

*Д.В. Герченко  
(Самара)*

## **СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОПТИКИ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА»**

***Аннотация:** статья посвящена ряду аспектов художественного зрения Владимира Набокова, которые рассматриваются на примере романа «Камера обскура». В ней прослеживается взаимодействие вербализации и видения (фокализации) в тексте романа. Отмечается влияние различных медиа на Набокова; среди визуальных кодов особое внимание уделяется кодам кинематографа. Автор статьи приходит к выводу, что обращение писателя к новой оптике служит снятию ограничений, наложенных предшествующей литературной традицией, и адекватной передаче его мировидения.*

***Ключевые слова:** Набоков, художественная оптика, точка зрения, фокализация, киномедиальность.*

В. Набоков жил в эпоху модернизма, в период поисков новой эстетики, новых точек зрения, позволяющих видеть мир иначе, чем было возможно прежде – в рамках уже существовавших художественных форм. Между художником и миром возникают посредники, или медиа, которые взгляд художника на мир меняют. Они как бы встраиваются в реальность, меняя и саму реальность, и отношение к ней художника.

Художественный мир В. Набокова находится во власти различных медиа (живопись, кинематограф, шахматы, карты, энтомология и т.д.), в особенности тех, что способствуют визуализации образов. В ряду различных медиа, повлиявших на Набокова как художника, кино занимает особое место. По мнению И.П. Смирнова, кино оказало воздействие на весь символический порядок в XX веке [Смирнов 2009: 27]. Кино в литературе выступает как медиа, способствующее символизации образов, визуализации действия. Фильм выдвигается в культуре XX века на господствующую позицию в символическом порядке.

В данной статье рассматриваются кинематографические коды в романе Набокова «Камера обскура».

Романный мир Набокова создается с помощью приёмов кинематографа, но при этом и сюжет романа строится вокруг мира кино. Кинематограф у Набокова выступает одновременно как генератор смысла (источник фабулы и сюжета) и способ видения

(художественного зрения) – особый оптический инструмент автора. Повествование ведется так, словно сама жизнь героев экранизирована. Кроме того, поэтику Набокова в «Камере обскура» можно назвать поэтикой киномедиальности, поскольку она преломляется через поэтику кино.

Рассмотрим, как автор использует приемы кинематографа и чего он этим достигает, на конкретных примерах. Один из характерных приемов, обращающих на себя внимание, – *световые эффекты, подчеркнута искусственные по происхождению*. Он представляет собой использование световых эффектов, которых не бывает в обычной жизни. Главный герой Кречмар встречает свою будущую любовницу в кинотеатре, где девушка работает контролёром в зале. Как известно, освещение в зале кинотеатра слабое и включается только в момент перерыва между фильмами: *«Как только он вошел в бархатный сумрак зальца (первый сеанс подходил к концу), к нему быстро скользнул круглый свет электрического фонарика, так же плавно и быстро повел его по чуть пологой темноте»* [Набоков 1934: 13]. Вторая встреча: *«Все было, как в первый раз: фонарик, продолговатый луниевский глаз, ветерок, темнота, потом очаровательное движение руки, откидывающей рывком портьеру»* [Набоков 1934: 13]. Автор описывает кинотеатр, проводя параллель с камерой обскура: отверстие, откуда подаётся световой сигнал, тёмное пространство, через которое луч проходит, зрительный зал и экран, куда изображение выводится, – здесь и знакомятся герои. Кинотеатр представляет собой искусственно затемненное помещение. Яркое освещение – момент возвращения в реальность: *«Как только замолк рояль и в зальце рассвело, он опять ее увидел: она стояла у выхода, еще касаясь складки портьеры, которую только что отдернула, и мимо нее, теснясь, проходили люди, уже насытившиеся световой простоквашей. Одну руку она держала в кармане узорного передника. На лицо ее Кречмар смотрел прямо с каким-то испугом. Прелестное, мучительно прелестное лицо. Ничего оно не выражало, кроме, быть может, утомления. Ей было с виду пятнадцать-шестнадцать лет»* [Набоков 1934: 14]. Можно также говорить и о роли этого приёма в смысловом отношении: в затемненном пространстве затемняется и сознание главного героя, автор обнажает его подсознательное.

