

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1(1-87)

DOI: 10.17223/19986645/47/6

Е.Г. Белоусова

### О КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ РОМАНА В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА»

*На материале романа В. Набокова «Машенька» в статье рассматривается феномен литературной кинематографичности. Выявляются кинематографические средства и способы моделирования берлинской и русской реальностей. Раскрывается смысловая и структурообразующая роль кино в романе. Делается вывод о том, что кинематографичность текста Набокова есть результат совпадения общей устремленности литературы начала XX в. к синтезу выразительных средств и персональных творческих стратегий автора.*

*Ключевые слова: русская литература, творчество В. Набокова, литература и кино, кинематографичность литературы.*

Отказ от классической картины мира и поиск новых выразительных возможностей приводит литературу в начале XX в. к активному взаимодействию со смежными видами искусств, в том числе с кинематографом – самым молодым не только по времени возникновения, но и по духу. Динамичность и экспрессивность кино оказываются удивительно созвучными исканиям эстетической и художественной мысли тех лет, а его язык максимально удобен для ее описания. Это объясняет глубокий интерес к кинематографу и теоретиков литературы, в частности русских формалистов (В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума), в аналитических построениях которых «кино играло ту же инспирирующую роль», что и искусство авангарда [1], и самих художников. Поэты и писатели активно эксплуатируют тему кинематографа, включают в свои произведения сцены в синема или похода в кино, осваивают жанровую систему и формальные приемы киноискусства<sup>1</sup>.

Означенный эстетический феномен, явившийся результатом сложного взаимодействия литературы и кино, вызывает сегодня пристальный интерес исследователей, которые используют для его описания различные понятия: «чувство фильма» и «кинематографический код» [1], «киностилистика» или «кинопоэтика» [2, 3], «кинематографическая проза» или «кинематографическое письмо» [4]. Однако большинство из них не имеют четкого определения (в лучшем случае раскрываются через ряд признаков или составляющих элементов) и нередко употребляются как синонимы. На этом фоне более ясным и продуктивным выглядит термин «литературная кинематографичность»,

---

<sup>1</sup> О. Мандельштам «Кинематограф», В. Брюсов «Мировой кинематограф», Г. Иванов «Кинематограф», Г. Газданов «Возвращение Будды», И. Одоевцева «Зеркало», Н. Берберова «Курсив мой» и др.

предложенный И. Мартьяновой. Он означает «характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения». К числу вторичных признаков литературной кинематографичности исследовательница относит «слова лексико-семантической группы кино, кино-цитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [5. С. 9]. При этом в основе литературной кинематографичности И. Мартянова и Т. Можаяева, существенно уточнившая исходное понятие, видят не просто вербальные описания кинематографических приемов и штампов, а «функционально-смысловой принцип, обусловленный стремлением автора динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя». В таком случае кинематографичность текста является особенностью мировидения и как следствие – идиостилия<sup>1</sup> художника.

Прямым доказательством сказанному является творчество В. Набокова, кинематографический характер которого, помимо внешних, социокультурных обстоятельств<sup>2</sup>, обусловлен особенностями набоковского восприятия действительности. Прежде всего – способностью «двойного» (по определению самого писателя) зрения, открывающего предмет сразу в нескольких его гранях и послойно обнажающего сокровенную сущность увиденного. Именно она задает основной вектор художественной мысли Набокова – стремление «извлечь», «прояснить», т.е. открыть самую главную, хотя и неявную сторону бытия (здесь и далее, в том числе в цитатах, курсивом выделено нами. – Е.Б.), и сообщает творческому сознанию писателя свойства оптического инструмента. С таким инструментом в лекциях по литературе Набоков сравнивает, например, высоко ценимого им М. Пруста<sup>3</sup>: «Пруст – призма. Его или её единственная задача – *преломлять и, преломляя, воссоздавать мир*, какой видишь, обернувшись назад» [8. С. 276]. Более подробно суть проведенной аналогии, а также оптического (преломляюще-проявляющего) сознания художника автор объясняет несколько позже: «Величие подлинного искусства <...> в том, чтобы вновь *найти, поймать и показать* нам ту реальность, вдали от которой мы живем и от которой все дальше отходим по мере того, как плотнее и *непроницаемое* становится то привычное сознание, которым мы заменяем реальность – ту самую, так и не узнав которой мы рискуем умереть и которая просто-напросто и есть наша жизнь. *Жизнь настоящая, жизнь наконец-то раскрытая и проясненная...*» [8. С. 320].

Конечно, вопрос о кинематографичности прозы В. Набокова неоднократно поднимался исследователями, но чаще всего в связи с изучением романа «Камера обскура» (1933), который по праву считается «самым кинематогра-

<sup>1</sup> Кинематографичность художественного текста рассматривается Т. Можаяевой как «доминанта идиостилистического развития современной прозы, которая позволяет автору максимально приблизить описываемые события к глазам читателя и руководить его восприятием» [6].

