эффект соучастия и сопереживания читателя при прочтении текста: «Клуб был с тучными кожаными креслами, с лоснистыми журналами на столах, с глухонемыми коврами»; «Мартын, склонив одно колено, затянул запяточный ремень, отогнув тупой рычажок боковой пряжки. Морозный металл ужалил пальцы» («Подвиг»); «Звук вздувался куполком»; «Цвет дома, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом» («Дар»); «...над кустиком голубики, как-то через зрение вяжущей рот матовостью своих дремных ягод», «...карий блеск до боли холодных мочажек» («Другие берега»); «...неизъяснимую, непорочную нежность, поступающую сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть» («Лолита»). «Во впадине его [города] названии слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов» («Весна в Фиальте»).

Часто в текстах Набокова возникает ситуация, когда герой через обонятельные и осязательные ощущения пытается восстановить зрительные и слуховые, например, мир детства в рассказе «Звонок». Сын приезжает после долгой разлуки в эмиграции к матери, одиноко живущей в Берлине. Вот как описывает Набоков радость героя: «Он целовал ее в щеки, в волосы, куда попало, - ничего не видя в темноте, но *каким-то внутренним взором узнавая ее всю*, с головы до пят, и только одно в ней было новое (но и это новое неожиданно напомнило *самую глубину детства* – когда она играла на рояле) – *сильный, нарядный запах духов* – *словно не было тех промежуточных лет*, когда он мужал, а она старела, и не душилась больше, и потом так горько увядала, - в те бедственные годы, - словно всего этого не было, и он из далекого изгнания попал прямо в детство». Однако мир детства остается лишь миром мечты. Вначале, глядя на мать после многолетней разлуки, сын замечает, что ее «лицо было раскрашено с какою-то *мучительной тщательностью*». А потом, когда он понимает, что эта молодящаяся женщина из-за его неожиданного приезда была вынуждена отменить визит какого-то очень важного для нее гостя (любовника), он видит: «Мать, полулежа на кушетке и уткнувшись лицом в подушку, вздрагивает от рыданий. В прежние годы он часто видел ее плачущей, но тогда она плакала совсем иначе – сидела за столом, что ли, и, плача, не отворачивала лица, громко сморкаясь, и говорила, говорила, - а тут она *рыдала так молодо, так свободно лежала...* и было *что-то изящное в повороте ее спины*. В том, что одна нога в бархатном башмачке касается пола... *Прямо можно подумать*, что это плачет молодая белокурая женщина... И платочек ее, *как полагается*, лежал комочком на ковре». Текстовая парадигма «каким-то внутренним взором узнавая ее всю – самую глубину детства - нарядный запах духов – словно не было тех промежуточных лет» (в основном, через зрительные и обонятельные ассоциации) актуализирует ситуацию «воспоминания», а «рыдала так молодо – так свободно лежала – что-то изящное в повороте ее спины – что одна нога в бархатном пиджачке касается пола – можно подумать – как полагается» - ситуацию иллюзорности, «подстроенности». Мы бы соотнесли данный парадигматический ряд со

словом-стимулом «кино» («кинематограф»), не эксплицированным в тексте, но характерным для поэтического дискурса Набокова¹. Сам же писатель существует в своих произведениях как зритель, который не только наблюдает происходящее, но и одновременно живет жизнью своего героя, вернее, сразу двумя жизнями – реальной и воображаемой. Но даже не это является его отличием от других авторов. Набоков обладает способностью особого, удивительного зрения: он как бы пытается видеть сразу в нескольких плоскостях. «Меня, как начинающего художника, Ленский сразу поразил контрастом между довольно в общем стройным передом фигуры и толстоватой изнанкой» («Другие берега»). Перед нами колоритный способ создания антитезы. В данном текстовом фрагменте противопоставляются как существительные «перед» - «изнанка», так и определяющие их прилагательные «стройный» - «толстоватый». Они не являются полными узуальными антонимами, однако соотносятся с ними в языковом сознании коммуниканта. Представленные оппозиции наделены дополнительными ассоциативными признаками, стимулированными текстом. Во-первых, персонаж за счет синтагматических ассоциативных связей соотносится с фигурой в игре, во-вторых, мы видим, что человек уподобляется неживому предмету. И, наконец, слова «перед» и «изнанка» используются в этом отрывке в незафиксированных словарями окказиональных значениях. «Перед» - «передняя часть чего-нибудь»; «изнанка» - «1)внутренняя сторона ткани, одежды; 2)скрытая сторона чего-нибудь». В тексте слова «перед», «изнанка» характеризуют внешнее несоответствие человека определенным стандартам, и, что непосредственно характерно для авторской картины мира, отражает через особенность восприятия индивида специфическое зрение творца-художника. Окказиональные образования, основанные на детализации и актуализации зрительных ассоциаций, отличаются в идиостиле В. Набокова тонким психологизмом. Давно замечено и то, что наибольшей реальностью для Набокова обладают образы воображения и фантазии – точно как у Декарта в его предметах идеального мира, мыслях отчетливых и ясных. Так, например, даже описывая образ, ко-

¹ В наибольшей степени мотив кинематографичности раскрывается в «Камере Обскура».

торый предстает перед его героем в наваждении, Набоков подмечает в нем отдельные детали: «Пресная старческая слеза увлажняла розовые отвороты век» («Истребление тиранов»). «Пресный» - «лишенный соли», «пресная слеза»; «отвороты» - «отогнутые края», т.е. «отвисшее веко, которое как бы отогнули». Стимулы «пресная слеза» и «отвороты век» ассоциируются со старостью (на основе референтных ассоциаций, соотносимых с понятием «старость») – к старости все соли из организма вымываются, веки на глазах у старика напоминают отвороты чулков.

Важно отметить, что под деталью понимается не только изобразительная подробность («пятна тени» или «пыльный луч солнца»), но и целый эпизод, портрет, пейзаж, словом, все части, из которых произведение складывается «само»: «содержание представляется как то, что в нем непосредственно «содержится» (Юркина 1995, 82).

Приведем в качестве примера фрагмент, смысловыми вехами в котором являются слова ассоциативного поля «грибы»: «Любимейшим ее [матери] летним удовольствием было хождение по грибы... Но, разговаривая с москвичами и другими русскими провинциалами, я заметил, что и они не совсем понимают некоторые тонкости, как например то, что сыроежки или там рыжики, и вообще все низменные агарики с пластиночной бухтармой совершенно игнорировались знатоками, которые брали только классически прочно и округло построенные виды из рода *Boletus*, боровики, подберезовики подосиновики. В дождливую погоду, особенно в августе, множество этих чудесных растений вылезало в парковых дебрях, насыщая их тем сырым сытным запахом – смесью моховины, прелых листьев и фиалкового перегноя, - от которого вздрагивают и раздуваются ноздри петербуржца. Но в иные дни приходилось подолгу всматриваться и шарить, пока не сыщется семейка боровичков в тесных чепчиках или мрамористый «гусар», или болотная форма худосочного белесого березовика.

Под морозящим дождиком мать пускалась одна в долгий поход, запасаясь корзинкой – вечно запачканной лиловым снутри от чьих-то черничных сборов... Вот...лицо ее принимает странное, огорченное выражение, которое каза-

лось бы должно означать неудачу, но на самом деле лишь скрывает ревниво сдержанное упоение, грибное счастье...Выпадая в червонную бездну из ненастных туч, перед самым заходом, солнце бывало бросало красочный луч в сад, и лоснились на столе грибы: к иной красной или янтарно-коричневой шляпке пристала травинка; к иной подштрихованной изогнутой ножке прилип родимый мох...».

Ассоциативное поле «грибы» объединяет целую группу слов-ассоциатов по общности их внутренних, скрытых компонентов содержания. Для исследования специфики тезауруса писателя особенно важны смысловые связи, базирующиеся на периферийных компонентах семантики: «классически просто и округло построенные – концентрическими кругами – ревниво сдержанное упоение – грибное счастье – подобие дымчатого ореола». Этот ассоциативный ряд не только с особой силой демонстрирует особенности художественной манеры Набокова (заметим – появляется набоковский «круг»), но, в ореоле своих ассоциативных связей позволяет воплотить в тексте дорогой для автора мир, утраченный рай, и вызвать созвучные ассоциации, теплые эмоции у читателя. Семы «родной, живой» актуализированы в следующих словосочетаниях «*семе́йка боровичков – мрамористый «гусар» (о грибе) – белесый березовик – старые, с рыхлым исподом-молодые и крепкие (о грибах) – родимый мох*».

В ассоциативном поле «грибы» четко выделяются наглядно-чувственные компоненты значения, репрезентирующие все четыре модуса восприятия. Формирование зрительного образа для Набокова – это прежде всего способ реконструирования в сознании конкретного предмета: «круглый железный стол со сточной дырой посредине», корзинка – вечно запачканная «лиловым снутри». Зрительные образы формируются также за счет многообразия цветовой гаммы описываемого фрагмента действительности, в текстовое ассоциативное поле «грибы» входит большое число признаков слов, обозначающих не только цвет и окраску, но и форму предмета, особенности его конфигурации и т.д. Картина дополняется и приобретает некую смысловую законченность благодаря зрительным, осязательным и обонятельным ассоциациям: «из-под капающей

и шуршащей сени парка», «испускает вздох преувеличенной усталости», «склизкой от сырости садовой скамейки», «лоснились на столе грибы», «сырым, сытным запахом», «раздуваются ноздри петербуржца» и т.п.

Смена планов описания задает определенную динамику повествования, что обусловило вхождение в ассоциативное поле «грибы» глагольной лексики: вылезало, шарить, пускалась, приближавшуюся, выкладывает, считает, сортирует, выбрасываются, уделяется забота.

В набоковской эстетике существует понятие «цветного слуха», который передается «осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем». «Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву пересмаковать, дать ей набухнуть и излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор» («Другие берега»). Каждый звук, каждая буква ассоциируются с определенной зоной радужного спектра: «Находим...красную группу с вишнево-кирпичным Б ... розово-фланелевым М и розовато-телесным В; желтую группу с оранжевым Е, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуновым Ю; зеленую группу с гуашевым А, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т; и наконец синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, чернильным К и блестяще-сиреневым З».

Многообразие модусов восприятия текста дает читателю возможность ощутить объемность создаваемого автором мира, а наглядно-чувственные детали описания восполняют определенные информационные лакуны в сознании читателя.

Эту основную часть своего метафизического кредо наиболее полно раскрывает В. Набоков в эссе «Литература против здравого смысла», где речь идет о превосходстве детали над общим, «части, более живой, чем целое, той малости, которую замечает человек и приветствует дружеским кивком в момент, когда окружающая толпа увлечется общим импульсом». Более того, говорит Набоков, «эта способность дивиться мелочам, несмотря на грозящую опасность, эти побочные явления духа, эти примечания к книге жизни - суть высшие формы сознания...» (Набоков 1995, 85).

Невнимание, пренебрежение деталью может, по Набокову, не только обеднить и исказить образ мира, не только лишить жизнь смысла («Он [Кречмар] с ужасом замечал теперь [ослепнув], что, вообразив, скажем, пейзаж, среди которого однажды пожил, он не умеет назвать ни одного растения, кроме дуба и розы, ни одной птицы, кроме вороны и воробья» («Камера обскура»), а человека – души («Он любил рассказывать о своем брате Василии, - по-видимому, лихом малом, женолюбe, музыканте, забияке... Но это все выходило в передаче милого Л. И. так скучно, так основательно, так закругленно...» («Памяти Л. И. Шигаева»), но и таить куда более материальную, осязаемую угрозу. Повествователь в рассказе «Истребление тиранов» вспоминает юность диктатора: «Помню, его городские, неряшливо зашнурованные сапоги были всегда пыльными, как если бы он только что прошел пешком много верст по тракту, между *незамеченных* нив».

Для Набокова смешение оводов со шмелями, а десятью строчками ниже – еще и с осами, которое Федор Константинович находит у Некрасова, «в его «часто восхитительной» поэзии» - и страшные сцены геноцида – явления одного рода. «Варварские расовые и социальные мифы – следствие низкой разрешающей способности духовных глаз их носителей. Какими бы вообще справедливыми и в целом высокогуманными ни были цели таких людей, как Чернышевский, «мелочи» - неразборчивость в насекомых, пушкинобоязнь и фетофобия, эстетическая неряшливость – все это закономерно ведет от них к тоталитарному аду.

«Совершенно осознанно он бросил вызов духу времени, - отозвался о творчестве Владимира Набокова П. Кузнецов, - предпочтя единичное, неповторимое, случайное всеобщему и универсальному; узор на крыльях бабочки – «мировым проблемам» (Кузнецов 1992, 243).

Существенную роль в становлении личности писателя сыграли литература и искусство, в значительной степени определив своеобразие его текстов, в которых психологизм и динамика повествования органически сочетаются с лейтмотивностью, музыкальностью, ритмом произведения. Тонкая музыкаль-

ность – яркая отличительная черта прозаических произведений Набокова. Набоков сам не раз заявлял о том, что существует множество параллелей между художественными формами музыки и литературы. Например, в одной из своих лекций писатель заявляет, что сюжет для него – это прежде всего тематические соответствия, «образы или идеи, которые вновь и вновь возникают в романе подобно тому, как мелодия вновь и вновь возникает в фуге» (Набоков 1991, 74).

Сквозь призму музыкальных ассоциаций автор «видит» человека и окружающую его реальность. Находясь в центре набоковского мироощущения, мотив музыки становится концептуально значимым в эстетической системе писателя. «Музыкальные» метафоры оживают и актуализируются в лексической структуре ключевых концептов индивидуальной картины мира Сирина: *жизнь, память, творчество, язык, любовь, судьба, смерть*: «Этого требует музыкальное разрешение *жизни*», «Звенел, выплывший из музыкального ящика *памяти*, романс» («Приглашение на казнь»); «*Любовь* ... повторяет перед последней разлукой музыкальную тему робости», «*Фраза*, полная удивительной музыки правды...», «Мы имели в виду следующую магическую гамму *судьбы*» («Дар»); «Пьяные от итальянской музыки аллитераций, ничтожные, бранные *стихи*» («Тяжелый дым»). «Когда появляются эти бурные, задыхающиеся аккорды, это значит, что скоро конец. Вот тоже интересное слово: конец. Вроде коня и гонца в одном. Облако пыли, ужасная весть. Весною она странно помертвела... К ночи она умирала совсем» («Музыка»).

Фонетически эта связь выражается в созвучии лексем: «За это бы судьба, союзница муз... ему и отомстила» (муза – музыка). Функция ритмико-звуковой организации текста, связанная с привнесением в текст особых звуковых и ритмических эффектов приобретает порой особый ритм и рисунок: «Да-с, господа-с, супружество Джо и Дженни возбуждает джуджание»; «А еще заплаканный снимок Пропавшей Девочки, четырнадцати лет, юбка в клетку и рифму / берет, обращаться к шерифу / Фишерифу, Фишерифму» («Лолита»).

Музыкальность прозы Набокова передается за счет ассоциативных пар формально-смыслового типа. Например, «Вся затея с пилюлькой-

люлькой...имела целью навеять сон» («Лолита»). Ассоциативная смысловая сопряженность слов возникает за счет общей ситуации: «пилюлька» - подсунутая Гумбертом Лолите таблетка, вызывающая сон; «люлька» - подвесная колыбель, в которой засыпали младенцы.

О «музыкальности» мировидения писателя свидетельствуют также сравнения, которыми насыщены его прозаические тексты: «Электрический поезд проскользнул смычком по басистой струне», «Среди берез была одна, издавна знакомая, - с двойным стволом, береза – лира», «Бархатным голосом пел шоколадного цвета шкапчик под пальмой» («Дар»), «Турати, как бас перед выступлением, густо прочищал голос» («Защита Лужина»).

Нередко ассоциативное поле «музыка» полностью организует содержательную и эмоциональную тональность произведения. Так происходит, например, в рассказе «Весна в Фиальте», в названии которого уже звучит нежная музыка, или романе «Защита Лужина», в котором мир шахмат и мир музыки постоянно пересекаются («комбинации, как мелодии»). Мы можем утверждать, что мотив музыки является концептуально значимым в организации индивидуальной картины мира В. Набокова.

Следующий ключ к пониманию набоковского стиля – его концепция организации мимикрии в природе¹. Природа и искусство для Набокова имеют много общего. «Литература – это вымысел, - говорил В. В. Набоков в своих лекциях по литературе. – А вымысел и есть вымысел. Назвать историю правдивой – значит погрешить и против вымысла, и против правды. Каждый большой художник – большой обманщик, но самый большой обманщик – природа. Природа всегда обманывает: от простых хитростей в размножении видов до изощренных уловок в защитной окраске бабочек и птиц – все это единая система таинственных мистификаций и хитроумных замен. Писатель в своей фантазии только следует за природой» (Юркина 1995, 86).

Не зря так много места в своей жизни В. Набоков уделял любимому увлечению – энтомологии. Тесная связь между творчеством и бабочками органи-

¹ Более подробно см.: Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. – СПб., 1999.

зует авторскую картину мира. «Страсть к коконам и куколкам, - говорит Набоков, - находится за пределами мира романиста... Когда бы я ни упоминал бабочек в своих романах и как бы старательно ни перерабатывал эти мысли, все остается бледным и фальшивым и не выражает по-настоящему то, что я хотел бы выразить... так как выразить это можно, лишь употребляя специальные научные термины... В одном случае энтомологический спутник сталкивается с моей литературной планетой – это происходит при упоминании некоторых названий мест. Так, если я слышу или читаю слова «Альп Грам, Энгадин», то обычный наблюдатель внутри меня заставляет представить себе номер с живописным видом в маленьком отеле, примостившемся на двухкилометровой высоте, и косарей, работающих вдоль спускающейся к игрушечной железной дороге тропинки, но более и прежде всего я вижу желтокольную, устроившуюся со сложными крылышками на цветке, которую сейчас обезглавят эти проклятые косы. Бабочка Набокова – это символ хрупкой красоты, обреченной на гибель.

Проза Сирина полна бабочек. Со страстью коллекционера можно собирать не самих бабочек, но их упоминание в набоковских текстах. Так, например, в романе «Другие берега» наряду с одиннадцатью названиями насекомых представлено двадцать три терминологических. Обилие терминов в художественном произведении отражает своеобразие лексикона В. Набокова, в котором воплотились фрагменты тезаурусов ученого-энтомолога и писателя.

Каждое слово, представленное в индивидуальном лексиконе, оказывается эмоционально заряженным. Слова, связанные с семантическими полями «бабочки» и «собирающие бабочек» несут большую эмоциональную нагрузку в индивидуальной поэтической картине мира В. В. Набокова. Текстовым показателем авторского отношения к денотатам служат признаковые слова, в значениях которых актуализированы семы «приятное, доставляющее наслаждение». Ср.: «великолепные смуглые сатириды-энемы», «*восхитительная* бабочка», «черная, со ржавчиной эребия, появляющаяся с *таинственным* постоянством только каждый второй год», «*трепетная* грудка синей, с серебряными точками исподу, *диковинки*», «восточный подвид тополевой *нимфы*» (о бабочке).

В неожиданном контексте появляется «бабочка» в рассказе Набокова «Пильграм». «Улица... *без витрин, без всяких радостей...* меняла имя после круглого сквера, который трамвай обходил с *неодобрительном скрежетом ...* появлялись фруктовая лавка, *табачная... колбасная, полная жирных коричневых удавов* и вдруг – *магазин бабочек*». Бабочка – символ волшебной мечты, призрачности смерти¹ – оказывается в совершенно не свойственной для нее атмосфере, атмосфере «овеществления» жизни, а значит и «овеществления» мечты героя, суть которого в ассоциативной соотнесенности со словом «магазин» и рядом других слов, описывающих «мертвый» мир, окружающий героя. Хотя лексема «вдруг» сигнализирует о чем-то неожиданном, являясь толчком для смены повествования, дальнейшее описание бабочек не просто возвращает нас в набоковский мир, где автор не скупится на краски: «яркие», «какие краски», «невероятно», «задерживались в памяти», «с большими удивленными глазами», «лазурные крылья», «с изумрудной искрой». У нас на глазах происходит своеобразное «воскрешение» мертвой природы, картина диковинной расцветки крыльев бабочки создает иллюзию вечности, преодоления смерти. Заметим, что трехкратное повторение слова «крылья» (крылья с большими удивленными глазами, лазурные крылья, черные крылья с изумрудной искрой) – символ легкости, воздушности, полета – семантически оппозиционно определению «грузный», которым дважды награжден Пильграм. Присутствующая в подтексте и апеллирующая к опыту читателя ассоциативная информация о симметричности бабочек контрастирует с описанием «неровно подстриженных» усов героя, глаз, «из которых правый был открыт чуть пошире левого»: так исподволь формируется представление о «неровности», неравновесии внутреннего мира персонажа, получающее в дальнейшем эксплицитное выражение. И, наконец, в этой же плоскости лежит стопроцентная антитеза «крылья с большими удивленными глазами» - «равнодушные слезящиеся глаза». Она осложнена еще и

¹ Ср., например, в романе «Приглашение на казнь» перед тем, как герою наступает время умирать, Цинциннат нежно гладит гигантского мотылька; в «бледном огне» бабочка садится на руку Дж. Шейда за минуту до того, как его убьют; в романе «Под знаком незаконнорожденных» замаскированный автор разрушает «явный заговор», а когда книга завершается, он заглядывает в окно и, наблюдая, как ночная бабочка бражница бьется за занавеской, думает про то, какая это «добрая ночь, чтобы бражничать».

тем, что в первом случае «глаза» - это метафора, ассоциативным путем раскрывающая многозначность, внутреннее богатство мира природы-мечты, могущей преодолеть смерть красотой: применительно же к облику Пильграма слово «глаза» употреблено в прямом значении, что, возможно, говорит об однозначности, одномерности человеческого мира, к которому герой рассказа, при всей своей обособленности, принадлежит. «Удивленные глаза» - признак жизни, продолжающейся и после смерти; «равнодушные глаза», при потенциальном множестве толкований, могут свидетельствовать и о том, что жизнь остановилась на некоей точке, не дойдя до своего формального конца.

Очень интересной для анализа представляется и тематическая группа слов «Принадлежности для ловли и коллекционирования бабочек». «Ловитвенные принадлежности» для Набокова – вещи особые, служащие для проникновения в чудесный мир бабочек – «рай». «В отношении многих человеческих чувств – надежды, мешающей заснуть, роскошного ее исполнения, несмотря на снег в тени, тревог тщеславия и тишины достигнутой цели – полвека моих приключений с бабочками, и ловитвенных, и лабораторных, стоят у меня на почетнейшем месте», - заявляет писатель в «Других берегах».

Показателем принадлежности рассказчика к особому «братству» коллекционеров – людей, вызывающих неприятие и удивление со стороны обывателей, неколлекторов, служит слово-символ *сачок*: «Не было случая, чтобы, шагая с сачком через деревушку, я оглянулся бы и не увидел каменеющих по мере своего появления поселян, малютки надрывно спрашивали – что это такое – у своих озадаченных мам»; «...энтомолог, смиренно занимающийся своим делом, непременно возбуждает что-то спутанное в своих ближних».

Художественный текст воплощает различные пережитые писателем состояния, впечатления или видения. Так, текстовое ассоциативное поле слова *сачок* в тезаурусе Набокова вбирает в себя большое количество субъективных ассоциаций, репрезентирующих возможный мир автора; для писателя-ребенка *сачок* – предмет, который необходимо иметь при себе – на пикнике, прогулке, в поездке за границу.

Восприятие слов *сачок* и *рамлетка*, не актуальных для лексикона большинства читателей, основывается главным образом на текстовых ассоциативных полях. В тексте происходит наведение окказиональных сем в значении слова *сачок* - предмет, связанный с приятным, увлекательным времяпрепровождением: «И как бы на горизонте этой гордыни сияют у меня в памяти все те необыкновенные, баснословные места, которые я с кисейным *сачком* в руке исходил» («Другие берега»).

Ассоциации, устойчиво закрепленные в сознании автора и неоднократно эксплицированные в художественных текстах, сохраняющие некий инвариантный смысл, можно квалифицировать как индивидуальные сквозные межтекстовые ассоциации – символы. «Умение Набокова восхищаться витающими в пространстве предметами и воплощать их на бумаге посредством символов и составляют его гениальность и мастерство», - писал о Набокове Юрий Иваск (Классик без ретуши 2000, 465). Так, например, символ «зеркало» является традиционным символом воображения, познания, способности к отражению предметов в реальной жизни¹. Однако в противовес реалистическому представлению о прямом, зеркальном отражении Набоковым выдвигается идея смещенности (сдвига) изображения по отношению к изображаемой реальности: «...из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием...» (Дар»). Отображение оказывается равноценным реальности: из фургона выгружают не зеркало, отражающее небо, а «параллелепипед...неба». При этом происходит отражение не прямое, а как бы «сдвинутое»: характер отражения определяется и свойством отражаемого предмета («реальности»), и свойствами зеркала, колеблющегося при ходьбе несущих его людей. Книги Набокова – сложные системы зеркал, которых множество, они «вставлены» и в абзацы, и в главы, и в

¹ Многие исследователи, анализируя тексты с «зеркалом», обращали внимание на его значение в художественном тексте, определяя его как «символ», «образ», «деталь», «мотив» или «функция». «Зеркало» как гносеологическую функцию описывает М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского». Различные способы реализации функций, которые могут выполнять все возможные значения зеркала, рассматривают в своих ра-

отдельные фразы («Зеркало насыщено июльским днем», «Другие берега»). Идея зеркала живет во всех рассказах и романах Набокова. Зеркальные образы в разных художественных произведениях актуализируют различные ассоциативные компоненты. Ключом к художественной лаборатории Набокова считают исследователи его рассказ «Облако. Озеро. Башня», в котором в миниатюре изложены все основные темы Набокова. Символ зеркала в нем выполняет синкретичную функцию, так или иначе он соотносится со всеми лексемами, вынесенными в заголовок. Обращенная в небо башня как бы открывает в произведении «вертикаль», которая традиционно связана с духовностью, так как «вертикаль» - это обращенность вверх, к высшей реальности: «На той стороне. На холме, густо обставленном древесной зеленью (которая тем поэтичней, чем темнее), высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня». Зеркало символизирует единство земного и небесного (отражающихся друг в друге): «Это было чистое, синее озеро с необыкновенным выражением воды. Посредине отражалось полностью большое облако». Зеркало в рассказе присутствует имплицитно – на него указывает глагол «отражалось». Но, вербально не выраженное в тексте, этот образ несет на себе основную функцию - выражает гармонию трех начал: культуры (башня), природы (озеро) и духа (облако). В приведенном текстовом фрагменте это подчеркивается ассоциативной соотнесенностью лексем «чистый», «синий», «вода». Синий цвет символизирует «бесконечность, вечность, чистоту духовную и интеллектуальную жизнь». Причем в «Словаре символов» отмечается, что «синий цвет неба – это наиболее спокойный и в наименьшей степени «материальный» из всех цветов». Вода – это также символ чистоты и источник самой жизни. Зеркало становится олицетворением особого мира, где все связано узами родства и все гармонично сочетается, дополняя друг друга: «Таких, разумеется, видов в средней Европе сколько угодно, но именно, именно этот по невыразимой и неповторимой согласованности его трех главных частей... был чем-то таким единственным...». Поскольку

окружающий героя мир поражает своей пошлостью: это мир людей, похожих друг на друга именами, внешностью, поступками, персонаж Набокова ищет чего-то другого, близкого его «я»¹. Благодаря тому, что зеркало несет на себе пространственную характеристику, происходит гармоничное слияние двух миров: мира мечты и мира реального. Однако этот идеал для героя недостижим, ему не разрешается остаться на озере, обретение счастья в этом мире оказывается невозможным, расколотость преодолеть не удастся. Изгнание из мира гармонии в рассказе приобретает более широкие черты, свойственные картине мира Набокова: это изгнание из прошлого, из России. Физически герой находится в этом мире, духовно – в потерянном мире мечты.

