

НАУЧНАЯ СТАТЬЯ

УДК 81'42.811.161.1

<http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-2-69-78>

Описания в текстах В. В. Набокова: обновление приемов в соперничестве с киноязыком (к 125-летию со дня рождения)

Ольга Валерьевна Евтушенко

Московский государственный лингвистический университет, г. Москва, Россия,
o.evtushenko@linguanet.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5090-4329>

Аннотация. В статье обсуждаются новаторские приемы построения описаний в текстах В. В. Набокова «Камера обскура» и «Волшебник». Актуальность темы обусловлена, с одной стороны, нерешенностью проблемы выделения инвариантных признаков описания и атрибуции его периферийных форм, с другой стороны, отсутствием работ, в полном объеме раскрывающих технику создания описаний В. В. Набоковым. Исследование опирается на достижения в изучении визуальной поэтики этого автора, интерес к которой в последние годы растет. В статье использовались следующие методы: лексико-семантический, морфологический, синтаксический анализ отдельных языковых единиц, лингвостилистический анализ текста, интертекстуальный и семиотический анализ, контент-анализ, сопоставительный анализ двух текстов, отражающий динамику идиостиля В. В. Набокова. Исследование показало, что описательные фрагменты в текстах этого автора в большинстве своем не имеют четких границ, могут накладываться на повествование или чередоваться с ним, в том числе в рамках одного предложения. В статье предлагается называть такую технику «фузионным стилем». Сделан вывод о том, что одной из важных функций описаний у В. В. Набокова является воплощение мегаметафоры *пленка жизни*. Язык описаний заимствует приемы у киноязыка, в частности монтажные приемы, наложение кадров через двойную экспозицию, звукообразы. Выявлены стилистические приемы, способные иконически воплощать элементы киноязыка. К ним относятся контаминация, эллипсис, раздвижные аллюзии, двупланные сравнения, параномазия. Делается вывод о возрастании плотности этих приемов в текстах В. В. Набокова по мере роста его мастерства. Показано, что визуальную поэтику писатель объективирует с помощью таких языковых средств, как вставные конструкции, обособленные обороты, перечислительные ряды, группы назывных предложений.

Ключевые слова: описание, визуальная поэтика, мегаметафора, контаминация, раздвижные аллюзии, многоплановость, звукообраз, параномазия, вставные конструкции

Для цитирования: *Евтушенко О. В.* Описания в текстах В. В. Набокова: обновление приемов в соперничестве с киноязыком (к 125-летию со дня рождения) // Русский язык в школе. 2024. Т. 85, № 2. С. 69–78. <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-2-69-78>.

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Descriptions in V. V. Nabokov's texts: perfecting techniques in competition with the cinematic language (to the 125th anniversary of the birth)

Olga V. Evtushenko

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia, o.evtushenko@linguanet.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-5090-4329>

Abstract. The article discusses innovative techniques for constructing descriptions in V. V. Nabokov's texts "Camera Obscura" ("Laughter In The Night") and "The Enchanter". The relevance of the topic is due, on the one hand, to the unsettled issue of identifying invariant description features and attributing the peripheral forms of description. On the other hand, there are no works that fully reveal V. V. Nabokov's technique of creating descriptions. The research is based on advances in the study of this author's visual poetics, interest in which has been growing in recent years. The article used lexico-semantic, morphological, syntactic analysis of individual linguistic units. Moreover, linguostylistic text analysis, intertextual and semiotic analysis, content analysis were employed in conjunction with a comparative analysis of the two

texts reflecting the dynamics of V. V. Nabokov's individual style. The study has shown that descriptive fragments in the texts by this author mostly do not have clear boundaries and can overlap or alternate with the narrative even within the same sentence. The article proposes to call this technique "fusion style". It is concluded that one of the important functions of V. V. Nabokov's descriptions is the embodiment of the *film of life* mega-metaphor. The language of description borrows techniques from the cinematic language, for instance, montage techniques, double exposure through superimposition, and sound images. The research has identified stylistic devices that can iconically embody cinematic language elements. These include blending, ellipsis, extended allusions, double similes, and paronomasia. The paper concludes that the density of these techniques in V. V. Nabokov's texts increases as he gains mastery. It is shown that the writer objectifies visual poetics with the help of such linguistic means as embedded structures and absolute constructions, enumerations, groups of nominal sentences.