<sup>2</sup> Значимую роль в формировании кинематографического характера прозы Набокова сыграли обстоятельства жизни писателя – его проживание в 1920–1930-х гг. в Берлине, признанном одной из кинематографических столиц Европы.

<sup>3</sup> Во вступительной статье к «Лекциям по русской литературе» В. Набокова И. Толстой справедливо замечает, что автор «ценит в чужом литературном наследии лишь то, что пестует в собственном <...>» [7. С. 9].

фическим» произведением писателя. Н. Букс, размышляя о роли кино в «Камере обскура», приходит к выводу, что «кинематограф является в нем не темой, а пародийной, скрытой социально-художественной моделью, приобретающей в структуре произведения организующую роль» [9. С. 152]. М. Гришакова, несмотря на кажущуюся несерьезность выбранного жанра («Две заметки о Набокове»), выделяет ключевые свойства и приемы кинопоэтики Набокова («сдвиг», прием уменьшения/увеличения вещей, эксперименты с пространством и временем, фотогения – съемка с движущегося объекта), связывая их с особенностями художественного сознания и эстетических воззрений писателя [10]. М. Немцев существенно расширяет перечень элементов набоковской киностилистики, а самое главное вписывает стилевые поиски писателя в социокультурный контекст 1920–1930-х гг. [2].

Гораздо реже в поле зрения набоковедов попадают романы «Другие берега» [11], «Лолита» [12], сборник рассказов «Возвращение Чорба» [13]. Первый же роман Набокова «Машенька» (1926) если и упоминается, то в общем ряду или в качестве дополнительного материала, хотя известно, что «Машенька» послужила моделью последующих романов писателя, именно в ней «„предзаданы“ главнейшие особенности сюжетики и поэтики Набокова» [14. С. 267], включая кинопоэтику.

Так, инвариантная для набоковских романов оппозиция мира реального и вымышленного<sup>1</sup> реализуется в «Машеньке» как противопоставление берлинской жизни героя, его гнетущего настоящего, и воспоминаний о жизни в России, ностальгически окрашенного прошлого. Но каждая из названных реальностей конструируется автором в соответствии с эстетическими законами киноискусства, посредством его выразительных средств и возможностей, т.е. как специфический вариант киномира. Это не только усложняет характер их взаимоотношений, но и придает им более глубокий смысл, переводя основной конфликт романа из социально-политической сферы (Европа / Россия, эмиграция / Родина) в сферу аксиологии: подлинное / неподлинное бытие<sup>2</sup>.

Отождествлению эмигрантского существования Льва Ганина с кинофильмом способствуют два ключевых эпизода: воспоминание о съемках, в которых герой участвовал в качестве статиста, и сеанс в кинотеатре, во время которого он узнает себя на экране. Отражая друг друга, как два зеркала<sup>3</sup>, они создают бесконечную перспективу<sup>4</sup>, благодаря чему случайное сравнение воспринимается как метафора и модель всей жизни героя: «...вся жизнь ему

<sup>1</sup> Впервые мысль о биспациальности (двумирности) как инварианте поэтического мира Набокова раскрывается в работе Ю. Левина [15. С. 325].

<sup>2</sup> Теоретическое обоснование сказанному находим в работе Ю. Лотмана и Ю. Цивьяна «Диалог с экраном»: «...самое реальное из искусств оказывается и самым иллюзорным. Это противоречие <...> составляет одну из глубинных сущностей искусства кино» [16. С. 10].

<sup>3</sup> Сравнение с зеркалом обусловлено природой кинематографа, которая, как пишут Ю. Лотман и Ю. Цивьян, отвечает древнейшим представлениям об искусстве как удвоении жизни [16. С. 8].

<sup>4</sup> Символический образ двух зеркал неоднократно встречается в зрелой набоковской прозе, например, в «Защите Лужина»: «Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз» [17. Т. 2. С. 78]. В определенном смысле он является моделью художественной реальности Набокова – сложной и неоднозначной.

представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует» [17. Т. 1. С. 50].

Аналогию с фильмом поддерживают в тексте «Машеньки» мотивы тьмы и тени. Первый в свете интересующей нас проблемы решает техническую задачу – создает необходимые условия для просмотра киноленты. Как следствие в концентрированном виде он представлен в начале романа, когда Ганин впервые сталкивается с Алферовым в застрявшем лифте. Более важная роль отводится автором мотиву тени, который непосредственно связан с темой кино. Не случайно он вводится в текст в эпизоде киносъемки: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съемку за город <...>» [17. Т. 1. С. 40].

