

УДК 821.161.1-3

**ТВОРЧЕСКИЙ ПРИЕМ «ТЕКСТ В ТЕКСТЕ» КАК РЕСУРС  
МОДЕРНИСТСКОЙ ИГРЫ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ДАР»  
(НА ПРИМЕРЕ ВСТАВНОГО РОМАНА  
«ЖИЗНЕОПИСАНИЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО»)**

**Л. Ю. Стрельникова**

Кубанский государственный университет  
*кафедра истории и правового регулирования массовых коммуникаций*

В статье рассматривается значение приема «текст в тексте» в игровой концепции романа В. Набокова «Дар». Автор включает в основной текст романа жизнеописание Чернышевского, переосмысливая подлинные события его биографии сквозь призму пародии ради филологической игры, обнажающей стилистический прием. В результате исследования сделан вывод, что прием «текст в тексте» функционирует в качестве элемента игровой поэтики, демонстрирующий многоплановость литературного текста, как способ моделирования художественного пространства.

**Ключевые слова:** *текст в тексте, модернизм, формализм в искусстве, игровая поэтика, пародия, синтез, В. Набоков.*

«Жизнеописание Чернышевского», вошедшее в структуру набоковского романа «Дар» (“The Gift”) как вставной текст, является продуктом творческих ассоциаций молодого писателя Федора Годунова-Чердынцова, а по существу литературной мистификацией, и написан им, как заметил А. Зверев, «в силу чисто внешних обстоятельств», под впечатлением от смерти единственного сына семьи эмигрантов Чернышевских, так как «Чернышевским нужно, чтобы кто-то написал историю их рода, – все-таки память о Яше, – а начинать историю следует с великого шестидесятника и даже с его отца-священника» [6, с. 230].

Следует отметить, что в модернистско-постмодернистском ресурсе романа прием «текста в тексте» рассматривается как структурное явление, способ дополнительного кодирования текста иными смыслами, что делает его полифоничным в бахтинском смысле и уводит от однозначной интерпретации. «Именно эта сторона текста, – по мнению Ю. Лотмана, – наиболее легко моделируется», «отличительной особенностью текста в тексте является его многоплановость, порождающая множество смыслов, а «возникающая при этом в тексте смысловая игра придает тексту большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности» [9, с. 152].

Использование Набоковым деконструктивного приема «текст в тексте» стимулирует работу основного произведения как иррационального «мыслящего устройства», порождающего «отвлеченные идеи без отчетливой бытовой подоплеки» [14, с. 475], переходящего в итоге в статус фантастического симулякра, ведь за содержанием жизнеописания Чернышевского не стоит жизненного прототипа, его биография является продуктом рефлексирующего творческого процесса автора, подтверждая формулу В. Вейдле: «Тема творчества Сирина – само творчество» [3, с. 187]. Модернистский тип структурирования романа в виде соединений разных

текстов позволил С. Давыдову определить его как «текст-матрешку» и ««роман-коллаж», состоящий из целого ряда внутренних текстов, как стихотворных, так и прозаических», что подчеркивает метароманную форму произведения, «в котором литературная установка сдвигается с повествования на процесс создания этого повествования» [4], усиливая тем самым главенствующую роль автора-Творца и устанавливая антагонистические отношения между претендующим на роль художника героем-писателем и подлинным создателем.

Актуализируя аспект формы, Набоков создает геометрическую конструкцию, которая и выражает иррациональное движение литературы без всяких правил, согласно формалистским установкам В. Шкловского, «вперед по прерывистой, переломистой линии» [20], чтобы «выстрелить здравому смыслу в самое сердце» [14, с. 476], отсюда «идея Федора Константиновича составить жизнеописание Чернышевского «в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе в сего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, то есть бесконечная...» [11, т. 3, с. 184].