Мир отражений и зеркал – одна из характерных примет и англоязычной прозы Набокова. Например, описание номера, в котором Гумберт провел первую ночь с Лолитой, буквально построено на зеркальных ассоциациях: «Двухспальная кровать, зеркало, двухспальная кровать в зеркале, зеркальная дверь стенного шкафа, такая же дверь в ванную, чернильно-синее окно, отраженная в нем кровать, такая же кровать в шкафовом зеркале, стол со стеклянным верхом...». А история Пнина («Пнин») практически является отражением, так как «воссоздается воображением повествователя», поэтому зеркальный ассоциативный принцип пронизывает все семь глав романа. Ассоциативное поле «зеркало» отличается своей полифункциональностью. Во-первых, текстовое ассоциативное поле «зеркало» подчеркивает связь вещи и человека. Например, зеркальный шкаф в «Даре» - это метафора творчества и вместе с тем человек, который его несет, передавая ему ритм своих движений.

Во-вторых, отношения «человек – человек» также определяются зеркалом: герои набоковских произведений отражаются друг в друге, становясь

¹ Здесь можно поспорить с точкой зрения Виктора Ерофеева, который говорит о том, что Владимир Набоков порывает с классической традицией, где «я» стремилось к соединению с «мы». Исследователь называет произведения писателя индивидуалистическими, так как «я» в них ищет истину в одиночку, «отвергая обыденную мораль «мы» и тем самым отвергая предшествующую традицию» (Ерофеев 1990, 17). Мы можем сказать, что хотя набоковский герой и отличается от романтического героя тем, что разрыв с миром, одиночество он воспринимает как трагедию (для романтического героя одиночество не являлось трагедией), он все же стремится к «мы», но это для него не современное германское общество, а некто близкий по духу: «Он думал о том, что всякая настоящая хорошая жизнь должна быть обращена к чему-то, к кому-то». Для него, разрывающегося между двумя мирами, особенно важна идея единения.

двойниками: «Я желал, чтобы, несмотря на старость, на бедность, на опухоль в животе, Василий Иванович разделял бы страшную силу моего блаженства, соучастием искупая его незаконность: так, чтобы оно перестало быть ощущением никому не известным, редчайшим видом сумасшествия, чудовищной радугой во всю душу, а сделалось хотя бы двум только человекам доступным («Набор»). Здесь автором намечается один из важнейших в его творчестве концептов – «связь»: без зеркала невозможно обрести связь с окружающим миром. Ассоциаты на стимул «ощущение»: «беззаконность», «никому не известным», «редчайшим видом сумасшествия», «чудовищной радугой» - отражают противостояние двух миров: внутреннего мира героя, существующего за пределами реальности, и мира внешнего, мира «других». Ассоциаты «разделял бы», «соучастие», «перестало быть», «доступный», воплощенные во второго человека через зеркальное его отражение, указывают нам на важный момент в мироощущении писателя – он признает возможность существования «мы» в материальном мире. Ассоциативное поле «связь» «вырастает» в произведениях романной структуры, расширяя границы понятия «зеркало». «Меня нет, есть только тысячи зеркал, которые меня окружают» («Соглядатай»). «Глядеться во все зеркала», «быть в добрых отношениях с зеркалами» - значит быть в гармонии с миром. «Кривое», «ненормальное зеркало», «зеркало-чудовище», «зеркало с безуминкой» сигнализирует о разрыве этой связи. Разбитое зеркало означает смерть двойника (Герман обретает себя в доме, где нет зеркал),

Но чаще в его произведениях мы наблюдаем другое: «Перед зыбким зеркалом все такой же бледный, с лоснистым лбом, чернобородый юноша в одной рваной рубашке, и хлещет спирт, чокаясь со своим отражением. Ах, какое это было время! Я не только никому на свете был не нужен, но даже не мог вообразить такие обстоятельства, при которых кому-либо было бы дело для меня» («Памяти Л.И. Шигаева»). «Зеркало» усиливает одиночество героя.

Таким образом, «зеркало» коррелирует с понятиями «я», «другой», а ситуация познания другого через себя и себя как отраженного является частью «поэтической лаборатории писателя». Но ассоциативную сущность символа

определяют не только личный опыт и индивидуальное авторское восприятие мира, но и информационный тезаурус автора (ср. значимость когнитивных тезаурусных ассоциаций). Таким образом, сквозные межтекстовые ассоциации могут быть основой как индивидуальных, так и традиционных символов. Первые связаны с уникальными ассоциациями, вторые – с типовыми (языковыми и когнитивными).

Следует обратить внимание и на случаи аллюзивного ассоциирования. Например, по поводу своего учителя Ленского Набоков в мемуарах пишет: «Несмотря на некоторые свои странности, это был в сущности очень честный, порядочный человек, тяжеловесные диктанты которого я до сих пор помню: «Что за ложь, что в театре нет лож. Колоколотейщики переколотили выкабравшихся выхухолей» («Другие берега»). Этот фрагмент соотносится по меньшей мере с двумя предшествующими набоковскими текстами: «Это ложь, что в театре нет лож, – мерно диктовал он [Лужин-старший]. И сын писал, что лежа на столе, скаля зубы в металлических лесах и оставляя просто пустые места на словах «ложь» и «лож» («Защита Лужина»). А в романе «Под знаком незаконнорожденных» фигурирует Конкордий Филадельфович Колоколотейщиков по прозвищу «Кол». Внутреннее единство приведенных текстовых парадигм заключается и в их соотнесенности к единой теме, являющейся ключевой в творчестве Набокова – все они связаны с детскими воспоминаниями автора.

Аллюзивная функция в сочетании с иронической обнаруживается в знаменитом месте романа «Отчаяния», где повествователь, готовящийся совершить преступление и вместе с тем собирающийся написать об этом совершенный в эстетическом отношении опус, сокрушается о недостаточной изощренности своих литературных предшественников: «Поговорим о преступлениях, об искусстве преступления в карточных фокусах, я сейчас осень возбужден. Конан Дойль! Как чудесно ты мог завершить свое творение, когда надоели тебе герои твои! Какую возможность, какую тему ты профукал! Ведь ты мог написать еще один последний рассказ, - заключение всей шерлоковой эпопеи, эпизод, венчающий все предыдущие: убийцей в нем должен был бы оказаться не одноно-

гий бухгалтер, не китаец Чинг и не женщина в красном, а сам Пимен всей криминальной летописи, сам доктор *Ватсон*, чтобы *Ватсон* был бы, так сказать, *виноватсон*».

О своем пристрастии к формальным ассоциациям В. Набоков пишет в предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных»: «В мире слов паронимазия есть род словесной чумы, прилипчивая болезнь; неудивительно, что слова чудовищно и бездарно искажаются в Падукграде, где каждый представляет собой анаграмму кого-то еще. Книга кишит стилистическими искажениями – каламбурами, скрещенными с анаграммами (во второй главе русская округлость, «круг», преобразуется в тевтоновский огурец, «durk», с добавлением аллюзий на Круга, обращающей свое хождение по мосту); подмигивающими неологизмами («амарандола» - местная гитара); пародиями на повествовательное клише («до ушей которого донеслись последние слова» и «видимо, бывший главным у этих людей», вторая глава); спунеризмами («наука» - «ни звука», играющими в чехарду в семнадцатой главе); и, конечно, гибридизацией языков» (Набоков 1990).

В целом, как видно из примеров, нетиповые, маловероятные ассоциации в идиолекте Набокова воспринимаются как языковая игра, и, кроме того, выполняют другие, нетрадиционные функции.

Итак, в этом параграфе нами исследована специфическая черта идиостиля Набокова – высокая ассоциативная способность языковых единиц, когда они, вступая в разного рода парадигматические и синтагматические отношения в лексической структуре прозаического текста, перерастают в объемный многоплановый образ; несут в себе не только колоссальный прагматический заряд, но и большую смысловую нагрузку; по сути дела являются воплощением какой-либо микроидеи, какого-либо фрагмента индивидуальной поэтической картины мира писателя.

Расширить представление об языке и стиле писателя позволяет изучение межтекстовых ассоциативных связей слов.

2. 2. Межтекстовые ассоциативные связи слов как способ отражения поэтической картины мира В. Набокова

Невзирая на большое количество работ, посвященных интертексту и интертекстуальности, проблема межтекстового взаимодействия по-прежнему остается поистине неисчерпаемой. «Случается, - пишет В. Набоков, - что передатчиком воздействия одного писателя на другого оказывается третий, или образуется целая амальгама воздействий. Это дело совершенно непредсказуемо»¹.

Герои набоковских произведений переговариваются с З. Фрейдом, ведут полемику с Н. Г. Чернышевским, без конца цитируют классиков мировой литературы: Фета и Тютчева, Пушкина и Лермонтова, Чехова и Достоевского, Толстого и Гоголя, Блока и Бунина, Гете и Шекспира, Джойса и Стерна, Флобера и Эдгара По.

Так, например, нити ассоциаций и тайных связей, пронизывающие роман Сирина «Отчаяние», выводят нас к «Пиковой даме» А. С. Пушкина и «Двойнику» и «Преступлению и наказанию» Ф. М. Достоевского. Набоков называет своего героя Германом Карловичем, а его жену – Лидой. (Ср.: у Пушкина – Герман и Лиза). Как и пушкинскому персонажу, набоковскому Герману присущи настойчивость, расчетливость, способность идти до конца, не остановившись ни перед обманом, ни даже преступлением (не убив графини, Герман все же виновен в ее смерти). Уже в пушкинском Германе виден перелом романтической страсти (карточной игры) и перерождение ее в страсть расчета и денег, т.е. приближение к тому человеческому типу, который в XIX веке постепенно начинает преобладать в жизни. Герман у Набокова – коммерсант средней руки («усреднение героя»), имеющий отношение к производству шоколада (ироническая деталь – намек на сладость, приторность, пресыщенность в жизни, в манерах, привычках, одежде, которых не было у героя Пушкина). Его жена Лида – двойник Лизы из «Пиковой дамы» в ином времени и иных обстоятельствах. Бледная, независимая мещанка, несамостоятельная в поступках и поведении.

¹ Цит. по: Александров В. Набоков и серебряный век русской культуры // Звезда. – 1996. - №11. – С.216.

«Цитация» из Пушкина не ограничена «Пиковой дамой» и модификацией судеб пушкинских Германа и Лизы. Помимо «Пиковой дамы» в набоковском романе чрезвычайно важен пушкинский мотив «На свете счастья нет» из стихотворения «Пора, мой друг, пора». И хотя именно эти слова в нем отсутствуют, а цитирование начинается со слов «...а есть покой и воля...», они составляют философскую основу романа. Она заключается в том, что «на свете счастья нет», ибо все пути ведут в духовный тупик. «Покой и воля» недостижимы для героя, хотя, совершая самоубийство через убийство двойника, Герман стремится именно к ним.

Мотив убийства у Набокова носит признаки заимствования у Достоевского, и образы Германа – Феликса перекликаются с образами Раскольникова и Двойника. Двойник набоковского героя – не игра его больного воображения, не его совесть, не обособившаяся вторая натура. Двойник Набокова – непостижимая игра природы, и только. Герой пытается сейчас же употребить это обстоятельство себе на пользу. Убийство двойника – это и есть символический жест использования другого, крайняя степень заложенного в человеке отрицания другого, вражды к другому, в то время как герой Достоевского мучается враждебностью мира, своим бессилием и несмелостью, терпит издевательства двойника, но не осмеливается его убить¹.

Если обратиться к истории создания романа «Отчаяние», то на поверхность всплывет еще один факт. Среди перебираемых вариантов названия, которые автор хотел дать своему роману, один – «Портрет автора в зеркале» - вызовет непременно ассоциации и с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда и с романом Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Следует заметить, что тип джойсовского героя оказывается близок многим персонажам Набокова. И Герман – не исключение. Это обычный человек, не тот, кто по традициям наделен выдающимися свойствами. Интересны не поступки и действия, интересна внутренняя жизнь героя. И замысел джойсовского романа – мир, пропущенный

¹ [В дальнейшем Набоков будет еще не раз возвращаться к творчеству Достоевского, полемизировать с ним и опровергать его. И Гумберт Гумберт из «Лолиты» окажется позднейшим (сто лет спустя) воплощением Аркадия Свидригайлова из романа «Преступление и наказание»].

через сознание героев и тем самым представленный не объективно, а субъективно – близок замыслу Набокова, который своим романом утверждает волю и власть автора в сотворенном им мире. Однако то, что кажется абсолютной свободой художника, Набоков осознает как зависимость искусства от жизни. Техника этой зависимости в романе иронически обнажена, она обыгрывается, пародируется и выступает на всеобщее обозрение.

По интерпретации «Отчаяния», предложенной С. Давыдовым, Герман – «лжедемиург», претендующий на роль творца. Претензии его несостоятельны – единственным творцом романного мира остается автор. Сконечная видит в тексте «Отчаяния» реминисценцию сологубовского «Мелкого беса»² (Сконечная, 2001).

Метароман Набокова, действительно, незримыми нитями связан с творчеством Андрея Белого и других поэтов-символистов: Ф. Соллогуба, О.Мандельштама. Достаточно вспомнить, например, тот факт, что псевдоним писателя – Сирий (под которым он публиковал свои «русские» произведения) совпадает с названием альманаха, в котором первый раз увидел свет «Петербург» Белого, или отзыв Набокова о романе: «Петербург» - одно из четырех главных произведений XX века, роман-символ, особенно в этом русском варианте, роман, условно говоря, как бы «вертикального» поиска истины, т. е. метафизический. С другой стороны – индивидуалистический, ибо жаждущее истины «я» искало «вертикальную» истину», отвергая и обыденную мораль «мы» и предшествующую традицию, когда «я» тосковало по соединению с «мы» и, если не находило, было готово причислить себя к «лишним людям». Это высказывание возвращает нас к метароманной структуре набоковских текстов, порожденных проблемой соединения «Я» с мировым смыслом. Много общего можно увидеть и в стилистике текста. Ирония, самопародирование, которые отме-

² Влияние символистов на прозу Набокова было отмечено не сразу. Возможно, причиной тому была судьба самого символистского течения: достигнув своей вершины к 1910 году, оно постепенно стало уступать свое место (по крайней мере в глазах критики) другим направлениям – акмеизму и футуризму. Основные достижения символистов были еще впереди, но в сознании современников эти произведения уже не связывались с символизмом как литературным течением.

чены нами в творчестве Набокова – необходимое начало в символистском искусстве. Принцип многократного наложения реминисценций – цитат, аллюзий, подсказок, поэтика отражений и т. д. используются обоими писателями. Много совпадающей символики, представленной декорацией к искусству. Можно увидеть и общие темы, ключевые мотивы: например, тема возвращения (однако по-разному разворачиваемая обоими писателями), тема судьбы, рока, мотив безысходности, бесконечности, пустоты, мотив круга и стремление художников к его размыканию, реализуемое в модели спирали, мотив двойничества: Годунов-Чердынцев, представитель набоковского «я», должен пройти по кругам двойников – им же придуманных персонажей – и, согласно метафизической архитектонике романа, освободиться от них, обратив свой путь в спираль творческого совершенства. Нечто подобное – в пространстве «Петербурга», герою которого нужно в конце концов преодолеть плоскость зеркал – философа, нигилиста, декадента – и открыть перед собой мистическое измерение бесконечности. «Скептическое начало, пронизывающее «темный» роман Андрея Белого, метафизическая ирония, именно у Белого по сравнению с другими символистами зазвучавшая столь неоднозначно, философское зубоскальство, лирическое самоосмеяние, перевертыши и передразнивания – вот что роднит «Петербург» с набоковской прозой», - делает вывод О.Сконечная в статье «Черно-белый калейдоскоп» (Сконечная 1999, 692).

Некоторые исследователи (Н. Андреев, И. Ковтунова) рассматривают роман «Дар» как попытку синтеза традиции в лице пушкинской линии русской литературы и новаторства – эстетики и символики «потока сознания», другие считают его прообразом Ф. М. Достоевского, начиная с его «Преступления и наказания» и заканчивая «Братьями Карамазовыми».

На наш взгляд, дело здесь даже не в степени влияния того или иного писателя на творчество Сирина, будь он русским классиком или представителем так называемой «новой» литературы, а, как высказался Г. Струве, «в необыкновенном даре переимчивости, которым обладает Набоков. Это одно из характернейших черт его литературной физиономии, и с этим связано его тонкое искус-

ство пародии» (Струве 1997, 216). «Сложность набоковской прозы и состоит в том, что надо разобраться в намерениях автора, серьезных и несерьезных одновременно», - считает В. Ерофеев. (Ерофеев 1990, 6). Даже «наиболее ответственные места сюжета», по замечанию Ив. Толстого, «и те ироничны, каламбурны, полны игры с читателем и шутовской тени подражания – как пародия всегда сопутствует истинной поэзии» (Толстой 1995, 197). Вспоминается один случай из биографии писателя, связанный с Днем рождения отца, когда тот, ради праздничной шутки, надел яркие полковые регалии. Автор замечает, что шутка имела «рекапитулярный смысл»: «Первые существа, почувшие течение времени, несомненно, были и первыми, умевшими улыбаться». Это качество Набоков переносит и на свои произведения.

Возьмем отдельные цитаты. В романе «Подвиг» есть фраза «...ваши земли, ваш... дом – всему этому следует сказать прощай», которая содержит намек на стихотворение Байрона: «Прощай! И если навсегда, то навсегда прощай...». «...Лежал навзничь...в горном ущелье...» - пародийный перифраз стихотворения М. Ю. Лермонтова «Сон»: «В полдневный жар в долине Дагестана...». «Вышучивание» вырастает у Набокова до мировоззренческих высот: он писатель, нашедший и рекомендуемый другим средство покарать тирана: «Стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, - и казнил его именно этим – страшным испытанным способом» («Истребление тиранов»). Это и в духе, и в стилистике Набокова. «Смех, собственно, и спас меня» («Истребление тиранов»)¹.

¹Комический эффект в произведениях автора достигается и с помощью других лексических приемов, например, за счет соединения в одном контексте слов с противоположной внутренней формой: «Колесница кренилась, тщетно рвал вожжи растерянный пророк «Гроза». Обращаемся к словарю. В 17-томном Словаре русского языка (БАС): «Пророк 1. По воззрениям различных религий – провозвестник и истолкователь воли бога, богов» (т.11, с.1317). «Растерянный – утративший самообладание, не знающий, что делать, как поступать (от волнения, страха, смущения и т.п.)» (т.12, с.892). Как видим, эпитет «растерянный» может относиться только к людям. Пророк же – близок к богу, он не вполне человек, то есть он не может быть «растерянным», поэтому и возникает комический эффект, причем выраженный в данном примере имплицитно.

Близость Набокову того искусства, где объективная логика событий заменяется субъективной логикой воспринимающего их сознания, особенно очевидна, когда он говорит о творчестве писателей – модернистов. С Ф.Кафкой, например, Набокова сближает отношение к действительности как к миру непредсказуемых случайностей, странных и чудовищных метаморфоз. Один из рассказов Набокова так и называется – «Случайность», герой его повести «Соглядатай» утверждает: «Закона никакого нет – зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж – все зыбко, все от случая».

Но самым заветным в своем творчестве – способностью воспринимать жизнь через призму воспоминаний, – Набоков обязан, конечно, Марселю Прусту. Вспомним «Машеньку», «Дар», «Другие берега». Писатель солидарен с Прустом не только в творческом методе, основанном на непосредственном впечатлении, обладающем способностью сохраняться в памяти и восстанавливать «давно ушедшее прошлое в его первоизданной свежести», но и в понимании времени человеческой жизни как разрушительной стихии, «все уносящей в царство забвения». Пруст являлся для Набокова образцом и в восприятии искусства, где само произведение важно лишь постольку, поскольку способно вызвать неповторимое впечатление, возбудить активную работу чувств и сознания воспринимающего. «Художник, опираясь на индивидуальное восприятие и воображение, старается увидеть неповторимое, особенное, скрытое за внешней видимостью явлений. Именно в мире свободного творчества, - утверждает Набоков, - открывается подлинная связь вещей, а факты обнаруживают свою обманчивость и нелепость; лишь там становятся нереальными «реальные» силы разрушения, а вера в добрую природу человека – осязаемой правдой»¹.

Образец подобного восприятия находим в «Подвиге»: «В науке исторической Мартыну нравилось то, что он явно мог вообразить... Он в литературе искал не общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин, где можно было вытянуться до хруста в суставах и упоенно замереть».

¹ Цит. по: Юркина Л.А. Лекции В.В.Набокова о литературе // Русская словесность. – 1995. - №1. – С. 56.

В отличие от рассказчика у Пруста, который во всем полагается на работу интуитивной памяти, ощущая одновременно, как «жизнь все больше умолкает вокруг», беспокойный набоковский герой-автор, не покидая реальности, стремится во всем, даваемом жизнью «сейчас», разглядеть «прообраз будущих воспоминаний», уловить сам ритм работы творческого воображения, интуицией проникнуть в суть интуиции. Это дало повод исследователям говорить о прозе Набокова как о своеобразном «творчестве в творчестве», когда изображается не столько жизнь героев, сколько осмысление ими своей жизни в форме художественного творчества, вариантом которого является память о прошлом.

Если герой у Пруста выражает восхищение творчеством художников-импрессионистов, с их умением видеть красоту в самых обыкновенных вещах, то герой романа «Дар» говорит о пристрастии к искусству, которое можно было бы назвать сюрреалистическим, усиливающим отдельные стороны явления в момент его восприятия. Таково, например, восприятие Годунова-Чердынцева картины некоего художника Романова «Футболист»: «Глядящий на эту картину уже слышал свист кожаного снаряда, уже видел отчаянный бросок вратаря».

В восприятии литературы эта особенность проявляется как предельная свобода личных ассоциаций читателя. Произведение, оставаясь моментом его внутренней жизни, в то же время становится неким интеллектуальным заданием, поводом для собственного творчества. Герой Набокова не любит играть в шахматы, но охотно составляет шахматные задачи, в которых он добивается «крайней точности выражения», «крайней экономии гармонических сил». В окончательном варианте «все было осмыслено, и вместе с тем все было скрыто... Но может быть очаровательнее всего была тонкая ткань обмана, обилие предметных ходов... ложных путей, тщательно уготовленных для читателя». Иллюстрируемые моменты позволяют нам говорить об определенных чертах общности картины мира, создаваемой столь «несходными» между собой художниками.

«Литература, о которой мы говорим, живет простыми человеческими эмоциями. Другое дело, что воспроизвести в сознании читателя простую чело-

веческую эмоцию можно только *интеллектуальным путем*. Настоящая литература, которую интересуется подлинная эмоция, поэтому всегда сложна, требует внимания и работы. Таков и Набоков» (Пурин 1993, 37) Новая «интеллектуальная проза» (термин заимствован у В. И. Гусева) стала одной из доминант творчества писателя и получила воплощение в новаторских формах композиции и языковой изобразительности.

Лексические средства выражения межтекстовых ассоциативных связей охарактеризуем на примере сопоставления повести В. Набокова «Машенька» и романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин». В «Машеньке» молодой Сириин сниженно «повторяет» схему «Онегина». Прежде всего, появляется набоковский герой, продолжающий линию «лишних», «странных» людей русской литературы (Онегин – Печорин – Рудин и т.д.). Набоков так же, как и его художники-предшественники, пользуется «сторонним» взглядом на своего героя, чтобы подчеркнуть его «особенность». Хозяюшке русского пансиона Ганин «казался во все не похожим на всех русских молодых людей». Герой и сам прекрасно знает о своей исключительности. Именно в «Машеньке» формируется фабульная структура, ищущая сюжетного разрешения, и основные силовые линии конфликта метароманного «я» с миром «других»: «призрачным», но очень вязким.

Вся внутренняя энергия повествования направлена на то, чтобы сформировать и укрепить у читателя возникающие ассоциации. Этому способствуют фрагменты текста, описывающие внутренний мир и образ жизни героя: в прошлом Ганин «был из породы людей, которые умеют добиваться, достигать, настаивать, но совершенно не способны ни к отречению, ни к бегству»; «Еще так недавно он умел, не хуже японского акробата, ходить на руках, двигаться подобно парусу... В его теле постоянно играл огонь»; «В другое время Ганин был способен на всякие творческие подвиги, на всякий труд» и принимался за этот труд «жадно, с охотой, с радостным намерением все одолеть и всего достичь»; «умел играть силой своей воли».

На смену бурной деятельности со временем пришли безволие, безрадостность, безделье как следствие разочарованности жизнью, неспособности лю-

бить людей: не данную, конкретную женщину, а именно – людей как представителей рода человеческого – «смешались в нем чувство чести и чувство жалости, отуманивая волю этого человека». В результате на героя «нашло рассеянье воли» (как называет это состояние Ганин): «сердце билось тихо», «мысли ползли без связи», и он «не мог решить, что ему делать».

Ассоциативная связь имен собственных Ганин – Онегин усиливается: 1) за счет конкретных параллелей, например, описание выборочного дня Ганина: «Этот день его, как и предыдущие, прошли вяло, в какой-то безвкусной праздности, лишенной мечтательной надежды, которая делает праздность прелестной. Бездействие теперь его тяготило, а дела не было... Он медленно пошатался по бледным улицам... долго смотрел в витрину паровозного общества... С час попивал кофе. Вернувшись домой, он пробовал читать, но то, что было в книге, показалось ему таким чужим и неуместным, что он бросил ее посередине придаточного предложения»; 2) за счет ключевых слов, передающих душевное состояние героя. Наиболее частотными из них являются слова «тоска», «скука», «мука». Эти три слова образно-этимологически восходят к греч. «*pothos*», слово, которым Платон определял состояние души человека, припоминающей о своей былой идеальной жизни: «состояние, похожее на ту тяжкую тоску, что охватывает нас, когда, уже выйдя из сна, мы не сразу можем раскрыть словно навсегда слипшиеся веки»; «Ничто не украшало его бесцветной тоски»; «Тоска по новой чужбине особенно мучила его именно весной»; «Людмила ему отдавалась, и сразу все стало очень скучным»; «Ганину становилось скучно опять»; «Мученье было именно в том, что он тщетно искал желанья»; 3) за счет эпитетов (вялый, угрюмый, одинокий), слов категории состояния (холодно сказал, без любопытства спросил, бессильно продолжил, довольно равнодушно рассматривал, хмуро разглядывал, страшно жить, белье докучливо липло к телу), глагольных метафор (глаза задумчиво погасли, бездействие тяготило, душа притаилась).

