

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

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему: Поэтика сюжета «Камера обскура» В. В. Набокова

Исполнитель Тамаразова Дарья Сергеевна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой   
(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

« 9 » июня 2024 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2024

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава I Проблематика и мотивная структура романа В.В. Набокова «Камера обскура»</b>	
1.1 Проблематика романа В.В. Набокова «Камера обскура».....	6
1.2 Основные мотивы в романе В.В. Набокова «Камера обскура».....	13
<b>Глава II Особенности построения сюжета в романе В.В. Набокова «Камера обскура»</b>	
2.1 Специфика жанрово-стилевой системы в романе В. Набокова «Камера обскура».....	18
2.2 Трансформация литературного сюжета в кинематографический в романе В. Набокова «Камера обскура» .....	26
2.3 Принцип игры в поэтике романа В.В. Набокова «Камера обскура».....	35
Заключение.....	40
Список литературы.....	43

## Введение

С момента первых публикаций интерес к творчеству В.В. Набокова неуклонно растёт и приносит всё новые плоды. С середины 1990-х годов в Санкт-Петербурге на базе Дома-музея В.В. Набокова ежегодно проводятся «Набоковские чтения», в которых участвуют исследователи со всего мира. В. Набоков является знаковой фигурой в русской литературе, представителем первой волны русской эмиграции. Романы, написанные в период с 1920 по 1940 гг., оказались специфичны. Набоков не пошел по стопам классической литературы, открыв своеобразную и необыкновенную природу творчества. Мир, воспроизводимый в художественной реальности Набокова, динамичен, бесконечен и полон метафизических загадок, несмотря на присущую ему узнаваемость – «доскональность рассудка и чувств»

Все, писавшие о Набокове, отмечали, что его произведения одновременно фантастичны и реальны, целостны и многомерны, существуют по тем же пространственно-временным и причинно-следственным законам, что и окружающий нас мир, и тем не менее, постоянно опровергают их.

Однако говорить о том, что творчество Набокова достаточно исследовано, преждевременно, учитывая его актуальность как для учёных, так и для современных писателей. Это связано с тем, что в современной литературе вновь стали востребованы идеи, которые были слишком новаторскими и потому недостаточно понятыми в начале XX века.

За рубежом творчество Набокова всегда привлекало внимание литературоведов. Об этом, в частности, говорят периодические издания, посвящённые его произведениям. «The Nabokovian» и «Nabokov Studies», выходящие в США в течение нескольких десятилетий. За те годы, когда имя Набокова было запрещено в России, западная наука о Набокове так развилась, что нашей науке трудно будет её догнать. Как бы ни оценивали талант писателя, все отмечают, что он был очень смелым новатором в использовании художественных приёмов и средств [23].

Владимир Набоков жил в эпоху модернизма, когда художники и писатели находились в поиске новой эстетики и новых способов восприятия мира. Они стремились увидеть мир по-новому, используя художественные формы, отличные от тех, что были известны ранее. Между художником и миром появлялись посредники, или медиа, которые меняли взгляд художника на мир. Эти медиа как бы встраивались в реальность, изменяя её и отношение художника к ней. Художественный мир Владимира Набокова был полон различных медиа, таких как живопись, кинематограф, шахматы, карты и энтомология. Особенно важную роль играли медиа, способствующие визуализации образов.

«Камера обскура» впервые опубликована на русском языке под псевдонимом Сириин в 1933 году. В первой своей редакции роман назывался «Райская птица», сам автор отмечал, что роман «чрезвычайно занимательный», а «немецкая жизнь» описываемая там «живописна и похабна». Мы вполне имеем право назвать роман интригующим и динамичным, за ходом событий не всегда легко уследить. Сам автор, однако же, говорил о своих персонажах как о клише – семейный мир главного героя перекликается с ложным миром страсти и, несмотря на карикатурность второго, рушится. Большинство романов Владимира Набокова затрагивают темы одержимости, слепоты, манипулирования, свободы и морали. Большинство из них также посвящены играм, в том числе языковым, и любви к языку в целом. Стиль его многокомпонентный и многослойный. Особенностью прозы Набокова является перенос поэтических особенностей в прозу. При таких составляющих как определенная тональность, настроение и ритмика от читателя требуется максимальная концентрация и одновременное восприятие слухового, зрительного и интеллектуального.

Актуальность данной темы исследования в контексте современной литературы обусловлена уникальностью подхода В.В. Набокова к построению сюжета и пространства. Изучение поэтики сюжета романа «Камера обскура» важна для анализа художественных приемов, использованных автором, а

также для понимания специфики нарративной структуры и сюжетного развития. Данный текст представляет собой уникальное произведение, в котором автор играет с перспективой, временем и пространством, создавая тем самым глубокий смысл, позволяющий раскрыть многие философские и художественные аспекты творчества писателя. Поскольку монографического описания индивидуальной поэтической картины мира В. Набокова не существует, анализ его художественных текстов приобретает особую значимость. Ведь они представляют собой сложный и многогранный феномен, требующий детального изучения.

При рассмотрении центральной проблемы исследования мы опираемся на труды В.Ю. Лебедевой, А. Злочевской, А. Леденева, М.О. Гришаковой и др.

Объектом исследования является роман В. Набокова «Камера обскура».

Предметом исследования выступает поэтика романа В. Набокова «Камера обскура».

Материалом исследования является роман В. Набокова «Камера обскура».

Цель работы – проанализировать поэтику сюжета в романе В. Набокова «Камера обскура».

Достижение данной цели предполагает решение следующих задач:

- определить проблематику романа В. Набокова «Камера обскура»;
- выявить основные мотивы в романе В. Набокова «Камера обскура»;
- выявить специфику жанрово-стилевой системы романа В. Набокова «Камера обскура»;
- проследить способы трансформации литературного сюжета В. Набокова «Камера обскура».

В работе применены следующие методы исследования: культурно-исторический, социологический, компаративный и метод контент-анализа.

**Практическая значимость.** Материалы данного исследования могут быть использованы для продолжения исследования творчества В.В. Набокова.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, включающего 56 наименований.

Во введении обосновывается актуальность исследования, обозначается новизна выбранной темы, а также формулируются цели и задачи, определяются объект, предмет и методы исследования.

В первой главе **«Проблематика и мотивная структура романа В.В. Набокова «Камера обскура»»** определяется проблематика и основные мотивы в романе В.В. Набокова «Камера обскура».

Во второй главе **«Особенности построения сюжета в романе В.В. Набокова «Камера обскура»»** анализируются специфика жанрово-стилевой системы романа В.В. Набокова «Камера обскура», трансформация литературного сюжета в кинематографический и определяется принцип игры в поэтике романа.

В заключении представлены выводы на основе анализа романа В.В. Набоков «Камера обскура»

## **I Глава**

### **Проблематика и мотивная структура романа В.В. Набокова «Камера обскура»**

#### **1.1 Проблематика романа В. В. Набокова «Камера обскура»**

Необыкновенная зоркость к миру – отличительная черта набоковской прозы, что позволяет исследователям говорить о визуальной поэтике [11], уникальной оптике [14], неразрывной связи прозы В.В. Набокова с изобразительным искусством, чему посвящена монография Бартона Джонсона и Герарда де Вриса. Умение видеть, замечать мельчайшие подробности, играть точками зрения для писателя не только признак настоящего мастерства, но и отражение его «твердого мнения» о невозможности «общего пути» в искусстве: «...художник видит именно различия. Сходство видит профан»

[35]. Неповторимый ракурс изображения способен передать личностное переживание.

Таким образом, визуальность противопоставляется идеологии (в набоковском отрицательном понимании этого слова) как «демону обобщений» [16].

Давайте посмотрим на лицо, скрытое за масками этого конкретного аналитического исследования: литературную теорию В.В. Набокова, выраженную в его основополагающих трудах по литературе.

Уже достаточно доказано [11], что Владимир Набоков во всех своих литературных произведениях отдавал предпочтение визуальному, а не слуховому: именно его «визуальный абсолютизм» устанавливает связь между Набоковым и движением русских символистов, а также «видеть - значит быть добрым» Льва Толстого из эстетических соображений. В интервью Олвину Тоффлеру В. Набоков объясняет элементарное отвращение к слуховому искусству музыки и слушанию: «У меня нет музыкального слуха, и я горько сожалею об этом недостатке. Когда я прихожу на концерт – а это случается примерно раз в пять лет, – я изо всех сил стараюсь следить за последовательностью и соотношением звуков, но не могу продержаться дольше нескольких минут. Зрительное впечатление, отражение рук в лакированном дереве, старательная игра на скрипке – все это берет верх, и вскоре движения музыкантов надоедают мне сверх всякой меры» [18], «Сверх всего этого я наделен в редкой мере цветным слухом. Не знаю, впрочем, правильно ли говорить о «слухе», цветное ощущение создается, по-моему, самим актом голосового воспроизведения буквы, пока воображаю ее зрительный узор» [34].

В «Камере обскуре» Горн в споре с писателем Брюком высказывает мысль о литературном искусстве *визуализации*: одна «странная» деталь – голубой лес плесени на сапогах – лучше передает Индию, чем страницы «красочных» описаний, от которых «никакой Индии я перед собой не вижу» [11].