Keywords: description, visual poetics, mega-metaphor, blending, extended allusions, multidimensionality, sound image, paronomasia, embedded structures

For citation: Evtushenko O. V. Descriptions in V. V. Nabokov's texts: perfecting techniques in competition with the cinematic language (to the 125th anniversary of the birth). *Russkii yazyk v shkole = Russian language at school*. 2024;85(2):69–78. (In Russ.) <http://doi.org/10.30515/0131-6141-2024-85-2-69-78>.

Введение. Отмечая «необычайную образную яркость» «Дара» В. В. Набокова, Ю. И. Левин [Левин 1998: 287] задается целью выявить приемы, которые ее обеспечивают. Он начинает с анализа нарратива, однако среди повествовательных фрагментов оказывается немало таких, которые имеют классические признаки описания. Мы считаем, что в незаметности переходов от повествования к описанию, в множественности таких переходов, а также в использовании зачастую предельно малых объемов описания и кроется та особая техника, которую Ю. И. Левин назвал «визуально-пластическим, зрительно-двигательным кодом» В. В. Набокова [Там же: 319]. Поставив перед собой задачу изучить этот код, выявить индивидуально-авторские приемы описания, мы столкнулись с недостроенностью теоретической базы функционально-смысловых типов речи (далее – ФСТР), о чем неоднократно писали исследователи [Булавина 2008]. Здесь же отметим, что разный подход к этой проблематике породил и дублетность терминов (композиционно-речевые формы [Борисов 2014], функционально-смысловые единицы речи [Функционально-смысловые... 2017] и др.).

Прототипические формы описания выделяются в тексте легко. С содержательной и интенциональной точки зрения это фокусирование внимания адресата на «существовании предметов и их признаков» в заданном пространстве, служащее «подробной передаче состояния действительности» [Брандес 2004: 83]. Указываются и синтаксические признаки описания:

использование предложений «с качественной или предметной ремой», в которых глаголы «не выражают активного действия» [Валгина 2003: 80]. Однако существующие динамические описания [Хандархаева 2019], передающих «одновременное (точнее, с очень маленькими временными интервалами) протекание действий в ограниченном пространстве» [Брандес 2004: 87], заставляет М. А. Булавину предложить морфологический показатель описания – несовершенный вид используемых автором глаголов [Булавина 2008]. Как выяснилось в процессе анализа прозаических текстов В. В. Набокова, соединении этих признаков в такие комбинации, которые не позволяют однозначно отнести фрагмент к тому или иному ФСТР, и свидетельствует об использовании в этом месте текста особых приемов, в совокупности формирующих неповторимый «визуально-пластический код». Стало понятно, что раскрытие этого кода позволит решить сразу две задачи – приблизиться к пониманию секретов мастерства В. В. Набокова и уточнить характеристики периферийных (переходных) форм ФСТР. Автоматический анализ заголовков научных публикаций о В. В. Набокове с целью выявления в них слов *описание, портрет, пейзаж*, обозначающих «дескриптивные фрагменты художественного текста» [Лаенко, Душкова 2020: 35], а также слова *образ* показал, что внимание исследователей привлекает к этой тематике главным образом возможность провести гипертекстовые параллели [Двинятин 2001] или разгадать функции отдельных деталей в конкретном произведении [Дроздова 2022].

В данной статье мы намерены восполнить недостаток знаний о технике построения В. В. Набоковым описаний и особенностях инкорпорирования их в текст, а также о способности каждого конкретного приема вести к приращению смысла.

Методы и материалы исследования.