К классическому русскому роману восходят и пересекающиеся оппозиции герой – героиня, герой – мир, причем героиня – носитель и хранитель нрав-

ственного начала (не случайно «очень пушкинское» имя Маша), и отражение в интимных переживаниях героев общественных коллизий, и традиционное «русское упование на женщину» в поисках «основ» и «почвы», и «поэтика помех», роковым образом мешающих соединиться бывшим влюбленным, в том числе классический «треугольник» (Онегин – Татьяна – генерал; Ганин – Машенька – Алферов), и подчеркнуто стилизованная усадебно-садовая обстановка, в которой протекает роман Машеньки и Ганина, рассказ Алферова о своей жене, момент узнавания возлюбленной (в сирином романе «живую» возлюбленную пародийно подменяет фотография), письмо Машеньки и, наконец, момент «возрождения» героя, попытка вторично пережить изжитые воспоминания. Ганин, как и Онегин, предпринимает попытку вернуть прошлое, «обрести потерянный рай», но... в последний момент отказывается от нее, отказывается от рая, потому что «до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, образ Машеньки остался... в доме теней [пансионе], который сам уже стал воспоминанием».

Ассоциациями и реминисценциями, связанными с «Евгением Онегиным», насыщены и другие произведения Сирина. В автобиографическом романе «Другие берега» Набоков использует эпиграф ко второй главе «Онегина»: «Она [Поленька] стояла, опершись о косяк... воплощая и rus и Русь...» В пьесе «Событие» есть ссылка на пушкинский роман: «Я ему с няней пошлю французскую записку». Последние строки романа «Дар» имеют вид онегинской строфы: «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, - но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, - и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, - и не кончается строка». Зачем понадобилось Набокову отсылка к пушкинскому роману? В ней, по замечанию Ю. Д. Апресяна, «ключи к разгадкам и «ослепительный разряд смысла».

Сравним со сценой окончательного прощания Онегина с Татьяной, вслед за которым Пушкин прощается и со своим читателем, и со своими героями:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Набоков тоже прощается со своими героями, со своей книгой, со своими читателями. Читатель «Дара», как и читатель «Онегина», волен перейти физическую границу романа и продлить его так, как он захочет – «строка не кончается».

«Новизна пушкинского романа и набоковской прозы не игровая (они не предлагают читателю новую игру, новые правила, новые «приемы»), а языковая, первично – естественная – в том смысле, что искусство и есть язык. Новое искусство – всего лишь сегодняшнее состояние его старого (т.е. вечного) языка», - отмечает А. Пурин (Пурин 1993, 47).

Категорически отрицая свою зависимость от других писателей (за исключением «печального, сумасбродного, мудрого, остроумного, волшебного и во всех отношениях восхитительного Пьера Делаленда», которого сам и выдумал), Набоков, однако, безоговорочно признает авторитет Пушкина, закономерность его влияния на творчество «хорошего писателя»: «Кровь Пушкина течет в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской крови Шекспира». Этим и объясняется обилие «пушкинских» ассоциаций в произведениях Набокова. Перечитывание Пушкина помогает одному из его героев, писателю Годунову-Чердынцеву, воссоздать атмосферу прошлого России. Вслушиваясь в «чистейший звук пушкинского камертона», в «прозрачный ритм» его прозы, он находит в них созвучие с жизнью русских ученых, «целомудренных натуралистов и путешественников, дающих название «недоназванному миру». В «пушкинском отблеске», лежащем на всех проявлениях куль-

турной русской жизни прошлого века, он улавливает и что-то глубоко личное, сходное с прежней детской верой в присутствие в мире той «спокойной и ясной силы», которая связана для ребенка с образом отца. Книга Годунова-Чердынцева остается ненаписанной, но для Набокова важен сам процесс творчества как интеллектуальное преломление ностальгии по «утраченному раю» детства. Вместе с преданностью прошлому возрастает ирония по отношению к настоящему, где все давно названо и определено, где торжествует «здоровый смысл», а художник, обреченный на одинокие «поиски словесных приключений», находит отраду лишь в том, что созвучно детским воспоминаниям.

Подведем некоторые итоги.

Более полное представление о поэтической картине мира В. Набокова даст возможность получить анализ межтекстовых (затекстовых) ассоциативных связей слов, отражающих интертекстуальный характер творческого мировидения писателя.

Межтекстовые ассоциативные связи слов в творчестве В. Набокова проявляются в основном в различного рода аллюзиях, цитатах и реминисценциях.

2. 3. Ассоциативное поле как элемент поэтической картины мира В. Набокова

Рассмотренные в предыдущих параграфах ассоциативные связи слов связаны с категорией «художественный образ» и, взаимодействуя между собой, формируют образно-ассоциативное поле; ингредиенты этого поля представляют репертуар выразительных средств, посредством которого реализуется экспрессивно-семантическое содержание тропа и шире – какой-то пласт образного смысла художественного текста. Цель настоящего параграфа – через анализ ключевых слов ассоциативных полей раскрыть концептуально значимые доминанты поэтической картины мира В. Набокова.

2. 3. 1. Концептуальные доминанты в ранней прозе В. Набокова

Началом творческой самореализации Владимира Набокова явились его первые рассказы. Они во многом определили параметры художественной системы писателя, заложили фундамент доминирующих в творчестве В.Набокова подходов к эстетическому освоению реальности.

В ранних рассказах Сирина начинают звучать основные мотивы его творчества, которые впоследствии займут доминирующее положение в его романах: это мотив отчужденности героя от социально-исторической эмпирики; мотив жизни и смерти; мотив судьбы, рока, фатума, подчиняющего и строящего жизнь человека вопреки его воли, и, наряду с этим, мотив обретения внутренней свободы через приобщение к дару. В центре внимания писателя оказываются человек, чье отчуждение от мира и трагическое одиночество осмысливаются как важнейшая проблема настоящего времени, трагедия личности, для которой «единственный способ соединения с любимым, близким, родным, - это идеальное, сублимированное соединение в сознании (в мечте, в памяти, во сне), между тем, как телесно, физически она обречена на соединение с постылым, чуждым, чужим» (Апресян 1995 [б], 17).

Важнейший психологический инвариант В. Набокова – принципиально неутолимая тоска по далекому близкому, по отторгнутому родному, в чем бы вещественно ни воплощался объект неутолимых желаний в каждом конкретном случае. Например, рассказ «Возвращение Чорба», с которого начинается сборник, представляет собой серию воспоминаний об умершей жене; в рассказе «Звонок» описывается долгожданная встреча с матерью после семи лет разлуки, но оказывается, что она желаемая только для сына. Мать ждет любовника, сын воспринимается как помеха и выпроваживается. Оптимистические ноты звучат в рассказе «Картофельный эльф». К карлику, утратившему всякий интерес к жизни, приезжает его давняя любовница Нора и сообщает о рождении 7 лет назад сына, абсолютно нормального мальчика. «И мгновенно он понял все, весь смысл жизни». Его переполняют блаженство, изумление, счастье. Нора

уходит, он догоняет ее. Но сердце не выдерживает – и он умирает, а Нора безучастно говорит: « Я ничего не знаю... У меня на днях умер сын...».

Подробнее рассмотрим рассказ Владимира Набокова «Рождество». Впервые этот рассказ был опубликован в январе 1925 г. в журнале «Руль» (Берлин), а в 1930 г. был включен в сборник «Возвращение Чорба». С одной стороны, это отдельный самостоятельный текст, с другой – элемент целого. Текст как элемент целого представляет собой значительный интерес для понимания особенностей идиостиля писателя, реализации языковой картины мира.

Анализируемый текст репрезентирует один из вариантов проигрывания темы смерти и отношений «жизнь – смерть».

Для того чтобы выявить особенности смысловой упорядоченности языкового материала в данном художественном тексте, отметим, что с композиционно- синтаксической точки зрения он состоит из двух частей, тесно взаимосвязанных друг с другом. Рассказ построен по принципу двойной антиномии: рождение Христа – смерть сына и смерть сына – рождение бабочки как символ жизни. В основе их смыслового сцепления – ассоциативная соотнесенность двух повествовательных планов (прошлого и настоящего). Событийная кульминация – смерть сына, случилась еще до начала повествования. То есть текст в данном случае – это шлейф событий, послесловие. План прошлого и формально доминирует в тексте, поскольку почти все глаголы употреблены в форме прошедшего времени (сел, опустил, отразилось, посмотрел, вышел, зашагал, вспомнил, снял, поехал, вернулся, хранились, скользнуло, собрал, выстрелила, свисали, вздувались и т.д.).

Название рассказа – «Рождество» – естественно нацеливает читателя на ожидание светлой рождественской истории. В словаре слово *рождество* имеет следующие лексико-семантические варианты: 1) один из христианских праздников в память рождения Иисуса Христа; 2) само рождение Иисуса Христа.

Употребленное в заголовке, оно повторяется лишь в конце рассказа (в прямом значении): «Завтра Рождество, - скороговоркой пронеслось у него [Слепцова] в голове». Однако данное слово можно назвать тематическим, так

как у него прослеживаются лексические связи с рядом других слов, образующих с ним тематическую лексическую сетку. В тексте легко находятся слова и сочетания слов, вызывающие одинаковые с ним ассоциации: аршинная елка в глиняном горшке, крестообразная макушка, свеча, праздничек, Сочельник, зеленая. Все они раскрывают образ праздника, радости.

Потому таким неожиданным предстает начало рассказа, задающее совершенно иную тему и другое настроение: «Вернувшись по вечереющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не сиживал никогда. Так бывает после больших несчастий...». Контрастирующая тематическая группа создает образ глубоко страдающего человека и вводит новую тему – тему одиночества. В составе этой тематической группы несколько раз повторяется слово горе и однокоренные с ним слова: горько, горестно, горький. Мотив горя, страдания передается и такими словами и фразами, как «простонал», «сурово затосковав», «уронив голову на стол, страстно и шумно затрясся, прижимая то губы, то мокрую щеку к холодному пыльному дереву и цепляясь руками за крайние углы», «горбясь, всхлипывал всем корпусом», «Слепцов, озябший, заплаканный, с пятнами темной пыли, приставшей к щеке», «затряс головой, удерживая приступ страшных сухих рыданий», «пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез».

Чувства горя и страдания, которые испытывает человек, сливаются с чувствами страха и ужаса («земная жизнь, горестная до ужаса»), гнева на судьбу, суровой реакции («гневно столкнул», «сурово затосковав», «строго, исподлобья оглядел»), отрешенности от мира, потому что с каждым мгновением происходит постепенное «умирание» героя из-за невозможности вынести происходящее («спросил рассеянно», «думая о своем», «проглотил что-то»).

Результат воздействия душевных переживаний передан через глагольные лексемы: уронив, затрясся, прижимая, цепляясь, всхлипывая, затряс, простонал, пошатываясь. Употребляясь со словами ТГ «тело» - голова, губы, щека, руки, корпус (туловище человека), зубы, лицо, ухо, пальцы, кожа, колено, усы, «седой еж» (волосы), ноги, глаза, борода, лоб, - которые организуют лексико-

семантическое поле «человек», вступая в семантические связи со словами других тематических групп, они помогают раскрыть основные смысловые вехи рассказа.

Ассоциативное поле «горе» в тексте порождает мотив слепоты. Главный персонаж рассказа Слепцов – слепец, ставший слепым от горя. Отметим, что фамилия персонажа в тексте повторяется 21 раз, по частотности это слово стоит на первом месте, однако оно не вынесено в заглавие. Слепцову сочувствуют окружающие предметы, таким образом концептуально значимым становится ассоциативное поле с доминантой «дом». В него входят слова и словосочетания: дом, деревянное строенье, изба, флигель, гостиная, галерея, сени, половица, лавка, стекло, подоконник, дверь, крыша, стены, ставни, печка, мебель в саванах, кресла в чехлах, шкаф с выдвижными ящиками вроде конторского; перифрастические наименования: шелковая клетка – абажур; незвонящий мешок – люстра; холодное пыльное дерево – стол.

Следующий рассматриваемый нами предметно- тематический ряд, передающий мотивы «человек – природа» и «человек - окружающая среда», носит в основном описательный характер. Он включает в себя выражения: «блистательный мороз», «толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевой», «за мягким серебряным туманом деревьев», «сквозь стеклянные перья мороза густо синел ранний вечер», «сугробы плотно держали в морозных тисках оглушенное деревянное строенье», «деревья отбрасывали черную тень на сугробы», «елки поджимали зеленые лапы», «серебряной голубизной лоснились колеи», «горели вырезанные льды».

Герой пытается найти успокоение в религии, которая передана в рассказе через тематический ряд слов с доминантой «церковь»: сельская церковь, церковный крест, купола, склеп. Набоков уравнивает природу и церковь, и к концу рассказа становится понятным, что природа для автора и есть религия.

Особенно значимым в тексте рассказа становится предметно-тематический ряд, занимающий «периферийное положение в обыденном лексиконе среднего носителя языка»: он возвращает нас к биографии Сирина, а

также отражает особенности его лексикона, в котором воплотились фрагменты тезаурусов ученого-энтомолога и писателя. Речь идет о тематической группе слов, семантику которых можно обозначить как «особый мир бабочек».

С описания бабочек начинаются воспоминания главного героя. Прошлое неожиданно предстает перед глазами Слепцова в самых разнообразных и ярких красках, реальный мир и мир воспоминаний переплетаются, по-набоковски жадная до деталей память воскрешает этот мир до мельчайших подробностей: «При тусклом свете лампы шелком отливали под стеклом ровные ряды бабочек. Тут, в этой комнате, вон на этом столе, сын расправлял свою поимку, пробивал мохнатую спинку черной булавкой, втыкал бабочку в пробковую щель меж раздвижных дощечек, распластывал, закреплял полосами бумаги еще свежие, мягкие крылья. Теперь они давно высохли – нежно поблескивают под стеклом хвостатые махаоны, небесно-лазурные мотыльки, рыжие крупные бабочки в черных крапинках, с перламутровым исподом. И сын произносит латынь их названий слегка картаво, с торжеством или пренебрежением».

Единая тематическая сетка организуется следующим набором лексических единиц: «первый экземпляр траурницы», «кисея сачка», «угол коробки», «прорванный кокон», «тугой шелк кокона», «смятые лоскутки», «бархатные бахромки», «веерные жилы», «громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд», «простертые крылья», «медленно и чудесно росло», «стало крылатым, вырвалось», «разворачивались, крепились», «продолжали расти, расправляться», «развернулись до предела, положенного им Богом, вздохнули». Образ бабочки как зарождение жизни обуславливает своеобразие смыслового объединения слов и является основной отправной точкой анализа лексико-семантического уровня рассматриваемого нами текста. На поверхностном уровне этот момент не ощущается, то есть рассказ как бы совсем о другом, однако характер глубинных импликатов заставляет нас задуматься над значимостью тех или иных элементов, сфокусировать свое внимание на наиболее важных сегментах текста, вернуться к заголовку. Слово «рождество» приобретает контекстуальное приращение смысла: рождество – чудо рождения. Образ бабочки становится

носителем идеи жизни. Экспрессивность этого образа очевидна. Через него возвращается не только заданная в заголовке тематика, но и оптимистическое настроение, создается круг возможных образных обобщений.

Предметно-тематические ряды слов, взаимодействуя между собой, подготавливают образно-смысловую базу для возникновения подтекстовых ассоциативных связей, которые, в свою очередь, начинают влиять на окончательное осмысление различных словесных зон текста, т.е. эстетическое содержание в итоге реализуется не отдельными элементами или художественными фрагментами текста, а всеми элементами текста в их единстве и взаимосвязи.

Образно-смысловой скрепой различных семантических групп текста являются также стилистические приемы. «Рассматривая различные приемы группировки словесных тем (семантических групп), – писал В. М. Жирмунский, – мы наблюдаем явления повторения, параллелизма, контраста, сравнения, различные приемы развертывания метафоры и т.п.» (Жирмунский 1977, 30).

Отметим, что стилистический прием не замещает слово, а наоборот, вскрывает его семантические характеристики, «высвечивая» одни и «оттеняя» другие.

В структуре художественного текста стилистические приемы выполняют интегрирующую функцию, устанавливая между словами такие семантические связи, которые объединяют разные художественные фрагменты текста по принципу сходства или контраста, способствуют сближению отдаленных друг от друга временных планов, а также форм повествования – речи автора и речи персонажей.

Ведущим в анализируемом рассказе является прием контраста, основанный на имплицитном противопоставлении двух понятий: «жизнь – смерть».

В целом ситуация, заданная в рассказе, может быть охарактеризована как ситуация вынужденного нахождения человека, мертвого душой, в реальном мире. Образно-ассоциативное сопоставление обеспечивает своеобразие семантической компоновки слов и выражений, ориентированных на реализацию темы жизни и смерти.

Смерть сына – событие, предшествующее повествованию. К нему относят нас немногочисленные лексические единицы. Это слова некрологической семантики: смерть, умер, мертвый, нежилой; слова, связанные с погребальной обрядовостью: гроб, склеп, ограда (могильная), погост, крест, саван; единицы, обладающие с ядерной лексемой общим идиостилистическим значением и способные к взаимозамещению в данном контексте: холод, мороз, снег, зима, сон.

Данное семантическое поле в рамках функционального тезауруса имеет и свою периферию. Ее организуют в основном лексемы, раскрывающие мотивы сумерек («по вечеряющим снегам», «густо синел ранний вечер», «вечером, сурово затосковав», «желтым светом», «в темно - синем стекле», «в синеватых розах стены», «при тусклом свете лампы»); тишины («Иван, тихий, тучный слуга», «беззвучно опустил», «мягко скрипнув дверью», «незвонящий мешок»), разъятости («в наклоненном зеркале отразилось его [слуги] освещенное ухо и седой еж», «скользнуло большое, бородатое лицо [Слепцова]», и не он сам, а лишь «громадная тень, медленно вытягивая руку, проплывает по стене, по серым квадратам занавешенных окон»).

Смерть сына приводит к духовной смерти и его отца. Именно поэтому в портретной характеристике героя и в его действиях, поступках подчеркивается безразличие, равнодушие ко всему, и в первую очередь, к жизни: «Незачем было будить, согревать его [флигель]»; «В углу, на плюшевом стуле, хозяин сидел, словно в приемной у доктора»; «Слепцов поднял руку с колена, медленно на нее посмотрел»; «Приехав, он просидел около часу у могильной ограды, положив тяжелую руку в шерстяной перчатке на обжигающий сквозь шерсть чугуна»; «Увидя на столе елку, он спросил рассеянно, думая о своем: «Зачем это?»; «Неужто сегодня сочельник? Как это я забыл?»; «Завтра Рождество, – скороговоркой пронеслось у него в голове. – А я умру. Конечно. Это так просто. Сегодня же...»; «...Смерть, – тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение».

Ассоциативно-смысловое развертывание текста осуществляется по мере формирования лексических оппозиций: «смерть – жизнь», «холод – тепло»,

«зима – лето», «ночь – утро», «слепота – свет», «мороз – огонь», «горе – счастье», «невозможность чуда в жизни – рождение как высшее из чудес». Например, слова и выражения, относящиеся к описанию утра в рассказе, употребленные как в прямом, так и в переносном значении (индивидуально-авторские неологизмы, метафоры, перифрастические наименования): «Весело выстрелила под ногой половица», дверь «сладко хряснула», «в лицо ударил блистательный мороз», «дальше сиял высокий парк», «зашагал в слепительную глубину», «пробрался между стволов удивительно светлых деревьев», «на белой глади, у проруби, горели вырезанные льды», «за легким серебряным туманом ... слепо сиял церковный крест» и т.д. - символизируют радость, покой и умиротворение в природе, в мире: сияющем, сверкающем, огненном. Яркие зрительные ассоциации противостоят слепоте героя, заставляя его чувствовать помимо собственной воли: «Он удивлялся, что еще жив, что может чувствовать, как блестит снег, как ноют от мороза передние зубы. Он заметил даже, что оснеженный куст похож на застывший фонтан. И что на склоне сугроба – песьи следы, шафранные пятна, прожегшие наст». Все они неоднократно эксплицируются в тексте, постоянно взаимодействуя между собой, раскрывают художественную идею произведения: способность человека в трагический момент увидеть жизнь глазами художника.

Для создания образов, имеющих символическое значение, В. Набоков часто использует цветообозначения. Наиболее частотными из них являются следующие: белый, черный, серебряный, синий. Широкий диапазон текстовых ассоциаций данных прилагательных выявляет различные смысловые оттенки их содержания. Мы уже иллюстрировали роль прилагательного серебряный в организации мотива света, синий цвет ассоциируется с сумерками как временем суток и мрачным настроением героя, за счет прилагательных черный – белый создается цветовой контраст. Но этим роль цветообозначений не исчерпывается. Они, являясь вторичными по отношению к денотативной семантике, формируют устойчивые ассоциативные связи, характерные для дискурса В. Набокова, несут важную содержательную и смысловую информацию.

Говоря о символике цвета, А. Белый отмечал: «Белый цвет – символ воплощенной полноты бытия» (Белый 1994, 201). В контексте рассказа Набокова этот цвет репрезентирует не только текстовый смысл «смерть», но и приобретает иное символическое значение в некоторых описательных фрагментах текста: непорочности, чистоты, возвышенности, святости («белокаменный склеп», «белые купола клумб», «белая гладь» - застывшая вода, «белые веера» - облака).

Особенно значимым в концептуальном плане является заключительный аккорд рассказа. Этот отрывок мы приведем полностью:

«И в то же мгновение щелкнуло что-то – тонкий звук – как будто лопнула натянутая резина. Слепцов открыл глаза и увидел: в бисквитной коробке торчит прорванный кокон, а по стене, над столом, быстро ползет вверх черное сморщенное существо величиной с мышь. Оно остановилось, вцепившись шестью черными мохнатыми лапками в стену, и стало странно трепетать. Оно вылупись оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугий шелк кокона проникло тепло, оно так долго ожидало этого, так напряженно набиралось сил и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло. Медленно разворачивались смятые лоскутки, бархатные бахромки, крепи, наливаясь воздухом, веерные жилы. Оно стало крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо. И крылья – еще слабые, еще влажные – все продолжали расти, расправляться, вот развернулись до предела, положенного им Богом, - и на стене уже была – вместо комочка, вместо черной мыши, - громадная ночная бабочка, индийский шелкопряд, что летает, как птица, в сумраке, вокруг фонарей Бомбея.

И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья». Бабочка еще в древности являлась символом бессмертия¹. Причем жизнь ассоциировалась с яркой гусеницей, а смерть – с

¹ Во многих культурных традициях ее образ связан также с идеей метаморфозы жизни и смерти. Так, например, в известной китайской притче рассказывается о великом даосском мыслителе Чжуан-цзы, которому однажды

темной куколкой. В анализируемом отрывке «черное существо» чудесно превращается в ночную бабочку с «простертыми», «темно-бархатными» крыльями «с четырьмя слюдяными оконцами». Бабочка в поэтическом мире Набокова становится воплощением призрачности и несостоятельности смерти.

В этой преображенной творцом действительности все предстает реальным и наполненным подробностями, но это уже иная, художественная реальность. Отмеченный фрагмент отсылает нас в ретроспективный план текста, к воспоминаниям Слепцова о минувшем лете, когда его сын был еще жив. По-набоковски жадная до деталей память воскрешает это время в мельчайших нюансах: «По склизким доскам, усеянным сережками, проходил его сын, ловким взмахом сачка срывал бабочку, севшую на перила. Вот он увидел отца. Неповторимым смехом играет лицо под загнутым краем потемневшей от солнца шляпы, рука тербит цепочку и кожаный кошелек на широком поясе, весело расставлены милые, гладкие, коричневые ноги в коротких саржевых штанах, в промокших сандалиях».

Таким образом, мы можем утверждать, что глубинный смысл текста организует ассоциативно-смысловое поле «Бабочки». Одновременно в раскрытии имплицитного, «эзотерического» (термин А. А. Богатырева) смысла участвует и прием аллюзии, на который падает большая информативная и смысловая нагрузка. Эти аллюзии – отсылки к биографии самого Сирина (Слепцов наделен набоковскими чертами, через переживания героя передаются личные переживания Набокова, все им видимое и слышимое), отношениям «отец-сын», эстетической и философской позиции писателя, связанной прежде всего с эстетическим запечатлением самой действительности: конструирование «нового» мира, обладающего эстетической ценностью, созданного по воле автора, открывает свободу творчества, свободу воображения; эстетическая реальность, ожившая под пером художника, обретает для Набокова высший смысл; творческое видение оказывается созидающей силой. Ключевое противопоставление «смерть –

приснилось, что он бабочка. Когда философ проснулся, в его душу закралось сомнение, а что, если теперь он лишь сон какой-нибудь бабочки.

жизнь» из плана конкретного (повествовательного – описательного) переводится в план философский, связанный с проблемой взаимодействия человека и природы, единения человека с миром природы, в котором можно приобрести желанную гармонию, успокоение, счастье; и в план эстетический, провозглашающий основные эстетические постулаты Набокова: жизнь – конечна, духовное бытие – бесконечно, мир творчества отделим от мира реального «так же, как жизнь отделима от смерти» (В. Ходасевич); преодолеть смерть можно лишь силой творческого дара.

Слово «Рождество», вынесенное в заголовок рассказа, выступает в качестве основной образно-смысловой скрепы всех его частей, углубляет ассоциативные подтекстовые связи по мере внимательного рассмотрения остальных лексико-семантических единиц текста. Это, как справедливо заметил Ю. М. Лотман, связано с тем, что «художественная конструкция строится как протяженная в пространстве – она требует постоянного возврата, казалось бы, к уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание» (Лотман 1972, 39). Первоначально слово рождество реализует общеязыковое (денотативное) значение (рождество – праздник в память рождения Иисуса Христа): «Завтра Рождество». Затем мы наблюдаем процесс рождения бабочки зимой из обреченного, забытого сыном на даче кокона. Рождение бабочки приводит к рождению творческого дара, а значит и к полному духовному возрождению героя.

Анализ лексемы «Рождество» позволяет нам не только проследить процесс обогащения семантической структуры слова новыми, индивидуально-авторскими значениями, отличными от языковых, а также соотнести эти значения с важнейшими категориями поэтического мира Набокова, но и пронаблюдать на примере этой лексемы нетривиальный процесс превращения в символ существительного с абстрактной, а не конкретной семантикой.

Тема творчества, рождения творческого дара, выявлена нами через смысловой код, связанный с мотивом смерти. Способность человека в трагический

момент увидеть жизнь глазами художника – один из постулатов эстетики Набокова.