Намеренно двусмысленные художественные образы в случае с творчеством В.В. Набокова стиль письма настолько преобладает над дискурсом, словесными и философскими объяснениями, что эта тяга к интенсивной изобразительной многозначности становится литературным методом: «Как художник и ученый я предпочитаю конкретные детали обобщениям, образы – идеям, ясные символы – неопределенным фактам, и дикие фрукты – синтетическому джему» [32].

Набоковский культ образов формирует очень специфическую онтологическую ситуацию: эдипов взгляд погружается в табу некой непроницаемой тайны, визуальные образы «замалчиваются», сцена, которая в конце концов перекликается с самим концертом. Это работа кинематографического воображения автора, например: продолжительная жизнь Лолиты на большом экране в достаточной степени подтверждает наш тезис.

Тема болезненного эдипова сочетания изгнания и слепоты часто возникает романах В.В. Набокова. Художник-галерист Кречмар в романе «Камера обскура» теряет зрение в автокатастрофе, и объект его прелюбодейного взгляда, дрянная девчонка Магда, мечтающая стать знаменитой кинозвездой, «наказывает» ослепшего еще сильнее. Все еще одержимый зрением Кречмар в конце концов оказывается убитым Магдой.

Однако его самый существенный недостаток не имеет ничего общего с его сексуальным персонажем. По мнению Набокова, Бруно Кречмар виновен в том, что он «компетентен, но не гениален» [28]. Его осуждают за посредственность, склад ума, который писатель презирал больше всего, – это как раз «средний» или «заурядный» тип; точно так же, как пошлость или тривиальность он считал величайшими из возможных зол.

Другими словами, кредо Набокова можно сформулировать следующим образом: смело переходить внутренние или социальные границы, продолжая при этом общаться с другим человеком погружение в себя приводит к защите

зрения героя конкретный пример: эксцентричность человека чревата слепотой и смертью Кречмара в «Камере обскуре».

Название произведения «Камера обскура» имеет двойной смысл. Оно указывает не только на устройство, которое предшествовало современному кинематографу и позволяло проецировать на экран перевёрнутое изображение, но также и на упрощённое, искажённое восприятие мира.

Камера обскура – это темное кубическое устройство с отверстием для пропускания света от внешнего объекта, которое воспроизводит перевернутое изображение этого внешнего объекта. Камера обскура, по определению, не позволяет наблюдателю видеть место, которое он сам занимает в отображаемом пространстве. Это означает, что тело в пространстве объективной истины может быть обозначено только как призрак.

Особую проблему представляет эффект камеры обскура, которая переворачивает реальность с ног на голову. Это выражение имеет буквальное, то есть оптическое значение в отношении камеры и, соответственно, человеческого глаза, но если говорить об обратном, то в вербальном смысле, мир теряет свою буквальную достоверность.

Один из способов перенести перевернутый образ из визуальной модальности в вербальную – это представить предмет с помощью пародии или карикатуры, доведенной до точки переворачивания его значения [26]. Конечно, существует литературная традиция представлять мир с ног на голову, как раскрывающий суть общеизвестного. Это можно найти в каждом романе и рассказе В.В. Набокова – иногда открыто, но часто в такой тонкой, незаметной форме, что только истинно набоковский читатель может это распознать. Неслучайно, сам Набоков считал обман и мистификацию основными стратегиями романиста.

В романе «Камера обскура» Набоков ассоциировал камеру обскура с человеческими глазами, зрением и субъективным восприятием людьми внешнего мира. В романе, после того как Бруно Кречмар ослеп, Магда описывает ему все цвета, заставляя Кречмара почувствовать, что он может

видеть окружающее. Однако это чувство безопасности обманчиво, поскольку Магда, подстрекаемая Горном, «изменила все цвета», описывая мебель, жалюзи и обои. Когда же Кречмар действительно мог видеть, он не мог видеть интимных отношений между Магдой и Горном. Человеческое зрение, как и камера обскура, является всего лишь субъективным искажением реальности.

А.В. Леденев считает, что проблемно-тематическая константа набоковской прозы окончательно сформировалась в романе «Защита Лужина» – это сознание человека, который стремится понять и творчески переосмыслить мир. Как говорил сам писатель, это «приключения разума, памяти и фантазии» [25]. Важной проблематикой «Камеры обскура» является тема искусства и творчества. В.В. Набоков обращается к вопросам создания и восприятия искусства, рассматривая его как способ самовыражения и самопознания. Через образы и мотивы искусства, писателя и художника Набоков размышляет о роли художественного творчества в обществе и жизни отдельного человека.

По мере того, как стиль В.В. Набокова развивался, менялся и конкретный материал его произведений, но оставалась неизменной установка на исследование творческих возможностей и ограничений человеческого сознания. В своих произведениях В.В. Набоков показывал, как сознание пытается «поставить реальность под контроль», навязать ей свой сценарий или воплотить собственное представление о мире. Как говорил И.Ф. Анненский, сознание стремится «ограничить» мир собой, сделать его полностью подвластным индивидуальной воле [4].

Владислав Ходасевич писал о романе: ««Синематографизированный» роман Сирина, по существу, очень серьезен. В нем затронута тема, ставшая для всех нас роковой: тема о страшной опасности, нависшей над всей нашей культурой, искажаемой и ослепляемой силами, среди которых синематограф, конечно, далеко не самая сильная, но, быть может, самая характерная и выразительная. Если в романе смерть героя кажется несколько поспешным и слишком внешне эффектным завершением фабулы (что, впрочем, отчасти и

соответствует «кинематографическому» ее развитию), то со стороны затронутых тем эта смерть представляется как нельзя более логичной. Вновь и вновь дело идет о ..., грозящей всей нашей культуре» [54].

Н. Мельников обозначил свое мнение о романе следующим образом: «коварная соблазнительница (пошловатая шестнадцатилетняя кокетка Магда), отнимающая у своего воздыхателя честь, покой, деньги и – в финале романа – саму жизнь; ослепленный любовной страстью богатый простак (искусствовед Бруно Кречмар, бросивший ради Магды семью); его счастливый соперник (художник-карикатурист Горн), беспросветный циник и негодяй, наделенный мефистофельской внешностью и своеобразным «отрицательным» обаянием.

О близости набоковского романа канонам литературно-кинематографического лубка говорят и некоторые его формальные особенности. В нем отсутствуют развернутые пейзажные зарисовки, пространственные авторские рассуждения и комментарии, которые могли бы затормозить развитие фабулы. Лаконичные авторские описания напоминают четкие и информативные сценарные ремарки. Язык лишен типичной для Набокова метафорической роскоши. Сдержанно принятая в эмигрантской прессе, «Камера обскура» не имела успеха и в Голливуде. Сам Набоков довольно быстро охладел к своему «кинематографическому» роману» [28].

Д.В. Герченева считает, что: «Романный мир Набокова создается с помощью приемов 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» [10].

В.И. Хрулев и Г.Ф. Узбекова пишут, что в романе «Камера обскура» доминирует принцип игры. Поэтика игры находится в основе романа и выражает «мировосприятие автора» [55]. Еще О. Михайлов утверждал: «Его

метод – мистификация, игра, мнимые галлюцинации, «цветное» ощущение, пародии» [29]. А. Пимкина отмечает, что игровой принцип в творчестве В. Набокова – это «сознательное построение литературного текста согласно определенным правилам» [43].

## **1.2 Основные мотивы в романе В.В. Набокова «Камера обскура»**

В. Набоков расставляет глубокие идейные мотивы, которые не позволяют считать роман «Камера обскура» в качестве банальной мелодрамы. Набоков, намеренно обнажая игровое начало в поэтике и подчеркивая «сделанность» своих книг, требует от читателя сознательных усилий, интуитивных и интеллектуальных, для проникновения за поверхностный поэтический слой – в этический и философский смысл произведения. Если понимание поэтических приемов обогащает восприятие классического произведения, позволяет проникать в его «тайные» смыслы, то чтение набоковских текстов вообще невозможно без осмысления всех тонкостей и хитростей их поэтической структуры. Автор постепенно делает мотив зрения и слепоты центральным в своём романе. Сначала он использует слепоту как метафору, описывая героев и их мир. Затем слепота становится физическим явлением, которое придаёт роману необычную глубину. Кинематограф подразумевает жанровое разнообразие, именно поэтому автор избирает

необыкновенную игровую поэтику – данный роман представляет собой своеобразное соединение психологической драмы, мелодрамы и детектива.

«Любовь слепа», – важная формула для романа Владимира Набокова, которую, утверждал в своих комментариях Владислав Ходасевич [40]. Герои романа – сложные персонажи, которые переживают внутреннюю борьбу в попытках понять человеческую природу, но В.В. Набоков, с удивительным мастерством, раскрывает их, делая «читаемыми».

Исключительную значимость роман приобретает тогда, когда раскрываются особенности зрения героев. Каждый из них видит что-то своё, что-то важное, а что-то остаётся скрытым от их взгляда.

Как и в камере обскура, где есть размытые и чёткие кадры, видение героев включает в себя поле очевидного, видимого и того, что остаётся невидимым. Но зрение Бруно Кречмара отличается от других. Он не видит, он – чувствует. Эти черты придают его личности глубину и позволяют увидеть то, что скрыто от других. Для Горна же то же самое видение моральной стороны жизни – всего лишь насмешка. Он любит наблюдать за тем, что другие пытаются скрыть. Его зрение безжалостно и беспощадно.