Созданный как плод ассоциативных соотношений наподобие прустовского «таяния пирожного на языке», пробуждающего творческие механизмы бессознательного, неосознанные импульсы, противостоящие «физическому опыту» восприятия, вставной роман о Чернышевском не имеет прямого отношения к основному содержанию произведения, но выявляет позитивную силу симулякра в плане опровержения детерминистской точки зрения, ведь для «образа, лишённого сходства» [5, с. 334], «нет никакой привилегированной точки зрения, нет и объекта, общего для всех точек зрения», как разовьет идею фантастических симулякров Ж. Делез [Там же, с. 341]. Отсюда внеисторический характер выдуманной биографии Чернышевского, но в то же время роман о революционном демократе задуман как поиски доказательств «иррациональных норм» [14, с. 468] в искусстве, попытка устранения причинно-следственных отношений между искусством и действительностью, по словам автора, ему было необходимо определить, «когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника?». Федор задается тем же вопросом, что и русский демократ Чернышевский: ««И что делать теперь?»» [11, т. 3, с. 157]. В соответствии с релятивистской онтологией игры, сочетающей в себе, по словам Й. Хейзинги, «функцию, исполненную смысла» и «некую нематериальную стихию» (инстинкт) [17, с. 20], замысел романа о Чернышевском объединил рациональный источник (шахматная игра) и спонтанное иррациональное воображение (страсть к искусству), побуждаемое музой – «тенью» Федора Зиной, именно она пробуждает в нем творческие инстинкты гениальности: «Я ясно чувствую, что ты когда-нибудь размахнешься. Напиши что-нибудь огромное, чтоб все ахнули» [11, т. 3, с. 174].

Набоков использует прием вставного («внутреннего») текста с целью создания децентрированной романной структуры, где все ее части разрознены и алогичны, но в то же время они взаимодействуют для генерации новых смыслов, которые складываются не из прямых значений, а из закодированных автором знаков-символов, следуя не только модернистскому, но и постмодернистскому принципу эпической нестабильности, неприятия целостности художественного пространства как фактора кризиса детерминизма в пользу авторской свободы и иррациональных лабиринтных схем в «моделировании мира по своему образу и подобию» [8, с. 3], позволяющих писателю осуществлять общий игровой подход к тексту. Биографическая книга «Жизнеописание Чернышевского» становится первым значительным литературным опытом Федора, в метафорическом определении писателя – это «оче-

редной виток спирали свободной лабиринтной композиции», «спираль внутри сонета» [13, с. 44], выполняющий задачу «смыслового генератора» [9, с. 144] будущего гениального романа Федора. События жизни Чернышевского интерпретируются в пародийном ключе карнавального всеосмеивания, автор иронически трактует мемуарные источники, объединяя в мениппейном направлении серьезное и комическое, пребывая «на самом краю пародии» [11, т. 3, с. 180], но при этом Набоков серьезен в отрицании здравого смысла в искусстве и в проповеди игры сознания и игры смыслов, в его представлении существует какая-то иррациональная сила, «замышляющая человеческие жизни в соответствии с известными ей одной канонами гармонии» [2, с. 535]. Такой иррациональной силой выступает поэтическая игра как многофункциональная эстетическая система, уводящая искусство за рамки разума и возвышающая творческую личность, она направлена прежде всего на получение удовольствия от вымысла, чем и стимулирует творческий процесс. Игровое отношение к искусству позволяет Федору отбросить реальные факты жизни Чернышевского и опираться только на художественный вымысел, который, как заметит М. Липовецкий, «необходимо сплетен с игровым началом, воплощающим духовную раскованность» и преодолевающим ограниченность бытия [7, с. 57].

На примере художественной биографии Чернышевского Набоков через своего двойника Федора опровергает механизм материалистического мимесиса, допуская лишь подражательность особого рода, художественную мимикрию, заимствованную у природы-художника, «магические маски» которой позволяют поэту уподобиться Творцу, создавшему, словно «забавник-живописец» [11, т. 3, с. 100] все живое, вытесняя психологический реализм и историзм в воспроизведении действительности и характера, теперь жизнь человека не описывается, а моделируется как мифологическое художественное произведение в соответствии с интуитивным поэтическим мышлением автора.

Опровергая материалистическое сознание и здравый смысл, Набоков констатирует доминанту творческого измерения реальности, сквозь призму которого Федор и рассматривает действительность, художественная трактовка бытия в его представлении подавляет собой все иные формы мировосприятия, что можно видеть по эстетическому отношению к гегелевской триаде, заключающей в себе идею Творца-художника, озвученную Страннолюбским: «В триаде кроется смутный образ окружности, – правящей всем мыслимым бытием, которое в ней заключено безвыходно. Это – карусель истины, ибо истина всегда круглая...» [Там же, с. 219]. В данном случае смещаются оценочные критерии восприятия истинного и ложного в сторону их эстетизации без этического содержания, так как в искусстве «возможна некоторая извинительная кривизна» [Там же], позволяющая отождествлять творчество с мифологизированной игрой сознания, основанной на интуитивном воображении, размывая в амбивалентной рефлексии серьезность и игру, «без которой нельзя понять собственный мир, он каким-то таинственным образом соответствует некоей игровой и таинственной силе, сокрытой в глубинах жизни» [2, с. 532].