В статье использованы методы лексико-семантического, морфологического, синтаксического анализа, лингвостилистический анализ текста, интертекстуальный и семиотический анализ, контент-анализ, сопоставительный анализ текстов.

В качестве материала исследования были выбраны роман В. В. Набокова «Камера обскура» (1933 г.)¹ и повесть «Вошебник» (1939 г., издана на русском языке в 1991 г.)². С одной стороны, эти тексты объединяет сюжетное сходство и явленная на лексическом и образном уровнях связь с разными видами визуального искусства. С другой — разделяющий их временной промежуток позволяет делать выводы об изменениях идиостиля писателя. На выбор материала также повлияла высокая оценка, данная Г. Барабтарло «повествовательному методу “Вошебника”», который он отнес «к числу наиболее сложных и вместе тонких в прозе Набокова» [Барабтарло 1996: 195].

Анализ. Рассмотрим фрагменты текстов В. В. Набокова, в которых формальный критерий выделения описания не отвечает смысловому (под последним мы понимаем возможность отнести фрагмент к тематическим категориям «портрет», «внешний вид», «интерьер», «пейзаж», а в случае динамического описания еще и «сценка», «зарисовка»).

Семантико-синтаксический критерий не выполняет различительной функции в тех случаях, когда глагольная рема с акциональными глаголами не позволяет однозначно отнести фрагмент к повествованию или, наоборот, именная рема не дает

возможности определить фрагмент как стопроцентное описание. Рассмотрим пример из романа «Камера обскура»:

И сейчас его тряс озноб, он ходил по кабинету и смотрел в окно, и справлялся о времени у всех часов в доме.

Несмотря на то что активные действия сменяют друг друга, сюжет не развивается. Это скорее описание течения времени и внутреннего состояния героя. Как верно замечает Л. О. Чернейко, «движение взгляда... выполняет функцию **изображения** времени» [Чернейко 2017: 66] (выделено нами. — О. Е.). Можно привести и обратный пример из романа — с именной ремой, — в нем авторская интенция сложнее, чем передача хранимого памятью образа:

...но не было на свете такой мази, от которой бы стерлось воспоминание: его большой теплый лоб, размашистое движение к двери, поворот головы, «нужно будет все-таки завтра...»

Перечислительный ряд организован так, что его можно идентифицировать и как ряд однородных членов, и как три назывных предложения. Последнее ближе к истине, поскольку автор применяет монтажные приемы, показывающие постепенное удаление героя, и за каждым членом ряда стоит самостоятельное событие: сначала жена целует его в лоб, иначе она не запомнила бы тактильного ощущения *теплый*, затем видит, как муж быстро идет к двери, потом он, по-видимому, останавливается, чтобы обернуться, и пытается что-то сказать, но не заканчивает фразу и уходит. С точки зрения жены, это картинка в памяти, т. е. динамическое описание, но, с позиций сюжета, это замаскированное автором повествование о том, как герой расстался с женой.

Данный пример, наряду с последующими, позволяет увидеть в творческих приемах В. В. Набокова больше, чем многоплановость, о которой не раз писали исследователи [Левин 1998]. Здесь уместно вспомнить деление стилей на линейный и живописный, проведенное М. М. Бахтиным в отношении использования так называемой чужой речи [Волошинов (Бахтин) 1993]. Линейный стиль проявляется в «создании отчетливых внешних контуров» [Там же: 130] между авторской речью и речью

¹ Текст романа цит. по: *Набоков В. В.* Камера обскура // *Набоков В. В.* Облако, озеро, башня: романы и рассказы. М.: Московский рабочий, 1989. С. 171–309.

² Текст повести цит. по: *Набоков В. В.* Вошебник // *Набоков В. В.* Тень русской ветки: стихотворения, проза, воспоминания. М.: ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-МАРКЕТ, 2000. С. 506–544.