В романе зрение не только характеризует героев, но и помогает читателю понять их внутренний мир. Зрение здесь – это не просто мотив, это инструмент, который позволяет увидеть то, что скрыто от глаз. Оно подобно камере обскура и большой лупе, через которую читатель вместе с героями исследует невидимое. Бруно Кречмар, например, способен увидеть достоинства людей и не замечает обмана. Читатель же, благодаря доверчивости Бруно, видит обман. Это не только способ раскрытия героев, но и метод размышления для читателя.

Мотив камеры имеет различные проявления в произведении. Это и искусственный мир кино, и «перламутровые шоры» страсти.

Антиномия истинного и ложного представлена в произведении через противопоставление зрения и слепоты. Роман построен вокруг визуального восприятия, с которым связаны род занятий и увлечения главных персонажей.

Например, искусствовед Кречмар интересуется живописью, Горн увлекается карикатурой, а Магда мечтает стать актрисой и жить, как в первом классе в фильме [22]. Дорианна Каренина, в свою очередь, воплощает актёрское мастерство на экране и в жизни, проявляя лицемерие.

Отметим, М.К. Копосова также рассматривает произведение Набокова как «кинематографический роман» [21].

Зрение всегда связано с цветом, цветовым восприятием и воссозданием картины мира. Вот и в романе В. Набокова «Камера обскура» важную роль играет цвет. В первую очередь, это такие цвета, как чёрный (символизирующий тёмную комнату), красный (связанный с Магдой и символизирующий агрессию и опасность), синий и белый. Также в романе присутствует мотив потерянного детства. Его можно проследить как только открываются подробности жизни Магды с родителями: «В двенадцать лет она немного утомилась, и любимым ее занятием сделалось стоять у двери, шептаться с дочкой угольщика о женщинах, шлявшихся к одному из жильцов, или смотреть на прохожих, отмечать платья и шляпы. Как-то она нашла на лестнице потрепанную сумочку, а в сумочке мыльце с приставшим волоском и полдюжины непристойных открыток» [31, с. 22].

Знакомство Бруно Кречмара и Магды происходит в тёмном кинематографическом зале. Уже тогда Кречмар в темноте замечает «продолговатый луиневский глаз» Магды. Бернардино Луини – итальянский художник Высокого Возрождения, который предпочитал изображать нежные образы Мадонн и святых. Его стиль был наивным и детским, а успеху в широких кругах способствовала черта его искусства, которую можно считать единственно верной системой красоты. В связи с этим можно провести аналогию с романом В. Набокова, в котором важной темой является тема утраченного детства. У Магды как такового детства не было [21].

В.Ю. Лебедева выделяет хоррор-мотивы, с помощью которых автор следует законам кинематографа в своём повествовании. Например, В.В. Набоков называл кино воплощением вульгарности, которое создаёт

«пошлые имитации жизни, убогие миметические проекции и суррогаты искусства» [24].

В романе антиномия лживого и подлинного представлена через противопоставление слепоты и зрячести. Набоков осуждает карикатуру, которая профанирует высокие смыслы, и определяет кино как «световую простоквашу», которая туманит разум.

Автор статьи утверждает, что приход зрителей на новый сеанс Набоков называет «приливом свежих, ясноглазых людей». Определение «ясноглазые» указывает на здоровое восприятие, которое антагонистично миру кинематографа, замутняющему сознание и взгляд на мир [24].

Подробно рассматривается фигура Горна – злодея. На нём костюм из клетчатой шерстяной материи. Текстуара костюма отсылает нас к мотиву шерсти и меха, которые символизируют нечеловеческое, животное начало Горна [24]. Кречмар и Магда напоминают героев фильмов ужасов, но скорее они сами являются жертвами обстоятельств. Магда мечтает стать кинозвездой, и, когда её желание исполняется, она оказывается в растерянности от того, что получилось. Кречмар, слепой герой, «погружается в атмосферу кошмара», и его поведение напоминает поведение жертвы из фильма ужасов. В статье также упоминается врач из рассказа Зегелькранца, который делает знакомые нам выводы. В итоге – в романе «Камера обскура» Владимир Набоков, используя мотивы кинематографа, показывает, как законы киномира с его ложными ценностями могут повлиять на реальную жизнь. Вселенная «фабрики грез» представлена писателем как сила, которая может принести разрушение, если человек принимает её правила [24].

Еще один важный аспект романа – это свобода. Кречмар ищет свободу, и как только он добивается успеха, ему приходится заплатить за это высокую цену. Свобода Кречмара, купленная отказом от своей семьи, парадоксальным образом приводит к его порабощению. Бруно воспринимает девушек, с которыми у него не завязались отношения, как красоту, проходящую мимо и исчезающую бесследно. Проблема героя в том, что он оценивает отношения

с людьми с эстетической, а не с этической точки зрения. Вот почему и Магда, и собственная семья ассоциируются у него с картинами определенной эпохи. Весь мир для героя – более или менее удачные картины. Для него главное восприятие – зрительное. Он готов смотреть на Магду, даже если это будет последнее, что он увидит. Кречмар – человек, воспитанный на классической живописи, и, думая о своем собственном фильме, он мыслит, прежде всего, с точки зрения изобразительного искусства.

## **II Глава**

### **Особенности построения сюжета в романе В. В. Набокова «Камера обскура»**

#### **2.1 Специфика жанрово-стилевой системы в романе В. В. Набокова «Камера обскура»**

А. В. Леденев считает, что в своих произведениях молодые писатели XX века опираются на отечественные традиции и учитывают новейшие европейские художественные веяния, но при этом сюжеты в основном черпают из эмигрантской реальности. В прозе наблюдается тенденция к обращению к миру личности и отказу от стремления создать эпически «объективные» картины реальности [25].

Во-первых, название «Камера обскура» может намекать на кинематографическую форму романа. В тексте присутствуют кинематографические элементы, такие как смещение фокуса, цветовое оформление, работа объектива – приближение и удаление, монтаж и другие. Ка́мера обску́ра (от лат. camera obscura – тёмная комната), простейшее оптическое приспособление, позволяющее получать на экране изображения

предметов. Камера обскура представляет собой тёмный ящик с небольшим отверстием в одной из стенок, перед которым помещают рассматриваемый предмет. Лучи света, исходящие от различных точек предмета, проходят через это отверстие и создают на противоположной стенке ящика (экране) действительное перевёрнутое изображение предмета [5]. Как мы отметили ранее особую проблему представляет эффект камеры-обскуры, которая переворачивает реальность с ног на голову, именно этот эффект преследует читателя на протяжении всего романа.

Во-вторых, это своего рода указание автора на то, как следует читать и воспринимать роман. Мы должны рассматривать его не как обычный текст, а как кинотекст. Следует обращать внимание на приёмы, которые мы описали выше, то есть на кинематографичность, которая выступает в качестве нарратива. Это важно учитывать. Известно, что в системе набоковской эстетики оптические приборы играют особую роль, как отметил А. Аппель, «самосознание для В. Набокова – настоящий оптический прибор» [4] он и есть камера обскура, фиксирующая раздвоенное видение реальности, а в психологическом плане «набоковская оптика» устраняет барьер между разумом и безумием, позволяя человеку соотнести себя с искаженным зеркальным отображением, чтобы увидеть в нем себя как Другого, находящегося по ту сторону реальности. Кинематограф выступает основной темой, которая формирует сюжет и определяет образы главных героев. Кречмар – искусствовед и знаток кино и живописи, Магда – актриса, совершенно в кинематографической стилистике и понятия героини о жизни. Так, воображая себе реакцию Аннелизы на посланную Кречмару любовную записку, Магда представляла это себе, что жена устроит Бруно истерику и будет «топать ногами» [31, с. 91] в приступе злости. О том, что возможны какие-то более благородные поведенческие модели, это прелестное существо и не догадывалось. Горн – режиссёр. Их связывает мир кино, который знакомит их и становится источником основных сюжетных коллизий.

В-третьих, стоит обратить внимание на название русской версии романа «Камера обскура» и английской версии – «Смех в темноте». Это отсылка к игре света и теней, которая, в том числе, затуманивает сознание Кречмара.

Кинематограф играет ключевую роль в романе, организуя пространство и время художественного мира и объединяя главных героев.

Все персонажи так или иначе связаны с кинематографом. Роберт Горн, карикатурист, создал образ морской свинки Чипи, который затем разрабатывал в различных жанрах массовой культуры, включая мультипликацию. Символический образ-мотив, возникший на стыке кинематографа и комикса, Чипи – морская свинка, придуманная Горном. С рассказа об этом милом, забавном существе начинается роман. Кино и свинка Чипи связывают Горна с Бруно Кречмаром, главным героем романа и знатоком живописи. Кречмар участвует как эксперт в деле, связанном с актрисой Дорианной Карениной, которая незаконно использовала образ свинки Чипи в рекламе. Впрочем, и Дорианна Каренина, вполне успешная «фильмовая дива», не лучше. Так, когда Горн, заинтересовавшись происхождением ее псевдонима, спрашивает: «Скажите, вы Толстого читали?» – та отвечает с наивным удивлением: «Толстого? <...>. Нет, не помню. А почему вас это интересует?» [31, с. 160]. Кречмар и сам мечтает создать фильм. С кинематографом связана и третья героиня романа, Магда Петерс. Она представляет своё будущее в образе кинодивы, но пока зарабатывает на жизнь капельдинершей в кинотеатре, где встречает Кречмара. Провал кинематографической карьеры свинки Чипи и затем Магды, которую Горн выбирает в качестве нового «зверька», оказывается роковым на пути Кречмара к трагическому финалу.