В пародийном осмеянии материалистической эстетики Чернышевского Федор делает упор на его знаменитую диссертацию «Эстетические отношения искусства к действительности», основным научным тезисом которой является идея «прекрасное есть жизнь», а критерием творчества называется утилитарная правда жизни: «Говорите же о жизни, и только о жизни», – призывает Чернышевский, «казня чистую поэзию» с демократическим фанатизмом [11, т. 3, с. 213], что вступало в противоречие с эстетическими воззрениями Федора, не допускающего проникновения истины и логичности в искусство. Необходимость преодолевать «пропасть серьезного» по-

буждает Федора «пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на нее» [Там же, с. 180], что усиливает фарсовые характеристики жизнеописания Чернышевского и составляет «изнаночный, зазеркальный мир» [Там же, с. 183] антиискусства, его искривленное отражение как антипод биографии отца Федора, жившего в «ритме века Пушкина» и ставшего идеалом творческой личности. Тем самым Федор стремится отделить себя вслед за отцом от материалистической доктрины Чернышевского и подчеркнуть несостоятельность диалектики в эстетике, противопоставить детерминированной литературе «неколебимо алогичный мир» вдохновения [14, с. 467], полемичность творческого мышления, создание особого восприятия предмета и чело- века как авторского «видения, а не как узнавания» [19, с. 10].

Федор подчеркивает узость эстетического мышления идеологии Чернышевского, что приводит к формированию антитезы искусства, раскрытой в четвертом сне Веры Павловны, в котором ценность художественного произведения противопоставляется материальным результатам труда ремесленника: «Выпрясть пфунт шерсти полезнее нежели написать том стихоф» [11, т. 3, с. 214]. Федор рассматривает творческие искания Чернышевского как препятствие на пути инновации в сфере искусства, например, он не приемлет в дуализме эстетики русского демократа господство содержания над формой, где «форма играет роль души, а содержание роль тела» [Там же], разрушая оппозицию «означающее – означаемое» и выдвигая вперед «означаемое» как «видимую часть смысла» [1, с. 415], состоящую из «механических частиц» [11, т. 3, с. 215]. Итогом эстетической формулы романа Федора становится синтез как внелогический инновационный вывод о стратегии искусства, отвергающий рационализм синтеза, который Набоков заимствует у В. Шкловского: «...всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» [Там же].

Будучи сторонником материалистического «синтеза», основательности и толковости во всем, Чернышевский терпит поражение со стороны собственной философии и высших сил, схожих с мстостью языческих богов, что применительно к безбожнику-материалисту выглядит комичным, но в то же время показывает торжество антилогии: «За все ему воздается “отрицательной сторицей”, по удачному слову Страннолюбского, за все его лягает собственная диалектика, за все мстят ему боги» [Там же, с. 195]. В трактовке Федора материалистичность Чернышевского превращает его в механизм, «перпетуум мобиле», который он сам стремится создать для рационализации жизни, в чем и заключается «роковой изъян», выводящий его из сферы искусства, о чем с иронией говорит автор: «...человек – прямой и твердый, как дубовый ствол» (пародийная параллель с эпитафией: «дуб – дерево») [Там же].

В своем романе о Чернышевском Федор с позиции игры-пародии, в которой, по теории Й. Хейзинга, «дух играет на грани шутового и серьезного» [17, с. 23, 25] и не привязан к моральным категориям, интерпретирует не только жизнь, но и всю систему взглядов демократа-революционера, превращая его биографию в комическо-иронический фарс. Ирония в данном случае приобретает смыслообразующую функцию и усиливается до уровня пастишности, когда все аксиологически ценное устраняется, как того требует жанр менипшовой сатиры, поэтому он доходит до антихристианской ереси, когда в карикатурном ключе Федор сопоставляет Чернышевского с Христом, развивая тему «ангельской ясности»: «Страсти Чернышевского начались, когда он достиг Христова возраста» [11, т. 3, с. 193]. Неразрешимый дуализм взглядов Чернышевского, соединяющий в себе идеи прогресса, устройства материального рая на земле с духовным учением Христа, создает эффект амбивалентного снижения духовных ценностей и порождает в нем негативную энергию разрушения под видом созидания, подобно тому как, говорит автор, «внутренняя гнильца разъедает созданное строение, и что благая цель, оправдывая дурные сред-

ства, только выдает свое роковое с ними родство» [Там же, с. 202], становясь образцом распада духа и тела.