Следующий приём – *разъятие сплошного пространства в изолированных друг от друга кадрах* – позволяет автору представить происходящее более полно, объёмно. Этот приём представляет собой описание одного фрагмента с различных ракурсов (точек зре-

ния), изолированно друг от друга, независимо, при этом в одно и то же физическое время. В «Камере обскура» этот приём используется при описании ситуации, когда Кречмар увозит Магду из санатория, заподозрив ее в измене. Они подъезжают к опасному участку дороги, где вот-вот попадут в аварию. Автор использует здесь приём множественной фокализации (это фиксация происходящего, концентрация взгляда на ситуацию с определенной точки зрения). И благодаря трём кадрам, посредством которых описывается ситуация: старушка, собирающая на пригорке травы, лётчик, летящий над этой местностью, и Аннелиза (которая находится во Франции), чувствующая что-то неладное, — автор создает картину, предшествующую аварии, что вот-вот произойдет. Набоков не пишет далее о самой аварии. С помощью множественной фокализации он предоставляет читателю возможность самому понять, что авария неминуемо произойдет. Если бы в произведении был представлен взгляд одного героя, этот взгляд мог бы быть и ошибочным, и читатель еще сомневался бы в вероятности катастрофы, а здесь писатель не оставляет сомнениям места. О том же, что авария действительно произошла, становится ясно уже из начала следующей главы: *«Старуха, собирающая на пригорке ароматные травы, видела, как с разных сторон близятся к быстрому выражу автомобиль и двое велосипедистов. Из люльки яично-желтого почтового дирижабля, плывущего по голубому небу в Тулон, лётчик видел петлистое шоссе, овальную тень дирижабля, скользящую по солнечным склонам, и две деревни, отстоящие друг от друга на двадцать километров. <...> Аннелиза, выйдя утром на балкон, заметила как раз такого мороженника, и странно было, что он — весь в белом, а она — вся в черном. В то утро она проснулась с чувством сильнейшего беспокойства и теперь, стоя на балконе, спохватилась, что впервые вышла из состояния матового оцепенения, к которому за последнее время привыкла, но сама не могла понять, чем нынче так странно взволнована. <...> Желтый дирижабль плыл в Тулон. Старуха собирала над обрывом ароматные травы; рассказов хватит на целый год: «Я видела... Я видела...»»* [Набоков 1934: 163].

Во взаимоналожении зрительных образов — следующем приёме — Набоков осуществляет нечто сходное. Он описывает несколько зрительных образов, но при этом образы накладываются друг на друга. Этот приём представляет собой описание нескольких зрительных образов параллельно, в один момент времени. Один образ словно накладывается на другой. В сцене, когда Магда,

Кречмар и Горн смотрят фильм с участием Магды в одной из ролей, Набоков описывает, как герои просматривают киноленту в зрительном зале и то, как в это время герои ведут себя, и то, как Магда играет в фильме. От описания Магды и Дорианы на экране он переходит к описанию людей, сидящих в зале кинотеатра. И на протяжении главы чередует эти образы, наслаивая их друг на друга: *«Магда оттолкнула блуждающую руку Горна — и ей вдруг захотелось кого-нибудь укунуть или броситься на пол, забиться, закричать... Неуклюжая девица на экране ничего общего с ней не имела — она была ужасна, она была похожа на ее мать-швейцариху на свадебной фотографии. Может быть, дальше лучше будет? Кречмар перегнулся к ней, по дороге полубняв Горна, и нежно прошелестел: «Очаровательно, чудесно, я не ожидал...» Он действительно был очарован»* [Набоков 1934: 127]. И — действие на экране: *«Магда появилась на экране почти сразу: она читала, потом бросала книгу и бежала к окну: подъехал верхом ее жених. У нее так замерло сердце, что она вырвала руку из руки Горна и больше ее не давала (он зато гладил ее по юбке и как-то умудрился отстегнуть ее подвязку). Угловатая, неказистая, с припухшим, странно изменившимся ртом, черным как пиявка, с неправильными бровями и непредвиденными складками на платье, невеста дико взглянула перед собой, а затем легла грудью на подоконник, задом к публике»* [Набоков 1934: 128]. Набоков не делает плавных переходов между описанием происходящего на экране и в зрительном зале. Он с одного переключается на другое, накладывает один видеоряд на другой. Он только что описал действия Магды в фильме, и тут же — ее поведение в отношении Горна. И снова — Магда на киноленте.