персонажа. То же можно сказать и о границах между ФСТР. Фрагментов, где граница фразы является одновременно и границей между повествованием и описанием, в рассматриваемых текстах В. В. Набокова немного, например, в романе читаем:

Горн оделся, вышел из дорогого отельного номера и пешком направился к Кречмару. Падал мягкий, отвесный снег.

Автор использует такого рода описания как монтажные скрепы между фрагментами повествования, данными, например, с разных точек зрения — с позиций разных персонажей. Чаще можно встретить то, что М. М. Бахтин называет «живописным стилем», проявляющимся в «разложении компактности и замкнутости» [Волошинов (Бахтин) 1993: 131]. В. В. Набоков, как мы видели в примере расставания Кречмара с женой, накладывает друг на друга план повествования и план описания, и это позволяет ему придать драматизм событию, пропустив его через ощущения участника. Если с помощью живописного стиля чужой речи создается речевой портрет персонажа, не прерывая авторского монолога, то живописный стиль ФСТР — мы бы предпочли его назвать «фузионным» — позволяет в деталях передать внешнее и/или внутреннее состояние героя, не прерывая цепочки сюжетобразующих событий, а также выполняет особую семиотическую функцию, о которой речь пойдет ниже.

В. В. Набоков словно дразнит словесников, лишая их возможности применять семантико-синтаксический критерий для выявления описаний. Оформляя цепочку последовательных событий с помощью предикативных частей, имеющих акциональную ремю, он замыкает сложное синтаксическое целое концовкой с обобщающей номинацией *картина*, сразу превращающей в романе фрагмент, который мог быть принят за повествование, в описание:

Горн осторожно *пересаживался* на диван, *брал* Магду к себе на колени, она *разворачивала* газету и *читала* вслух, и Кречмар сокрушенно *кивал*, медленно *поедая* невидимые вишни, *выплевывая* в ладонь невидимые косточки. Картина получалась чрезвычайно мирная.

За этим раздвоением авторских интенций также можно усматривать наложение

двух проекций — жизни героев и движения сюжета: Горн и Магда в полную силу предаются радостям жизни, тогда как сюжет на время застыл. Этим приемом В. В. Набоков начинает активно пользоваться в конце романа «Камера обскура», чтобы передать, как течет жизнь, доступная потерявшему зрение персонажу только в звукообразах или образах памяти.

Нетрудно заметить, что в приведенном отрывке с семантико-синтаксическим критерием вступает в противоречие не только смысловой, но и морфологический показатель — все глаголы в нем несовершенного вида. Это заставляет задуматься о необходимости определять ФСТР по совокупной силе критериев.

Если обратиться к морфологическому критерию, то сам по себе он является недостаточно надежным. Данный критерий теряет значимость, если описание имеет меньший объем, чем предложение, например в повести «Волшебник»:

У дома они встретили небритого мужчину с портфелем — столь же разбитного и серого, как его жена, — так что громко вошли вчетвером.

Фрагмент начинается и заканчивается как повествование, и на это указывают глаголы совершенного вида, но его центральную, и при этом большую по объему, часть занимает описание нового персонажа. Вторичная рема, выраженная обособленным с помощью тире определением, усиливает значимость описательной части. К визуальному образу добавляется акустический — громкое звучание перебивающих друг друга четырех голосов. К тому же В. В. Набоков пропустил компонент, с которым должно сочетаться наречие *громко* и который мог бы быть выражен деепричастием несовершенного вида (*громко переговариваясь*). Такая глагольная форма носит скорее изобразительный, чем нарративный характер. В результате из-за синтагматического развертывания попеременно элементов повествования и описания создается эффект «просачиваний и смешиваний» [Левин 1998: 312]. «Разложению замкнутости» здесь способствует речевая недостаточность, которая лишает границу между ФСТР формального выразителя.