В своём произведении Набоков использует приём «текст в тексте», чтобы добавить в сюжет выдуманные им фрагменты сценариев фильмов. Например, Кречмар смотрит фильм во время первой встречи с Магдой, а Магда играет в фильме.

Содержание этих сценарных мотивов отражает характер и судьбу героев. Каждый из трёх главных героев романа строит свою жизнь по определённому киносценарию, то есть имеет свой собственный сюжет. В каждом из этих сюжетов есть набор кинематографических клише, таких как страстная любовь, разлука, попытка самоубийства, поездка на море, путешествие на автомобиле и так далее.

В романе можно выделить две части: до возвращения Горна к Магде и после. В первой части Магда выступает главным режиссёром. Она разыгрывает серию сложных сюжетов, где играет роль коварной и ловкой обольстительницы. Она манипулирует чувствами Кречмара, используя приёмы, которые обычно можно увидеть в тривиальных фильмах.

Во второй части главным режиссёром становится Горн. Он расчётливо и жестоко создаёт серию сюжетов, напоминающих комиксы. В них Кречмар снова играет роль карикатурного простака. Однако вся жизнь Горна есть мир карикатуры: «Образование у него было пестрое, ум – хваткий и проницательный, тяга к разыгрыванию ближних – непреодолимая. Единственное, быть может, подлинное в нем была бессознательная вера в то, что всё созданное людьми в области искусства и науки только более или менее остроумный фокус, очаровательное шарлатанство. О каком бы важном предмете ни заходила речь, он был одинаково способен сказать о нем нечто мудреное, или смешное, или пошловатое, если этого требовало восприятие слушателя. Когда же он говорил совсем серьезно о книге или картине, у Горна было приятное чувство, что он – участник заговора, сообщник того или иного гениального гаера – создателя картины, автора книги»

По мере развития сюжета автор всё чаще даёт понять, что истинным режиссёром этого трагикомического произведения является он сам. Один из способов выразить эту идею - использование кинематографических приёмов, таких как контрапункт, параллельный монтаж, крупные и общие планы при описании портретов и ландшафтов. На концептуально-эстетическом уровне в романе разворачивается своеобразный метасюжет, связанный с

культурологической семантикой. Этот метасюжет представляет собой спор о приоритетах различных видов искусства, который восходит к «Спору живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» Леонардо да Винчи и трактату Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».

У Набокова в этом споре участвуют живопись, поэзия и кинематограф. Критерием высшего искусства во все времена считалась истина, художественная правда жизни. В эпоху Возрождения живопись была ближе всего к истине своего времени, а в век Просвещения безусловный приоритет имела поэзия. Однако в споре Набокова вопрос о приоритетах остаётся открытым. Представителем живописи является Кречмар. Он смотрит на мир сквозь колоритные ореолы старинной живописи и является экспертом в этой области. Его дом полон картин старых мастеров, но все они «тёмные», и содержание ни одной из них не раскрывается. Это как бы предопределяет мотив слепоты Кречмара. На концептуально-эстетическом уровне в романе разворачивается своеобразный метасюжет, связанный с культурологической семантикой. Этот метасюжет представляет собой спор о приоритетах различных видов искусства, который восходит к «Спору живописца с поэтом, музыкантом и скульптором» Леонардо да Винчи и трактату Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии».

У Набокова в этом споре участвуют живопись, поэзия и кинематограф. Критерием высшего искусства во все времена считалась истина, художественная правда жизни. В эпоху Возрождения живопись была ближе всего к истине своего времени, а в век Просвещения безусловный приоритет имела поэзия.

Однако в споре Набокова вопрос о приоритетах остаётся открытым. Представителем живописи является Кречмар. Он смотрит на мир сквозь колоритные ореолы старинной живописи и является экспертом в этой области. Его дом полон картин старых мастеров, но все они «тёмные», и содержание ни одной из них не раскрывается. Это как бы предопределяет мотив слепоты Кречмара.

Более того, эксперт по живописи невольно изменяет своему призванию, мечтая создать фильм, в котором кинематографическая динамика соединится с красочной живописью в рембрандтовских или гойевских тонах. В этом Набоков видит будущее вытеснение живописи кинематографом. Более того, эксперт по живописи невольно изменяет своему призванию, мечтая создать фильм, в котором кинематографическая динамика соединится с красочной живописью в рембрандтовских или гойевских тонах. В этом Набоков видит будущее вытеснение живописи кинематографом [22].

В романе точки зрения основных персонажей постоянно меняются, что создаёт разнообразие в сюжетной линии. Главная задача использования перспективы персонажей – подчеркнуть их неосведомлённость или непонимание ситуации, их слепоту, как в прямом, так и в переносном смысле. Мы видим каждого из трёх основных действующих лиц – Горна, Кречмара и Магду – глазами двух других персонажей.

Различие в тексте между прямой и несобственно-прямой речью основано на содержательных и ценностных принципах. Речь Магды, например, отражает её мещанский и пошлый характер [47].

Говоря о травестийном плане (хотя роман в целом не является травестией), следует выделить метафору кинематографического балагана.

Фильм «Азра», в котором снимается Магда, можно воспринимать как пародию на любовную драму. Основная сюжетная линия фильма рассказывает о том, как Кречмар, главный герой романа, оказывается вовлечённым в балаган (мир кино). Это приводит к тому, что он становится шутком, а его жизнь превращается в мрачный фарс, (в отличие от легкомысленного «Короля»). Неудачливый в любви Кречмар и ловкий карикатурист Горн – это пара соперников, похожих на весёлого и грустного клоунов в карнавальном представлении. Это предположение подтверждается анализом текста, проведённым в работе.

В тексте описывается внешность главного героя, упоминаются комические ситуации, в которые он попадает, а также говорится о джокере в

шутовском колпаке с бубенчиками и так далее [47]. А.В. Злочевская считает, что: «Специфика образного решения этического конфликта романа в том, что он реализует себя в характерной для творческого мышления Набокова метафоре: жизнь человеческая – произведение искусства. И свой выбор Кречмар делает между предлагаемыми ему видами искусства – кинематографом и комиксами, с одной стороны, и возвышенным искусством раннего Возрождения, с другой, как между адом и раем, между добром и злом» [17].

Некоторые критики называли роман пародией на литературные жанры и их определения. Так, Н. Анастасьев писал: «Все это, разумеется, до тошноты банально, даже стиль подобран соответствующий: нет привычной набоковской эксцентрики, нет и намека на словесный изыск, действие движется в ровной хронологической последовательности, ни на что не отвлекаясь – опять-таки, как в заурядной беллетристике, рассчитанной на крайне непритязательного читателя. В некотором роде – пародия ( как в романе «Король, дама, валет» ) на пошлость, которая не заслуживает даже названия пошлости» [7].

Б. Носик полагает, что Камера обскура – пародия на мелодраму. Именно начиная с этого романа, пародия, по его мнению, становится одним из важных приемов Набокова: «.. никогда еще до того пародия не играла столь важной роли у Набокова» [38].

Л. Целкова находит в романе признаки «подлинной мелодрамы». «И идеальная чувствительная героиня – Аннелиза. И коварная захватчица – Магда. И циничный злодей – Горн. И страдающий, подчиняющийся силе «роковых» обстоятельств герой – Кречмар» [56]. Также, по мнению исследователя, в этом произведении можно найти много пародийных отсылок к русскому классическому роману [56].

Так или иначе, «Камера обскура» – это роман, который следует считать кинематографическим экспериментом, роман, построенный по правилам и стандартам бульварной беллетристики и массового кинематографа 20-30-х

годов XX века. Соответственно, персонажи романа – это стандартные для кино роли, которым предписано логикой сценария поступать определенным образом и говорить то, что от них ожидает массовый зритель.

## **2.2 Трансформация литературного сюжета в кинематографический в романе В. Набокова «Камера обскура»**

Уникальность работ эмиграционного периода в том, что В.В. Набоков одним из первых смог создать синтез мира кино и литературы. В произведении автора «Камера обскура» мы можем выделить целую серию элементов, которые обладают особыми чертами характерными для кинематографа. Сюжет романа развивается стремительно, действие начинается уже в первой главе. По словам Л. Целковой, композиция произведения строится по принципу, который определил Чехов – «Если в первом акте на сцене висит ружье – в последнем оно должно выстрелить» (– Если в первом действии висит на стене ружье, – сказано в «Событии», – то в последнем оно должно дать осечку ) [56]. Неизменно и неумолимо «камера» как бы скользит по лицам героев, переходя от одного персонажа к другому, не оставляя читателю ничего другого кроме как просто смотреть, в то время как мир внутри книги остается пугающе реалистичен и неизменчив.