Еще один прием позволяет Набокову глубже показать читателю внутренний мир своих героев, то, что они сами от себя таят, но что при этом руководит ими; то, что читателю необходимо видеть как определяющее суть этих героев. *Наезд камеры на объект съемки* заключается в приближении объекта и *крупном* его изображении. Обычно это увеличение или уменьшение, которое очень редко бывает в реальной жизни. В современном мире кинематографического и фотоискусства существует термин: *zoom in* (приближение). С помощью этого приема Набоков описывает появление Магды на экране: *«Угловатая, неказистая, с припухшим, странно изменившимся ртом, черным как пиявка, с неправильными бровями и непредвиденными складками на платье, невеста дико взглянула перед собой, а затем легла грудью на подоконник, задом к публи-*

ке» [Набоков 1934: 127]. Во всём романе автор описывает героиню глазами Кречмара: с восхищением, идеализируя её внешность, при этом вскользь, иронично отмечаястораживающие детали. Здесь же, в описанном фрагменте, весь экран занимает героиня, и некрасивость её видна преувеличенно карикатурно. При этом, как дальше отмечает автор, Магда видит в данный момент своё сходство с матерью-швейцарихой, чего девушка особенно стесняется. Из-за наезда камеры на лицо Магды рот ее выглядит припухшим, похожим на пивяку. Брови при приближении оказываются неправильной формы. До этого Набоков описывал внешность Магды глазами Кречмара, пристрастно, а сейчас, используя данный кинематографический приём, может сказать и об отрицательных чертах её внешности.

Итак, кинематограф у Набокова выступает одновременно как генератор смысла (источник фабулы и сюжета) и способ видения (художественного зрения) – особый оптический инструмент автора. Киномедиальность как ведущий оптический инструмент романа Набокова «Камера обскура» позволяет зафиксировать превращение человека из существа «логоцентрического» в «зримое» [Смирнов 2009: 4]. Набоков обращается к визуализации как к принципу выстраивания повествования. В связи с этим визуальные, оптико-звуковые приемы писатель предпочитает повествованию как наррации. Набоков так выстраивает своё произведение, что образы героев и всё происходящее читатель, пусть и посредством текста, представляет зрительно. Автор не говорит о характерах героев и о ситуациях оценочно, прямо. Он словно фиксирует с помощью камеры происходящее, представляя читателю как можно более широкую и полную картину. Благодаря этому Набоков избегает навязывания читателю «чужих» суждений, предоставляет ему самому при необходимости оценивать описываемое и делать выводы.

Кинематограф претендует на полноту передачи действительности. Об этом по-разному в своих исследованиях пишут Ю.М. Лотман [Лотман 1973], И.А. Мартьянова [Мартьянова 2017], А.А. Плотникова [Плотникова 2013], И.П. Смирнов [Смирнов 2009]. Во взаимоотношениях Набокова с миром, в освоении мира и человека приёмы кинематографа были необходимы писателю для того, чтобы глубже познать человеческую природу. Благодаря использованию кинооптики Набокову удалось поместить человека в некое непрерывное пространство, где писатель может фиксировать происходящее, насколько это возможно, беспристрастно. Обращение

писателя к новой оптике служит адекватной передаче его мировидения. Кинематографические приёмы, перенесенные на почву литературы, дают Набокову возможность утвердить, что человек и мир сложнее и объемнее, чем прежде его могла интерпретировать литература. Это помогло снять ограничения, существовавшие ранее.

#### Список литературы

1. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн, 1973. 92 с.
2. Мартынова И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2017 №1. с. 136-141.
3. Набоков В.В. Камера обскура. Изд. «Современные записки» и «Парабола». Париж – Берлин, 1934. 202 с.
4. Плотникова А.А. Кинематографичность как приём в творчестве А.Н. Вертинского// Вестник ЛНУ им. Тараса Шевченко №9 (268), Ч. П, Львов, 2013. С.208-216.
5. Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. Спб.: Петрополис, 2009. 404 с.
6. Ханзен-Леве Оге А. Интермедальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 640 с.

*D.V. Gerchenova*  
(Samara)

### THE PERFORMANCE OF THE ARTISTIC OPTICS IN THE NOVEL V. NABOKOV'S «CAMERA OBSCURA»

**Abstract:** *This article is motivated by increasing interest to researching the fusion of different kinds of arts. The article examines the film's features in V. Nabokov's novel "Obskur's camera". The findings of research illustrate how cinema's approaches help the author to bare the human's nature deeper through the new method of describing his main characters like taking pictures and making a film without his own interpretations. Theoretical contributions and practical implications are presented the way of describing by Nabokov the human's inner nature through the film's techniques.*

**Keywords:** *Nabokov, artistic optics, point of view, focalization, film materiality.*