Неудовлетворенность исследователей теорией ФСТР можно объяснить отсутствием

инвариантных определений для их типов. Не все признаки, входящие в дефиницию определения, оказываются необходимыми и достаточными. Так, критерий «существования предметов и их признаков» [Брандес 2004: 83] неприменим к предикативной части *Июль отменил облака*, которая в тексте «Волшебника» интуитивно воспринимается как описание, хотя мнимая референция здесь устанавливается не к сосуществующим реалиям, а к отсутствующим. Идентифицировать данный фрагмент как описание помогает скорее его тематическая отнесенность к пейзажам. Однако и это не позволяет ответить на вопрос, почему читатель воспринимает несамостоятельную предикативную часть как автономную картинку, а не как объяснение, по какой причине герой надел шляпу. Можно предположить, что такому осмыслению помогает предшествующий контекст повести: имея формальные признаки повествования, он включает указательную частицу *вот*, которая переносит читателя в место события и превращает в наблюдателя, а также две детали в рематической части (*скамья, парк*), мысленно объединяемые читателем в общий пространственный континуум, границы которого достраиваются последующей предикативной частью:

...вот он сел на *скамью* в городском *парке*. Июль отменил облака, и через минуту он надел шляпу, которую держал в белых тонкопальных руках.

Не последнюю роль играет и настраивание автором читателя на определенный тип речи. Приведенному фрагменту предшествует описание *Худощавый, сухогубый, со слегка лысеющей головой и внимательными глазами*. Упоминание внимательных глаз настраивает на перцептивную информацию, а следующий далее глагол *сесть* только усиливает ожидание перехода к статичной картинке (тем интереснее впоследствии сознать, что именно это движение запустило сюжет). В результате последующее интуитивное движение (*надел шляпу*) воспринимается как часть динамического описания, целостность которому придает обобщающее сравнение (и одновременно концовка сложного синтаксического целого): *Пауза паука, сердечное затишье*.

Можно констатировать, что сосуществование нескольких предметов воплощено в этом фрагменте текста повести, но их предъявление не совпадает с границами не только фраз, но и синтагм, задающих ритм его звучания. Такое оформление можно назвать синкопами, тем более что и сам В. В. Набоков пользуется этой метафорой, чтобы передать несоответствие планов восприятия картинки разными персонажами:

Мгновенно, в провале синкопы, он увидел и то, чем ей это представилось...

Чтобы дополнить теорию ФСТР, добавим, что при «фузионном стиле» не последнюю роль в отнесении синтаксически несамостоятельного фрагмента к описанию играет семантика лексических единиц, стоящих на его границах. Рассмотрим пример:

Та... устремилась прочь, то сдерживаясь, то опять раскидывая ступни, — и наконец (вероятно, справившись с хлебом) пустилась вовсю, плеща освобожденными руками, *мелькая, мелькая*, смешиваясь с родственной игрой света под *лилово-зелеными деревьями*.

Фрагмент, начинавшийся как изобразительное повествование, переключается в режим описания после того, как появляется удвоенное деепричастие несовершенного вида *мелькая*, имеющее значение ‘являться, показываться на недолгое время и исчезать; появляться время от времени’³. Важнейшие семантические компоненты здесь связаны с перцепцией. На конце этого фрагмента появляется указание на соположение объекта наблюдения (девочки) с другими предметами в пространстве (*деревьями*), наделенными перцептивными признаками (цветом). Упоминание игры света — еще одной составляющей перцептивных данных — усиливает восприятие фрагмента как описания.

В. В. Набоков достаточно часто вводит или заканчивает описание однозначно указывающими на него словами — глаголами восприятия или именами существительными,

³ Большой толковый словарь русского языка / сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998. 1534 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=мелькать&all=x> (дата обращения: 10.10.2003).

обозначающими визуальные слепки действительности: *заметил (что?)*; *рассматривая (что?) в виде*; *Он ожидал, что увидит*; *всё расплывалось* («Волшебник»); *С необычайной ясностью он представлял себе, как; всё это было изумительной карикатурой* («Камера обскура»); *Бесценный оригинал: спящая девочка, масло* («Волшебник») и под. Такие указатели служат надежным формальным критерием выделения описания в текстах В. В. Набокова.