Л. Целкова отмечает, что первая глава заканчивается предложением – «Нельзя же в самом деле взять браунинг и застрелить незнакомку только потому, что она приглянулась тебе». Оказывается, это возможно. В последней главе из пистолета выстрелит Кречмар, и в этот момент оружие будет находиться в его руках. А до этого момента пистолет попадётся на глаза читателю. :

1. При расставании с Горном после первой встречи Магда думает – «Застрелит».

2. При следующей встрече с Горном она говорит о Кречмаре: «.. он меня убьет или выгонит из дому». «Убьет, – усмехается Горн, – тоже скажешь» [56].

Вспомним эпизод с первым любовником Магды, который сказал ей перед тем, как уйти: ««Не двигайся и не смотри, что я делаю». «Застрелит», – почему-то подумала она, но не шелохнулась. Что он делал? Тишина. Она чуть двинула голым плечом. «Не двигайся», – повторил он. «Целится», – подумала Магда без всякого страха» [31 с. 32].

Этот эпизод также встраивается в систему мотивов «браунинга» и выстрела из него в финале романа.

Вот Кречмар в начале романа заходит в кинотеатр и видит такую картину на экране: «.. это было непонятное разрешение каких-то событий, которых он еще не знал (...кто-то, плечистый, слепо шел на пятившуюся женщину...). Было странно подумать, что эти непонятные персонажи и непонятные действия их станут понятными и совершенно иначе им воспринимаемыми, если он посмотрит картину с начала». Как будто он видит свое будущее – и себя самого со стороны – слепо надвигающегося на Магду. «Кинематографический» угол зрения задан образом Магды, хоть и по общему мнению актрисой она была ужасной: «Неуклюжая девица на экране ничего общего с ней не имела, – она была ужасна, она была похожа на ее мать-швейцариху на свадебной фотографии... Горн тихо ликовал: он не сомневался, что Магда выйдет на экране неудачно, но знал, что за это попадет Кречмару, а завтра, в виде реакции...Все это было очень забавно» [31, с. 157] Увиденный сквозь призму этого образа, художественный мир романа предстает пародией на тривиальный драматический кинофильм. А на просмотре фильма, куда ее взяли только потому, что Кречмар его финансировал, при каждом своем появлении на экране «она была, как душа в аду, которой бесы показывают земные ее прегрешения» [31, с. 158]. Набоков обращает внимание на то, что Кречмара убивают в доме, где он прожил с Аннелизой девять лет и где умерла его дочь. Это место становится своеобразным символом, завершающим сюжет романа и связывающим истории Аннелизы и Ирмы в единое целое.

Набоков использует мелодраматические мотивы кино и даже использует кинематографические приемы, в частности, похожее на монтаж повествование

об автокатастрофе Кречмара. Автор дополняет эту сцену описательными фрагментами, в том числе длинным отрывком, изображающим Аннелизу на ее балконе в Берлине, чтобы задержать наше чтение и создать напряженность. А позже внимание читателя снова переводится на Кречмара и невозможно не обратить внимание на то, с какой стремительностью происходят дальнейшие события, ведь сам герой также не понимает и не успевает за стремительно развивающимися явлениями. Это ощущается особенно ярко после более затянутого фрагмента с Аннелизой. Впрочем, мы находим дальнейшие пояснения автора в скобках, которые поясняет неувиденные читателем моменты, однако так и непонятые героем, что снова указывает нам на кинематографичность: мы смотрим на весь сюжет, на судьбу героев со стороны и не имеем никакой возможности сто-либо изменить.

«Кречмару было неясно, когда и как он узнал, распределил, осмыслил все эти сведения: время, которое прошло от виража до сих пор (несколько недель), место его теперешнего пребывания (больница в Ментоне), операция, которой он подвергся (трепанация черепа), причина долгого беспомощства (кровоизлияние в мозг). Настала, однако, определенная минута, когда все эти сведения оказались собраны воедино...» [31. с. 205]

Однако больше всего Набоков вовлекает своего читателя в бездумную погоню Кречмара за удовлетворением, заставляя читателя и главного героя реагировать на художественное произведение, включенное в роман. В момент напряженного ожидания, когда Кречмар вот-вот узнает о предательстве своей возлюбленной, Набоков вставлена транскрипция длинного отступательного труда знакомого Кречмара, автора Дитриха Зегелькранца. Зегелькранц стал свидетелем измены Магды, и читатель ожидает, что он раскроет это, но вместо этого Зегелькранц читает отрывок из своей новой работы о «очень впечатлительном человеке, идущем к дантисту» [31, с. 183].

Набоков описывает, как интерес Кречмара угасает по мере того, как герой Зегелькранца размышляет о своей зубной боли, а читатель не мог не почувствовать разочарованию Кречмара из-за отсутствия активных

действий: это именно то, чего хотел и читатель. Когда герой Зегелькранца наконец добирается до кабинета дантиста, Кречмар испытывает облегчение от того, что наконец-то что-то может произойти: «здесь повествование немного оживилось». Читатель также ожидает некоторого волнения, когда начнет узнавать людей в приемной дантиста - это те же самые люди, которых Зегелькранц видел в поезде, где он был свидетелем любовных отношений Магды и Горна. Читатель и Кречмар оба довольны намеками на мелодраматический сюжет, и оба вскоре понимают (читатель немного раньше Кречмара), что влюбленные Зегелькранц описывает, как в приемной находятся Горн и Магда. Разум героя затуманился, Кречмар стал говорить шепотом, подозревая о возможной измене возлюбленной с другим:

На мгновение Кречмар и читатель оказываются захвачены, но затем Зегелькранц возвращается к «зубам», и читатель с благодарностью возвращается обратно к роману Набокова, где Кречмар с ужасом убегает, а позже вступает в конфронтацию со своей возлюбленной, оставляя героя Зегелькранца размышлять о том, что у него во рту.

«ты с природы писал?»

«...да, я с ними ехал недавно в одном купэ...»

«когда это было – купэ?»

«не помню, на днях, кажется, когда мы с тобой встретились, – я тут часто разъезжаю. Эти двое чорт знает как миловали друг друга...Ты их знаешь? – пробормотал он. – Бруно, постой, куда ты...» [31. с. 189]

Объединяя переживания своего главного героя с переживаниями своего читателя, Набоков раскрывает тягу читателя к чувственному и интригующему.

Если выбирать между бессюжетной психологической прозой Зегелькранца и «Камерой обскуры», то, похоже, Набоков предлагает выбрать последнее. Набоков заманивает своих читателей в ловушку, предлагая им произведение искусства, которое доставляет им удовольствие только для того, чтобы разоблачить и раскритиковать их потребность в удовлетворении.

Кречмар испытывает сильную одержимость, которая мешает ясному мышлению. Его одержимость ослепляет, не только метафорически, но и физически. Он слеп к реальности, к окружающим его людям, в результате чего он теряет свободу и умирает.

Стоит также отметить значение цветовой гаммы и его синтез в кинематографии и прозе Набокова. Цветовое решение зачастую расставляет акцент, поясняет на что стоит обратить внимание смотрящему, оно неоднократно становится определяющей деталью. Е.К. Беспалова и Е.А. Бородич в работе «Кинематографические приемы в романах Набокова «Камера обскура» и «Смех в темноте» писали: «Набоков осознает важность цветовой гаммы и, без сомнения, искусно применяет это знание в своих романах» [4, с. 57]. Каждая сцена имеет свое особое цветовое значение. При описании семейной жизни Бруно и Аннелизы мы не можем заметить никакой яркой палитры, ведь герой и сам несколько раз отмечал – в их совместной жизни нет места ни страсти, ни любви. Оттого Кречмар несчастен, а жизнь его кажется серой, бесцветной. Все меняется, как только в кадр попадает Магда, с ее появлением само пространство будто окрашивается в красный – цвет страсти: «Через год она уже была чрезвычайно мила собой, носила короткое, ярко-красное платье и была без ума от кинематографа» [31, с. 23]. Место, где работает девушка, – кинотеатр освещается красными лампочками, а в один день, когда Кречмар посещал то самое место, прошел дождь и «блестел красный асфальт» [31, с. 20]. Маленькое красное платье – еще и знак, предупреждающий об опасности. Именно в нем Магда неожиданно является к Кречмару осмотреть дом (она решает, что удовлетворит его желания только удостоверившись, что он реально богат), и именно такой ее запоминает Макс – брат жены Кречмара. Макс отчетливо помнит, что по пути к свояку придержал дверь парадной, чтоб пропустить выходящую оттуда девочку в красном платье. Красное платье Магды – как хамелеон. Для одних она в нем выглядит соблазнительно, а другим кажется невинным ребенком. Девушка предстает перед нами не особо любознательной, однако до предела

сластолюбивой и самоуверенной. чувственные и очень яркие отношения Магды и Бруно противопоставляются с бесцветной и скучной, но, стоит отметить, нежной жизнью с Аннелизой, которая предстает перед нами в белом, «чистом» цвете: «бледноволосая барышня, с бесцветными глазами», во время беременности «ела снег пригоршнями», «очень бледная, очень нежная Аннелиза» [31 с. 15]