Дальнейшее развитие мотива тени в тексте романа идет по пути последовательного расширения и одновременно углубления его семантики. Набоков целенаправленно множит количество «теневых» объектов в жизни героя. Помимо Ганина в числе людей-силуэтов, фантомов действительной жизни оказываются старик Подтягин («большая седая тень в кресле»), другие обитатели пансиона («дом, где жило семь русских унылых теней»), даже незнакомые жители Берлина («черная нарядная тень» в освещенном окне напротив). Все это усугубляет ощущение иллюзорности, призрачности берлинской жизни Ганина, ее незначительности.

Таким образом, мотив тени приобретает в «Машеньке» символическое звучание – становится *символом ничтожной, пустой жизни, т.е. фактически небытия*: «И этот случайный запах помог Ганину вспомнить еще живее тот русский, дождливый август, тот поток счастья, который *тени его берлинской жизни* все утро так настойчиво прерывали» [17. Т. 1. С. 81].

Подобное прочтение темы кинематографа В. Набоковым соответствует культурно-историческим обстоятельствам 1920-х гг., когда тема мертвецов (кукол, сомнамбул), функционирующих как живые существа, становится метатемой кино. На этом фоне сам Великий Немой с его черно-белой гаммой, сумрачной атмосферой и загадочной техникой тоже нередко осознается как загробный мир [18. С. 22]. Прямое подтверждение сказанному находим в суждениях о кинематографе одного из самых заметных критиков русской эмиграции Ю. Айхенвальда: «Его (кино. – Е.Б.) *тени*, его призраки, игра его пустоты – все это ему к лицу, к *отсутствующему лицу* его, потому что кинематограф – это именно, если можно так выразиться, воплощенное отсутствие, *явленное ничто, олицетворенное небытие*»<sup>1</sup>.

Наиболее зримо семантика смерти, как справедливо замечает М. Гришаква [10], проявляется в «Машеньке» в сцене киносъемки: «... в балаганом сарае, с мистическим писклом закипали светом чудовищные facets фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, *налили в упор белым убийственным блеском, озаряя крашеный воск застывших лиц* <...>» [17. Т. 1. С. 40].

<sup>1</sup> Цит. по: Проскурина Е.Н. Кинематографичность и театральность романа И. Одоевцевой «Зеркало» [3].

По мере развития сюжета семантика смерти заостряется с помощью кинематографических средств, например использованием черно-белой гаммы немого кино.

Исследователи неоднократно отмечали отсутствие красок и цвета при описании берлинской жизни героя. Добавим, что стойкое ощущение ее невыразительности и блеклости создают фиксируемая автором недовоплощенность цветового признака («тускло-оливковые вагоны поезда», «синеватый туман рассвета», «лиловатый блеск стола» и т.д.), а также многократный повтор определения «бледный» в значении «тусклый» и «безжизненный». Оно становится лейттоном<sup>1</sup> берлинской части романа, отмечая «маркером» небытия буквально все: пейзаж («бледная заманчивая даль», «бледные апрельские улицы», небо, подернувшееся к вечеру «обморочной бледнотой»), людей («бледно-голубые глаза» Алферова, лица танцоров – «два бледных пятна»), предметы (чемодан Ганина «с бледными следами наклеек») и даже саму жизнь: «Он только помнил их первую осень, – все остальное – казалось таким неважным, бледным <...>» [17. Т. 1. С. 96].

На этом блеклом фоне, как на экране, мелькают пятна света и тьмы: «полногрудая, вся в *черном шелку*» Клара, «*черная*, меланхолически-чопорная фигура» г-жи Дорн, расположившаяся в конце стола меж обращенных друг к другу «профилей *напудренных*» танцоров, ласковая *черная* такса с бородавкой на *седой* мордочке, «*густые, очень темные брови*» Ганина, «составлявшие, когда он хмурился или внимательно слушал, одну *сплошную черную черту*» [17. Т. 1. С. 43] и т.д.

С особой отчетливостью черно-белая палитра набоковского кинополотна проявляется и в пейзажных зарисовках романа: «...громеда *дыма* вздымалась перед окном, заслоня *белый берлинский день*, медленно расплывалась, и тогда виден был опять всеер полотна, суживающийся вдаль, между *черных задних стен*, словно срезанных домов, и над всем этим небо, *бледное, как миндальное молоко*» [17. Т. 1. С. 41]. Или: «Гремели *черные поезда*, потрясая окна дома; волнующие *горы дыма* <...> поднимались с размаху, скрывая ночное засиневшее небо <...> гулкая *черная тень* пробуждалась под железным мостом, когда по нему гремел *черный поезд*, продольно скользя *частоколом света*» [17. Т. 1. С. 99].

Вместе с тем берлинские страницы романа насыщены желтым и лиловым цветом, которые исследователи справедливо связывают с темой пошлости и искусственности эмигрантской жизни [20]. Кричащие, плохо сочетающиеся друг с другом, они явно выбиваются из основного тона изображаемой реальности, позволяя взглянуть на нее с другой стороны: кино как мир иллюзий – это не только *нереальный, несуществующий мир*, но также мир *неестественный, фальшивый*, где все *ненастоящее*.