Интересно, что детали повести «Волшебник», формирующие головоломку, без которой не обходится ни один текст писателя и во всей полноте выявленные Г. Барабтарло, сгруппированы в повествовательных фрагментах. И это понятно: детали тесно связаны с сюжетом, они помогают увидеть за ним подтекст. Возникает вопрос: неужели описания выполняют у В. В. Набокова только изобразительную функцию и лишены подтекста? По мнению исследователей, в описательных фрагментах автор проверяет способность литературных приемов соперничать с приемами изобразительных искусств — живописи, кино, фотографии [Гришакова 2002].

Состояние героя передается через его пластику и движения, через монтажные приемы, а также резкие рваные переходы от повествования к описанию и обратно, подобные мельканию кадров, которые в итоге сливаются в целостное представление. К визуальной поэтике можно также отнести выделенную Ю. И. Левиным контаминацию — наложение кадров «через двойную экспозицию» [Левин 1981: 312]. Двуплановость такого приема обеспечивается неузальной сочетаемостью, возникающей из-за пропуска части предложения. Для придания фрагменту нормативной формы читатель должен заполнить лауну. В результате он получит два предложения вместо одного, и каждое будет вводить в свое ментальное пространство. Приведем пример из повести «Волшебник»:

...дверь ее спальни была по линейке подчеркнута остро отточенным светом.

Нарушение сочетаемости *была по линейке и отточенным светом* заставляет заполнить лауны: *Из-под двери бил свет (словно было) подчеркнуто по линейке остро отточенным (карандашом).*

Ю. И. Левин указывает, что при контаминации планы накладываются без диффузии, т. е. ни одно из слов не является многозначным, уходящим своими значениями в разные пласты. Менее сложный прием, не связанный со смешиванием ментальных пространств, Ю. И. Левин называет эллипсисом, «недомонтированностью» повествования. Он тоже опознается в тексте романа по неузальной сочетаемости и требует достраивания до сложного предложения, однако кадр в этом случае отражает одно пространство: *пальмового ветерка (ветерка, который играет пальмами)* — и в повести: *в политехнические годы (в годы, когда герой учился в политехническом институте), белые шажки сиделки (шажки, которыми передвигалась сиделка в белом халате)*. Периферийный случай — *как негр седая*, т. е. *загорелая, как негр, седая старуха* («Волшебник»). Здесь привлекается не столько второе ментальное пространство, сколько образ сравнения — источник набора признаков. Сопоставление «Камеры обскуры» и «Волшебника» показывает, что по мере роста мастерства В. В. Набокова плотность таких неузальных сочетаний в тексте и степень опосредованности их компонентов растет.

«Раздвижных (telescoped) каламбуров», как их называет Д. В. Набоков [Барабтарло 2004: 195], мы в «Волшебнике» не обнаружили, зато здесь используются раздвижные аллюзии. Они представляют собой комбинацию распределенных по текстовому пространству элементов, которая указывает на прецедентный текст, причем между каждым предыдущим и последующим элементом расстояние увеличивается. Этот прием можно сравнить с наведением объектива камеры: чем больше угол поворота, тем дальше отодвигается объект. Рассмотрим пример из повести «Волшебник»:

Теперь он бродил в дрожащей нишете ноябрьской ночи, в тумане улиц...;

Как было бы просто (размышлял он, задержавшись весьма кстати у освещенной витрины аптеки), коли был бы яд под рукой... <...> надо тотчас отделаться от ненужного, досмотренного, глупейшего мира, на последней странице которого стоял одинокий фонарь с затушеванной у подножья кошкой.

Первые две детали описания, отсылающие к известному стихотворению А. А. Блока,

располагаются в соседних синтагмах, вторая и четвертая – на соседних страницах, а пропущенной третьей читателю приходится ждать до конца повести. В отсроченности образа фонаря можно заподозрить некий авторский замысел. Действительно, мир оказывается *досмотренным* и имеющим *страницы*. Эта контаминация разворачивается так: героем досмотрено кино, где повторяется *всё, как встарь*, и новизну событиям придает то, как это описано автором на страницах литературного произведения. В этом контексте фонарь ассоциируется и с волшебным фонарем, и с фонарем кинопроектора, тем более что В. В. Набоков показывает смерть героя через звукообраз закончившейся киноплёнки.