Как «совершенный буржуа в своих научных и художественных вкусах» [Там же, с. 215], Чернышевский и о литературе судит с позиции прагматизма и утилитаризма без опоры на литературоведческий анализ, руководствуясь принципом «общего интереса». Литературные пристрастия Чернышевского также определяются его прагматичными политическими взглядами, именно с позиции своего «гения – здравого смысла» [Там же, с. 229] он определяет значение и место писателя в культурном контексте эпохи: «...помещение рядом имен Гоголя, Гомера и Шекспира оскорбляет и приличие и здравый смысл, и что не только Сервантес, Вальтер Скотт, Купер, как художники по преимуществу, но и Свифт, Вольтер, Руссо имеют несравненно, неизмеримо высшее значение во всей исторической литературе, чем Гоголь» [Там же, с. 228].

Комично выглядят и попытки Чернышевского реформировать русское стихосложение с точки зрения здравого смысла и «доказать, что трехдольный размер стиха языку нашему свойственнее, чем двухдольный» [Там же, с. 216], что являлось переработкой ломоносовской теории стиха, но при этом, как подчеркивает Федор, «он не разумел настоящей скрипичной сущности анапеста; не разумел и ямба...; не понимал ритма русской прозы...» [Там же, с. 217], поэтому своим сочинительством Чернышевский иронично уподобляется ремеслу сапожника, заглянувшего к Аппеллесу, упоминаемому в романе как символ художественного совершенства в противовес бездарности русского демократа (Аппеллес – живописец времен Македонского, известен его афоризм «ни дня без линии» – строчки).

Федор «выворачивает наизнанку» материалистический метод Чернышевского, «показывая, что жизнь подражает искусству, а не наоборот» [2, с. 532]. Отсутствие литературного дара и есть, по мнению Федора, самое уязвимое место Чернышевского, проверка же на талантливость осуществляется способностью писателя отложить «свои социологические, религиозные, философские и прочие пособия, лишь помогающие бездарности уважать самое себя» [11, т. 3, с. 228]. В контекст новой эстетики автор вносит идею необходимости обновления традиции, апофеозом которой является Пушкин, новый Орфей для Федора (читай Набокова), поэт-пророк, жрец искусства, носитель окончательной творческой истины: «...мерой для степени чутья, ума и даровитости русского критика служит его отношение к Пушкину» [Там же, с. 228]. Однако противостояние Пушкина и Чернышевского как символов искусства и антиискусства строится на пародийном подражании великому поэту, что приводит к формально-симулятивному прочтению и искажению произведений поэта. Используя образ пушкинского импровизатора из «Египетских ночей», Чернышевский пытается уподобиться гениальному творцу, что в действительности остается «несбыточным идеалом», так как утилитарный прагматизм мешал ему приобщиться к поэзии, увидеть ее высший эстетический смысл, поэтому он, подражая пушкинскому импровизатору, «избирает рассуждения на заданную тему» [Там же, с. 231], но смог написать лишь пародийное произведение «Вечера у княгини Старобельской». Чернышевский, как считает Федор, не использовал возможный шанс стать художником, так как его «гением был здравый смысл» [Там же, с. 229], хотя интуитивно он чувствовал, что у настоящего писателя «отделка происходит на бумаге, а настоящая работа, т.е. составление общего плана – в уме, – признак того опасного дуализма, той трещины в его материализме, откуда выползла не одна змея, в жизни ужалившая его» [Там же].