Художественное произведение нельзя объяснить. Можно попытаться объяснить не само произведение, а что-то внутри него. И можно попытаться что-то понять в его авторе. Тем более, когда мы имеем дело с Набоковым – «великим стилистом» и «мастером замечательных замысловатых шарад». Один из рассказов В. Набокова назван «Круг». На первый взгляд кажется, что название лишь отражает композицию рассказа, который открывается оборотом «во-вторых», а заключается оборотом «во-первых». Однако, слово «круг», вынесенное в заголовок, обнажает ассоциативные подтекстовые связи, которые углубляются по мере внимательного рассмотрения каждого из абзацев рассказа, где появляется – явно или неявно – образ круга. В первом абзаце – это «молочное облако черемухи среди хвой». Ощущение замкнутого мира, круга, усиливается с каждым абзацем, с каждой строкой. Отчетливее становится и название рассказа. Отметим одну деталь: повествование начинается в третьем лице, но в него врывается мысленная речь героя как бы от первого лица: «До какой глубины спускаешься, Боже мой! – в хрустально-распльвчатом тумане, точно все это происходило под водой. Иннокентий видел себя почти младенцем...»

Память героя вызывает постоянные круги: круги от капель, круги от рыбы или листа: «Василий чуть-чуть подергивал, испытывая прочность подводных судорог, и вдруг вытаскивал пескаря или плотву; небрежно, даже с каким-то залихватским хрустом, рвал крючок из маленького, круглого, беззубого рта рыбы». «Особенно же бывало хорошо в теплую, пасмурную погоду, когда шел незримый в воздухе дождь, расходясь по воде взаимно пересекающимися кругами, среди которых там и сям появлялся другого происхождения круг, с внезапным центром, - прыгнула рыба или упал листок, - сразу, впрочем, поплывший по течению».

Прошлое словно бы под водой, весь рассказ – круги на воде памяти. «Илья Ильич испытывал в его [сына] присутствии странную неловкость, - особенно потому, что полагал, с ужасом и умилением, что сын, как и он сам в юно-

сти, живет всей душою в чистом мире нелегального». Это еще один круг; все многомернее становится его образ: в природе – круги от дождя, в жизни – сын как отец. Фотография покойной жены – «с прелестным овальным лицом (овальность лица в те годы совпадала с понятием женской красоты). Овал выступает как образ совершенства.

Столь настойчивое повторение лексемы «круг» рождает, на наш взгляд, более обобщенное представление и более обобщенное чувство. Вся жизнь – неизбежный круг. Герой в замкнутом круге своего восприятия мира. В тексте мотив круга репрезентируется как через прямые номинативные значения различных частей речи, так и через метафорические словосочетания, в которых отчетливо выступает окказиональный, образно-ассоциативный смысл. Например: «По утрам он шел в лес». По утрам – т.е. изо дня в день, из утра в утро, по кругу. «Иннокентий молча шел рядом, вращая ртом». Вращать – «заставлять двигаться по окружности». «Вращаясь, медленно падал на скатерть липовый летунок». Вращаться – «двигаться по окружности, вертеться».

«После долгого, вольного дня спалось превосходно; случилось, однако, что иная греза принимала особый оборот, - сила ощущения как бы выносила его из круга сна, - и некоторое время он оставался лежать, как проснулся, боясь из брезгливости двинуться». «А здесь как бы соединялись кольцами липовой тени люди разбора последнего» (Круг сна, кольца тени и круг людей «последних»).

Во многих описательных фрагментах текста лексема «круг» присутствует имплицитно: «Жарким днем в середине июня по сторонам дороги размашисто двигались косари, – то к правой, то к левой ключице прилипала рубаха» - полукруг косы.

«Годунов-Чердынцев... поставив ногу на скамью, играл с фокстерьером, заставлял его прыгать – собака не только прыгала очень высоко, стараясь хапнуть мокрый мячик, но даже ухитрялась, вися в воздухе, еще подвытянуться, с добавочной судорогой всего тела». Сквозь описание данной картины отчетливо видятся полукруговые движения собаки.

Тесную взаимосвязь между компонентами концептуальной метафоры «жизнь – круг» позволяют обнаружить и излюбленные стилистические приемы Набокова. Самым частотным из них оказывается повтор, возвращение к уже названной детали (любое «опять» – это возврат, круг). «Отец движется на цыпочках, держа перед собой скрипучий пук мокрых ландышей» - в начале рассказа и еще раз: «Бог помощь» - сказал Илья Ильич, проходя; он был в парадной панаме, нес букет ночных фиалок».

Ассоциативное поле «круг» в несколько трансформированном виде передается через преломление, отражение одного образа в другом. Три раза в тексте появляется «мяч». Фокстерьер прыгает, «стараясь хапнуть мокрый мячик». Таня подбрасывает «на ладони мячик»; предлагает герою – «хотите с нами пойти», «глядя на него без улыбки и держа в руке мяч».

В одном абзаце В. Набоков «пролистывает» двадцать лет жизни героя: «И потом была война с немцами, и вообще все как-то расползлось, - но постепенно стянулось снова, и он уже был ассистентом профессора Бэра» (расползлось... стянулось снова, т.е. прошло в замкнутом кругу).

С появлением Тани герой как бы пытается вырваться из круга. «В первый раз, кажется, он их увидел с холма: на дороге, холм огибающей, появилась кавалькада, - впереди Таня, по-мужски верхом на высокой, ярко-гнедой лошади, рядом с ней Годунов-Чердынцев, неприметный господин на низкорослом, мышастом иноходце; за ними – англичанин в галифе, еще кто-то; сзади – Танин брат, мальчик лет тринадцати, который вдруг пришпорил коня, перегнал всех и карьером пронесся в гору, работая локтями, как жокей». Однако уже следующий абзац возвращает предыдущую сцену в круг прошедшей жизни: «После этого были еще другие случайные встречи, а потом... Ну-с, пожалуйста: жарким днем в середине июня».

В другой раз ради Тани Иннокентий отказывается от удочки, от общества Василия, он «внутренне содрогался, сознавая свою измену народу», но в новый круг знакомых – «к центру их жизни» - все равно не был допущен, «пребывая

на ее земной периферии, участвуя в летних забавах, но никогда не попадая в самый дом. Это бесило его».

После двадцати лет Набоков снова сводит героя с семейством Годуновых-Чердынцевых. Конец рассказа, чтобы не пройти мимо его разгадки, можно только цитировать: «Вдруг Иннокентий почувствовал: ничто-ничто не пропадает, в памяти накаплиются сокровища, растут скрытые склады в темноте, в пыли, - и вот кто-то проезжий вдруг требует у библиотекаря книгу, не выдававшуюся двадцать лет». Пространство круга расширяется до неизвестных масштабов, жизнь ассоциируется с книгой, а значит – и с творческим началом. В тексте это подчеркивается развернутой метафорой. Герой осознает, что его жизнь прошла по кругу, которым он сам себя огородил, и пропустил то важное, что готово было проникнуть в его жизнь, «разорвать круг», - и оно прошло мимо. Опять пробудилась прежняя любовь, но любимая женщина снова вне его круга – остался лишь круг воспоминаний, который может оживить «подробная» память героя; «Он встал, простился, его не очень задерживали. Странно держали ноги. Вот какая потрясающая встреча. Перейдя через площадь, он вошел в кафе, заказал напиток, привстал, чтобы вынуть из-под себя свою же «задавленную шляпу» (герой уже настолько «внутри» своего переживания, что не видит своих поступков). «Какое ужасное на душе беспокойство... А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной. Такой же неуязвимой, как и некогда». Все эти рассуждения понадобились нам для того, чтобы подчеркнуть важную, на наш взгляд, мысль; интерпретация прозы В. Набокова очень сложна, но многое «подсказывает» нам сам текст – нужно лишь увидеть эти «подсказки» и понять, что все в нем причудливо переплетено и тесно взаимосвязано, поэтому «механическое» вычленение любого фрагмента может привести к неадекватной или слишком поверхностной трактовке.

Проанализировав поэтапно одно из произведений В. Набокова, мы попытались выявить его сложный многоуровневый идейно-художественный смысл, который открывает важнейшие метафизические понятия философии писателя

не только в жизни, но и в искусстве: «Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным...гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей по отношению ко времени» («Другие берега»). Однако, он дается так, что не всякий читатель способен «разомкнуть круг набоковской прозы», а лишь тот, кто осуществит сложную деятельность «по распределению» языковых средств, «перевыражающих в себе авторскую программу смыслопостроения» (Богатырев 1998, 58).

Интерпретация ассоциативного поля «круг» как фрагмента поэтической картины мира В. Набокова, таким образом, позволяет нам сделать выводы и о некоторых более общих чертах его поэтики. Кольцо, круг, спираль – не только любимые геометрические фигуры Сирина. Образ круга находит воплощение в набоковской художественной системе.

Круг в традиционной символике издавна считался символом полноты, законченности. В набоковской эстетике образ круга появляется как ощущение замкнутости мира. Во многих его произведениях используется прием «замыкания» (отметим, что мы говорим о приеме, который, вслед за В.Ходасевичем, определяется Набоковым как миропонимание), схема кольца, иногда размыкающегося в бесконечность. Например, сцена в самом начале романа «Дар»: фиктивный литературный критик обсуждает книгу стихов Годунова-Чердынцева. Выясняется, что она открывается стихами «О потерянном мяче», а завершается стихами «О мяче найденном». Отметим, что прием замыкания не единожды встречается в романе. Он организует его художественную структуру. В третьей главе, обсуждая с Зиной замысел книги о Чернышевском, Федор говорит, что она будет написана по кругу: конец совпадает с началом. Действительно, книга начинается не с рождения героя, как полагается жанру биографии, а с его детских и отроческих лет. Вслед за описанием его смерти в конце происходит ненавязчивый возврат к рождению героя – еще одно замыкание. Биография Чернышевского начинается с изящно стилизованного под XIX век шестистишия, которое почему-то названо сонетом. Что это? В конце книги по-

мещено начало сонета, а в начале – его конец – получается еще одно кольцо. При этом раскованность кольца не только внешняя. Начало сонета нарочито корявое, а его конец поэтичен. Граница между тем и другим обозначена совершенно четко – это последняя строка второго катрена: «Одной воздушною и замкнутой чертой» - отмечена несомненным изяществом и воспринимается как нечто чужеродное на фоне предшествующих строк. В ней еще раз проведена излюбленная у Набокова тема замыкания.

«Отчаяние» заканчивается датой «1 апреля», записанной в дневнике Германа. Ею же начинается роман «Дар». Важнейшая черта этой круговой детали – создать измерение «нереальности».

Разновидностью приема замыкания является инверсия, использованная В.Набоковым в книге о Н. В. Гоголе: книга начинается со смерти Гоголя и кончается его рождением, возвращающим читателя к началу рассказа. Размыкание круга происходит в вечности.

Вспомним, что Набоков настойчиво и категорично освобождает творчество писателя от какой бы то ни было идейной нагрузки, и главный критерий оценки произведения для него – эстетический. Имманентная замкнутость художника в своей «башне творчества» обретает значение естественной сосредоточенности на творческом процессе. Образ кольца, круга, «шара с цветной спиралью внутри» - метафора творчества, творческой ситуации. Набоков не предполагает полной изоляции художника от жизни. Для него чрезвычайно существенно «извлечь сокровища наблюдений». Перед нами особый художественный мир, преображенная творцом действительность, иначе, художественная реальность («четвертое измерение», по В. Ходасевичу). В этом пространстве конкретное время оборачивается временем, творимым писателем. И проявляется это в устойчивых приемах, свойственных только Набокову темах, немаловажной из которых, организующей практически все произведения писателя, является тема замыкания, связанная с семантическим полем «круг».

Таким образом, ассоциативный анализ произведений малого жанра показывает, что уже в ранней прозе Набокова-Сирина легко выделяются слова –

«ориентиры», своего рода «семантические сигналы», ключевые понятия, организующие индивидуальную картину мира писателя. Это слова с абстрактной и конкретной семантикой, которые, как правило, в каждом отдельно взятом тексте получают новое смысловое наполнение, тем самым придавая символическую выразительность «индивидуальной семиотике» Набокова. Установление тематических и ассоциативных связей между рассматриваемыми стержневыми категориями служит не только важным моментом в описании художественной картины мира автора, но также помогает определить концептуальные доминанты его индивидуального стиля, раскрывает особенности философии и творчества писателя.

2. 3. 2. Ассоциативное поле с доминантой «игра» и его лексическое выражение

Интерпретация набоковских текстов как игровых уже имеет в литературоведении свою традицию. Хорошо известны некоторые работы по анализу игровых аспектов в отдельных произведениях, однако изучение игры в произведениях писателя с точки зрения структуры языка, ассоциативных способностей личности, их функций в творчестве В. Набокова, места в индивидуальной поэтической картине мира представляет несомненный интерес. Сложный мотив «жизнь – игра» проходит через всю художественную систему Набокова, проявляется в разных романах и рассказах, разных главах и эпизодах, многогранно «обыгрывается» по отношению к каждому персонажу, каждому моменту действительности, обнаруживает себя в совершенно далеких, на первый взгляд, художественных фрагментах и текстах. Марк Лиллу охарактеризовал творчество Набокова-Сирина как «серию вариантов темы игры, даже если ему присуще и многое другое». Назвав самого писателя *Homo Ludens* (Человек играющий), он замечает, что «Набоков отвлекает внимание читателей от банальных обстоятельств внешнего мира и направляет его внутрь, к волшебной выдумке, которая и является романом. Реальность исключается, счастливо сохраняется добрый юмор привидений, без которых невозможна ни одна игра» (Лиллу 1970, 97). Проиллюстри-

руем данное положение конкретными цитатами из набоковских текстов. В романе «Приглашение на казнь» «*чуть-чуть бутафорские переулки были декорациями, оставшимися от каких-то других, доигранных жизней*», а ландшафт Тамаринских садов напоминал «не столько террариум или *театральную макету*, сколько тот задник, на фоне которого тужится *духовой оркестр*». «*Представление* назначено на послезавтра ... на *Интересной* площади. *Талоны циркового абонемена* действительны. *Руководитель казино – в красных лосинах*», - зачитывает *программу* казни Цинцинната м. Пьер. Как о маскарade, рассуждает автор о жизни своих предков в романе «Другие берега»: «Другая моя прабабка была причастна менее *трагическому маскарade*». Здесь же Набоков пишет о своих детских впечатлениях: «Мне, шестилетнему, довелось впервые испытать древесным дымом отдающий восторг возвращения на родину – милость судьбы, одна из ряда прекрасных *репетиций*, заменивших *представление*, которое, по мне, может уже не состояться, хотя этого и требует *музыкальное разрешение жизни*». Короткий спектакль напоминают встречи героев рассказа «Весна в Фиальте»: «Мы с Фердинандом преувеличенно поздоровались, стараясь побольше втиснуть, зная по опыту, что это, собственно, все, но, делая вид, что это только *начало*; так у нас водилось всегда: после обычной разлуки мы встречались под *аккомпанемент взволнованно настроиваемых струн, в суете дружелюбия, в шуме рассаживающихся чувств, но капельдинеры* закрывали двери, и уж больше *никто не впускался*». Над всем этим «царит веселящийся и играющий дух самого художника», который «в качестве композитора и главного дирижера выпускает на сцену тех или иных солистов-героев и рассказчика, оставляя за ними немного свободы действия». В романе «Дар» Набоков пишет: «Одновременно ему [автору] приходилось делать большие усилия, как для того, чтобы не утратить руководства игрой, так и для того, чтобы не выйти из состояния игрища».

«Экспрессивная лучистость» (А. Н. Кожин) ядерной метафоры как бы отражается и в тщательной художественной обрисовке отдельных деталей игрового полотна: директор тюрьмы («Приглашение на казнь») именуется *мажордомом*, палач – *суженым*, адвокат – «*сторонник классической декапитации*» - выигры-

вает против «затейника» - прокурора, сама казнь называется *бенефисом*, камера – *ложей*, в которой *дают представление наряженный* заключенными палач и паук, «меньшой в *цирковой семье*», проделывающий «маленький *трюк над паутиной*».

Заметим, что образная ассоциация «жизнь – игра» в произведениях писателя взаимнообратима. Так, для одного из героев Набокова (роман «Защита Лужина») только шахматная игра является подлинной жизнью, «все в ней слушается его воли и покорно его замыслам». В игре он видит «единственную гармонию». Все остальное – «туман, неизвестность, небытие». Произведение построено по законам шахматной партии, основные персонажи соотнесены с шахматными фигурами, пейзажи и интерьеры вызывают ассоциации с чередованием черных и белых квадратов на шахматной доске. Например, увидев по окончании одной из партий невесту, Лужин испытывает «острое счастье», но «...шахматы не сразу исчезли, и, даже когда появилась светлая столовая и огромный медью сверкающий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге». Или: «Лужин, с тех пор как стали приходить гости, появлявшиеся теперь каждый вечер в различных комбинациях, ни на минуту не мог остаться один с невестой, и борьба с ними, стремление проникнуть через их гущу к невесте немедленно приобретало шахматный оттенок».

Характер развития ключевого мотива «жизнь – игра» соответствует логической связке «если А, то В»: Если жизнь – игра, спектакль, то люди в ней – актеры, манекены, заводные механизмы). Цинциннат говорит Марфиньке: «Мы окружены куклами... и ты кукла сама».

В качестве сквозных, образных актуализаторов используются слова и сочетания слов, подчеркивающие бездуховность, «нечеловечность» героев в нравственно несовершенном мире. Например: «глазированные глаза», «грозная фарфоровая улыбка», «полосатая фигурка» м. Пьера («Приглашение на казнь»). Глазированный – покрытый глазурью, такое покрытие используется для керамических изделий, фигурок, статуэток. Глаза – как известно, зеркало души. Ок-

казиональное сочетание подчеркивает ее отсутствие, «бездушие» набоковского персонажа. Звуковая ассоциация (глаз... глаз...) усиливает признак. Фарфоровый – выполненный из фарфора (разновидность керамики), фарфор также часто используют для изготовления игрушек (фарфоровая кукла). Грозный – 2) заключающий, выражающий угрозу (грозный взгляд). В контексте – *застывший в грозном выражении*. Интересно, что в языке такое семантическое сочетание невозможно: грозный – выражающий угрозу, улыбка – выражение приветия, удовольствия, за счет окказиональной синтагматики происходит, во-первых - снижение образа персонажа, во-вторых – возникает пародийный эффект, насмешка, и, наконец, имплицитно уточняется мотив «жизнь – игра» - прокурор, как плохой актер, застыл с выражением неудавшейся улыбки; фигурка: 2) маленькая вещичка законченной формы различного назначения; миниатюрная скульптурка из дерева, глины, камня, керамики. В результате мы получаем портрет бездушного, с отталкивающей внешностью человечка, фарфоровой куклы. Вхождение в один ассоциативный ряд слов с противоположной семантикой (грозный во 2 знач. – улыбка; грозный в знач. величественный (высок.) – фигурка) усиливает пародийный эффект. Или: «Он чувствовал, как бессмысленная нежность заставляет его прижиматься к *пурпурной резине* ее [Людмилы] губ» («Машенька»). Данная двухсловная адъективная метафора полифункциональна. Резина – «эластичный материал, получаемый путем вулканизации каучука». В узком семантическом контексте актуализируется сема «искусственный». В контексте образа героини через сравнение с неживым предметом актуализируется сема «бездуховность» («бездушие»). Интересно в этой связи рассмотреть и роль символики в процессе метафоризации образа. В общем художественном контексте «кукла» является символом пошлости, глупости, безликости и бездушия. В данном примере этот смысл подкреплен символом «пурпурный»: цвета фиолетовой гаммы в символике культуры связаны «с переходом от активного к пассивному», «от жизни к смерти». Лексема «пурпурный» в описании внешности набоковской героини символизирует, с одной стороны, ее «духовное омертвление», с другой стороны, отражает такие качества, как вульгарность, лживость. Таким образом,

данная метафора участвует в формировании ассоциативно- смысловой оппозиции «живое – неживое».

Сочетаниями такого рода изобилуют набоковские тексты. Среди них метафорические эпитеты: «праздничные, припомаженные» служащие тюрьмы, «ватой обложенный корпус» Радрига Ивановича, «вращавшийся» палач, «продолговатые, чудно отшлифованные слезы» и «кукольный румянец» Марфиньки («Приглашение на казнь»); «зажатый, скрученный» Василий Иванович («Облако, озеро, башня»); сравнения: « Он [Галатов] машинально пошел дальше, а потом тихонько споткнулся и стал, точно кончился завод» («Уста к устам»); «[Романовский] в сложной позе сидел на стуле, кое-что подкрутив, а кое-что выгнув, и когда встал, раскрутился как спираль» («Королек»), «...как поршни, ходили на месте их мелкие, мягкие ноги» («Приглашение на казнь»); глагольные метафоры: «Что-то в налаженной жизни братьев заскочило» («Королек»); «Его [адвоката] крашеное лицо не выражало особого движения мысли»; «Марфинька кричала, покачиваясь в лад с шагом носильщиков»; «М. Пьер и директор, двигая только зрачками, осматривали общество» («Приглашение на казнь»).

Реальный мир, бесцветный, прозрачный, сквозной населен актерами-призраками, привидениями, убогими и прозрачными: «Туземцы эти были как *прозрачные, плоские фигуры из целлофана*» («Другие берега»), «Я заметил в его [англичанина] *прозрачных* глазах...упрямое вожделение» («Весна в Фиальте»), Цинциннат («Приглашение на казнь»): «Я окружен какими-то убогими *призраками*, а не людьми, я тридцать лет прожил *среди плотных на ощупь привидений*... я покоряюсь вам – *призраки, оборотни, пародии*». В этом мире даже мать – «обман», «ловкая пародия на мать».

При избытке, изобилии предметного мира и отсутствии духовности людей «вещи» «забирают» человеческие качества, получают свою «душу»: «*ревнивый блеск взъерошенных* бутылочных осколков» («Весна в Фиальте»); «карандаш – *просвещенный потомок* указательного перста», «зеркальный шкаф со своим *личным* отражением», «*невеселый*, с ортопедическими ухищрениями велосипед» («Приглашение на казнь»); «*озябшие* предметы», «*недоброжелательный* шкаф»

(«Дар»), «вкрадчивый ветер» («Другие берега»), «трубный *рев простуженных таксомоторов*» («Звонок») – в основе переносных значений - приемы метафоризации, перифразирования, олицетворения, градации.

Окказиональная синтагматика часто мотивируется текстовой парадигматикой, в результате чего создается сильный эстетический эффект: «Антон Петрович нашел на углу сонный таксомотор, который, как дух, понес его через пустыни светящегося города и уснул у его двери» («Подлец»). Олицетворение «сонный таксомотор» мотивируется предикатом «уснул» и «подкрепляется» сравнением: «...как дух, понес его через пустыни...».

Как средство усиления излюбленного писателем приема одушевления неживых предметов часто выступает лексическая и фразеологическая контаминация. Например, в контексте фразы «Я уже с трудом собираю части прошлого, уже забываю соотношения и связь еще в памяти здравствующих предметов, которые вследствие этого и обрекаю на отмирание» (жить в памяти + здравствовать в памяти – контаминат образован по образцу фразеологического скрещивания, но с нехарактерным для этого вида контаминации соединением конечных элементов исходных единиц).

Итак, тропеическая ориентация лексико-семантических единиц, ассоциативно сопряженных с одним из компонентов парадигматического ряда «спектакль – маскарад - цирк – представление», способствует развитию в произведениях Набокова эффекта двоемирия. Текстовые образные парадигмы, связанные одним денотатом – люди, можно представить следующим образом:

Куклы, марионетки

Механизмы

Л Ю Д И

Призраки

Пародии

Семантические отношения между элементами такой парадигмы могут быть уподоблены отношениям между словами, входящими в один синонимический ряд с общей ассоциативной семьей «неодушевленность, подобие».

На этом фоне разворачивается трагедия человека, набоковского героя. В романе «Король, дама, валет» терпит крах план героини убить мужа, чтобы навсегда соединиться с любовником (Набоков 2001). В «Подвиге» подчеркивается обреченность Мартына, абсолютная бесперспективность его героической попытки попасть на родину. Герой повести «Машенька» отказывается от встречи с любовью своей юности, потому что он «до конца исчерпал воспоминания». Однако все они наделены индивидуальными, живыми чертами, «тайной», «непрозрачностью». «Непрозрачный» герой не может совладать с прозрачным миром, становится его физической жертвой, но сохраняет «неделимость» своего «я» во враждебном ему мире.

Ассоциативно-смысловое поле «игра» становится ключевым, определяющим поведение героя. Сквозь призму игры автор видит человека и окружающую его реальность, чему способствуют семантические корреляты: «игра – человек», «игра – время», «игра – пространство», «игра – жизнь» и т.п. Это, в свою очередь, позволяет говорить об «игровой природе» творческого мировидения Владимира Набокова.

Интересна соотнесенность «игры» одновременно с двумя взаимоисключающими друг друга полями, какими являются «жизнь» и «смерть». Ганину, герою ранней повести Сирина «Машенька», жизнь представляется съемкой, «во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине участвует». И «чужой город» кажется ему «только движущимся снимком». Персонаж романа «Отчаяние» пытается скрыть свое преступление, инсценировав собственную смерть. Мысль переодеть убитого им человека в свое платье оценивается как некий совершенный художественный замысел, а осуществление этой идеи – как безупречное артистическое исполнение. Во время казни Цинциннат Ц. (роман «Приглашение на казнь») восклицает: «Прошу три минуты антракта, после чего доиграю с вами эту вздорную пьесу». Лик из одноименного рассказа В. Набокова представляет, как он «смерти не заметит, а перейдет в жизнь случайной пьесы». Наличие уникальных ассоциативных связей между различными ассоциативными полями отражает то новое знание, которое автор вкладывает в содер-

жание произведения. Именно эта особенность художественного мышления писателя позволяет ему вновь и вновь по-разному отвечать на вечные вопросы бытия в процессе творческого поиска.

«Играющий познает игру как превосходящую его действительность, более того, игра и мыслится как действительность, имеющая собственное бытие» (Гадамер 1991, 131). Эти слова в буквальном смысле можно отнести к языковой личности Владимира Набокова.

Так как жизнь – игра, а смысл жизни, бессмертие, Набоков видит в поэзии («Под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (Набоков 1998), то и творчество, являющееся одним из ключевых мотивов набоковских произведений, превращается в своеобразную игру: героя – со словами и приемами, автора с героем, героя – с жизнью и смертью, автора с читателем. Например, положение Цинцинната Ц. («Приглашение на казнь») в условном, гротесковом мире тоталитарной реальности, сконструированным авторским сознанием героя-писателя, полностью определяется теми рамками, которые установила для него вознесенная над ним фигура истинного творца текста – Вл. Набокова¹.

Отметим, что персонажем «набоковской игры» может стать литературный жанр, отдельное произведение, строка из этого произведения, а то и сама буква. «Особым чутьем молодой автор предвидел, что когда-нибудь ему придется говорить совсем иначе, не стихами с брелоками и репетициями, а совсем, совсем другими мужественными словами о своем знаменитом отце» («Дар»). Стихи как часть мотива «творчество» персонифицируются, начинают жить своей автономной жизнью «с брелоками и репетициями» на игровой арене, управляемой автором. «Или тут [в стихотворной строке] колоссальная рука пуппенмейстера вдруг появилась на миг среди существ, в рост которых успел уверовать глаз» («Дар»). Буквы оживают, способные воплотить в себе движения и перемены, происходящие в мире, приобретают человеческие свойства и качества. «Одна из них напос-

¹ Проблема авторского присутствия и связанной с ним сложной игровой стилистики умело поставлена в романах «Дар», «Отчаяние», «Пнин», «Лолита».