О кинематографичности «Камеры обскуры» написано много работ⁴, поэтому не будем повторяться и скажем несколько слов об образном строе повести «Волшебник». Принципиальная двуплановость этого текста заключается в том, что сюжет, как доказал Г. Барабтарло [Барабтарло 2004], имеет сказочный подтекст, а описательные фрагменты, как постараемся показать мы, представляют собой мегаметафору, т. е. метафору, пронизывающую весь текст и имеющую важное концептуальное значение. Данная метафора эксплицирована в самом конце повести – *плёнка жизни*. При этом плёнка может оказаться фотоплёнкой или киноплёнкой, а также черно-белой или цветной. На этих противопоставлениях держится структура описаний в «Волшебнике». До

появления главной героини, с которого начинается цветной фильм, жизнь героя – негатив черно-белой фотографии. Это объясняет ограниченный набор цветообозначений в начале повести: *на серой утренней улице; бледненькую, с... черными косицами; осматривал скульптурную роскошь черной церковки*; статику описаний: *твердый стул, лампа, пишущая гимназистка*; а также зеркальную перестановку актантов: *черный салат, жевавший зеленого кролика* – намек на негатив, т. е. заготовку для будущей фотографии, который одновременно можно интерпретировать и как описание путающихся от волнения мыслей героя. Г. Барабтарло признается, что не может объяснить образ *брюнетки в трауре* в зачине повести, однако он вполне может быть аллегорией черно-белой фотографии: герой садится на скамейку, так что слева оказывается *брюнетка в трауре*, а справа – *белобрысая женщина*. Никелевая монетка оказывается символической платой за вход в кинозал иной жизни. Появление героини-нимфетки предваряется фразой: *Но тут-то взрывается занавес*. И сразу же в описательных фрагментах возникают и цвет, и динамика. Лиловый цвет платья, не слишком пригодный для ребенка, выбран В. В. Набоковым, по нашему мнению, благодаря звучанию слова, которое впоследствии напомним о себе в имени *Лолита* (ср.: Магда в «Камере обскуры» носит красные платья, что, по мнению исследователей, отсылает к образу Кармен [Смирнов 2020]). Герой сравнивает себя с Гулливером, и если особа, мать девочки, – великанша, то сама девочка по отношению к герою лилипут, и это не произнесенное автором слово параномазией связано с четырежды повторенным цветообозначением *лиловый*, причем с тем же телескопическим удалением в текстовом пространстве, которое было описано выше.

В семантическую структуру описаний в повести «Волшебник» заложена оппозиция статики и динамики. Для обладания девочкой герою нужна ее застывшая оболочка, и он пытается воплотить ее в сладостях, передающих каштановый цвет волос девочки и лиловое платье (*с красивой коробочкой глазированных каштанов и фиалок в сахаре*), в драгоценном камне, тоже лиловом (*чудный неотшлифованный камешек, как бы освещенный снутри розовым огнем*

⁴ См.: Гришаклова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 2(54). С. 10; Антошина Е. В. Мотив «ожившего портрета» в структуре сюжета романа В. В. Набокова «Камера обскуры» // Ученые записки Российского государственного социального университета. 2010. № 10(86). С. 186–191; Герченева Д. В. Киномедиальность прозы В. Набокова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24, № 2. С. 113–118. <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-113-118>; Демешко В. А. «Синематографические» приемы В. В. Набокова в романе «Камера обскуры» // Лингвистика, лингводидактика, лингвокультурология: актуальные вопросы и перспективы развития: материалы IV Междун. научно-практич. конф., Минск, 19–20 марта 2020 г. / под ред. О. Г. Прохоренко и др. Минск: БГУ, 2020. С. 369–375.