Политические страсти, мечты «предводительствовать в народном восстании» [Там же, с. 236] заменяют ему творческое вдохновение, делая фетишем идею

социальной революции, программой которой и явился написанный в тюремном заключении роман «Что делать?», ставший символом псевдоискусства и не решивший вопросы социального переустройства. Материалистическая эстетическая теория Чернышевского становится антиподом самой идеи творчества и противопоставит ему как общественно-политическая утилитарная доктрина, в которой идеология господствует над эстетикой, поэтому он «лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым воевал, – поражая пустоту» [Там же, с. 213]. К эстетически ценным свойствам искусства, возвышающим его над действительностью, Чернышевский относит лишь его способность «украшать события прибавкой эффектных аксессуаров и согласованием характера описываемых лиц с теми событиями, в которых они участвуют» [Там же].

В научной всеохватности деятельности русского демократа видится дискредитация искусства как особого рода видения мира, не подчиняющегося никаким рациональным законам, низведение «все и вся» под «общее правило», что у материалиста Чернышевского приобретало бессознательный характер общественного инстинкта и служило антиподом творческой личности, так как свою эстетическую теорию он «создает по образу и подобию определенных социально-экономических богов» [Там же, с. 217] в противовес искусствовцентристской позиции автора.

В эстетической онтологии «совершенного буржуа» Чернышевского философской подоплекой является материалистическое учение Фейербаха, трактующее человека в дарвиновском контексте («человек отчается от обезьяны только своей точкой зрения» [Там же, с. 218]) и опровергающее триаду Гегеля (тезис-антитезис-синтез) как идеалистическую. Сквозь туманную призму материализма, развивая идею общей пользы, Чернышевский «беспечно принял материю за причину первоначальную» [Там же, с. 221], искажая смысл гегелевской триады и применяя ее к революционной теории, «когда, – как с иронией говорит автор, – в статье “Общинное владение”, стал оперировать соблазнительной гегелевской триадой, давая такие примеры, как: газообразность мира – тезис, а мягкость мозга – синтез, или, еще глупее: дубина, превращающаяся в штуцер» [Там же, с. 219], констатируя в абсурдной форме появление нового типа человека, *Homo feuerbachi*, или «мыслящая мышца».

Опираясь на принцип иррациональной основы искусства, единственно приемлемый для Набокова «тезис триады, – как охарактеризует его Дмитрий Набоков, – (исходный сюжет, событие или идея) расчлняется под микроскопом творчества, и при этом обнажаются его тайны и темные места, в которых обнаруживается антитеза (*antiterra incognita*, искривление времени и пространства, осязаемое сквозь ткань вымысла)» [16]. Декларируя кантовский категорический императив как основу «разумного эгоизма», Чернышевский пытается одухотворить материю ее же подобием, «так материя у лучших знатоков ее обратилась в бесплотную игру таинственных сил» [11, т. 3, с. 252], прообраз идеального социально-этического «перпетуум-мобиле, где двигатель-материя движет другую материю» [Там же]. Развивая гоголевское измерение, Федор интертекстуально сливает Чернышевского с безумным Поприциным, как и он, фанатично ищущего свое поприще, которое в действительности оказывается бредом диалектического материализма, «частичкой гноя», «тайно испортившей все то, что он за жизнь свою сделал и испытал» [Там же, с. 268]. Слишком привязанный к материальной реальности, Чернышевский впадает в социальное безумие, лишённое творческого начала, что немислимо для эстетической личности, допускающей лишь поэтическое безумие, поэтому, погруженный в политические фантазии, он надорвался на нетворческом, бессмысленном труде, высветившем бесплодность и убожество социальных идей.

Таким образом, использование Набоковым приема «текст в тексте» позволяет автору представить биографию Чернышевского как многоплановый художественный текст, подверженный бесконечной интерпретации в игре многозначных смыслов, писатель ведет интеллектуальные игры с читателем, включая его «в творческую лабораторию главного героя – alter ego писателя Набокова», – как замечает М. Медарич. При этом возникает ситуация «игры с “проблемой авторства” романа и игровое варьирование мотивов alter ego» [10, с. 453], допускающее лишь одну «непреодолимую преграду» – дуализм «я» и «не-я», чтобы отделить реалистичность от сферы искусства, видеть не человека, а его эстетический образ, как говорил писатель в статье «Пушкин, или Правда и правдоподобие», «разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде?» [12, с. 542].