ледок как-то еще переворачивается, поспешно встав на колени (комический персонаж, непременный Яшка-Мешок в строю новобранцев)». Или: «В видах экономии заглавное слово замещалось на протяжении соответствующей статьи его начальной буквой, так что к плохому освещению пыли и мелкоте шрифта приешивалось маскарадное мелькание прописной буквы» («Другие берега»). «Маскарадное мелькание прописной буквы» ассоциируется с хаотичными действиями человека – организатора игры – в процессе творческого акта. Как видим, автор активно использует в своих произведениях языковые термины и понятия, - и этот выбор концептуален: с их помощью происходит метафорическое включение языка и его элементов в круговорот бытия, языковые единицы персонифицируются, «овеществляются», приобретают онтологический статус наравне с людьми, вещами, явлениями природы, становятся суверенными автономными сущностями.

Использование различных языковых средств позволяет писателю разнообразить способы организации игры между автором и читателем. На языковых ассоциациях по звуковому сходству строятся формальные парадигмы, состоящие из слов-омонимов (за счет обыгрывания полной омонимии), омофонов, омографов, омоформ. Как известно, каламбуры, основанные на омонимии, лучше всего описаны в научной литературе и воспринимаются как наиболее традиционные. Тем интереснее выделение в текстах, построенных по законам игровой стилистики, нестандартных и отклоняющихся от стереотипов вариантов. В текстах В. Набокова обнаруживается множество таких примеров, но самым интересным из них, на наш взгляд, являются случаи «окказиональной омонимии». Так, в «Даре», характеризуя взаимоотношения между Чернышевским, Костомаровым и Писаревым, автор пишет: «У нас есть три точки: Ч. К. П. Проводится один катет, ЧК. К Чернышевскому власти подобрали отставного уланского корнета Владислава Дмитриевича Костомарова, еще в августе прошлого года, в Москве, за тайное печатание возмутительных изданий разжалованного в рядовые, - человека с безуминкой, с печоринкой, при этом стихотворца: он оставил в литературе сколопендровый след, как переводчик иностранных поэтов. Проводится другой катет, КП» («Дар»). Легко узнаваемые аббревиатуры – ЧК и КП – в плане смысловом

подталкивают читателя к мысли, что деятельность революционных демократов заложила истоки основанного на терроре коммунистического режима.

Окказиональная омонимия может служить средством раскрытия своеобразия ассоциаций, возникающих в сознании поэта, творца. Например: «Я ничего не помню из этих пьесок, кроме часто повторяющегося слова «экстаз», которое уже тогда для меня звучало как старая посуда, «экс – таз» («Дар»). Или, в этом же романе: «А какое имя перевозчицкой фирмы? Мах Лух. Что это у тебя, сказочный огородник? Мак-с. А то? Лук-с, ваша светлость».

Ассоциативная функция игры слов проявляется в прозе В. Набокова в возникающих у повествователя случайных, на первый взгляд, созвучных друг другу рядах слов, которые не только отражают внутреннее состояние героя – как правило, испытываемое им смятение, но и содержат в себе ключевые понятия. Например, находящийся на почтамте и пребывающий в смятении Герман Карлович (роман «Отчаяние») рефлекторно хватается за ручку: «...худосочное перо в моей руке писало такие слова: Не надо, не хочу, хочу, чухонец, хочу, не надо, ад». Хотя каждое слово частично извлечено из предыдущего за счет фонетических и графических трансформаций, ключевое понятие в данном каламбурном ряду, безусловно, «ад», характеризующий рассказчика.

В финале того же романа у затравленного, ожидающего ареста Германа Карловича возникает еще один ассоциативный ряд: «Лают собаки. Холодно. Какая смертельная, невылазная мука. Указал палкой. Палка – какие слова можно выжать из палки? Пал, лак, кал, лапа. Ужасно холодно». На первый взгляд, мы имеем дело с чисто формальным манипулированием звуками и буквами. Но, похоже, персонаж подсознательно выстраивает определенную смысловую последовательность, где ключевое слово, очевидно, «пал», так как партия Германа Карловича сыграна.

Всем известно демонстративное неприятие Владимиром Набоковым метода психоанализа. Однако в качестве организации игры с читателем Набоков нередко прибегает к приему трансформации звуков, который З. Фрейд решительно связывает с процессами, регулирующими психическую деятельность человека.

Набоков – «Лолита» (Набоков 2001): «Чем поцелуй пыл блох?» - через прием параграмматического характера (который традиционно рассматривается как одна из самых примитивных разновидностей остроумия), Набоков мастерски передает эмоциональное состояние персонажа. Эти слова бормочет изнемогающий от страсти Гумберт, теряющий способность к вразумительной речи.

Характерной чертой набоковского стиля является стремление сохранить между произведением и его читателем определенную дистанцию, в то же время автор стремится вовлечь читателя в работу над созданием художественной реальности. Этот эффект достигается благодаря оставляемым автором смысловым лакунам, которые должен заполнить читатель. Например, в романе «Отчаяние» Герман Карлович произносит фразу: «Было у нас всякое домашнее зверье, как, например, кролики, - самое овальное животное, если понимаешь, что хочу сказать». Слово «овальный» употреблено в окказиональном, незафиксированном словарями значении «способное к быстрому размножению» (с англ. *слово* переводится как «яичник»). Данная метафора выполняет и оценочную функцию: она характеризует рассказчика как человека, претендующего на изрядную эрудированность, и требует интеллектуальной деятельности от читателя («если понимаешь, что я хочу сказать»).

Интересным представляется восприятие фразы: «...уголок рукописного объявленьица – о расплыве синеватой собаки» («Дар»). Отрывок этого текста объявления не позволяет судить о свойствах описываемой в нем собаки, однако элемент – ватая (собака) позволяет предположить, что какое-то из свойств в объявлении упоминалось (причем суффикс – еват указывает на слабое проявление этого признака). Не раскрывая смыслового содержания определения, Набоков восстанавливает его структуру, соединяя сохранившуюся в объявлении часть слова с прилагательным синий, характеризующим цвет чернил. Следствием этой операции становится появление контекстного лексического контамината: синеватой собаки (синие чернила + (рыж)еватая собака). Распыв – окказиональное существительное от глагола распываться (о жидких красках). Художественный

эффект основан на подчеркнутом нарушении норм литературного языка, благодаря чему возникает чувственно воспринимаемый зрительный образ.

На уровне речевой художественной формы произведений игровой подход автора к тексту выражается также в использовании таких приемов, как реализация в слове одновременно нескольких его значений, столкновение прямого и переносного значений слова в одном контексте, реализация метафоры, буквализация фразеологических и риторических оборотов, и конечно контаминация, с помощью которой выявляются позиционные возможности слова, способности слова к комбинаторным изменениям. В качестве примера проанализируем одну строфу из рассказа «Лик»: «Есть пьеса «Бездна» (L Abime) известного французского писателя Suire. Она уже сошла со сцены, прямо в Малую Лету (т.е. в ту, которая обслуживает театр, - речка, кстати сказать, не столь безнадежная, как главная, с менее крепким раствором забвения, так что режиссерская удочка иное еще вылавливает спустя много лет)». Богатый ассоциативный потенциал лексических репрезентантов мотива «игра» в этом отрывке (сцена, театр, режиссерская) взаимодействует с ассоциативным полем «река» (Лета, речка, раствор, удочка, вылавливает), объединяясь во фразу «сойти со сцены прямо в Малую Лету» (сойти со сцены + кануть в Лету). Семантическая насыщенность образованного выражения очевидна. Выражение «кануть в Лету» имеет только одно значение «быть забытым, бесследно исчезнуть», а фразеологизм «сойти со сцены» многозначен и имеет значения 1) утратить прежнюю значимость и 2) перестать существовать. В контексте фразы «Пьеса уже сошла со сцены прямо в Малую Лету» данный фразеологизм сохраняет многозначность: использование слова «пьеса» дает основания говорить о реализации значения «перестать исполняться», в то время как наличие контекстного элемента «в Лету» указывает на значение «перестать существовать». Элементы «безнадежность», «забвения», «много лет спустя» подчеркивают совпадение в значениях двух фразеологизмов. При этом данный контаминат каламбурного характера и его лексические репрезентанты, обслуживающие пересекающиеся индивидуально-авторские ассоциативные поля, не служат исключительно средством создания комического эффекта, а

выполняют в контексте рассказа «Лик» другую функцию: предопределяют судьбу героя, смысловое содержание рассказа, а следовательно, способствуют постижению сложной многоуровневой художественной задачи автора.

Различные приемы организации игры со словом в индивидуальной картине мира автора выполняют и еще одну очень важную функцию – обличения неприемлемых для Набокова пошляков и пошлости: игра слов выступает как средство характеристики отрицательных персонажей. Например, в романе «Дар» выведен хам и пошляк Щеголев, отчим возлюбленной героя Зины Мерц. Его речь отличается обилием каламбуров. «Вместо «выпили шампанское и отправились в путь», он выражается так: «Раздавили флакон и айда», - иронично замечает писатель. Будучи сам воплощением вульгарности, филистерства, непорядочности, он и каламбуры строит убогие, неполноценные, которые характеризуются как «мерзкий вздор» и «гортанное коверкание русской речи». Поводом для такой характеристики становится привычка персонажа говорить «мокрому гостю, наследившему на ковре: «Ой, какой же вы наследник!». В романе «Защита Лужина» выведен еще один пошляк – отец жены шахматиста. Он также характеризуется своими «потугами» на игру слов, основывающуюся на примитивном разрушении фразеологических оборотов. Он искренне радуется болезни Лужина и заявляет: «О сумасшествии нет никакой речи. Человек будет здоров. Не так страшен черт, как его малютки. Я сказал «малютки», - ты слышишь, душенька. Но дочь не удивилась, только вздохнула». Реакция дочери, как дает понять В. Набоков, вполне объяснима: что скажешь в ответ на пошлость? Таковы Лида в «Отчаянии», Джон Фарло в «Лолите» и многие другие отрицательные персонажи Набокова.

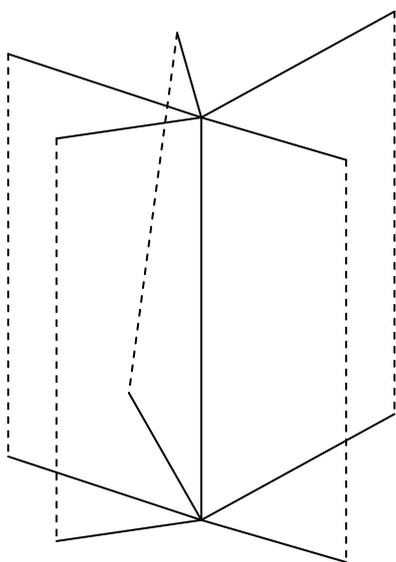
Очень значимым для постижения идиостиля писателя является также изучение взаимодействия ассоциативного поля «игра» с такими организующими «наивную картину мира» категориями, как «мысль» («Но даже этому переливу многогранной мысли, *игре мысли* с самим собой некого было учить»; «Что *играло*... световая ли реклама или человеческая *мысль*, знак, зов, вопрос, брошенный в небо и получающий вдруг самоцветный, восхитительный ответ»; «...безгласной прогулки, которую две *мысли* проделывали, пользуясь по *прави-*

лам игры мерой человеческого шага»); «совпадение» («Разыгравшаяся сила совпадений на этом не остановилась, еехватило еще на один перегон»); «воля» («Он [Ганин] ушел играть силой своей воли»); «воображение» («В обстановке класса, наскоро составленного аляповатым бутафором кошмара, опять не знаешь урока»); «счастье» («Узаконенное счастье игриво складывалось под аккомпанемент танцевальной музыки из различных предметов технической роскоши»); «судьба» («Отчаянный маневр: судьба показала мне твое голубоватое платье»); «память» («По залу ходит... среднего роста господин, с лицом некрасивым, но озаренным удивительным выражением самоотверженности и покорности судьбе (что было...лишь игрою памяти мемуаристки, вспоминавшей это лицо сквозь призму судьбы, уже свершившейся»); «...моя сценическая память»; память – «безмолвный бутафор». Широко представленные различными направлениями ассоциирования, они открывают огромные потенциальные возможности, стоящие за ключевым концептом «игра», поднимают нас на уровень философского осмысления проблем жизни и смерти, конечности жизни и бытия. Это дает нам право утверждать, что ассоциативное поле с доминантой «игра» занимает исключительную важность в процессе смыслового развертывания набоковского текста¹. Актуализированный в лексической структуре конкретных произведений, оно вступает в различные межкатегориальные отношения с другими ассоциативными полями, аккумулирует в себе новое знание о поэтической картине мира автора, которое может оказывать давление на формирование тезауруса читателя, приводит к перестройке его уже сложившейся картины мира.

¹ Принципу игры в набоковских текстах подчинены скрытая игра на автобиографизме, идея двоемирия, театральности мира, мотив непрочности мироздания и т.д.

2. 3. 3. Ассоциативное поле с доминантой «река» и его лексическое выражение

Переплетаясь с метафорой «жизнь – игра», в произведениях В. Набокова функционирует и другое ассоциативное поле «жизнь–река». Реализация экспрессивно-семантических потенций этого образного ядра осуществляется посредством ассоциативного «притяжения» широкого круга повторяющихся периферийных образов, ассоциативно сопряженных с элементом метафоры «река». Река (поток) в традициях культуры выступает как мощный символ уходящего времени и жизни. Кроме того, реки были важными символами постоянно восполняемого богатства природы, очищения и движения. Семантическая характеристика лексемы «река» в текстах Набокова художественно нерелевантна, она составляет «пресуппозицию» (И. Я. Чернухина). Эстетическую значимость приобретает образная актуализация «потенциальных» (В. Г. Гак) или «ассоциативных» (Д. Н. Шмелев) признаков смысла в семантической структуре значения слова «река» (семы непрерывности, бесконечности, неутомимости, текучести, неудержимости, буйства и др.), что позволяет воспринимать жизнь как действие неконтролируемой, неукротимой стихии.



Образно-ассоциативная значимость слова *река*, а также сопряженных с ним слов-символов, раскрывающих восприятие жизни как плавания, притягивает целую систему дистантных образных средств, рассредоточенных в ретроспективном и перспективном планах текстов по принципу дисперсии (рассеивания).
Графически это можно представить так:

где

- 1) А – А' – ассоциативно сопряженные мотивы;
- 2) В, С, Д... - лексические единицы, по смыслу и ассоциативно связанные с А;
- 3) В', С', Д'... - лексические единицы, по смыслу и ассоциативно связанные с А';

4) пересечение между В и В', С и С' и т.д., не связанных между собой в общезыковой системе, приводит к появлению в рамках художественного текста метафорических сочетаний (наплыв желания, потоки книг, струи тумана).

«Рассеянное единство» образов (В. В. Виноградов), исходящих от ядерного тропа (А – А'), образует целую систему образных средств – это образно-ассоциативный ряд метафорических именных сочетаний, раскрывающих стороны образно-смыслового направления ядерного тропа: рябь рифмы, портик павильона, островки чертополоха, отлив бабочек, дно мысли, гребень воспоминания («Побежала дальше *рябь рифмы*»; «В конце бульвара зазеленела опушка бора, с пестрым *портиком* недавно выстроенного *павильона*»; «Сначала – сквозистые места, с *островками чертополоха, крапивы или царского чая*, среди которых попадаются отбросы»; «Уловив какую-то давно знакомую, золотую, летучую линию, тотчас исчезнувшую навсегда, он мельком почувствовал *наплыв безнадёжного желания*, вся прелесть и богатство которого были в его *неутомимости*»; «Отец...стоит *на гребне моего воспоминания*»; «Освободило в нем то приятное, что...держалось *на темном дне каждой его мысли*» («Дар»); флотилия чайнок, наплыв благоухания, струи тумана, глубина неба, бездна мерзости, настольной темноты («Давали бранда-хлыст с *флотилией чайнок...*»; «Изредка *наплыв благоухания* говорил о близости Тамариных садов»; «Внизу...едва виднелся в *струях тумана* узористый герб моста»; «В розовой *глубине неба* стояли цепью прозрачно-огненные облака»; «Надобно допустить такую *бездну мерзости*»; «Слабый *настой темноты* в камере...» («Приглашение на казнь»); волна (собственной) мысли, бездна печали, одиночества, страха, прилив и отлив гувернанток, бездна сада, прибой детства, течение времени, чистая стихия времени, капля звезды («*Незыблемой скалой* кажется она по сравнению с *приливом и отливом английских гувернанток и русских воспитателей*»; «Бесновались сверчки в орошенной луной, дрожащей *бездне скалистого сада*»; «При этом втором крещении... я почувствовал себя *погруженным в сияющую и подвижную среду*, а именно в *чистую стихию времени*, которое я делил – как делились, *плещась, яркую морскую воду* – с другими купающимися в ней существами»; «Читал под ка-

пелей звезды...», «Я со странным чувством узнавал ... *прибой моего международного детства*» («Другие берега»); фонтанчик умывальника, волна солнца, волна воздуха («В этом сотворении участвовало все, - и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте, и даже *фонтанчик умывальника*»); «Лежишь, словно на волне воздуха»; «В голой комнате, где за низкой перегородкой, в душной *волне солнца*, сидели за своими столами чиновники, опять была толпа» («Машенька») и др. Образно-ассоциативный ряд глагольных метафор: «Хлынул ветер», «Мать уплывала куда-то в глубь дома» («Защита Лужина»); «Братья потекли вслед» («Королек»); «Цветы сливались в цветные строки», «Предметы плывут мокрым миражом» («Уста к устам»); «Струился голос», «Зыбилось вырское лето» («Другие берега»); «Директор хлынул в камеру», «Дорога полилась прямее, вольнее», «Солнце проливало страстный, ищущий чего-то свет», «Стол немножко колыхался», «Цинциннат пошел на дно времен» («Приглашение на казнь»); «Мысль ободрилась на этом нечаянном привале и уже потекла иначе», «Книга... вся в себе заключенная, собою ограниченная и законченная...уже не изливалась могучими радостными лучами», «Мать... переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь», «Лидия Михайловна поплыла в гостиную», «[Федор Константинович] погрузился в нее [улицу], как в холодную воду», «В синюю темноту поплыли, празднично и зыбко белеясь, дачницы», «Пошатался по бледным улицам, где плыли и качались черные купола зонтиков», «Громада дома, заслоня белый берлинский день, медленно расплывалась», «От стесненного восторга и боязни этот восторг выказать приливала и отливала кровь», «Вернуться... к блаженному туману, в котором плыла его настоящая жизнь», «Мысль моя омылась, окунувшись недавно в опасную, не по-земному чистую черноту», «Ширин...в очках, за которыми, как в двух аквариумах, плавали два маленьких, прозрачных глаза» («Дар»). Метафорические эпитеты: «фонтанная прохлада пола», «стекавшее с кушетки ручное зеркало» Марфиньки, «суровое шкиперское внимание» и «ракообразная рука» Родиона, «струящиеся волосы Эммочки» («Приглашение на казнь»), «струящиеся диадемы

и ожерелье на материнской шее» («Другие берега»), «журчащий сумрак» («Машенька»), «текущие огни», «капельное притяжение», «бездонная алость» («Дар»).

Входящие в этот метафорический ряд лексемы следуют в текстах В.Набокова одна за другой, нанизываясь в ассоциативную цепочку. Камера с глазком, в которую заключен Цинциннат («Приглашение на казнь»), уподобляется «ладье, дающей течь», а накануне казни называется «пристанью»; хвоя сосен в лесу, по которому каждое утро прогуливался Федор Константинович напоминала ему «водоросли, шевелящиеся в прозрачной воде», барханы гобийских песков в фантастических путешествиях героя с отцом движутся, «как волны», его дом похож на «огромный красный корабль», который «несет на носу стеклянносложное башенное сооружение», на «озаренное море» походит и «тусклостеклянная часть зининой двери» («Дар»).

Устойчивость образных зарисовок, повторяемость тематически сопряженных образов объясняется во многом приверженностью писателя к определенным лексико-семантическим разрядам слов, относящихся к ассоциативному полю «река» или к словам *океан, море, поток, ручеек, омут, водоем, волна и др.*, парадигматически связанными со словом «река». Смысловым признаком, объединяющим элементы данной парадигмы, является сема «вода». «Ни в себе, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю, только подняв ее на свет искусства», - признается Набоков в автобиографическом романе «Другие берега». Если жизнь – река, то творчество, неотделимое от жизни, – плавание по ней.

Реализуя свои центростремительные потенции, образное ядро поля вступает в парадигматические отношения с ассоциативно сопряженными периферийными тропами, формирующими отдельный образный фрагмент текста (абзац или сверхфразовое единство). Такое сверхфразовое единство, по мнению Б.А.Маслова, «выступает как некий смысловой блок, ограниченный определенной темой описания (его можно подвергнуть компрессии и передать с помощью дескрипторов), то есть как «макросема» (Маслов 1974, 188).

Общезыковые связи лексем «река – море – океан – поток – ручей – водопад...» сохраняются и в системе художественного целого, но уже по линии их метафоризации (зал – корабль, улицы – моря, книги – поток, речь – ручей, слова – рыбы, любовь – родниковая вода, тело – мост над водопадом и т.д.): «Потоки книг возвратились в океан библиотеки», «Федор Константинович...сочинял... стихи, которые в ближайший же вечер дарятся, чтобы отразиться в волне, вынесшей их», «Самая работа по вылавливанию материи слов уже окрашена в цвет будущей книги, как море бросает синий отсвет на рыболовную лодку», «Книга говорила с ним [Ф.К.] полным голосом, все время сопутствуя ему, как поток за стеною», «Он [отец Федора] где-то в Тибете, в Китае, в плену, в заключении, в каком-то омуте затруднений и бед», «Их вечерние встречи [Федора и Зины] вышли из берегов первоначальной улицы еще весной», «Зал, повернувшись как корабль, ушел...», «По гладко выбритой груди стекал ручеек пота, впадая в водоем пупа», «Двойная, как бы подтравная речь, вдруг выходявшая наружу одним ручьем», «Слово, извлеченное на воздух, лопается, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине» («Дар»); «По улицам, широким, как черные блестящие моря ... расхаживали миры, друг другу неведомые», «Поезд несся в желтом потоке вечерней зари» («Машенька»); «Цинциннат... очутился на одной из многих муравчатых косин, которые, как заостренные темно-зеленые волны, круто взлизывали», «Страх... несется с грозным шумом сквозь меня, как поток, и тело дрожит, как мост над водопадом» («Приглашение на казнь»); Женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно поила всякого, только напомни» («Весна в Фиальте»).

Богатство семной структуры лексических единиц, обуславливающих ее высокую частотность, используется писателем в различных художественных целях: от чисто изобразительных до передачи тончайших движений души набоковского героя, особенностей его внутреннего мира: «[Цинциннат] почувствовал *струи свободы*. Она *плеснула шире*», «Он старался *потонуть в себе самом*, точно хотел затормозить и выскользнуть из бессмысленной жизни», «Все, что я на-

писал, только *пена моего волнения*», «Беспреданно *потопля* повесть *волной* собственной *мысли...*» («Приглашение на казнь»); «Дома я оставил всегда *плывущую* рядом со мной, даже сквозь меня, *систему счастья*», «Какое я ощутил *растекающееся по всем жилам наслаждение*» («Весна в Фиальте»); «Нечто вроде романтического приключения с *наплывом первых мужских чувств* мне все-таки довелось испытать», «Отвлеченный мир... перестал быть забавным и обдаёт душу *волною ужаса*» («Другие берега»), «Хотелось бы все-таки понять, откуда оно, это счастье, этот *наплыв счастья*, обращающего сразу душу во что-то большое, прозрачное и драгоценное» («Набор»).

Денотат «жизнь» ассоциативно соотносится и с некоторыми другими образными микрополями, развивая концептуальные метафоры: жизнь – узор, жизнь – книга, жизнь – сон, обман, жизнь – пустыня, жизнь – картина и др. Все они взаимозаменяемы и помогают, с одной стороны, отразить специфику образного видения автора, с другой – актуализировать воображение читателя, сосредоточить его внимание на наиболее экспрессивно – значимых фрагментах текста.

2. 3. 4. Ассоциативное поле с доминантой «узор» и его лексическое выражение

В отношении языковой личности Владимира Набокова можно смело утверждать, что автор сознательно при создании своих творений ориентируется на определенный эстетический эффект. В одном из интервью Набоков, характеризуя себя как противника аллегорий, отмечает, что всегда стремится создать нечто вроде узора. Понятие «узор» – одно из ключевых в стилистике Набокова. В своих мемуарах писатель даже связывает тяготение к нему с событиями детства, когда ему преподавал рисование знаменитый художник Добужинский: «[Он] учил меня находить соотношение между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный драгоценный узор..., и внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве («Другие берега»). В той же книге

В. Набоков мотивирует свою нацеленность на создание лексического «волшебного ковра» своим особым пониманием времени и пространства: «Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени. Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» («Другие берега»).

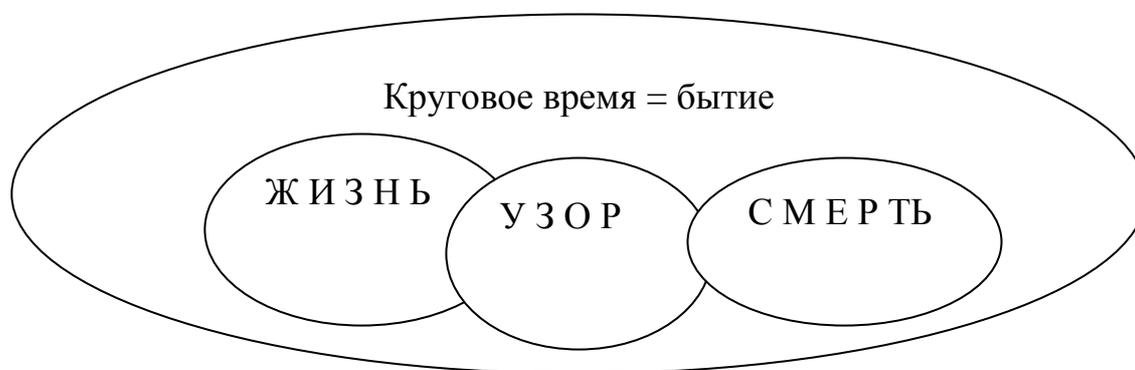
Образ времени или жизни как узорчатой ткани впервые встречается в стихотворении тысяча девятьсот двадцать третьего года, которое так и называется – «Узор»:

День за днем, цветущий и летучий,
Мчится в ночь – и вот уже мертво
Царство исполинское – дремучий
Папоротник счастья моего.
Но хранится под землей беспечной,
В сердце сокровенного пласта –
Отпечаток веерный и вечный, -
Призрак стрекозы, узор листа (Набоков 1990, 81).