По этой причине желтый и лиловый тона явно доминируют в тексте при описании статистов на киносъемках («лица дам в лиловых и желтых разводах грима») и портрете Людмилы, которая является одной из самых ярких представительниц русской эмиграции: «...желтые лохмы, по моде стриженные»,

<sup>1</sup> Используя термин «лейттон», вслед за Л. Силард мы имеем в виду явное доминирование цветовой характеристики в тексте, а также ее развитие по лейтмотивному принципу [19. С. 174].

«губы, накрашенные до лилового лоску». Напомним, подражая экранным героиням, она «изображала обиженную девочку, капризную маркизу» [17. Т. 1. С. 41].

Так, мотив наигранности и фальши закрепляет семантику желтого и лилового, а вместе с тем открывает принципиальную устремленность Набокова к иной, неявной и в то же время самой сущностной стороне бытия. На это указывает спиральное развитие мотива фальши в романе. Сначала авторское слово акцентирует неестественность внешнего облика и поведения Людмилы: «Она бродила острыми, словно фальшивыми ногтями по его груди и выпучивала губы, моргала угольными ресницами...». Затем – несоответствие внешнего облика и внутреннего состояния героини: в запахе ее духов чувствуется что-то «пожилое», хотя героине всего двадцать пять лет. Наконец, в характеристике Людмилы возникает ключевое слово «ложь» («ложь детских словечек, изысканных чувств»), проявляющее ее подлинную сущность. Финальной точкой проведенного Набоковым разоблачения («послойного» обнажения) героини становится трансформация исходной, составляющей смысловое ядро анализируемого мотива фразы: «принималась опять притворяться то бедной девочкой, то изысканной куртизанкой» [17. Т. 1. С. 42]. Нетрудно заметить, что благодаря эпитетам, заостряющим семантику определяемого слова, наречию, повторяющемуся союзу и несовершенному виду глагола, сообщающим действию характер бесконечного процесса, а значит, превращающим притворство в образ жизни, эта фраза звучит в романе как окончательный приговор.

Таким образом, мир, в котором живут русские эмигранты в Берлине, не просто включает в себя кино, он сам создан по законам кино, является аналогом киномира, что позволяет Набокову показать мнимость реальной жизни героя – ее бессмысленность, бесцельность, неестественность, иными словами, представить берлинское существование Ганина как *анти-жизнь*.

Воспоминания Льва Ганина о прошлом, как справедливо отмечают исследователи романа, являются абсолютной противоположностью его настоящему, поскольку воспринимаются как подлинная реальность. Но, как и в предыдущем случае, она обнаруживает несомненное сходство с кинофильмом, и это не случайно, ведь настоящим «ключом к воссозданию прошлого» для Набокова «оказывается *ключ искусства*» [8. С. 277].

Такому сближению способствует установка писателя на динамическое изображение действительности, обусловленная процессуальным характером его памяти. Как справедливо пишет Б. Аверин, Набокову важен «не воплощенный и законченный результат воспоминаний, а извилистый, непоследовательный и пунктирный *ход памяти*, который трактуется как *самое точное свидетельство* о предмете воспоминания» [14. С. 32], как *процесс воссоздания бытия*. Начинается он с «*визуализации* прошлого – восстановления и актуального, идущего в ходе повествования просматривания тех зрительных картин, что сохранила память человека» [21. С. 97].

Динамическая ситуация наблюдения, сообщающая повествованию о русской жизни Ганина особую достоверность, а вместе с тем определяющее ка-

чество кинематографичности<sup>1</sup>, создается в тексте «Машеньки» традиционными для кинематографа приемами – монтажной игрой различных планов, точек зрения, ракурсов, которые способствуют «регистрации не только видимого, но и видящего» [9. С. 190].

Подтверждением может служить фрагмент, в котором автор описывает выздоровление Ганина после тифа. Чередование крупного (портрет сиделки), сверхкрупного (узор на обоях, по которым в полубреду «странствует» герой) и общих планов (панорамное движение камеры, детально воссоздающее интерьер комнаты) помогает Набокову, с одной стороны, передать нестабильность сознания выздоравливающего, с другой – его стремление расширить зону своего существования, долгое время ограниченную кроватью. Подобная организация текста вызывает у читателя эмоциональную веру в подлинность изображаемого, ведь «подача пространства “изнутри”» превращает его из зрителя в актера [22], действующее лицо.