Но именно в этом эстетическом дуализме и проявляется, как говорил Ф. Шиллер, «идеал красоты, выставленный разумом, вместе с тем выставляет и идеал побуждения к игре, который человек должен иметь пред глазами во всех своих играх» [18], игра же регулирует степень проявления творческой свободы художника, что и побудило художественное воображение Федора на создание биографии русского демократа как карикатурного сатирического антиромана, показывающего пагубность для искусства прямоты здравого смысла, который «растоптал множество нежных гениев» [14, с. 466], в то время как «искусство – божественная игра» [15, с. 180], и существовать оно может лишь при условии сохранения своего игрового статуса.

#### Список литературы

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. Бойд Б. Набоков. Русские годы. Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 720 с.
3. Вейдле В. Рец.: Отчаяние. Берлин: Петрополис, 1936 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Критические отзывы, эссе, пародии / под общей ред. Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 186–195.
4. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова [Электронный ресурс] // Libatriam. URL: <http://libatriam.net/read/355750/>. (Дата обращения: 15.02.2016.)
5. Делез Ж. Платон и симулякр // Делез Ж. Логика смысла (вторая половина). М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. С. 329–347.
6. Зверев А. Набоков. М.: Мол. гвардия, 2004. 464 с.
7. Липовецкий М. Н. Русский модернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 1997. 317 с.
8. Лихина Н. Актуальные проблемы современной русской литературы. Постмодернизм: учеб. пособие. Калининград, 1997. 62 с.
9. Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 472 с.
10. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: Русский Христианский гуманитарный ин-т, 1997. С. 448–468.
11. Набоков В. В. Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990.
12. Набоков В. В. Пушкин, или Правда и правдоподобие // Набоков В. В. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 538–550.
13. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift») // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб.: Русский Христианский гуманитарный ин-т, 1997. С. 43–45.

14. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 465–476.
15. Набоков В. В. Федор Достоевский // Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1999. С. 170–214.
16. Набоков Д. Набоков и театр [Электронный ресурс] // Лекции о драме. URL: [http://royallib.com/book/nabokov\\_vladimir/leksi\\_o\\_drame.html](http://royallib.com/book/nabokov_vladimir/leksi_o_drame.html). (Дата обращения: 15.02.2016.)
17. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
18. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. Письмо 15. [Электронный ресурс] // Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/shiller=letters.htm>. (Дата обращения: 30.03.2015.)
19. Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Сов. писатель, 1983. С. 6–18.
20. Шкловский В. Б. Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе (1914–1933). М.: Сов. писатель, 1990. [Электронный ресурс] // RuLit. URL: [http://www.kniga.com/books/preview\\_txt.asp?sku=ebooks309717](http://www.kniga.com/books/preview_txt.asp?sku=ebooks309717). (Дата обращения: 30.03.2015.)

**CREATIVE METHOD “THE TEXT IN THE TEXT” AS A SOURCE  
OF MODERNIST GAME IN THE NOVEL “THE GIFT”  
BY V. NABOKOV (WITH THE EXAMPLE OF THE INSERT NOVEL  
“THE BIOGRAPHY OF CHERNYSHEVSKY”)**

**L. Yu. Strelnikova**

Kuban State University  
*the Department of History and Regulation of Mass Communications*

The article examines the meaning of the method “the text in the text” in the game’s concept of the novel “The gift” by V. Nabokov. The author includes the biography of Chernyshevsky in the main text of the novel, reinterpreting true events of his biography through the prism of a parody for the sake of carrying out a philological game which exposes the stylistic method. The results of the study is the conclusion that the method “the text in the text” functions as the element of game poetics which demonstrates diversity of the literary text as the method of modeling art space.

**Keywords:** *the text in the text, formalism in arts, game poetics, parody, synthesis, V. Nabokov.*

*Об авторе:*

СТРЕЛЬНИКОВА Лариса Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент, соискатель ученой степени доктора филологических наук кафедры истории и правового регулирования массовых коммуникаций Кубанского государственного университета (352900, Армавир, ул. Чичерина, 130), e-mail: [lorastrelnikova@yandex.ru](mailto:lorastrelnikova@yandex.ru).

*About the author:*

STRELNKOVA Larisa Yurevna – Candidate of Philology, Associate Professor, Doctoral Competitor of the Department of History and Regulation of Mass Communications, Kuban State University (352900, Armavir, Chicherin str., 130), e-mail: [lorastrelnikova@yandex.ru](mailto:lorastrelnikova@yandex.ru).