Ассоциативное поле лексемы «узор» в этом стихотворении конкретизируется и реализуется в тексте прежде всего через ассоциаты «папоротник», «веерный», «лист». Через метафорическое словосочетание «отпечаток вечный» ассоциативно соотносятся между собой понятия «узор» и «вечность». Лексема «хранится» соотносит нас также с понятием «память», которое не вербализовано в тексте, но благодаря его текстовому ассоциату легко констатируется в сознании читателя. Ассоциаты «сердце» и «сокровенный» усиливают важность стимула «память» и вместе с тем привносят свое дополнительное значение благодаря актуализации признаков «очень важный», «свято хранимый». Метафора «узор листа» входит в одно ассоциативное поле с другими метафорическими словосочетаниями «призрак стрекозы», «царство исполинское», «папоротник счастья моего», «под землей беспечной», задавая уже в этом стихотворении набоковскую модель двоемирия: реального – ирреального, настоящего – мнимого. Ключевой постулат философии писателя: счастье – в вечности, оно наступает за пределами человеческого бытия – «под землей». Узуальные антонимы день –

ночь в стихотворении не противостоят друг другу: организуя одно смысловое поле, оформляют модель замкнутости бытия. Радость жизни и величие смерти переданы через ассоциаты «цветущий», «царство исполинское». Слово «цветущий» наиболее приближено к восприятию его средним носителем языка. В то же время оно имеет и символическую соотнесенность. «Цветок» - лаконичный символ природы, беспредельности ее совершенства, и в то же время эмблема круговращения – рождения, жизни, смерти и возрождения. Стимул «цветущий» входит также в ассоциативное поле «время», которое в свою очередь объединяет концепты «жизнь» и «смерть» (в символике некоторых народов «цветок» обозначает краткость жизни). О быстротечности земного бытия сигнализируют также ассоциаты «день за днем», «летучий», «мчится». Поэтому мы можем констатировать, что ассоциативное поле «узор» множеством своих ассоциатов пересекается с ассоциативными полями концептов «жизнь», «смерть», играющими ведущую роль в философии творчества Набокова (см. схему 1).

Схема 1.



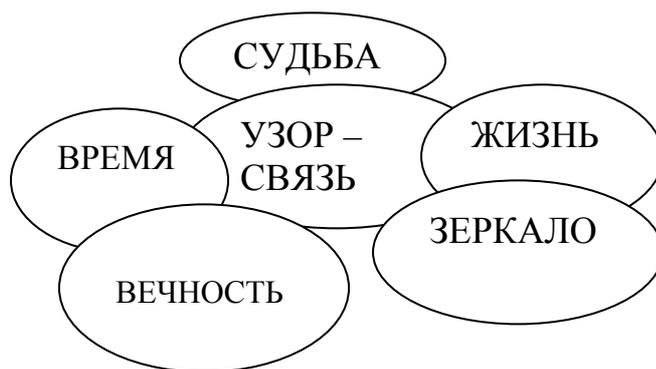
В этом небольшом по объему стихотворении кроме данного ключевого слова намечается и ряд наиболее значимых для авторской картины мира понятий: «время», «вечность», «счастье», «человек», «природа», «память».

Образ времени и жизни как узорчатой ткани повторяется и во всех прозаических текстах Набокова. В «Приглашении на казнь» узорчатый папоротник превращается в ковер: «Там время складывается по желанию, как узорчатый ковер». В «Даре»: «Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтоб один узор приходился на другой». И, если в первых двух случаях речь идет

лишь о волшебном творении – «узорчатый ковер», то в более позднем произведении – «Даре» - «узор» дается в единой связи с его создателем, личностью человека-творца («я научился так складывать»). Это позволяет говорить об эволюции творчества писателя, выражающейся в усложнении семантики ключевых слов-стимулов, вокруг которых формируются индивидуально-авторские ассоциативные поля. В «Парижской поэме» В. Набоков вписывает, а точнее «вплетает» себя в виде особого узора в жизнь мира: «В этой жизни,/богатой узорами,/ (неповторной, поскольку она/ по-другому, с другими актерами, /будет в новом театре дана),/ я почел бы за лучшее счастье/ так сложить ее дивный ковер,/ чтоб пришелся узор настоящего /на былое, на прежний узор...» (Набоков 2001). Ассоциативное поле лексемы «узор» в этом фрагменте коррелирует с понятиями «творец – время – вечность». Причем «узоры» рассматриваются здесь как «эпизоды жизни». Своеобразие ассоциативного поля «узор» заключается также в его составе, куда вошли также слова игровой семантики (актер, театр и т.д.).

Ассоциативный уровень текстов Набокова разного периода предстает перед нами как пересечение ассоциативного поля «узор» со всеми стимулами, важными для выражения авторской поэтической картины мира (см. схему 2).

Схема 2.



Узор в игровой стилистике В. Набокова – это и стилевой узор, узор времени, мировой узор, связующий узор в судьбе, прихотливые узоры привычек, соприкосновение исторических узоров. «Она чувствовала нечто, не входящее законным квадратом в паркетный узор обычной жизни» («Король. Дама. Валет»). «Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства, жизнь проходит ровным узором через берлинские будни». «Комната совершенно обноси-

лась... ее движение в пространстве... совпадало с движением его жизни. Звон молотка, шипение насоса, треск...мотора, немецкие взрывы немецких голов... стало привычным и безвредным – едва заметным узором по тишине» («Машенька»). Умение ткать внезапные гармоничные узоры из далеко друг от друга отстоящих нитей Набоков ценит и в других писателях. «В «Дон-Кихоте» реальность и иллюзия переплетены в жизненном узоре» («Лекции по зарубежной литературе»). «Чехов словно не умел удерживать в фокусе узор жизни, который повсюду выхватывал его гений» («Лекции по русской литературе»). «Вечный узор» - «отпечаток гения» («Подлинная жизнь Себастьяна Найта»).

По Набокову, узор должен быть непредсказуем и в то же время просчитан природными механизмами. «Совпадение узоров есть одно из чудес природы» («Приглашение на казнь»). Создание узоров обозначает поиск некой комбинации, гармонии, смысла, которые автор ищет в искусстве, в частности, в литературе (В детстве писатель учился, «сопрягая звуковые узоры со зрительными», извлекать «драгоценный узор» из соответствия между своими рисунками и окружающими предметами. Чувство гармонии и равновесия он перенес на создание лексического «волшебного ковра»).

Кроме того, следует отметить, что узор выполняет функцию формальной организации текста. Узор – это и художественная деталь, которая в индивидуальном стиле Набокова дает ключ к расшифровке узоров тематических и сюжетных. «Развитие тематических узоров – главная задача мемуариста», – заявляет писатель в «Других берегах». «Все мои рассказы, – писал В. Набоков, – это паутина стиля, при беглом взгляде кажется, что во всех них нет кинетического содержания. Для меня стиль и есть содержание (Набоков 1994, 88). Соотношение «кинетического» содержания (развитие сюжета, конфликтной сферы) с «узором» второстепенно. Автор подчеркивает повышенную значимость и «самодостаточность» узора.

Слово *узор* в идиостиле Набокова входит в одно ассоциативное поле со словами *паутина, канва, орнамент, текстура, кружево, ткань, вуаль, причуда* и т.д. Эти слова взяты из разных сфер. В одно ассоциативное поле они объеди-

няются в первую очередь на основе гиперо-гипонимических отношений: стиль – компоненты стиля. Анализ ассоциативных связей внутри данного семантического поля представляется нам очень интересным. «Итак, кружево, узоры, ткань одновременно эмоциональная и логическая, изящная и полная смысла текстура – вот что такое стиль, вот что составляет основу писательского мастерства, - говорил Набоков («Лекции по зарубежной литературе»). Слово «узоры» выступает доминантой тематического ряда: узоры – искусство вышивки – особая текстура – ткань (причем имеется в виду качественная сторона языковой ткани, включающая в себя всю совокупность поэтических выразительных средств). Лексема «ткань» употребляется в составе следующих метафорических словосочетаний: ткань бытия, ткань мира, ткань времени, ткань жизни, ткань шедевра и т.д. Эти метафоры варьируют во многих текстах писателя. «Прозрачность», «сквозистость» художественной ткани, ее «тонкий покров» создается «волшебной вуалью слов». Самое важное для писателя – сохранить в творчестве «клеякую свежесть переводных картинок» («Другие берега»).

Художник, творец может уловить некие знаки, символы, проступающие сквозь ткань бытия. «Свойство истинных художников: воспарить над обыденным и увидеть ткань этого мира, ее уголок, ее основу» («Бледный огонь»). Автор – искусный ткач, композиция романов – паутина, комментарии к тексту – испод холста. Образ изнанки, подкладки мира, священного «узора в судьбе», который противостоит лицевой стороне, многогранно варьируется в романах «Машенька», «Приглашение на казнь», «Другие берега», «Бледный огонь». «Он вдруг заметил выражение глаз Цинцинната Ц. – мгновенное, о, мгновенное, - но было так, словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг прокладка» («Приглашение на казнь»). «Федор Константинович почувствовал – в этой стеклянной тьме – странность жизни, странность ее волшебства, будто на миг она завернулась и он увидел ее необыкновенную подкладку» («Дар»). «Привязанность человека к шедевру может быть совершенно подавляющей, в особенности, когда изнанка ткани восхищает созерцателя и единст-

венного зачинателя, чье прошлое переплетается в ней с судьбой простодушного автора» («Бледный огонь»).

Набоковская «паутина стиля» закрепляется в качестве устойчивого образа в набоковедении, язык которого во многом строится на образности самого писателя: «Поэт невстречи, он соткал из всего этого паутину, сквозь дымку которой мы видим мир отчетливей, а не туманней» (Битов 1990, 65). Вл. Ходасевич рассматривает роман «Приглашение на казнь» как цепь арабесок, узоров, подчиненных стилистическому единству (Ходасевич 1988).

Для реконструкции поэтической картины мира В. Набокова в ассоциативной параллели «жизнь – узор» важны ее составляющие: прошлое, настоящее, будущее.

Прошлое и будущее в текстах В. Набокова соотносятся с «мечтами», «снами», «воображением», «тенью», «отражением» (мотив зеркал). Узор возможен лишь в этих двух мирах, но совершенно невозможен в настоящем. «И тогда уж как-нибудь мы сложимся с тобой, приставим себя друг к дружке, решим головоломку, - думает Цинциннат Ц., - ...соединим, проведем и получится из меня и тебя тот единственный наш узор, по которому я тоскую» («Приглашение на казнь»). Будущий узор - только в мечтах Цинцинната, лексема «узор» в этом контексте имеет окказиональный смысл. Образование узора воспринимается как возможность объединения «я» с «другим», появления «высшей» гармонии.

«Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства жизнь проходит ровным узором через берлинские будни» («Машенька»). Узор, наоборот, появляется в прошлом, в воображении Ганина. Ассоциативное поле «узор» организует оппозицию «родина – чужбина» (узор ассоциируется в сознании читателя с возвращением на родину). О настоящем: «Он воспользовался совершенной свободой в этом мире теней, чтобы взять ее за призрачные локти, но она [Зина] выскользнула из узора» («Дар»).

Настоящая жизнь может выступать в виде изнанки узорчатой ткани. «Но если хворала она [Таня], каким зеленым и здешним, каким футбольным мячом

чувствовал себя я, глядя на нее, лежащую в постели, отсутствующую, обращенную к потустороннему, а *вялой изнанкой* ко мне» («Дар»).

Ассоциативное поле с доминантой «узор» постоянно переkreщивается со сквозными ассоциатами-символами («тень», «зеркало» и т. д.), что обнаруживается в следующих примерах: «В Китае именно актером, «тенью», исполнялись обязанности палача и все переносилось в изнаночный, зеркальный мир». «Преувеличенные тени листьев ложились на доски забора вполне осмысленно, по порядку, - это служило некоторым возмещением, тем более, что их-то никак нельзя было перенести в другое место, заодно с досками, разбив и спутав узор: их можно было перенести на нем только целиком, вместе со всей ночью» («Дар»). Грани между реальным миром и ирреальным, воображаемым несколько размыты, что также характерно для поэтики Набокова.

Таким образом, текстовые ассоциаты на стимул «узор» в произведениях Набокова 1)создают сильный эстетический эффект; 2)выполняют функцию формальной организации прозаического текста; 3)определяют композицию двоимирия; 4)задают концептуально важное направление в художественной картине мира писателя, предстают перед нами как средство интуитивно-художественного познания реальности. Анализ ассоциативных связей внутри данного поля позволил нам выявить окказиональный смысл лексемы «узор»; обращение к символической соотнесенности слов этого ассоциативно-смыслового поля дало возможность по-новому осмыслить некоторые вопросы философии творчества писателя, определить место ассоциативного поля с доминантой «узор» в игровой стилистике В. Набокова.

2. 3. 5. Ассоциативное поле с доминантой «мир» как ключевой способ постижения авторской картины мира

Понятие художественной картины мира в философии и мироощущении В. Набокова имеет ценностно-эстетическую направленность и входит в круг теоретико-литературных представлений писателя. Владимир Набоков обладал способностью видеть мир как потенциальную возможность литературы. Для него показателен поиск своего места в мире творчества и пространства языка. «Картина» для Набокова – аналог «произведения». Заметим, реакция «произведение» на стимул «картина» - индивидуальная, не зафиксированная в ассоциативно-вербальной сети среднего носителя языка (Русский ассоциативный словарь 1994 – 1998). В «Толковом словаре» слово «картина» имеет следующие значения: 1) произведение живописи; 2) фильм; 3) изображение чего-нибудь в художественном произведении; 4) то, что можно видеть, обозревать в конкретных образах; 5) вид, состояние, положение чего-нибудь; 6) подразделение акта в драме. Набоков придает этому слову не только окказиональный смысл, но и эстетическое наполнение. Как «вереницу роскошных и нежных картин» воспринимает писатель мир Гоголя. У Пруста Набоков отмечает «отчетливость картины, твердой рукой правленный в черни и серебре пейзаж». «Пейзаж» – в зн. «текст» также входит в ассоциативное поле «мир произведения». Лексема «картина» ассоциируется с панорамностью, визуальностью, наглядностью. «Трещины в картине» – отсутствие единства в произведении.

Важен также и тот факт, что у В. Набокова картина неотделима от наблюдателя картины (отсюда, характерная для набоковских произведений структура «текст в тексте»). Границы ассоциативного поля расширяются за счет семантического ряда: созерцатель – посредник – наблюдатель – руководитель. (Например, в романе «Дар»: «Небо, как простокваша, опаловые ямы, дом в лесах... само по себе все это было видом, как комната была сама по себе; но нашлся посредник, и теперь этот вид становится видом из этой именно комнаты»). Лексема «картина» в творческом мире Набокова обозначает результат художественного процесса и включает в себя художественную реальность, текст («связная картина»), а также особое видение, обзор, составление и сочетание

наиболее значимых элементов, «яркие пятна». На схожести восприятия литературного произведения и картины построен едва ли не самый значительный уже в ранней прозе Набокова рассказ «Венецианка», в котором писатель конкретно определяет источники художественного творчества. Ключевыми словами, выражающими идею рассказа, являются слова «живопись – желание – потусторонний мир». В ином мире, ином пространстве – эстетически совершенные образы. Словесный текст обрамляет другой текст, что, в свою очередь, предопределяет особый способ прочтения «Венецианки». Симпсон, поддавшись магнетизму потустороннего пространства картины (предпочтя Марийн – красавице во плоти – Венецианку), обрекает себя на то, чтобы сделаться его частью. Читатель же, наблюдающий за лунатическим путешествием Симпсона, ощущает текстовое подобие пространства картины, в которое тот попадает.

Индивидуальные ощущения автора можно перевести на язык глубинных оппозиций, которые составляют «онтологию» его мира: реальное – нереальное, действительное – воображаемое, истинное – мнимое, сон – явь, жизнь – текст, внутреннее – внешнее, бытие – грамматика, я – другой. Система смысловых оппозиций относится к области того, о чем говорит писатель и как он ощущает мир. Это «как бы лексика и грамматика его поэтической личности» (Лотман 1970, 294).

Следует отметить, что реальный мир у В. Набокова оказывается зыбким, рассыпающимся, бесцветным.

Образ призрачного мира создает ассоциативный ряд слов с ключевыми лексемами: туман – обман – мираж – мимикрия – иллюзия – маска – тени – дрожащий – мерцающий – мелькающий – скользкий – сквозной – бледнеть – зыблиться – исчезать – пропадать – растворяться – таять – рассыпаться – разъедаться – проваливаться – расплываться – истлеть – казаться – мерещиться и т.д. Слова этого ассоциативного ряда В. Набоков наделяет личностными смыслами. В романе «Приглашение на казнь» приговоренный к смерти Цинциннат Ц. разрывает конверт, принесенный ему адвокатом, не зная, что в нем может быть приказ о помиловании и тщетно пытается сложить клочки – «все было спутано, искажено, разъято». Глаголы, входящие в данный синонимический ряд, включают в свое значение смысл «нарушение», но степень выраженности этого

смысла различна. Путать – «приводить в беспорядок, нарушать обычное расположение ч.-н.». Исказить – «представить в сложном неправильном виде, резко ухудшить. Разъять – «разъединить, разделить на части». Наиболее точно смысл «нарушение» выражен в слове «спутано». Этой глагольной форме сема нарушения присуща и вне контекста, вне актуализации, т.е. данная сема в слове «спутано» выражена эксплицитно. Каждое последующее слово в этой цепочке контекстуальных синонимов включает важнейшие семы предшествующего. В значении глагола «исказить» входит компонент «нарушить», выраженный неявно, имплицитно. Включение однонаправленное: для того, чтобы что-то исказить, нужно что-то нарушить, но некоторые искажения, очевидно, возможны и без нарушения. В контексте признак нарушить актуализируется + добавляются семы: резко, до неузнаваемости, которые усиливают данный признак. У глагола «разъять» в контексте также актуализируется сема нарушения, которая носит функциональный характер, так как эта сема не закреплена в системе языка за данной лексической единицей, + рациональная сема нарушить «путем разъединения». Языковая «неправильность», подчиняющаяся закону смысловой «избыточности», проявилась в данном примере в универсалии: многократное усиление характерных признаков художественной реалии (образа) на основе особых слов – экспликаторов. Здесь происходит тройное усиление названного действия¹: смещение акцента на степень нарушения подчеркивает непрочность, бессмысленность реальности в авторской индивидуальной картине мира.

«Нечитаемость» письма Цинцинната вызвана не только физическими причинами. Прежде всего это – «нечитаемость децентрированного дискурса» (Деррида). Подспудным асемантизмом текстов В. Набокова вызваны «суверенные действия» его персонажей. Возможность спасения, т.е. смысла, уничтожена Цинциннатом. Сирийский персонаж мог быть помилован, но только в рамках центрированного смыслом дискурса, определяемого знаменитой фразой Лака-

¹ Прием тройного усиления признака очень характерен для поэтики Набокова и применяется в разных стилистических целях. Например, для характеристики образа персонажей: «Муж ее, страстный и острый делец, был в отъезде» («Бахман»). Острый – 5. Перен. Развитой, изощренный, тонкий. О слухе, зрении, памяти и т.п. 7. Перен. Очень сильно ощущаемый; резко выраженный. Страстный – 2. Крайне увлекающийся чем-нибудь, целиком отдающийся какому-нибудь занятию. Делец (неодобр.). – Человек, который ловко ведет свои дела, не стесняясь в средствах для достижения своекорыстных целей. За счет тройного усиления признака дается яркая характеристика образа персонажа: «кипучая, изворотливая натура».

на: «Письмо всегда доходит до адресата». Деконструкция этого дискурса ведет к тому, что письмо до адресата не дойдет никогда, ибо и первое обещание было иллюзорным, как идеальная норма. Не получившим письма адресатом оказывается и набоковский читатель. «Между тем как кругом все только что воображенное с такой картинной ясностью (которая сама по себе подозрительна, как яркость снов в неурочное время дня или после снотворного) бледнело, разъедалось, рассыпалось, и, если оглянуться, то как в сказке исчезают ступени лестницы за спиной поднимающегося по ней – все проваливалось и пропадало», - с этим ощущением знаком любой «хороший» читатель В. Набокова.

Приведем примеры из романа «Дар». Мотив разъятости мира и людей, его населяющих, характеризует любую «реальную» сцену романа. Эпизод разъезда гостей после литературного вечера: «И тут все стали понемногу бледнеть, зыблиться произвольным волнением тумана... - и совсем исчезать... На мгновение еще вернулся напряженно сморщенный лоб Васильева, пожимающего чью-то уже тающую руку, а совсем уже напоследок проплыла фисташковая солома в шелковых розочках (шляпа Любовь Марковны), и вот исчезло все, и в полную дыма гостиную вошел Яша». Единственный целый человек в этой сцене – покойный Яша, а все живые люди разъяты на части (лоб, рука, шляпа).

Другой эпизод – герой, унесшийся в воображении в свое детство, внезапно возвращается к реальности: она оказывается не только враждебной, но и эстетически непривлекательной. «В усеянной белыми мушками просвете наметилось приближающееся смутное и желтое пятно» - вагон трамвая, асфальт «черен и гол», вокруг «безнадежно знакомые и безнадежно некрасивые» улицы, все «бледнеет», «разъедается, рассыпается» и «смутная ненависть к ногам, бокам, затылкам туземных пассажиров овладевает героем».

Как один из ведущих приемов в организации и оформлении эффекта двоимирия в произведениях В. Набокова можно отметить и цветопись, роль которой в организации смысла набоковского текста, в создании образов, имеющих символическое значение, очень велика. В идиолекте Набокова бледность – общий концептуальный признак человеческого мира, примета физического или

морального нездоровья, черта «некрасивости», анемии, недушевленности. В один ассоциативный ряд объединяются слова белый – бледный – светлый – тусклый – туманный – прозрачный – сквозной (сквозистый) – бесплотный – безликий: «тонкие, *бледные*, как бы *бесплотные* руки» Шока, «*безликая бездна*, смеющаяся над ними» о зрителях («Картофельный Эльф»); Эрвин «растерянный, *бесплотный*, *опьяненный туманом* огней» («Сказка»); Марк различал *сквозные* портики» («Катастрофа»); «Небо в те пасмурные, прелестные дни бывало *тускло-белым*, и, посреди черной мостовой, ветки отражались в небольшой луже, похожей на плохо промытую фотографию» («Возвращение Чорба»); «*Светлые*, откинутае с виска волосы Рудольфа...» («Дар»). Эти определения встречаются во всех произведениях Набокова, различающихся по сюжету, теме, характером. Так, в романе «Защита Лужина» через данные эпитеты подчеркивается отчужденность, странность героя, его «непохожесть» на других, душевная болезнь: «...лицо сына, как *бледное пятнышко*», «*бледные щеки*», «*белая голая шея*». Часто эти определения мотивируют характеристики эпизодических лиц – реальных персонажей: «Горничная, коренастая, *бледная* девушка», «лица... как два *бледных* пятна» («Машенька»); «Сверстники... с *бледным* серьезным ребенком», «*белокурый* противник негра», «*белая*, крепкая рука Оли», «похожая на госпитальную сиделку девушка в черном платье с *белым* отложным воротничком», делец «с *бледными* ресницами», «чопорный господин с *белокурой* бородкой» («Дар»); «коренастая *бледная* горничная», «*бледная* девочка с толстой черной косой», «*белая* беспокойная рука гостя-музыканта» («Защита Лужина»); В некоторых примерах эти прилагательные подчеркивают отрицательные характеристики персонажей, усиливая явно неодобрительные или пренебрежительные оттенки в их описании: жена игрока в ресторане – «*бледная*, как пласт остывшей телятины», «*белая* жилетка мясника», жениха сестры Франца, его «*бледная* сестра», «*бледные*, чернорукие, раздраженные дети» (пассажиры в вагоне).

По контрасту воображаемый мир (мистические присутствия, встречи, перевоплощенные вещи, двойники), невзирая на свою иллюзорную природу, по-

ражает своей телесностью, богатством красок, убедительной наглядностью бытовых деталей. Покойник Яша «сидел... не поднимая глаз, с чуть лукавой чертой у губ... на стуле, вдоль сидения которого блестели медные кнопки... Несмотря на свой чисто умозрительный состав... он был сейчас *плотнее* всех сидящих в комнате! Сквозь Васильева и бледную барышню просвечивал диван, инженер Керн был представлен одним лишь блеском пенсне, Любовь Марковна – тоже, сам Федор Константинович держался лишь благодаря смутному совпадению с покойным, - но Яша был совершенно *настоящий* и *живой* и только чувство самосохранения мешало взглянуть в его черты». Отец во сне героя «был в золотой тюбетейке, в черной шевлотовой куртке...коричневые щеки были особенно чисто выбриты; в темной бороде блестела, как соль, седина, глаза тепло и мохнато смеялись из сети морщин... Федор шагнул к нему и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, *нежных* уколов подстриженных усов,росло *блаженно-счастливое, живое, огромное, как рай, тепло*, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось». (Ассоциативный ряд: плотный – настоящий – живой – теплый – нежный – человеческий). Вспоминая историю гибели Яши, в которой не последнюю роль сыграла его дружба со студентом Рудольфом Бауманом и студенткой Олей Г., автор оговаривается: «Для каждого из упомянутых трех лиц я пользуюсь другим способом изучения, что влияет и на их плотность, и на их окраску». («Дар»).

В романе «Приглашение на казнь» происходит раздвоение личности персонажа. Первый Цинциннат, тот которого видят другие, - бледный, смутный, сравнительно глупый. В камере блуждает лишь «незначительная доля его», а главная часть находится «совсем в другом месте» - в потустороннем мире, мире теней, мире сна. Добавочный, нереальный Цинциннат поражает жизненностью, реальностью описания: «При этом все в нем дышало тонкой, сонной, - но, в сущности, необыкновенно сильной, горячей и самобытной жизнью: голубые, как самое голубое, пульсировали жилки, чистая, хрустальная слюна увлажняла губы, трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенном светом».

В способности создать такой туманный, но поражающий своей телесностью мир, В. Набоков видел высшее проявление творческого гения художника. Ключевой ассоциат на стимул «мир» в творчестве художника слова – лексема «граница», организующая пространство двоемирия писателя. «Особенно же бывало хорошо в теплую пасмурную погоду, когда шел незримый в воздухе дождь, расходясь по воде взаимно пересекающимися кругами, среди которых там и сям появлялся другого происхождения круг, с внезапным центром, – прыгнула рыба или упал листок, – сразу, впрочем, поплывший по течению. А какое наслаждение было купаться под этим теплым ситником, *на границе смешения двух однородных, но по-разному сложенных стихий* – толстой речной воды и тонкой воды небесной» («Круг»); «Эти вести меня сильно потрясли, как будто жизнь покусилась на мои творческие права, на мою печать и подпись, продлив свой извилистый ход за ту *личную мою границу*, которую Мнемозина провела столь изящно, с такой экономией средств» («Другие берега»); Или: «Чудовищное и чудесное сливалось в какой-то точке: эту-то *границу* мне хочется закрепить, но чувствую, что мне это совершенно не удастся («Лолита»). В качестве самых частотных ассоциатов, относящихся к категории пространства и организующих ассоциативное микрополе «граница» нами отмечены узуальные лексемы *в, внутри, снаружи*, а также символы-образы *стена, горизонт, дверь, окно, круг, мост, зеркало*. Окно, например, еще в романтической традиции представлялось как граница между мирозданием и комнатой. Герой рассказа «Благость», распахнув окно, «впускает утро – прищуренное, жалкое». Или, в рассказе «Стихи» - герой преисполняется радостью, преодолев границы двух миров: «Стоило мне утром или ночью открыть *окно* или подойти к *дверям*, все мое существо переполняется радостью. Ветер синими *кругами* накатывал на поле, колокола звонили, и все кругом было несказанно прекрасным». Такие элементы, как стены, окна, двери, являются не только деталями описания, но и двигателями сюжета. Например, действие романа «Дар» начинается и заканчивается на улице – и, что особенно значительно, темой входа в дом. Метафорически эти двери соотносятся с понятием перехода из «внешнего мира» в еще

более «внешний», когда жизнь предстает в образе дома, дверь которого «до поры до времени затворена».