Характерный для кинематографа эффект присутствия, включение читателя в пространство текста и переживание происходящего в нем как настоящего, явственно ощущается и в другом эпизоде романа, когда поздно вечером Ганин едет на велосипеде на свидание с Машенькой. Общий план и внешняя точка зрения в описании вдруг неожиданно сменяются здесь внутренней точкой зрения героя и целым рядом крупных деталей, обусловленных особенностями его ракурса восприятия: «Он выходил из светлой усадьбы в черный, журчащий сумрак, зажигал нежный огонь в фонарике велосипеда, – и теперь, когда он случайно вдохнул карбид, ему все вспомнилось сразу: *мокрая трава, хлещущая по движущейся икре, по спицам колес, круг молочного света, впивающий и растворяющий тьму, из которой возникали: то морицинистая лужа, то блестящий камешек, то навозом обитые доски моста, то, наконец, вертящаяся калитка <...>*» [17. Т. 1. С. 81].

Ощущение жизненной полноты и подлинности мира воспоминаний Набоков поддерживает, окрашивая его в различные цвета (в отличие от берлинского мира, естественные и гармоничные), о чем уже тоже не раз писалось: «огненно-румяные полоски» вечернего солнца, густые ольхи, отражающиеся в пруду «черными павлиньими глазами», «розовато-млеющее небо», «смуглое золото заката» и др.

Следует отметить, что ценность (не только экзистенциальная, но и эстетическая) воссоздаваемого в воспоминаниях мира неоднократно вербально подчеркивается автором: «Казалось, что эта прошлая, *доведенная до совершенства* жизнь, проходит *ровным узором* через берлинские будни» [17. Т. 1. С. 73]. «Это было не просто воспоминанье, а жизнь, *гораздо действительнее, гораздо “интенсивнее”* – как пишут в газетах, – чем жизнь его берлинской тени. Это был удивительный *роман <...>*» [17. Т. 1. С. 73]. Последнее дает основание рассматривать приемы киномоделирования в ряду других набоковских приемов (окрашивание, озвучивание, наименование...), реализующих в зрелых романах писателя близкую ему идею художественного творчества как «воскрешения слова». Вот как об этом пишет И. Паперно в связи с итоговым романом русскоязычного творчества Набокова «Дар»: «”Слово”,

<sup>1</sup> См. работы И. Мартяновой [5] и Т. Можяевой [6].

послужившее материалом для автора, “начинает оживать”, приобретает реальные очертания; “теневой” мир черно-белой типографской страницы предстает “с особой театральной яркостью восставших из мертвых” (формулировки Набокова). В конечном счете *искусство оказывается более живым, чем жизнь; «слово» – более реальным, чем «вещь», т.е. мир идеального оказывается более реальным, чем мир реального*» [23. С. 504].

Мысль о том, что подлинная реальность для Набокова – это мир искусства, т.е. реальность сотворенная, проявляют и метаморфозы образа Ганина, точнее изменение его статуса и роли в тексте. В повествовании о берлинской жизни он предстает в роли статиста или зрителя. Пассивность Ганина целенаправленно подчеркивается автором посредством мотивов физической слабости и безволия (герой не в состоянии не только разорвать связь с Людмилой, но и «принудить себя протянуть руку к лампе, чтобы включить свет»), а также образа тени, который становится двойником героя: «Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, – он же сам был в России, переживая воспоминание свое, как действительность» [17. Т. 1. С. 73]. При этом тема двойничества, воспринятая литературой начала XX в. сквозь оптическую призму кинематографа, как справедливо замечает М. Гришакова, существенно обновляется и начинает звучать как «тема подобия и его иллюзорности», т.е. двойник – это «Я» и «не-Я» [10]. В тексте «Машеньки» на это указывают детали, например, проживание Ганина по подложному паспорту и под чужой фамилией. Но более всего – эпизод в кинотеатре: «Он напряг зрение и с пронзительным содроганьем стыда *узнал себя самого* среди этих людей, хлопавших по заказу <...>. *Двойник Ганина* тоже стоял и хлопал рядом с чернобородым, очень эффектным господином, с лентой поперек белой груди» [17. Т. 1. С. 49, 50]. Во-первых, наметившееся тождество здесь разрушают ситуация наблюдения и полотно экрана, отграничивающее вымышленную реальность фильма от действительной жизни героя. Во-вторых, несоответствие экранного образа и реального человека, на котором Набоков акцентирует внимание далее: «эффектный господин» – и невзрачный наборщик типографии в убогом пальто, живущий в отдаленной части Берлина.

В повествовании о русском прошлом образ Ганина тоже сохраняет свою неоднозначность. В частности, воспоминания героя начинаются с появлением некоего «нежного и трепетного спутника». Последний не просто «сопровождает» Ганина, но «разлегся у его ног сероватой весенней *тенью*» [17. Т. 1. С. 56], что позволяет причислить его к разряду двойников. Однако в отличие от первого второй двойник гораздо ближе герою и в физическом плане (не отделен экраном, находится в том же месте и том же времени), и в духовном (например, обладает вербальной («заговорил») и творческой активностью: «Он был *богом*, воссоздающим погибший мир. Он постепенно *воскрешал* этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока он весь не будет закончен» [17. Т. 1. С. 58]).