Автор обращает внимание читателя и на синюю гамму. Следует заметить, что основным «носителем» цвета, к которому обращено внимание автора, является сам Кречмар. Еще с описания внешности героя мы встречаем оттенки синего: «Кречмар был несчастен в любви, несчастлив и неудачлив, несмотря на привлекательную наружность, ... на живой блеск синих выпуклых глаз...» [31, с. 13], «Выглядел он довольно молодо, был отлично одет, косил на нее жадным голубым глазом...» [31, с. 36]

Чернота же в романе настегает героя постепенно. На первом плане перед читателем открывается герой, что на протяжении всего повествования вынужден делать выбор: семья – любовница, добро – зло, честь – порок. И как мы можем видеть, свой выбор Кречмар делает в сторону зла и порока, на что часто обращает внимание и сам В.В. Набоков. Бруно осознавал какой выбор делает, но только после смерти своей дочери задумался о возможных последствиях: «Впервые, может быть, за этот год сожительства с Магдой он отчетливо осознавал тот легкий налет гнусности, который сел на его жизнь. Ныне судьба с ослепительной резкостью как бы заставила его опомниться, он слышал громовой окрик судьбы и понимал, что ему дается редкая возможность круто втащить жизнь на прежнюю высоту <...>. Обо всем этом он думал честно, мучительно и глубоко» [31, с. 146]. Кречмара к Магде привязывает только похоть. Ведь любовь предполагает постижение любящим личности любимого, его души, а «внутренний мир» Магды остается для Кречмара абсолютно закрытым. Трагедию порабощения человека половым влечением и эротической иллюзией Набоков воплотил в «Камере обскуре» Кречмар, который «совершенно ослеп» от похоти, не видит, вернее, не желает

видеть очевидных вещей, он пытается цепляться за иллюзорное счастье, готовый сделать все, что угодно, лишь бы иметь возможность продолжать предаваться любовным утехам с Магдой.

И даже когда Бруно посещали так называемые «светлые» мысли, после того как он ослеп, оставались эротическими миражами: «Не всегда, впрочем, Кречмар мог утешаться нравственными рассуждениями, не всегда удавалось ему себя убедить, что физическая слепота есть в некотором смысле духовное прозрение. Напрасно он обманывал себя тем, что ныне его жизнь с Магдой счастливее, глубже и чище, напрасно думал о ее трогательной преданности» [31, с. 226].

О безнравственности и душевной слепоте героя можно также судить и по фрагменту, где тот собирается ехать на похороны собственной дочери. Читатель может подумать, что, возможно, в Кречмаре остались «проблески света», однако окажется самым зловещим образом обманут. Именно в этот момент мы видим полное торжество тьмы. Даже перед похоронами дочери герой не может не сравнить Магду и Аннелизу: «И остановившись у постели, впиваясь глазами в это детское лицо с розовыми ненакрашенными губами и бархатным румянцем во всю щеку, Кречмар с ужасом подумал о завтрашней жизни с женой, выцветшей, серолицей, слабо пахнущей одеколоном, и эта жизнь ему представилась в виде тускло освещенного, длинного и пыльного коридора, где стоит заколоченный ящик и детская коляска (пустая), а в глубине сгущаются потемки» [31, с. 149]. Мир Аннелизы кажется Кречмару полностью лишенным красок, а вот мир Магды ярким и невероятно увлекательным. Однако же он и не мыслит о разводе с женой. И, кажется, нет совершенно ничего удивительного, что герой выбирает мир красок, мир эмоций, но чуть позже читатель, а за ним и сам Кречмар понимает, насколько же он оказался обманут. Его яркий мир оказывается совершенной тьмой, как оказалось во всех смыслах. Мотив соседства красного платья Магды и темноты воплощает это парадоксальное тождество тьмы и красок. Войдя в подсвеченный красным мир кинематографа – страсти – Магды, Кречмар

оказался в «темной комнате» перевернутых ценностей и представлений о жизни, а когда шанс вернуться обратно был утерян, навсегда погрузился во тьму – нравственную и физическую. Вот что представляет из себя та самая Камера обскура. В романе Набокова экран представляет замкнутое пространство, в котором происходит действие, и оно делит персонажей произведения на наблюдателей этого действия и на его участников. Мы можем заметить четкое разделение персонажей романа на так называемых артистов и, если так можно выразиться, на людей-прислугу: горничных, почтальонов, кухарок, швейцаров... Эти люди и являются теми самыми наблюдателями той недостижимой яркой. Прием ракурса, который реализуется при переведении из кино в литературу, способствует существованию не только видимого, но и видящего.

В стихотворении «Кинематограф» (1928) Набоков признается, что «любит зрелища света» («люблю я световые балаганы») [33], и описывает диковинные приемы кинематографа – подслушивающие устройства, захватывающие автомобильные погони – со смесью иронии и восхищения. Набоков признает могущество художественных приемов, которыми овладел Голливуд, и неумолимость удовлетворяемых им appetitов, заставляя читателей реагировать на них более осознанно, он надеялся, что они смогут наслаждаться этими приемами, не находясь полностью в их власти.

Быть зрителем, наблюдательницей, даже сторонним наблюдателем – это спасительная позиция Набокова.

Кинематограф в произведениях Набокова играет двойную роль: он не только создаёт основу для сюжета и повествования, но и служит своеобразным художественным инструментом, позволяющим автору увидеть мир по-своему.

Роман «Камера обскура» является насыщенным и кинематографичным произведением, которое буквально представляет сцены и образы перед глазами читателя. Взгляды, цвета, фрагменты повседневной жизни превращаются в живописные кадры, словно кинофильм, оживающий на страницах романа. Писатель использует яркие и образные описания, которые

помогают визуализировать каждую сцену. Он уделяет внимание деталям и эмоциональным переживаниям героев, что создает атмосферу настоящего киношедевра. Читатель словно становится зрителем, погружаясь в мир происходящих событий. Драматический сюжет романа, наполненный внезапными поворотами и неожиданными событиями, также способствует ощущению присутствия в кинозале. Читатель погружается в вихрь событий и переживает каждый момент, словно находится в кресле кинотеатра.

### **2.3 Принцип игры в поэтике романа В.В Набокова «Камера обскура»**

Аспекты изучения игры составляют широкий спектр – от языковой до разноплановых приёмов игровой поэтики. В произведениях реалистической литературы XIX века представлены различные приемы игры – с реальностью, с человеком, театральная, карточная игра. Эти особенности присутствуют в произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого. Художественная игра в литературе XX века приобретает открытый характер с развитием модернизма, более экспериментальный. Мы можем отметить особый интерес к принципам литературной игры в романах В.В. Набокова, в частности, к роману «Камера обскура». Это связано с неординарностью стиля автора. М.Ю. Стрельникова писала: «Функционирование литературной игры в произведениях В.В. Набокова обусловлено прежде всего историко-эстетическими причинами, связанными с глобальными цивилизационными и культурными изменениями. Писатель не только играет приемами но и создает эстетизированное представление о мире и месте человека в нем» [49]. В. Набоков имел собственные суждения о качествах писателя: «Для талантливого автора такая вещь, как реальная жизнь, не существует – он творит ее сам и обживает ее»; «Писателя можно оценивать с трех точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник. Три грани великого писателя – магия, рассказ, поучение» [49]. Литература, по В. Набокову, имеет

не практическое назначение, а главным образом – эстетическое. «Красота плюс жалость – вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть», – пишет автор [49].

С помощью литературной игры автор создает свою особую систему. В.В. Набоков создает хитроумную игру разных смыслов, значений и форм. Его текст полон множеством разветвлений сюжетов. Игра является важным мотивом, который раскрывает множество значений и символов, обогащая анализ текста. Такие приемы направлены на то, чтобы читатель попытался «разгадать» сюжет, использовал все возможности своего разума и выйти за границы условного текста. Игра в тексте Набокова усиливает и так нарочито театральное действо

Изучаемый нами мотив игры представляется в романе в основном как функция персонажей произведения. Мотив проявляется по большей части в характеристике образов Магды и Горна и в меньшей степени связан с образом Кречмара. Так, еще ребенком Магда мечтает стать актрисой – сниматься в голливудских фильмах, то есть, как мы можем понять, ей важно именно играть какую-то роль. Но Игра сопровождает образ Магды и в дальнейшем: «Когда ей было лет восемь, ее до боли ущипнул без всякой причины почтенный старик, живший в партере. О ту пору она любила участвовать в крикливой и бурной футбольной игре, которую затевали мальчишки посреди мостовой» [31, с. 22]. Игра – это всегда притворство, всегда принятие на себя какой-либо роли. Магда, таким образом, играет двойную роль: роль, изначально заданную ей автором и спецификой произведения – роль составной части обязательного любовного треугольника – а также различные роли в фильмах, которые спонсирует Кречмар. Видимо, именно поэтому ее актерская игра выходит ужасной: «По залу прошел смешок. Магда не выдержала и стала тихо плакать» [31, с. 159].

Стоит заметить, что мотив игры, что мотив игры преследует еще одного немало значащего персонажа – горна, любовника Магды. Он является

любителем игры в покер и мы можем заметить как в моменте мотив игры переплетается с мотивом сна, который служит своеобразным предсказанием будущего и также отсылает нас к знаменитому произведению А.С. Пушкина «Пиковая дама»: «Ему [Горну], изощренному сновидцу (ибо видеть сны – тоже искусство), чаще всего снилось следующее: он собирает в пачечку сданные ему пять карт [...], смотрит первую – шут в колпаке с бубенчиками, волшебный джокер; затем осторожным и легким давлением большого пальца обнажает край, только край, следующей – в уголку буква «А» и малиновое сердечко; затем край следующей – та же буква и малиновый ромбик (однако, однако), в пятый раз, наконец, выдвигается 29 карта напором пальца – Боже мой! туз пик... Это было волшебное мгновение» [31, с. 120].