Личность и писательская манера Владимира Набокова, его главные герои, которые часто предстают перед нами поэтами или писателями, напоминают о статье Вяч. Иванова «О границах искусства», где автор пишет, что в «момент творческого акта художник удаляется в сферу, трансцендентную действительности, и это ведет к освобождению художника от волевых связей с ней и пробуждению в нем интуитивных сил, равному духовному восхождению. И теперь, зная сокровенные для простого глаза черты повседневной действительности, он готов творить Воплощение знания, ставшего результатом духовного восхождения»¹. Такое «восхождение» происходит, например, с героем рассказа «Тяжелый дым». Его начальное состояние характеризуется тем, что «одурманенный хорошо знакомым ему томительным, протяжным чувством», он лежит в комнате, и в ее полумраке «любая продольная черта, перекладина, тень перекладины» обращаются для него «в морской горизонт или кайму далекого берега». Подобные метаморфозы приходят к нему сами собой, причем началом становится созерцание героем «сытого, сонного дыма из трубы», который «не хотел подняться, не хотел отделиться от милого тлена, и тогда-то, – замечает герой, – именно екнуло в груди, тогда-то» ... форма всего его существа как будто лишается «отличительных примет и устойчивых границ: его рукой мог быть переулок по ту сторону дома, а позвоночником хребтообразная туча». Привычные линии смещаются, тают: становится «расплывчато-темным прислон стула», наконец, герой ощущает свою кушетку, на которой лежит, «как будто относимую вбок течением теней». Таким образом, окружающий мир привычного и обыденного меняет свой лик, вещи начинают являть свои метафизические очертания. Герой начинает чувствовать свою неотъемлемость от мира и ощущать себя в сверхъестественном единстве с ним: «Ни полосатая темнота в комнате, ни освещенное золотой зыбью ночное море, в которое преобразилось стекло дверей, не давали

¹ См. об этом: Иванов Вяч. О границах искусства // Борозды и межи. Опыт эстетические и критические. – М., 1916.

ему верного способа отмерить и отмежевать самого себя». Метафизический характер связи поэта с миром подтверждается как символикой, так и грамматическими средствами, на что указывает, например, неупорядоченное употребление местоимений: герой говорит о себе то в первом, то в третьем лице. Как видим, тема двоемирия не нова для нашей литературы, она затрагивается множеством раз, проступает в разнообразнейших вариантах. Но никем до сих пор она еще не разрабатывалась с такой последовательностью и с таким, этой последовательностью обусловленным, совершенством, с таким мастерством переосмысления восходящих к Гоголю, к романтикам, к Салтыкову, Свифту, символистам стилистических приемов и композиционных мотивов. Как известно, «структура смысла есть структура различия». А потому, взаимозаменяемость, взаимопереходность членов исходной для текста оппозиции, дает эффект «скольжения смысла, отнимающего у слов их идентичность, которую должен гарантировать нормальный дискурс» (Жак Деррида).

Рассмотренные нами через ассоциативные типы образности представленные оппозиции отражают основную модель набоковских текстов, дают ключ к интерпретации художественного мира писателя, в котором тема изменения состояний сознания, исчезновений, превращений, само пересечение границ между вымыслом и реальностью становится метатемой самой крупной темы Набокова – темы творчества – «концептосферы» (Л. Рягузова), заключающей в себе всю языковую репрезентацию поэтической картины мира автора.

Предприняв попытку выявить ряд особенностей поэтической картины мира В. Набокова через анализ внутритекстовых и межтекстовых ассоциативных связей и ассоциативно-смысловых полей, мы приходим к мнению, что писатель создал свой собственный концептуальный мир, несомненно, базирующийся на культурных традициях, и в равной мере отличный от традиционного восприятия.

Выводы

Ассоциативность – важнейшее качество художественного слова. Одним из способов проявления индивидуального стиля писателя является своеобразие авторского ассоциирования.

Ассоциативные связи слов достаточно полно можно описать с помощью полевой модели языка. Ассоциативное поле слова отражает особенности его семантики, грамматической оформленности, звукового облика, морфемной структуры, тематической соотнесенности, стилистической окраски и прагматики.

В художественном тексте ассоциации не только формируют его образный смысл, раскрывают неповторимость образного видения художника слова, своеобразие его стиля, но также обогащают творческое мышление читателя, т.е. наглядно отражают как модальную, так и прагматическую организацию текста.

Тесная связь модального и прагматического аспектов с характером ассоциативной упорядоченности словаря художественного текста обусловила появление двух подходов в изучении ассоциативных связей. Первый из них осуществляется в пределах текста, т.е. ассоциативными в данном случае являются внутритекстовые связи конкретного произведения или несколько произведений одного автора. Рассмотренные в работе типы текстовых ассоциаций раскрывают особенности индивидуальной картины мира автора, участвуют в описании текстовых индивидуально-авторских парадигм (ассоциативных рядов и ассоциативных полей) как основных средств формирования образной системы текста.

Наблюдения за спецификой ассоциативных образов, проведенные нами на материале оригинальных прозаических текстов Владимира Набокова, позволили обосновать некоторые особенности образно-ассоциативной системы писателя.

Система ассоциативных образов, развивающих эстетическое содержание произведений писателя, обусловила наличие в их художественных структурах семантических оппозиций, способствующих развитию эффекта двоемирия: ре-

ального – ирреального, истинного – мнимого, действительного – воображаемого, жизни – смерти, сна – яви, копии – оригинала.

В работе нами рассмотрены ассоциативные поля слов, организующие сиринскую поэтику контраста.

Изучение ассоциативного поля с доминантой «игра» позволяет говорить об «игровой природе» творческого мировидения В. Набокова.

Ассоциативное поле «игра» соотносится и с некоторыми другими концептуально значимыми полями: «узор», «река», «книга», «сон», «обман», «пустыня», «картина» и т. д. Все они взаимозаменяемы и помогают, с одной стороны, отразить специфику образного видения автора, с другой – актуализировать воображение читателя, сосредоточить его внимание на экспрессивно-значимых фрагментах текста.

Исследование поэтической картины мира В. Набокова в ассоциативном аспекте позволило выявить особую значимость ассоциативного поля с доминантой «мир» в творческом мировидении художника и тесную сопряженность его с ассоциативными полями других рассмотренных подробно ключевых понятий («игра», «река», «узор»).

В целом рассмотренные нами межтекстовые ассоциивно-смысловые поля отражают динамику мироощущений автора и определяют специфику его творческого метода.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для реконструкции поэтической картины мира В. Набокова в ассоциативном аспекте наиболее важным моментом представляется обращение к языковой личности писателя, его литературно-теоретическим воззрениям, универсалиям его художественного мышления, объективированным в лексической структуре прозаических текстов с коммуникативной установкой на гармонический диалог с читателем.

Не всякий читатель способен «разомкнуть» круг набоковской прозы, а лишь тот, кто осуществит сложную деятельность по «распредмечиванию» языковых средств, выражающих в себе «авторскую программу смыслопостроения» (А. А. Богатырев).

В. Набоков ценит важность иррационального, интуитивного начала в творчестве, осмысливая на его основе ассоциативные связи, и в то же время держит в поле зрения механизм образования и сочетания этих связей, оценивая произведение по его «технической стороне», поэтому поэтика Набокова основана на различных приемах и способах языковой игры. Установка на языковую игру создает возможность полного использования ассоциативного потенциала слова, ориентированного как на языковую систему (норму), так и на непосредственно его реализацию в тексте.

Анализ текстовых парадигм позволил нам выявить важнейшие функции индивидуально-авторских ассоциатов в поэтической картине мира В. Набокова: аллюзивную, ироническую, функцию создания звуковых картин, функцию создания художественных символов. Внутреннее единство индивидуально-авторских поэтических парадигм заключается в их стабильной ассоциативно-смысловой соотнесенности к единым темам и мотивам, являющимися ключевыми в творчестве писателя.

Взаимодействие узуальных (стандартных, типовых) и индивидуально-авторских (нестандартных, уникальных) ассоциативных корреляций в лексической структуре прозаических текстов В. Набокова является ярким проявлением его идиостиля.

Устойчивые ассоциативные связи в картине мира писателя формируют цветообозначения. Широкий ассоциативный диапазон слов семантического поля «цвет» указывает на различные смысловые оттенки их содержания. Наиболее значимыми для индивидуальной поэтической картины мира В. Набокова являются цвета белый, черный, серебряный, синий.

Ассоциативному объединению слов в художественном тексте способствуют различные стилистические приемы, раскрывающие композиционное и идейно-тематическое своеобразие произведения: имплицитное и эксплицитное противопоставление, ассоциативно-смысловое развертывание внутренней формы слова, прием «замыкания», организующий художественную структуру произведений В. Набокова, инверсия как разновидность приема «замыкания», лексическая и фразеологическая контаминация, намеренное столкновение лексико-семантических вариантов слова в прямом и переносном значениях, соединение в одном контексте слов с противоположной семантикой, буквализация фразеологических и риторических оборотов, сравнение, олицетворение, перифразирование, градация, метафоризация. Причем метафоризация часто основывается у писателя на актуализации обонятельного, зрительного, осязательного и слухового аспектов действительности, что создает дополнительный эффект соучастия и сопереживания читателя при прочтении текста. Кроме того, для Набокова характерна ситуация, когда герой через обонятельные и осязательные ассоциации восстанавливает зрительные и слуховые (рассказ «Звонок»).

Отдельно можно выделить прием «тройного усиления признака», используемый писателем в разнообразнейших стилистических целях (например, для характеристики персонажа: «Муж ее, *страстный* и *острый делец*, был в отъезде»); прием, названный «табуирование имени» («она – О. К. Неллис – Баб – мама – мамахен» - в лексемах от «она» до «мамахен» происходит явное снижение образа героини рассказа «Звонок»); и, конечно, излюбленный «повтор» Набокова-Сирина – возвращение к уже названной детали – который в набоковских текстах носит как эксплицитный, так и имплицитный характер или проявляется через преломление одного образа в другом («круг – мяч»). Стилистические

приемы устанавливают смысловые переключки слов, которые цементируют художественные фрагменты текста, объединяют их в единое целое, подготавливают основу для реализации художественной идеи, «эзотерического смысла произведения» (А. А. Богатырев).

Слово, вынесенное в заголовок текста, также выступает в качестве ассоциативно-смысловой скрепы всех его частей, углубляет ассоциативные подтекстовые связи по мере анализа основных лексико-семантических единиц. Процесс обогащения семантической структуры слова новыми, индивидуально-авторскими значениями, отличными от языковых, подробно рассмотрен нами на примере лексем «рождество» и «круг» одноименных рассказов Набокова. Кроме того, анализ данных лексем позволил нам соотнести эти значения с важнейшими категориями поэтического мира Владимира Набокова, а также пронаблюдать на примере этих слов нетривиальный процесс превращения в символ существительных с абстрактной и конкретной семантикой.

Стабильность индивидуальной символики в поэтической картине мира В. Набокова служит лексическому воплощению уникальной лингвофилософской концепции автора, основанной на ситуации познания другого через себя и себя как отраженного. Ассоциаты-символы в идиостиле художника отличаются своей полифункциональностью и нетрадиционным содержанием.

Наблюдательность, внимание к детали, меткие описания даже эпизодических людей – эти очень важные черты творческой личности В. Набокова также во многом определили эстетическую систему писателя, его этическую концепцию и философские воззрения. Кроме того, они принимают самое активное участие в раскрытии образов персонажей через слово («Милюков в *целлулоидовом* воротничке»), ассоциативные ряды слов («*сломанный пети-бар – пол-яблока – одинокая в луже редиска – горсть сухих крошек*»), ряды тематических групп слов, представленных только одним элементом (например, тематические группы «*муж героини*» и «*темперамент*» в рассказе «Бахман» репрезентируют главную идею рассказа – идею одиночества гения, его «невписанности» в жизнь).

Для исследования специфики тезауруса писателя особенно важны смысловые связи, базирующиеся на периферийных компонентах семантики. Например, ассоциативный ряд, репрезентирующий ассоциативное поле *грибы* в «Других берегах» - «классически просто и округло построенные – концентрическими кругами – ревниво сдержанное упоение – грибное счастье – подобие дымчатого ореола» не только с особой силой демонстрирует особенности художественной манеры Набокова (появляется сирийский *круг*), но, в ореоле своих ассоциативных связей, позволяет воплотить дорогой для автора мир – утраченный рай детства – и вызвать созвучные теплые эмоции у читателя.

Ключом к пониманию индивидуальной поэтической картины мира писателя явилась его концепция организации мимикрии в природе. Любимое увлечение В. Набокова – энтомология – также нашло отражение в его произведениях. Слова, связанные с фреймами «бабочки», «собирающие бабочек», «принадлежности для ловли и коллекционирования бабочек», несут большую эмоциональную нагрузку в идиоме Набокова, вбирая в себя большое количество субъективных ассоциаций, репрезентируют в его текстах возможный авторский мир.

«Музыкальность» мировидения Сирина проявилась в обилии «музыкальных» ассоциаций (семантических и фонетических), через которые автор «видит» человека и окружающую его реальность – в результате чего мотив музыки становится концептуально значимым в эстетической системе писателя, организует содержательную и эмоциональную тональность произведения или его фрагмента. Музыкальный характер прозы Набокова передается в основном за счет ассоциативных пар формального и формально-смыслового типа, окказиональных образований, построенных на основе паронимии. «Музыкальные» метафоры и сравнения «оживают» и актуализируются в лексической структуре ключевых мотивов индивидуальной картины мира Сирина, каковыми являются *жизнь, память, творчество, язык, любовь, судьба, смерть*.

Широкий кругозор писателя, его тонкое знание психологии, философии, русской и зарубежной литературы обусловили интертекстуальный характер

прозы Набокова. Установление различных смысловых и эмоциональных связей с другими текстами достигается за счет использования автором приема цитирования – явного или скрытого, игры с читателем, пародийного перифраза, принципа многократного наложения реминисценций – цитат, аллюзий, подсказок.

Ассоциативный анализ произведений малого жанра показывает, что уже в ранней прозе Набокова-Сирина легко выделяются слова – «ориентиры», своего рода «семантические сигналы», ключевые понятия, организующие поэтическую картину мира писателя.

Исследование поэтической картины мира В. Набокова в ассоциативном аспекте позволило выявить особую значимость ассоциативно-смысловых полей с доминантами «игра», «река», «узор», «мир» и рассмотреть основные способы их взаимодействия.

Ключевым, определяющим поведение набоковского героя становится ассоциативное поле с доминантой «игра». Сквозь призму игры автор видит человека и окружающую его реальность, чему способствуют семантические корреляты: «игра – человек», «игра – время», «игра – пространство», «игра – жизнь» и т.п. Это позволяет говорить об игровой природе творческого мировидения художника.

Наблюдения над игровой стилистикой В. Набокова акцентируют и еще одну особенность поэтической картины мира писателя – лингвистичность его произведений – сущностное свойство, обеспечивающее осознание читателем исключительной важности темы творчества посредством особого отбора языковых средств. Автор активно использует в своих произведениях языковые термины и понятия – и этот выбор концептуален: с их помощью происходит метафорическое включение языка и его элементов в круговорот бытия, языковые единицы персонифицируются, «овеществляются», приобретают онтологический статус наравне с людьми, вещами, явлениями природы.

Художественно нерелевантна ассоциативная характеристика лексемы «река» в индивидуальной модели мира писателя. Обогащение ассоциативных возможностей лексемы происходит за счет ее новых индивидуально-авторских

ассоциативных корреляций, стабильно репрезентирующихся в лексической структуре художественных текстов.

Узор в текстах В. Набокова – это и художественная деталь, и прием формальной организации текста. Метафоры с доминантой «узор» варьируются во всех прозаических текстах Набокова и объединяются в одно ассоциативное поле, как правило, на базе гиперо-гипонимических отношений (стиль-компоненты стиля), создания новых символических значений, перифраз (автор – искусный ткач, композиция романа – паутина, комментарий к тексту – испод холста).

В составе ассоциативного поля с доминантой «мир» выделяются микрополя «мир-граница», «мир-картина», «мир-обман». Все они взаимосвязаны и помогают, с одной стороны, отразить специфику мировидения автора, с другой – стимулировать ассоциативную «раздражимость» читателя и, актуализируя «лингвистическую» нишу его информационного тезауруса, способствовать эффективности творческого диалога автора и адресата в процессе их совместной текстовой деятельности.

Библиографический список использованной литературы

1. Авдевнина О. Ю. Смысловая плотность художественного текста (на основе русскоязычной прозы В. Набокова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1997. – 16 с.
2. Адамович Г. Владимир Набоков / Вступ. ст. и публ. И. Васильева // Октябрь. – 1989. - № 1.
3. Адмони В. Г. Поэтика и действительность. – Л., 1975. – 310 с.
4. Азнаурова Э. С. Слово как объект лингвистической стилистики: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1974. – 17 с.
5. Александров В. Е. Набоков и серебряный век русской культуры // Звезда. – 1996. - № 11.
6. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. – СПб., 1999. – 312 с.
7. Алексеева В. О. Метафорические концепты в системе поэтического языка В. Набокова // Когнитивная семантика. Материалы II Междунар. школы-семинара по когнитивной лингвистике. – Тамбов, 2000.–Ч. 2. – С. 23 – 25.
8. Альманах. Поэзия 50-х. – М., 1989. – 247 с.
9. Ананьев Б. Г. Психология чувственного познания. – М.,1960. – 364 с.
10. Анастасьев Н. Феномен Владимира Набокова. – Иностранная литература. – 1987. - № 5.
11. Анисимова Р. В. Отражение категории времени как одного из элементов картины мира // Текст как отображение картины мира.– М.,1989.-С.32-45.
12. Андреев Н. Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом // Русская литература в эмиграции. Под ред. Н. Полторацкого. – Питтсбург, 1972.
13. Андреева В. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 1999. – 489 с.
14. Антонов С.А. Ассоциативные и образные виды текстовой связи в прозе В. Набокова // Русский текст. – 1993. - № 1. – С. 83 – 93.

15. Антропова М. В. Личностные доминанты и средства их языкового выражения (на материале художественного текста): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1996. – 16 с.
16. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. Синонимические средства языка. – М., 1974. – 215 с.
17. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. – Вып. 28. – 1988. – С. 6 – 21.
18. Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2 т. – М., 1995[а]. - Т. 1 – 2.
19. Апресян Ю. Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. – 1995[б]. – Т. 54. - № 3. – С. 3 – 18.
20. Апресян Ю. Д. Роман «Дар» в космосе Владимира Набокова. Ст. 2 // Изв. Рос. АН. Сер. лит. и яз. – 1995[в]. - № 4. – С. 6 – 23.
21. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика его исследования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1966. – 21 с.
22. Арнольд И. В. Теоретические основы стилистики декодирования // Стилистика романо-германских языков: Материалы семинара. – М., 1972. – С. 1 – 17.
23. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования) – Л., 1973. – 302 с.
24. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – Т. 40. – 1981. - № 4. – С. 356 – 365.
25. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. – М., 1999. – 896 с.
26. Арутюнова Н. Д. Наивные размышления о наивной картине языка // Язык о языке: Сб. статей / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой. – М., 2000. – С. 7 – 19.
27. Аскольдов С. А. Концепт и слово // Русская словесность. Антология. – М., 1997. – С. 267 – 279.
28. Ахманова О. С. Лингвистическое значение и его разновидности // Проблема значения в лингвистике и логике. – М., 1963.

- 29.Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – 607 с.
- 30.Бабилов А. А. Мотивы «Евгения Онегина» в «Университетской поэме» В. В. Набокова // ПиН. – С. 268 – 278.
- 31.Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической системе языка, их личностная и национальная специфика. – Воронеж, 1998. – Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Воронеж, 1998. – 17 с.
- 32.Бакланова Е. А. К вопросу о классификации имплицитов в художественном тексте (на материале ранних рассказов В. Набокова) // Коммуникативно-прагматические аспекты слова в художественном тексте: Науч. тр. каф. совр. рус. яз. и стилистики Томского гос. пед. ун-та. – Томск, 2000. – С. 151 – 158.
- 33.Бакланова Е. А. Имплицитный смысл в рассказе В. Набокова «Рождество» // Лексические аспекты смыслового анализа художественного текста в вузе и школе. Материалы научно-практического семинара. – Томск, 2001. – С.86 – 90.
- 34.Барковская Н. В. Образ Кармен в культурном контексте (А. Блок, М. Цветаева, В. Набоков) // Время Дягилева. Универсалии серебряного века. – Пермь, 1993. – Вып.1. – С. 148 – 155.
- 35.Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – 616 с.
- 36.Баталова Т. М. Типология семантических связей в художественном произведении // Основные понятия и категории лингвистики. – Пермь, 1982. – С. 56 – 72.
- 37.Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 423с.
- 38.Бахтин М. М. Человек в мире слова. – М., 1995. – 140 с.
- 39.Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, философии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Русская словесность. Антология. – М., 1997. – С. 227 – 244.
- 40.Белова Т. Н. Культурологические аспекты романов В. Набокова // Культура и текст. СПб. – Барнаул, 1997. – Вып.1. – С. 76-77.
- 41.Белый А. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – 528 с.

- 42.Белянин В. П. Психолингвистические аспекты художественного текста. – М., 1988. – 123 с.
- 43.Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе. – М., 2000. – 248 с.
- 44.Березина А. Г. Роман В. Набокова «Отчаяние», прочитанный германистом: (Пробл. цитирования) // Вестн. С.-Петерб. ун.-та. Сер. 2 история, языкознание, литературоведение. – Спб., 1994. – Вып.1. – С. 92 – 105.
- 45.Берестенев Г. И. О «новой реальности» языкознания // Филологические науки. – М., 1997. – № 4.
- 46.Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – 335 с.
- 47.Битов А. Одноклассники. К 90 – летию О. В. Волкова и В. В. Набокова // Новый мир. – 1990. – № 5.
- 48.Бицилли П. И. Возрождение аллегории // Русская литература. – 1990 – №2. – С. 147 – 154.
- 49.Богатырев А. А. Элементы неясного образования в художественном тексте. – Тверь, 1998.
- 50.Богин Г. И. Схемы действий читателя при понимании текста. – Калинин, 1989. – 70 с.
- 51.Болотнова Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня. – Томск, 1992. – 312 с.
- 52.Болотнова Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте. – Томск, 1994. – 212 с.
- 53.Болотнова Н. С. Задачи и основные направления коммуникативной стилистики художественного текста // Вестник Томского гос. пед. ун.-та. – Вып. 6. Сер.: Гуманитарные науки (Филология). – Томск, 1998 [а]. – С.6-8.
- 54.Болотнова Н. С. Об изучении ассоциативно-смысловых полей слова в художественном тексте // Русистика: Лингвистическая парадигма конца XX века: Сб. статей в честь проф. С. Г. Ильенко. – СПб., 1998 [б]. –С.242 – 247.
- 55.Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: Пособие для филологов. – Ч. 1. - Томск, 2001. – 129 с.

- 56.Бондарко А. В. О грамматике функционально-семантических полей // Изв. АН СССР. СЛЯ. – 1984 [а]. – Т. 43. - № 6. – С. 12 – 24.
- 57.Бондарко А. В. Функциональная грамматика. – Л., 1984. – 133 с.
- 58.Бугаева Л. Д. Мифопоэтика сюжета об Орфее и Эвридике в культуре первой половины XX века // Мифология и повседневность. – СПб., 1999. – Вып. 2. – С. 485-507. – О Набокове: с. 493 – 507.
- 59.Будагов Р. А. Человек и его язык. – М., 1976. – 427 с.
- 60.Букс Н. Звуки и запахи: О романе Вл. Набокова «Машенька» // НЛО. – 1996. – № 17. – С. 296 – 317.
- 61.Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. – М., 1998. – 208 с.
- 62.Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика. – М.,1990.– 175с.
- 63.Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. – М., 1996.
- 64.Вейдемманн Р. Ситуация открытости. – Вышгород, 1999. – С. 19-22.
- 65.Вейдле В. В. Сирич. «Отчаяние» //Набоков В. В.: Pro et contra. Т. 2 – СПб., 2001. – С. 242 – 244.
- 66.Верижникова Т. Ф. Владимир Набоков и искусство книги Англии рубежа веков: «Храм Шекспира» в библиотеке В. Д. Набокова //НВ 1. – С. 201-108.
- 67.Виноградов В. В. О некоторых вопросах русской исторической лексикологии // Изв. АН СССР. СЛЯ. – 1953. – Т. XII.
- 68.Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963. – 255 с.
- 69.Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей.– М., 1964. – 614 с.
- 70.Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М., 1971. – 240 с.
- 71.Виноградов В. В. О языке художественной прозы. – М., 1980. 360 с.
- 72.Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. – М., 1981. – 320 с.
- 73.Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. – М., 1959. – 429 с.
- 74.Винокур Г. О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. – М., 1991. – 448 с.

- 75.Винокур Г. О. Собрание трудов. Введение в изучение филологических наук. – М., 2000. – 192 с.
- 76.Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. – М., 1980. – 237 с.
- 77.Винокуров Е. М. Метафоры: Новые стихи. – М., 1972. – 128 с.
- 78.Вострикова М. А. В. Набоков в миниатюре (Сборник рассказов «Возвращение Чорба») // Культурное наследие российской эмиграции. 1917-1940. – М., 1994. – Кн. 2. – С. 146 – 154.
- 79.Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1987. – 345 с.
- 80.Выготский Л. С. Мышление и речь. Психолингвистические исследования. – М., 1996. – 416 с.
- 81.Гадамер Х. Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.– 367 с.
- 82.Гак В. Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики. – М., 1972.
- 83.Гак В. Г. К диалектике семантических отношений в языке // Принципы и методы семантических исследований. – М., 1976.
- 84.Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. – 138 с.
- 85.Голосовкер Я. Э. Интересное // Вопросы философии. – М., 1989. – № 2.
- 86.Горковенко А. Национальное и наднациональное в художественном сознании В. Набокова (К проблеме преподавания курса литературы русского зарубежья в ВУЗе) // Высшая школа: гуманитарные науки и гуманистические основы образования и воспитания. – Чита, 1996. – С. 101-110.
- 87.Горленко Ф. М. Семантические связи слов в художественном тексте: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Кишинев, 1988. – 16 с.
- 88.Григорьев В. П. Поэтика слова. – М., 1974. – 345 с.
- 89.Григорьев В. П. Проблемы структурной лингвистики. – М., 1988. – 286 с.
- 90.Григорьев В. П. Грамматика идиостиля. – М., 1990. – 297 с.
- 91.Григорьев В. П. Самовитое слово и его словарное представление // Изв. АН СССР. Сер.: Литература и язык. – 1994. – Т. 53. - № 4.