Эти способности сближают Ганина с автором, делают его, в свою очередь, двойником Набокова<sup>1</sup>, хотя и не отождествляют с ним. Традиционно в

<sup>1</sup> Автобиографический характер романа подтверждает сам автор. См. предисловие Набокова к английскому переводу романа «Машенька» [24. С. 61].

набоковских текстах автор занимает двойственную позицию: одновременно находится внутри текста, смотрит на происходящее «глазами» героя, и вне его. В последнем случае автор выступает как носитель потустороннего «божественного сознания» или «субъект обнаженной литературной конструкции» [25. С. 457]. Художественная конструкция «Машеньки», как показывает прочтение романа сквозь кинематографическую призму, предполагает не только противопоставление двух миров, но и соотнесенность – наложение одного на другой. Переслаивая прошлое и настоящее, Набоков выделяет значимые моменты в жизни героя и собирает их воедино, подготавливая тем самым духовное воскрешение Льва Ганина. Пережив и исчерпав свои воспоминания, герой обретает свободу, а читатель – понимание подлинной сути авторской картины бытия – *его бесконечной сложности и многомерности*, ибо никакая очевидность в мире Набокова не является абсолютной достоверностью. Не случайно моделью собственной жизни художник считает образ «цветной спирали в стеклянном шарике», где «...завои следуют один за другим и каждый синтез представляет собой тезис следующей тройственной серии» [17. Т. 4. С. 283].

То, что роль ключа в постижении художественной логики романа, не разводящей крайности, а встраивающей их одна в другую, играет кино, его эстетические принципы и приемы, тоже не случайно. Только на «свет искусства», по Набокову, можно различить тайный «неповторимый водяной знак», отпечатавшийся в самом начале человеческой жизни [17. Т. 4. С. 140]. Тем более искусства, столь неоднозначного по своей природе.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод, что кинематографичность «Машеньки» есть результат не заимствования, а совпадения общей устремленности литературы начала XX в. к синтезу выразительных средств и персональных творческих стратегий В. Набокова, тяготеющего к воспроизведению мира динамичного, сложного и непостижимого, несмотря на узнаваемость.

### Литература

1. Янгиров. Р.М. Специфика кинематографического контекста в русской литературе 1910-х – 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М. 2000. 25 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/spetsifika-kinematograficheskogo-konteksta-v-russkoi-literature-1910-kh-1920-kh-godov> (дата обращения: 05.11.2016).
2. Немцев М.В. Стилевые приметы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 162 с.
3. Проскурина Е.Н. Кинематографичность и театральность романа И. Одоевцевой «Зеркало» // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицына. Вып. 2. М., 2011. С. 265–279.
4. Сладкова В.С. Особенности кинематографического письма в современных французских новеллистических текстах [Электронный ресурс]. URL: [http://www.pglu.ru/upload/iblock/d41/uch\\_2009\\_v\\_00069.pdf](http://www.pglu.ru/upload/iblock/d41/uch_2009_v_00069.pdf) (дата обращения: 05.11.2016).
5. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
6. Можяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Эввуд: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул. 2006. 21 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003291405#?page=5> (дата обращения: 05.11.2016).
7. Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая Газета, 1998. 440 с.

8. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая Газета, 1998. 512 с.
9. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: о русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 208 с.
10. Гришакова М. Две заметки о Набокове // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IV (Новая серия). Тарту. 2001. С. 247–259 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/519897.html> (дата обращения: 05.11.2016).
11. Вострикова А.В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В.В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 22 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-iskusstv-v-tvorcheskom-osmyslenii-vv-nabokova-russkoyazychnaya-proza-krupnykh> (дата обращения: 05.11.2016).
12. Трошин А.С. Кинематограф на страницах «Лолиты» // Киноведческие записки. 1993/94. № 20. С. 203–230.
13. Сверчкова А.В. Элементы «кинопоэтики» в рассказах В. Набокова 1920-х годов // Изв. высших учебных заведений. Уральский регион. 2011. № 3. С. 60–65.
14. Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. 399 с.
15. Левин Ю. Заметки о «Машеньке» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 359–369.
16. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.
17. Набоков В.В. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1990.
18. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. 246 с.
19. Силард Л. Андрей Белый // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х гг.). Кн. 2. М., 2001. С. 144–189.
20. Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 837–845.
21. Созина Е.К. Визуальный дискурс сознания в автобиографической книге В. Набокова // Набоковский сборник: Мастерство писателя / под ред. М.А. Дмитриховской. Калининград, 2001. С. 95–114.
22. Мукаржовский Я. К вопросу об эстетике кино [Электронный ресурс]. URL: <http://philologos.narod.ru/texts/mukar1.htm> (дата обращения: 05.11.2016).
23. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 485–507.
24. Набоков В.В. Предисловие Набокова к английскому переводу романа «Машенька» // В.В. Набоков: pro et contra. С. 61–63.
25. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 448–469.