Мотив игры, реализуясь в явлении карточных игр, непосредственно связан с образом Роберта Горна на протяжении всего повествования и как бы обозначает его взлеты и падения. Так, в тот момент, когда Кречмар узнает о связи Магды и Горна, Роберту удивительно не везет в игре: «Горн играл в покер на террасе, под тенью платана. Ему очень не везло. Только что он попался с так называемой «полной рукой» против «масти» и «карре». Он уже подумывал, не бросить ли и не пойти ли проведать на теннисе Магду, которая прилежно отправилась учиться бэк-хэнду у американского игрока, – он уже серьезно подумывал об этом, как вдруг сквозь кусты сада по дороге около гаража увидел автомобиль Кречмара; автомобиль неуклюже взял поворот и скрылся. <...> Он поднялся вверх. Дверь в номер Кречмара была открыта. Пусто...» [31, с. 197].

В романе «Камера обскура» автор обращается к мотиву игры через различные аспекты: игру в карты, настроение игры, игровые практики и стратегии, ролевые игры героев. Игры в романе неразрывно связаны с повседневной жизнью персонажей и становятся важным средством самовыражения и взаимодействия.

Самым заметным и распространенным видом игры в романе является игра в карты. Она символизирует судьбу, случайность, благополучие, азарт,

маскировку и обман. Персонажи играют в карты не только как вида развлечения, но и как способа завоевания влияния, денег, власти. Карты раскрывают характер и движущие силы героев, позволяя им проявить свою личность через стратегии и тактики в игровом пространстве.

Игровые практики и стратегии в романе «Камера обскура» являются способом выражения личности и интеллекта героев. Они используют игру как способ манипуляции, контроля над собой и другими, а также как способ решения конфликтов и достижения целей. Персонажи выбирают игровые методы для достижения своих целей, борьбы за власть и превосходства, что делает роман насыщенным и запутанным по ходу действия.

Одной из интересных черт мотива игры в романе является ролевая игра персонажей. Они испытывают себя в различных обстоятельствах, вынуждены играть роли, скрывать истинные переживания и мотивы. Ролевая игра становится неотъемлемой частью повседневной жизни персонажей, изменяя их взаимодействие и отношения.

Игра в романе «Камера обскура» представлена как средство выражения человеческих стремлений, слабостей и сил. Она открывает ложь и обман, истинность и искренность, жертву и алчность. Автор использует мотив игры для раскрытия глубинных психологических и моральных аспектов персонажей, показывая их внутренний мир через призму игровых ситуаций. Мотив игры в романе «Камера обскура» представлен как многогранный символический элемент, который раскрывает разнообразные аспекты жизни, общества и человеческой природы. Игра становится способом взаимодействия героев, самовыражения, принятия решений и конфликтов, что делает ее важным и заметным мотивом произведения.

В русскоязычном творчестве В. Набокова несомненны эволюция игры и стабильность приемов автора. Во-первых, наблюдается изменение театральных образов от первого романа до последнего: они трансформируются от «теней» к «маскам», «куклам» и «марионеткам». Таким образом, цветовая игра – это отдельно существующий мир, пересекающийся с

миром героев и отражающий его, он предсказывает события будущего, поясняет настоящее. Пожалуй, только цветовая палитра, соотнесенная с игровой эстетикой автора, мотивом игры, предоставляет исследователем тот ориентир, который позволяет провести адекватный анализ произведения. Наблюдая за поведением цветовых сочетаний в творчестве В.В. Набокова, мы отчасти можем понять и позицию автора, его отношение к тем или иным событиям и героям, а также прийти к более полному пониманию образов, а, соответственно, и замысла самого писателя. При этом мотив игры как элемент сюжета дополняет общее понимание самой сущности романа «Камера обскура». Таким образом, в романе «Камера обскура» мотив игры – многоаспектное явление. В ходе нашей работы мы заключили, что мотив игры может проявляться в характеристике образов героев произведения, дополняя и расширяя их. Кроме того, игра с цветом в романе углубляет сюжет, открывая читателю новый уровень прочтения произведения.

## Заключение

Набоков использует визуализацию как основу для построения своего повествования. Он отдаёт предпочтение визуальным и оптико-звуковым приёмам перед повествованием как рассказом. Использование особых визуальных образов в романах В.В. Набокова неслучайны, они помогают исследовать пределы человеческих возможностей в попытках увидеть незримое. Эти самые зрительные образы во многом соответствуют современным подходам и открытиям в визуальных искусствах и позволяют вписать его творчество в широкий контекст эпохи переосмысления «художественности» изобразительных искусств и тиражирования зрительных образов [48].

Набоков создаёт свои произведения таким образом, что читатель, даже читая текст, может представить образы героев и происходящие события визуально. Автор не даёт прямых оценок характерам героев и ситуациям, а словно фиксирует происходящее на камеру, предоставляя читателю максимально широкую и полную картину событий.

Благодаря такому подходу Набоков избегает навязывания своих суждений читателю и даёт ему возможность самостоятельно оценивать описываемое и делать выводы.

Сознание Набокова философа, как и художника, работает как камера-обскура, которая выхватывает объект из его случайного окружения, переворачивает его с ног на голову и справа налево. и позволяет нам увидеть в этом действии его вечную идею. Камера-обскура раскрывает мир человеческой жизни и истории как театр, точнее, как комедия дель арте и кукольный театр. Драма противостояния между человеческими манекенами и единственным живым существом среди них, то есть художником, мыслителем, гением, который на время может избавиться от страха перед кукольным спектаклем, а также от деморализующей мысли о неминуемом конце - с помощью настаивая на своем положении зрителя.

Роман Набокова, в конечном счете, проходит по довольно проторенной территории: он показывает, как наше стремление к удовлетворению может влиять на наши эстетические (и моральные) суждения. Набоков утверждает, что вещи, которые просто радуют чувства, часто ошибочно принимают за предметы, имеющие реальную эстетическую ценность, и эти ошибки могут иметь печальные последствия.

Набоковский Цинциннат С. записал в своем дневнике мечту о том, чтобы оставить «запись выверенных мыслей»... «Однажды кто-нибудь прочтет это и внезапно почувствует себя так, словно впервые проснулся в незнакомой стране» [40]. Именно это испытывает читатель романов Набокова. Переплетение сюжетных линий, сюжетных интриг, действий и речей персонажей создает динамичное и увлекательное повествование, удерживая внимание читателя с первой до последней страницы.

Эстетика сюжета романа «Камера обскура» пронизана глубокими чувствами, эмоциями, страстями героев и их внутренним миром.

Итак, сюжет романа «Камера обскура» является выдающимся примером поэтического искусства в литературе. Его глубокая символическая подоплека, многоплановость, эстетика, философские и этические аспекты делают произведение образцом высокой литературы и объектом внимания для исследователей и ценителей художественного слова. Поэтика сюжета романа «Камера обскура» отличается глубокой символической подоплекой, которая позволяет читателю взглянуть в скрытые смыслы и смысловые слои произведения.

Тематика сюжета романа «Камера обскура» охватывает множество актуальных вопросов: истину и ложь, добро и зло, судьбу и свободу, мораль и этику. Главные герои сталкиваются с моральными дилеммами, выборами, испытаниями, что заставляет читателя задуматься над глубокими философскими и этическими вопросами.

Язык сюжета романа «Камера обскура» является ярким и метафоричным, позволяя автору обращаться к тайнам души и мира через

образы и символы. Отблески множества стилей и направлений литературы проявляются в языковом строе произведения, что делает его богатым и проникнутым глубинным смыслом.

## Список литературы

1. Авдевина О.Ю. Смысловая плотность художественного текста : На материале русской прозы В. В. Набокова : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.02.01. – Саратов, 1997. – 234 с.
2. Агуреева Е.В. Языковое моделирование пространства в романах Набокова : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.02.01 / Агуреева Е. В. ; КГУ. – Кемерово, 2006. – 20 с.
3. Алексеева Ю.И. Речевое воплощение художественных деталей символического характера в романах В. Набокова / Ю.И. Алексеева // Известия самарского научного центра академии наук / – Самара, 2010. – 455-457 с.
4. Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития : материалы VII Международной научно-практической конференции, Краснодар, 23 апреля 2022 г. / Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Кубанский государственный университет, Филологический факультет ; редакционная коллегия: Е.Н. Рядчикова [и др.]. – Краснодар : КубГУ, 2022. – 396 с.
5. Беспалова Е.К., Бородич Е.А. Кинематографические приёмы в романах Набокова «Камера обскура» и «Смех в темноте» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. №2 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kinematograficheskie-priyomy-v-romanah-nabokova-kamera-obskura-i-smeh-v-temnote> (дата обращения: 17.05.2024).
6. Большая российская энциклопедия. Том 12. Москва, 2008, стр. 618.
7. Вопросы русской литературы : научный филологический рецензируемый журнал / учредитель: ФГАОУ ВО «Крымский федеральный ун-т им. В. И. Вернадского». – Симферополь : КФУ им. В. И. Вернадского, 2015-2019, № 3 (49/106). – 2019. – 103, [1] с.: ил. 2019, № 3 (49/106). – 2019. – 103, [1] с.: ил.