92. Григорьева А. Д. Слово в поэзии Тютчева. – М., 1980. – 230 с.
93. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург, 1996 – 215 с.
94. Гридина Т.А. Ассоциативный потенциал слова и его реализация в речи: (Явления яз. игры): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 1996. – 45 с.
95. Гурболик О. А. Тайна Вл. Набокова: Библиографические очерки. – М., 1995. – 248 с.
96. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения. – СПб, 1990. – 329 с.
97. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова // Логос, 1991. – №1. – С. 175 – 184.
98. Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке: Сб. статей / Под общ. рук. и ред. Н. Д. Арутюновой – М., 2000. – С. 193 – 270.
99. Денисов П. Н. Лексика русского языка и принципы ее описания. – М., 1980. – 253 с.
100. Джонсон Д. Б. Лабиринт инцеста в «Аде» Набокова. – В. В. Набоков: Pro et contra. – Т. 2. – СПб., 2001. – С. 375 – 395.
101. Дмитренко О. Восхождение к Набокову: Книга для учителя. – СПб., 1998.
102. Долинин А. Поглядим на арлекинов: Штрихи к портрету В. Набокова // Лит. обозрение. – 1988. – № 9.
103. Донецких Л. И. Слово и мысль в художественном тексте. – Кишинев, 1990. – 166 с.
104. Дымарский М. Я. Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // Дымарский М. Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX – XX вв.) – СПб., 1999. – С. 255–366.
105. Дьячковская Л. Свет, цвет, звук и граница миров в романе «Защита Лужина» // В. В. Набоков: Pro et contra. – Т. 2. – СПб., 2001. – С. 695-715.
106. Ермакова О. П. Семантические процессы в лексике // Русский язык конца XX столетия (1985 – 1995). – М., 1996. – С. 99 – 103.
107. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или в поисках потерянного рая // Вопросы литературы. – 1988. – № 10.

108. Ерофеев В. Набоков в поисках потерянного рая // Набоков В. Другие берега. – М., 1989.
109. Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. – Т. 1. – М., 1990.
110. Есаулов И. А. Поэтика литературы русского зарубежья (Шмелев и Набоков: два типа завершения традиции) // Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск, 1995. – С. 238 – 267.
111. Ефимов А. И. О языке художественных произведений. – М., 1954. – 288 с.
112. Ефремов В. А. Ассоциативно-вербальная организация цикла лирических новелл И. А. Бунина «Темные аллеи»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1999. – 19 с.
113. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977.
114. Залевская А. А. Введение в психопэтику. – М., 2000. – 382 с.
115. Земская Е. А. Ключевые слова как базовые основы словопроизводства // Русский язык конца XX столетия (1985 – 1995). – М., 1996. – С. 99 – 103.
116. Зимняя И. А. Смысловое восприятие речевого сообщения // Смысловое восприятие речевого сообщения в условиях массовой коммуникации. – М., 1976. – С. 26 – 33.
117. Золян С. Т. Семантическая структура слова в поэтической речи. – Изв. АН СССР, СЛЯ. – 1981. – Т. 40. – № 6. – С. 509 – 519.
118. Злочевская А. В. Эстетические новации Владимира Набокова в контексте традиций русской классической литературы. – Вестн. Моск. ун. – та. – Сер.9. – Филология. – 1997. – №4. – С. 9 – 19.
119. Иванов Вяч. О границах искусства // Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. – М., 1916.
120. Иванова Н. И. Н. В. Гоголь в восприятии творческой интерпретации В. В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 17 с.
121. Исхакова Д. К. Семантические связи лексики тропа с лексикой текста // Лингвистические аспекты образности. – М., 1981.

122. Ильин С. А., Шапкин А. А. Набоков и Тургенев: интертекстуальные связи (на материале повестей «Ася», «Вешние воды» и романа «Машенька») // Язык. Культура. Методика. – Луганск, 1996. – С.112-123.
123. Казарин Ю. В. Поэтический текст как система. – Екатеринбург, 1999.– 12с.
124. Караулов Ю. Н. Общая и русская идеография. – М., 1976. – 355 с.
125. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.– 263 с.
126. Караулов Ю. Н. Язык и личность. – М., 1989. – 285 с.
127. Караулов Ю. Н. Ассоциативная грамматика русского языка. – М., 1993.
128. Караулов Ю. Н., Сидоров Ю. А., Тарасов В. Ф., Уфимцева Н. В., Черкасова Р. А. Русский ассоциативный словарь. – Кн. 1 – 6. – М., 1994 – 1998.
129. Караулов Ю. Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М., 1999. – 180 с.
130. Калдыгулова Т. С. Ассоциативное поле слова в организации лексической структуры художественного текста // Проблема исследования слова в художественном тексте. – Л., 1990. – С. 141 – 150.
131. Карпенко С. М. Ассоциативные связи слова в узусе и поэтическом тексте (на материале творчества Н. С. Гумилева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2000. – 26 с.
132. Карпович И. Е. Роман В. Набокова «Машенька» в аспекте игрового начала // Культура и текст. СПб. – Барнаул, 1977. – Вып. 1. – С. 32 – 33.
133. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление. – Л., 1972.– 216 с.
134. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве В. Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под ред. Н. Г. Мельникова.– М., 2000.–688с.
135. Клещикова В. Н. В поисках пределов смысла // Русская речь. – М., 1997. - № 3. – С. 22 – 26.
136. Клименко А. П. Лексическая сочетаемость и ее психолингвистическое изучение: Учеб. пособие. – Минск, 1974. – 296 с.
137. Клименко А. П. Ассоциативное поле и текст // Функционирование и развитие языковых систем. – Минск, 1990. – С. 44 – 46.

138. Климова А. И. Ассоциативные лексические ряды в рассказе К. Г. Паустовского «Телеграмма» // Аспекты и приемы анализа художественного текста / Под ред. Е. Г. Ковалевской. – Л., 1983. – С. 120 – 125.
139. Ковалева Т. Ю. О содержательных контекстах понятия «концепт» // Язык. Человек. Картина мира. – Омск, 2000. – С. 45 – 52.
140. Ковалевская Е. Г. Слово в тексте художественного произведения // Аспекты и приемы анализа текста в художественном произведении. – Л., 1983. – С. 70 – 84.
141. Ковтунова И. И. Поэтика контрастов в романе В. Набокова «Дар» // Язык: система и подсистемы. – М., 1990.
142. Ковтунова И. И. Поэтическая семантика и грамматика // Очерки истории языка русской поэзии. Грамматические категории. Синтаксис текста. – М., 1993. – С. 56 – 69.
143. Кожин А. Н. Язык художественной литературы как эстетически стимулируемая форма литературного языка // Структура и функционирование поэтического текста. Очерк лингвистической поэтики. – М., 1985.
144. Кожина М. Н. Стилистика русского языка. – М., 1977. – 224 с.
145. Козловская Н. В. Предметная лексика в картине мира В. Набокова (на материале романа «Другие берега») // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург, 1997. – С. 44 – 51.
146. Колодина Н. И. Художественная деталь как средство текстопостроения. – Тверь, 1997. – 157 с.
147. Корытная М. Л. Роль заголовка и ключевых слов в понимании художественного текста: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 1996. – 17 с.
148. Краснов Г. Мотив в структуре прозаических произведений. К постановке вопроса // Вопросы сюжета и композиции. Межвузовский сборник 4. – Л., 1980. – С. 69 – 81.
149. Красных В. В. От концепта к тексту и обратно // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1998. – № 1.
150. Краткий словарь по философии. – М., 1982. – 300 с.

151. Крюкова Н. Ф. Природа метафоры в семантическом и рефлексивном планах // Психолингвистические исследования слова и текста. – Тверь, 1997. – С. 32 – 36.
152. Кубрякова Е. С. и др. Человеческий фактор в языке: Язык и порождение речи. – М., 1991. – 329 с.
153. Кубрякова Е. С. и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996. – 245 с.
154. Кузнецов И. В. Мистерия Сирина: Анализ новелл В. Набокова / Материалы для занятий. – Новосибирск, 2000. – 99 с.
155. Кузнецов П. Утопия одиночества: Владимир Набоков и метафизика // Новый мир. – 1992. – № 10. – С. 243 – 250.
156. Кузьмина Н. А. Семантика слова в поэтической речи // Вопросы структуры и функционирования языка. – Томск, 1984.
157. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. – Екатеринбург – Омск. – 1999. – 268 с.
158. Купина Н. А. Структурно-смысловой анализ художественного произведения. – Свердловск, 1981. – 92 с.
159. Купина Н. А. Внутрисловные микросистемы в художественном тексте // Слово в системных отношениях. – Свердловск, 1982. – 253 с.
160. Купина Н. А. Смысл художественного текста и аспекты лингво - смыслового анализа. – Красноярск, 1983. – 160 с.
161. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. – М., 1979. – 367 с.
162. Кэрлот Х. Э. Словарь символов. – М., 2000. – 365 с.
163. Ламзина А. В. Заглавие литературного произведения // Русская словесность. – М., 1997. – № 3. – С. 75 – 80.
164. Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. – Л., 1974. – 200 с.
165. Лебедев А. К приглашению Набокова//Знамя. – 1989. – № 10. – С.203-213.
166. Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – 496 с.

167. Левченко М. Л. Концептуальная картина мира Н. С. Лескова и ее отражение в идиостиле писателя (экспериментальное исследование): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2000. – 19 с.
168. Леонтьев А. А. Язык, речь, речевая деятельность. – М., 1969.
169. Леонтьев А. А. Языковое сознание и образ мира // Язык и сознание: парадоксальная рациональность. – М., 1993. – С. 16 – 21.
170. Лескис Г. А. Синтагматика и парадигматика художественного текста // Изв. АН СССР. СЛЯ. – 1982. – Т.41.
171. Лиллу М. Набоков: Человек играющий. – Л., 1970.
172. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. Ярцева В. Н. – М., 1990. – 685 с.
173. Линецкий В. «Анти-Бахтин» - лучшая книга о Владимире Набокове. – СПб., 1994 – 153 с.
174. Лисенкова И. М. Семантическая мотивация как фактор формирования семантического поля художественного текста (на материале произведений А. Блока, М. Цветаевой). – Краснодар, 1997.
175. Лихачев Д. С. Текстология: На материале русской литературы X – XVII веков. – Л., 1983. – 279 с.
176. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка//Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология.– М., 1997. – С.280–287.
177. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. – М., 1927. – 315 с.
178. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. – М., 1993. – 958 с.
179. Лотман М. А. Некоторые замечания о поэзии и поэтике Ф. К. Годунова-Чердынцева // Набоков В. В.: Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. – СПб., 1999. – С. 350 – 353.
180. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970. – 365 с.
181. Лук А. Н. Мышление и творчество. – М., 1976. – 144 с.

182. Лукин В. А. Концепт истины и слово истина в русском языке (Опыт концептуального анализа рационального и иррационального в языке) // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3.
183. Лукьянова Н. А. О термине экспрессив и о функциях экспрессивов русского языка // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Новосибирск, 1980. – С. 3 – 22.
184. Лурия А. Р. Язык и сознание / Под ред. Е. Д. Хомской. – М., 1979. – 320 с.
185. Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). – Ростов-на-Дону, 1996. – 290 с.
186. Ляпина И. А., Ляпина А. Ю. Русские реалии в культуре русского зарубежья // Образование и педагогическая мысль российского зарубежья. 20-50 годы XX века. – Саранск, 1997. – С. 93 – 95.
187. Маглакелидзе Ж. Г. Функции числительного в реализации художественной картины мира // Текст как отображение картины мира. – М., 1989.
188. Маковский М. М. Картина мира и миры образов // Вопросы языкознания. – 1992. – № 6.
189. Максимов Л. Ю. О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи. – М., 1975. – 145 с.
190. Малышева Е. Г. Идиостиль Владимира Ходасевича (опыт когнитивного анализа): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 1997. – 17 с.
191. Мещанский А. Ю. Набоков и Пушкин // Res Philologica: «Пушкин – наше все». – Архангельск, 1999. – Вып. 1. – С. 134 – 137.
192. Мигирин В. Н. Язык как система категорий отображения. – Кишинев, 1978. – 237 с.
193. Миллер Л. В. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория // Мир русского слова. – СПб., 2000. – № 4. – С. 39 – 45.
194. Мирюшкин Д. В. Жанрово-стилевое своеобразие романа «Приглашение на казнь» В. Набокова // Жанрово-стилевые проблемы русской литературы XX века. – Тверь, 1994. – С. 56 – 67.

195. Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. Писатели младшего поколения // Литература в школе. – М., 1991. – № 3.
196. Михайлов О. Н. Владимир Владимирович Набоков (1899 – 1977) // Михайлов О. Н. Литература русского зарубежья. – М., 1995. – С. 351 – 372.
197. Михеев М. Заметки о стиле Сирина: еще раз о нерусскости ранней набоковской прозы // Логос, 1999. – 3 11 – 12. – С. 87 – 115.
198. Мулярчик А. С. Русская проза В. Набокова. – М., 1997. – 314 с.
199. Мурзин Л.Н., Штерн А.С. Текст и его восприятие.– Свердловск, 1991–171 с.
200. Мурзин Л. С. Язык, текст, культура // Человек – Текст – Культура: Коллективная монография / Под ред. Н. А. Купиной, Т. В. Матвеевой. – Екатеринбург, 1994. – С. 160 – 169.
201. Набоков Вл. Собрание сочинений в 4 т. – М., 1990а. – Т. 1 – 4.
202. Набоков В. Узор // Набоков В. Круг: Поэтические произведения. Рассказы. – Л., 1990б. – С. 81.
203. Набоков В. Под знаком незаконнорожденных. – Урал. – 1990в. - № 1 – 3.
204. Набоков В. Пушкин или правда и правдоподобие // Набоков В. Романы. Рассказы. Эссе. – М., 1993.
205. Набоков В. О хороших читателях и хороших писателях // Русская словесность. – 1995. - № 6. – С. 84 – 86.
206. Набоков В. В. Избранное. – М., 1996. – 640 с.
207. Набоков В. Лекции по русской литературе. – М., 1998а. - 440 с.
208. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 1998б. – 512 с.
209. Набоков В. В.: Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. – СПб., 1999. – 975 с.
210. Набоков В. В. Король. Дама. Валет. – СПб., 2001а – 256 с.
211. Набоков В. В.: Pro et contra. Т. 2 / Сост. Б. В. Аверина, библиогр. С. А. Антонова. – СПб., 2001б. – 1064 с.
212. Некрасова Е. А. Словесно – ассоциативные ряды в стихотворном аспекте. – Изв. АН СССР. СЛЯ. – 1983. – Т. 42. - № 5. – С. 451 – 463.

213. Некрасова Е. А. Вопросы типологии идиостилей // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста/Под ред. В. П. Григорьева.–М.,1990.–С.81–95.
214. Никитин М. В. Знак – значение – язык: Учебное пособие. – СПб., 2001. – 226 с.
215. Никифоров А. Л. Семантическая концепция понимания // Проблемы объяснения и понимания в научном познании. – М., 1982.
216. Новиков Л. А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М., 1979. – 251 с.
217. Новиков Л. А. Стилистика орнаментальной прозы А. Белого. – М., 1990. – 180 с.
218. Новиков Л. А. Семантическое поле // Русский язык. Энциклопедия. – М., 1998. – С. 435 – 437.
219. Нокик Б. Мир и дар Набокова. Первая русская биография писателя. – М., 1995. – 240 с.
220. Носовец С. Г. Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте (цикл рассказов «Весна в Фиальте»). – Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2002. – 23 с.
221. Одинцов В. В. Стилистика текста. – М., 1980. – 215 с.
222. Основные направления психологии в классических трудах. Ассоциативная психология. Г. Эббингауз. Очерк психологии. А. Бэн. Психология. – М., 1998. – 544 с.
223. Очерк стилистики художественного прозаического текста. – Воронеж,
224. Падучева Е. В. Семантические исследования. – М., 1996. – 230 с.
225. Паустовский К. Книга скитаний. – Кишинев, 1979. – 175 с.
226. Пищальникова В. А., Сорокин Ю. А. Введение в психопэтику. – Барнаул, 1993. – 209 с.
227. Пищальникова В. А. Проблема смысла художественного текста: Психолингвистический аспект. – Барнаул, 1996. – 133 с.
228. Пищальникова В. А. Психопэтика. – Барнаул, 1999. – 175 с.

229. Полищук Г. Г. Антропоцентризм: автор – текст // Вопросы стилистики.- Вып. 28. – Саратов, 1999. – С. 243 – 254.
230. Полякова Л. А. Художественный текст как специфическая знаковая система // Лингвистические и методические аспекты текста. – Пермь, 1996. – С.42 – 49.
231. Попова Н. С. Концептуальная метафора как один способ репрезентации знания // Межвуз. сб. науч. тр. – Воронеж, 2000. – Вып. 2. – С. 196 – 199.
232. Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М., 1988.– С.8 – 69.
233. Поцепня Д. М. Образ мира в слове писателя. – СПб., 1997. – 179 с.
234. Поэтика и стилистика: 1988 – 1990. – М., 1991. – 260 с.
235. Проффер. Ключи к «Лолите». – СПб., 2000. – 192 с.
236. Психология. Словарь. / Под ред. А. В. Петровского и М. Г. Ярошевского. – М., 1990. – 494 с.
237. Пурин А. Пиротехник или романтическое сознание // Нева. – 1991. – № 8.
238. Пурин А. Набоков и Евтерпа // Новый мир. – 1993. – № 2.
239. Пустовойт П. Г. Слово, стиль, образ. – М.,1965. – 259 с.
240. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // Континент. – 1978. – № 15. – С. 313 – 322.
241. Роднянский В. Л. О роли ключевого слова в понимании текста // Психолингвистические проблемы семантики и понимания текста: Сб. науч. тр. – Калинин, 1986. – С. 106 – 114.
242. Русский язык. Энциклопедия. – М., 1998. – С. 170 – 186.
243. Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе В. Набокова. – Краснодар, 2000. – 183 с.
244. Сакулин П. Н. Теория литературных стилей. – М., 1928.
245. Семенова Н. В. Цитация и автоцитация в новелле В. Набокова «Облако. Озеро. Башня» // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – С. 24 – 30.

246. Сентенберг И. В. Коммуникативный потенциал значения слова (на материале английского глагола) // Коммуникативные аспекты значения. – Волгоград, 1990. – С. 90 – 99.
247. Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. – М., 1988. – 212 с.
248. Сидоров Е. В. Проблемы речевой системности. – М., 1987. – 140 с.
249. Сиротинина О. Б. Языковая личность и факторы, влияющие на ее становление // Термин и слово. – Н. Новгород, 1997. – С. 34 – 47.
250. Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // Набоков В. В.: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 667 – 696.
251. Сконечная О. «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Соллогуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920-х – 1930-х гг. // Набоков В. В.: Pro et contra. – СПб., 2001. – С. 520 – 531.
252. Слесарева И. П. Проблемы описания и преподавания русской лексики. – М., 1990. – 174 с.
253. Словарь сочетаемости слов русского языка. – М., 1983. – 688 с.
254. Смулаковская Р. Л. Текстовые функции семантически сближенных слов// Аспекты и приемы анализа текста художественного произведения. – Л., 1983.
255. Современный словарь-справочник по литературе / Сост. С. И. Кормилов. – М., 1999. – 704 с.
256. Соколов А. Б. Внутренняя речь и мышление. – М., 1968. – 214 с.
257. Сорокина И. В. Метафора в картине мира участников коммуникации. – Екатеринбург, 1997. – 204 с.
258. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977. – 410 с.
259. Староселец О. А. Экспрессивное исследование понимания метафоры художественного текста. – Барнаул, 1997.
260. Степанов Г. В. Несколько замечаний о специфике художественного текста// Сб. науч. тр. – М., 1976. – Вып 103. – С. 8 – 9.

261. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М., 1997. – 216 с.
262. Степанова В. В. Функциональные ориентиры в семантике слова и их текстовое воплощение // Проблемы исследования слова в художественном тексте. – М., 1990. – С. 74 – 81.
263. Стернин И. А. Проблемы анализа структуры значения слова. – Воронеж, 1979. – 156 с.
264. Стернин И. А. Лексическое значение слова в речи. – Воронеж, 1985.–171с.
265. Стернин И. А. Коммуникативная концепция семантики слова // Русское слово в языке, тексте и культурной среде.– Екатеринбург, 1997. – С.80-97.
266. Струве Г. Из книги «Русская литература в изгнании» // Набоков В. В.: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 272 – 283.
267. Сулименко Н. Е. Фрагмент тезауруса и тематическая сетка текста // Лексическая семантика. – Свердловск, 1991. – С.65 – 73.
268. Супрун А. Е. Клименко А. П. Типология ассоциативных структур и изучение лексики. – М., 1994.
269. Тамми П. Поэтика романов В. Набокова. –М., 1985.
270. Тарасова И. А. Структура семантического поля в поэтическом идиостиле (на материале поэзии И. Анненского): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1994. – 17 с.
271. Тарасова И. А. Отражение индивидуальной картины мира в писательском тезаурусе // Вопросы стилистики. – Саратов, 1999. – Вып. 28. – С.254–261.
272. Таркова И. В. Тема творчества, эстетическая позиция В. Набокова и ее художественная реализация в произведениях русскоязычного цикла: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Владивосток, 1999. – 19 с.
273. Телия В. Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М., 1986. – 141 с.
274. Толстой И. Арлекины в степи // Звезда. – 1989. – № 5.
275. Толстой И. Тропой тропа, или почему не Набоков был автором «Романа с кокаином» // Звезда. – 1995. – № 5. – С. 197 – 204.

276. Годоров У. Поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975.
277. Топоров В. Набоков наоборот // Литературное обозрение. – 1990. – № 4.
278. Тростников М. В. Метафора // Несытые слова: сб. памяти М. В. Тростникова. – М., 2000. – С. 7 – 50.
279. Трошина Н. Н. Семантическая связность и нормативность поэтического текста // Структура и функционирование поэтического текста. – М., 1985.
280. Устин А. К. Генетика текста в эволюционирующей картине мира // Художественный текст: структура, семантика, прагматика. – Екатеринбург, 1997. – С. 164 – 172.
281. Уфимцева А. А. Опыт изучения лексики как системы. – М., 1962. – 197 с.
282. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов. – М., 2000. – 280 с.
283. Федоров А. И. Семантическая основа образных средств языка. – Новосибирск, 1969. – 92 с.
284. Федоров А. И. Образная речь. – Новосибирск, 1985. – 119 с.
285. Филатов И. Е. Категория игры в лекциях В. В. Набокова о Ф. М. Достоевском // Худ. литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень, 1997. – Вып. 3. – С. 28 – 43.
286. Филин Ф. П. О лексико-семантических группах слов.- София, 1957.– 165с.
287. Флоренский П. Символическое описание. – М., 1922 – 289 с.
288. Фоменко Ю. В. Учение о слове: Учебное пособие.–Новосибирск,1991.– 6с.
289. Фрумкина Р. М. Концепт, категория, прототип // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика: Сборник обзоров. – М.. 1992. – С. 28 – 43.
290. Ховаев В. И. Textoобразующая роль ассоциативных рядов слов в художественных текстах малого жанра (на материале рассказов Ю. Нагибина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1987. – 15 с.
291. Ховаев В. И. Иерархия рядов в художественных текстах малого жанра // Структура и семантика текста. – Воронеж, 1988. – С. 33 – 40.

292. Ховинская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. – Саратов, 1975. – 429 с.
293. Ходасевич В. О Сирине // Октябрь. – 1988. - № 6. – С. 195 – 198.
294. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М., 1972. – 408 с.
295. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. – М., 1976. – 366 с.
296. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа. – М., 1982. – 439 с.
297. Целкова Л. Н. Литературоведческие концепции В. Набокова (на материале «Лекций по русской литературе») // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998. – С. 320 – 325.
298. Чагдуров С. Ш. О выразительности слова в художественной прозе. – Улан-Уде. – 1959. – 89 с.
299. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности. – М., 1991. – 214 с.
300. Черемисина И. А. Воссоздание образа пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» в англоязычной культуре (О переводческих принципах В. В. Набокова) // Основные направления развития университетского педагогического образования. – Томск, 1996. – С. 58 – 59.
301. Черницкая М. В. Стилистический анализ рассказа В. В. Набокова «Гроза»// НВ 1. – С. 61 – 65.
302. Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста: (Факторы текстообразования). – Воронеж, 1977. – 207 с.
303. Чернухина И. Я. Элементы организации художественного прозаического текста. – Воронеж, 1984. – 115 с.
304. Чернухина И. Я. Общие особенности поэтического текста: (Лирика). – Воронеж, 1987. – 157 с.
305. Чернухина И. Я. Поэтическое речевое мышление. – Воронеж, 1993. – 192с.
306. Черняк В. Д. Закономерности воплощения языковой личности в тексте. – М., 1986 – 175 с.

307. Чесноков А. В. Слово и соответствующая ему единица мышления. – М., 1976. – 194 с.
308. Шамянунова М. Д. Стиль и художественный мир В. В. Набокова (Рассказ «Весна в Фиальте») // Проблемы метода и жанра. – Томск, 1997. – Вып. 19. – С. 231 – 249.
309. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. – М., 1991. – 215 с.
310. Шаховская З. На мраморе руки // Наш современник. – 1991.–№ 9.–С.46–54.
311. Шведова Н. Ю. Об активных потенциях, заключенных в слове // Слово в грамматике и словаре. – М., 1984.
312. Шмелев Д. Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М., 1964.– 243с.
313. Шмелев Д. Н. Слово и образ. – М., 1964. – 120 с.
314. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики. – М., 1973. – 280 с.
315. Шмелев Д. Н. Язык и личность. – М., 1989. – 216 с.
316. Шраер, Максим Д. Набоков: темы и вариации. – СПб., 2000. – 377 с.
317. Щуплякова Н. С. Оксюморон в русской прозе В. Набокова // Вестник Санкт-Петербургского ун.-та. – 1995. – Вып. 4. – С. 110 – 113.
318. Щур Г. С. Теория поля в лингвистике. – М., 1974. – 255 с.
319. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. – М., 1988. – С. 175.
320. Эскина Н. Между Чеховым и Набоковым: музыка прозы // Музыкальная жизнь. – 1996. – № 5 – 6. – С. 49 – 51.
321. Юркина Л. А. Лекции В. В. Набокова о литературе // Русская словесность. – 1995. - № 1. – С. 74 – 86.
322. Языкова Ю. С. Лексические связи в контексте художественного произведения // Исследования по эстетике слова и стилистике художественной литературы. – Л., 1964.
323. Якобсон Р. Речевая коммуникация // Избранные труды. – М., 1985. – С. 203 – 256.
324. Яковлева Е. С. Фрагмент русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия). – М., 1994. – 316 с.