#### ON THE FILM LOOKING NATURE OF THE NOVEL *MARY* BY VLADIMIR NABOKOV

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology.* 2017. 47. 88–99. DOI: 10.17223/19986645/47/6

Elena G. Belousova, Chelyabinsk State University (Chelyabinsk, Russian Federation).  
E-mail: belouelena@gmail.com

**Keywords:** Russian literature, V. Nabokov's oeuvre, literature and cinematography, film looking nature of literature.

The article studies the film looking nature of the novel *Mary* in terms of the historical and literary process of the beginning of the 20th century and Nabokov's authorial style strategy. Due to the specific features of his artistic view and perception, a reader can notice the film looking nature through a constant tendency to show a key feature of a thing depicted although it is implicit. The chosen approach opens a prospect for a deeper insight into the work, serving as a pattern for his later novels and possessing the most important features of Nabokov's poetics and his poetics of cinema, in particular.

The constant opposition between the real world and the fictional one is typical of Nabokov's texts, and the novel *Mary* depicts it as a contrast between the main character's life in Berlin and his flashbacks about Russia. However, Nabokov features each of these two worlds as a specific variant of a cinematic reality. In the Berlin parts of the novel he achieves it by the episodes of filming and film show, mirroring each other, the motives of darkness and reflection as well as the color palette of the

novel, namely the black and white scale, inspired by silent movies, and unnaturally bright lilac and yellow flashes. As a result, cinematography turns into a metaphor of the blank and factitious existence of Russian emigrants; that is, anti-existence, not-being.

In the parts about Russia, Nabokov creates an analogy between the character's reminiscences and the cinema by aiming at the dynamic representation of reality, resulting from the processual character of his memory, and the visualization of the past.

The dynamic situation of watching and observation gives maximum authenticity and genuineness to the narration about the Russian life of the main character.

The author plays on cutting with shots, angles, "external" and "internal" viewpoints, which creates a cinematographic presence effect in the novel when a reader gets involved in the text and experiences current events on the screen as real.

Moreover, Nabokov continually emphasizes the aesthetic value of the world constructed in reminiscences. Therefore, he sees the genuine reality as a created reality, that is, the world of art including cinematography. Being developed by the motive of duplicity, the metamorphoses of Ganin (underpart, shadow – Demiurge, author's double) prove it.

The research results in the understanding of the structural and conceptual function of cinematography in the novel. The modeling of *Mary's* imaginative world according to the principles of cinematography makes the main conflict more profound, turning it into an axiological issue (real / unreal being), expresses the artistic logic of the novel, not isolating extremes but integrating them, and reveals the essence of the author's world view – an infinite complexity and multiple dimensions, which is a key to his novel and poetics. It allows stating that *Mary's* film looking nature is not the consequence of borrowing but the result of coincidence when literature of the beginning of the 20th century was generally determined to combine expressive means and authorial style strategy, in particular, of Nabokov.

### References

1. Yangirov, R.M. (2000) *Spetsifika kinematograficheskogo konteksta v russkoy literature 1910-kh 1920-kh godov* [Specificity of the cinematographic context in the Russian literature of the 1910s–1920s]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/spetsifika-kinematograficheskogo-konteksta-v-russkoi-literature-1910-kh-1920-kh-godov>. (Accessed: 05.11.2016).
2. Nemtsev, M.V. (2004) *Stil'nyye primety kinematografa v literature russkogo zarubezh'ya pervoy volny* [Style signs of cinematography in the literature of the Russian abroad of the first wave]. Philology Cand. Diss. Moscow.
3. Proskurina, E.N. (2011) Kinematografichnost' i teatral'nost' romana I. Odoevtsevoy "Zerkalo" [Cinematography nature and theatricality of I. Odoevtseva's novel "The Mirror"]. In: Gritsenko, N.F. (ed.) *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya im. A. I. Solzhenitsyna* [Yearbook of the House of Russian Abroad n.a. A.I. Solzhenitsyn]. Vol. 2. Moscow: Dom russkogo zarubezh'ya im. Aleksandra Solzhenitsyna.
4. Sladkova, V.S. (2009) *Osobennosti kinematograficheskogo pis'ma v sovremennykh frantsuzskikh novellisticheskikh tekstakh* [Features of cinematic writing in modern French novellistic texts]. [Online] Available from: [http://www.pglu.ru/upload/iblock/d41/uch\\_2009\\_v\\_00069.pdf](http://www.pglu.ru/upload/iblock/d41/uch_2009_v_00069.pdf). (Accessed: 05.11.2016).
5. Mart'yanova, I.A. (2002) *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [Cinema age of the Russian text: a paradox of literary cinematography]. St. Petersburg: SAGA.
6. Mozhaeva, T.G. (2006) *Yazykovye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste: na materiale proizvedeniy G. Grina, E. Khemingueya, M. Etyud* [Language means of realization of cinematography nature in the artistic text: on the basis of the works of G. Green, E. Hemingway, M. Atwood]. Abstract of Philology Cand. Diss. Barnaul. [Online] Available from: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003291405#?page=5>. (Accessed: 05.11.2016).
7. Nabokov, V. (1998) *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta.
8. Nabokov, V. (1998) *Lektsii po zarubezhnoy literature* [Lectures on foreign literature]. Moscow: Nezavisimaya Gazeta.
9. Bux, N. (1998) *Eshafot v khristal'nom dvortse: o russkikh romanakh V. Nabokova* [Scaffold in the Crystal Palace: about Russian novels by V. Nabokov]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