8. Воронина О.Ю. Категория «художественная реальность» в поэтике романов В.В. Набокова: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. – Санкт-Петербург, 2002. – 178 с.: URL : <https://www.rsl.ru> ( дата обращения 24.01.2024).
9. Галинская И.Л. Исследовательские изыскания в сфере поэтики Владимира Набокова / И.Л. Галинская // Культурология / – Москва, 2005. – 43-64 с. URL: <https://www.elibrary.ru/defaultx.asp> (дата обращения 24.01.2024).
10. Герченева Д.В. Своеобразие художественной оптики в романе В. Набокова «Камера обскура» / Д.В. Герченева // Кризисный двадцатый век: Парадоксы революционного кода и судьбы литературы / Отв. ред. Л.Г. Тютелова Е.С. Шевченко. – Самара, 2018. – 112-117 с.
11. Гришакова М. О визуальной поэтике В. Набокова [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (дата обращения: 10.05. 2024).
12. Данилова Е.С. О структуре повествования в романах В.В. Набокова «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура» / Е.С. Данилова // Предложение и слово / ред. Э. П. Кадьякаловой. – Саратов, 2002. – 96-101 с.
13. Данилова Е.С. Поэтика повествования в романах В.В. Набокова: прагма-семиотический аспект : дис. ... канд. фил. наук: 10.02.01, 10.01.01. – Саратов, 2003. – 195 с.
14. Даниэль С. Оптика Набокова // Набоковский вестник. СПб., 1999. № 4.
15. Дмитренко О.А. О феномене популярности и поэтических стратегиях интеграции с массовой культурой. Набоков – Сорокин: К вопросу о развитии традиции / О.А. Дмитренко // Ученые записки новгородского государственного университета / Санкт-Петербург, 2022. – 72-77 с.
16. Долинин А. Доклады В. Набокова в Берлинском литературном кружке // Звезда. 1999. № 4. – 9 с.
17. Злочевская А.В. Эволюция мистической метапрозы Владимира Набокова (русскоязычный период) //Stephanos. – 2019. – №. 4. – 18-37 с.

18. Интервью Олвину Тоффлеру, март 1963. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-toffleru-1963.htm> (дата обращения: 11.05. 2024).
19. Коваленко Александр Георгиевич. Литература и постмодернизм : учеб. пособие / А. Г. Коваленко. – Москва: Изд-во Рос. ун-та дружбы народов, 2004. – 142 с.: URL: <https://www.rsl.ru> ( дата обращения 19.01.2024).
20. Коптякова Е.Е., Николаева Е.Ю. Передача средств художественной выразительности романа «Камера обскура» в автопереводе В.В. Набокова / Е.Е. Коптякова, Е.Ю. Николаева // Филологический аспект / – Сургут, 2019. – 172-176 с.
21. Копосова М.К. Особенности символических рядов в романе В. Набокова «Камера обскура». / М. К. Копосова // Актуальные вопросы филологии / науч. рук. А. О. Тихомирова. – Москва, 2016. – 18-22 с. URL: <https://www.elibrary.ru/defaultx.asp> (дата обращения 24.01.2024).
22. Крахмалева Т.С. Кинематографическая семантика в романе В.В. Набокова «Камера обскура» / Т.С. Крахмалева // Труды молодых ученых Алтайского государственного университета. – 2011. – № 8. – 199-201 с.
23. Лебедева В.Ю. Мотив метафизической смерти в романе В. Набокова «Защита Лужина» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. №45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-metafizicheskoy-smerti-v-romane-v-nabokova-zaschita-luzhina> (дата обращения: 19.05.2024).
24. Лебедева В.Ю. Хоррор-мотивы в романе В. Набокова «Камера обскура» //Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2011. – №. 12. – 109-111 с.
25. Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX-первой половины XX века: дис. – Москва: [МГУ им. МВ Ломоносова], 2005. – 338 с.
26. Литературная энциклопедия Карикатура [Электронный ресурс] – Режим доступа: [https://gufo.me/dict/literary\\_encyclopedia/Карикатура](https://gufo.me/dict/literary_encyclopedia/Карикатура) (дата обращения: 15.05. 2024).

27. Мельников Н.Г. Жанрово-тематические каноны массовой литературы в творчестве В.В. Набокова: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.08. – Москва, 1998. – 198 с. URL: <https://www.rsl.ru> (дата обращения 25.01.24).
28. Мельников Н.Г. «Камера обскура» // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918 – 1940). М., 1999. Т. 3. Ч. II. – 247-250 с.
29. Михайлов О.Н. Владимир Владимирович Набоков // Литература в школе. 1991. N 3. – 42-52 с.
30. Млечко А.В. Пародия как элемент поэтики романов В.В. Набокова: дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01. / Млечко А.В. – Волгоград, 1998. – 226 с.
31. Набоков В.В. Камера обскура: роман / – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2023. – 256 с.
32. Набоков Владимир Владимирович, Набоков о Набокове. Интервью 1932-1977 годов, Стр.18 [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://litmir.club/br/?b=268428&p=18> (дата обращения: 13.05. 2024).
33. Набоков В.В. Кинематограф [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/21821/kinematoraf> (дата обращения: 13.05. 2024).
34. Набоков: Память, говори (глава 2)[Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/proza/pamyat-govori/pamyat-govori-2.htm> (дата обращения: 13.05. 2024).
35. Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. – 357 с.
36. Немцев М.В. Стилиевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2004. – 22 с.
37. Научная электронная библиотека: Официальный сайт. – Москва –URL: <https://www.elibrary.ru/defaultx.asp> (дата обращения 15.05.2024).
38. Носик Б. Мир и дар Набокова, – 275 с. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://litmir.club/br/?b=199104> (дата обращения: 11.05. 2024).
39. Оглаева Л.Ю. Концепция героя в русскоязычных произведениях В. Набокова: дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01. – Москва, 1997. – 156 с.

40. О взаимоотношениях Ходасевича и В.В. Набокова см. в коммент. к статье «О Сирине» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://hodasevich.lit-info.ru> (дата обращения: 16.05. 2024).
41. Полева Е.А. Мотив исчезновения в романах В. Набокова конца 1920-1930-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Полева Елена Александровна; – Томск, 2008. – 23 с.
42. Полищук В.Б. Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. – Санкт-Петербург, 2000. – 176 с.
43. Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова //автореф. дис.... канд. филол. наук. – 1999. – Т. 10. – №. 01. – 171 с.
44. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Москва: Портал "О литературе", LITERARY.RU. Дата обновления: 20 ноября 2007. URL: <https://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195560881&archive=1671552291> (дата обращения: 11.05.2024).
45. Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля : автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.02.01, 10.02.19 / Рост. гос. ун-т. – Ростов-на-Дону, 2004. – 46 с.
46. Российская государственная библиотека : Официальный сайт. – Москва – URL: <https://www.rsl.ru> (дата обращения 09.05.2024).
47. Рыкунина Ю.А. Специфика жанрово-стилевой системы романов В.В. Набокова «Русского» периода: «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар» : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01 / Рыкунина Ю. А.; РГГУ. – Москва, 2004. – 20 с.: URL: <https://www.rsl.ru> ( дата обращения 21.01.2024).
48. Смирнова А.Н. Владимир Набоков и кино: зарубежные экранизации прозы В. Набокова: монография / А.Н. Смирнова; М-во образования и науки Российской Федерации, Ярославский гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2007. – 151 с.
49. Стрельникова Л.Ю. Структурообразующие приемы литературной игры в ранней прозе В.В. Набокова в контексте эстетики модернизма и

- постмодернизма: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 5.9.1. / Стрельникова Лариса Юрьевна; Диссовет – Краснодар, 2023. – 45 с.
50. Стрельникова Л.Ю. Литературная игра в ранней прозе В.В. Набокова: модернистские и постмодернистские аспекты : автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Стрельникова Лариса Юрьевна; – Краснодар, 2019. – 40 с.
51. Трубецкова Е.Г. Сознание как «оптический инструмент»: О визуальной эстетике В. Набокова / Е.Г. Трубецкова // Известия саратовского университета. Новая серия. Серия: филология. Журналистика / – Саратов, 2010. – 63-70 с.
52. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – Санкт-Петербург.: Азбука, 2000. – 348 с. – (Academia). – 9-280 с.
53. Филатов И.Е. Поэтика игры в романах В.В. Набокова 1920 - 1930 гг. и «Лекциях по русской литературе»: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Тюмень, 2000. – 175 с.
54. Ходасевич В: Камера обскура (Набоков) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/kamera-obskura.htm> (дата обращения: 16.05. 2024).
55. Хрулев В.И., Узбекова Г.Ф. Поэтика игры в русскоязычных романах В. Набокова / В.И. Хрулев, Г.Ф. Узбекова // Вестник башкирского университета / Уфа, 2019. – 140-148 с.
56. Целкова Л. Романы В. Набокова и русская литературная традиция. М.: ООО «Русское слово – учебник», 2011. – 232 с.