10. Grishakova, M. (2001) Dve zametki o Nabokove [Two notes on Nabokov]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedenie* IV (Novaya seriya). pp. 247–259. [Online] Available from: <http://www.ruthenia.ru/document/519897.html>. (Accessed: 05.11.2016).
11. Vostrikova, A.V. (2007) *Vzaimodeystvie iskusstv v tvorchestvom osmyslenii V.V. Nabokova: russkoyazychnaya proza krupnykh zhanrov* [The interaction of the arts in creative comprehension of Nabokov: Russian-language prose of major genres]. Abstract of Philology Cand. Diss. Moscow. [Online] Available from: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeystvie-iskusstv-v-tvorchestvom-osmyslenii-vv-nabokova-russkoyazychnaya-proza-krupnykh>. (Accessed: 05.11.2016).
12. Troshin, A.S. (1993–1994) Kinematograf na stranitsakh “Lolity” [Cinematography on the pages of “Lolita”]. *Kinovedcheskie zapiski*. 20. pp. 203–230.
13. Sverchkova, A.V. (2011) Elementy “kinopoetiki” v rasskazakh V. Nabokova 1920-kh godov [Elements of “cinemapoetics” in the stories of V. Nabokov of the 1920s]. *Izvestiya vysshikh uchebnykh zavedeniy. Ural'skiy region*. 3. pp. 60–65.
14. Averin, B. (2003) *Dar Mnemoziny: Romany Nabokova v kontekste russkoy avtobiograficheskoy traditsii* [The Gift of Mnemosyne: The novels of Nabokov in the context of the Russian autobiographical tradition]. St. Petersburg: Amfora.
15. Levin, Yu. (1997) Zametki o “Mashen'ke” Nabokova [Notes on “Mary” by Nabokov]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
16. Lotman, Yu. & Tsiv'yan, Yu. (1994) *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: “Aleksandra”.
17. Nabokov, V.V. (1990) *Sobranie sochineniy: v 4t.* [Works: in 4 vols]. Moscow: Pravda.
18. Tsiv'yan, Yu. (1991) *Istoricheskaya retseptsiya kino: Kinematograf v Rossii 1896–1930* [Historical reception of the cinema: Cinematography in Russia, 1896–1930]. Riga: Zinatne.
19. Silard, L. (2001) Andrey Belyy. In: Keldysh, V.A. (ed.) *Russkaya literatura rubezha vekov (1890- e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian literature of the turn of the century (1890s – early 1920s)]. Vol. 2. Moscow: IWL RAS, “Nasledie”.
20. Yanovskiy, A. (1997) O romane Nabokova “Mashen'ka” [On Nabokov's novel “Mary”]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
21. Sozina, E.K. (2001) Vizual'nyy diskurs soznaniya v avtobiograficheskoy knige V. Nabokova [Visual Discourse of Consciousness in the Autobiographical Book of V. Nabokov]. In: Dmitrovskaya, M.A. (ed.) *Nabokovskiy sbornik: Masterstvo pisatelya* [Nabokov's collection: Mastery of the writer]. Kaliningrad: Kaliningrad State University.
22. Mukařovský, J. (1994) *K voprosu ob estetike kino* [On the issue of the aesthetics of cinema]. [Online] Available from: <http://philologos.narod.ru/texts/mukar1.htm>. (Accessed: 05.11.2016).
23. Papemo, I. (1997) Kak sdelan “Dar” Nabokova [How the “Gift” of Nabokov was made]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
24. Nabokov, V.V. (1997) Predislovie Nabokova k angliyskomu perevodu romana “Mashen'ka” [Preface by Nabokov for the English translation of the novel “Mary”]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.
25. Medarich, M. (1977) Vladimir Nabokov i roman XX stoletiya [Vladimir Nabokov and the novel of the twentieth century]. In: *V.V. Nabokov: pro et contra*. St. Petersburg: Russian Christian Humanitarian Institute.