сквозь **винную синеватость**), в живописном полотне (*темнелась платьем на охре; Бесценный оригинал: спящая девочка, масло*). Однако автор с помощью разнообразных приемов разрушает эту статику. Это может быть крупный кинематографический план с застывшим целым и динамичными деталями:

Теперь она сидела с ним рядом, держась за край сидения розоватыми, с острыми костяшками, руками, на которых *двигалась то жилка, то глубокая лунка* у запястья, между тем как сжатые плечи не шевелились, а *растущие зрачки* провожали чей-то *бегущий* по гравию мяч.

Или ожившая, как в волшебном фонаре, картина (примечательно, что фильм тоже называется *картиной*). Автор разбрасывает по тексту детали, отсылающие к картине Ботичелли «Весна». Это то *флорентийский очерк* щеки, то *тень листьев на лбу* (одна из аллегорических фигур на картине Ботичелли представлена с цветами в волосах), то золотая цепочка, как на одной из граций. Интересно, что цвет волос нимфетки в пространстве текста меняется: *рыжевато-русые кудри, каштановый жар, с рыжиной, коричневых кудрей, каштановый запах мягких волос, коричневых прядей*. Три грации на картине Ботичелли тоже имеют разные оттенки светлых волос: русый, рыжеватый, каштановый. Девочка предстает перед взором героя поочередно в образе одной из граций, что напоминает мелькание картинок, проецируемых волшебным фонарем. Здесь уместно указать сходство и различия героев «Камеры обскуры» и «Волшебника». В романе Кречмар прежнюю семейную жизнь представлял в образе застывшей фотографии, за что и отверг ее, а жизнь с Магдой ему виделась как полное событий кино, оставалось лишь превратить его в *фильму исключительно в рембрандтовских или гойевских тонах*, т. е. сблизить по красоте формы с живописью. Герой «Волшебника», напротив, пасует перед движущейся лентой, он уверенно чувствует себя только среди старых, статичных творений искусства, однако время нельзя повернуть вспять, даже если спрятать стрелки часов под статичный циферблат.

В описательных фрагментах В. В. Набоков отработывает языковые приемы, которые позволили бы литературе соперничать

с важнейшим из искусств, каковым было провозглашено кино. Одним из открытий киноискусства стал монтаж. Писатель не преминул о нем упомянуть в «Волшебнике» как о составляющей образа героини: *любящая... невинный монтаж киножурналов*. В качестве языковых средств монтажа В. В. Набоков использует вставные конструкции⁵, обособленные обороты, ряды однородных членов с обобщающим словом, ряды назывных предложений, развернутые сравнения. Некоторые из них уже были рассмотрены выше, так что ограничимся лишь двумя примерами. Вставные конструкции позволяют соединять общий и крупный планы в повести (*которую они застали валяющейся на кровати и глядящей в потолок — поднятые колени, обхваченные вытянутыми руками, сооблака качались*), менять местами фокус и фон, помещая в них то реальность, то ее отражение: если в начале повести «Волшебник» в фокусе внимания оказывается негатив с героем и девочкой, а реальность пробивается через прорезь вставных конструкций (*колотьба в груди — «а щекотки боишься?»*), то в конце в фокусе внимания жизнь-кинолента, а *на границе зрения*, в скобках — подобное негативу отражение этой жизни в зеркале. Столь же пригодны для монтирования планов, как бы снятых с разных камер, развернутые сравнения с бессоюзно связанными предикативными частями, в которых сказуемые имеют разную форму времени и лица:

...это *было* как рывок, как варварская хватка, как мгновенная потеря равновесия: *вдруг едешь* в пыли на спине, стучаясь теменем, — к повешению на изворот.

Камера, которой управлял рассказчик, теперь наведена на него самого, нарратив монтируется с описанием.

Помимо синтаксических структур, для монтажа могут быть пригодны лексические средства. Так, паронимазия позволяет соединять зачастую далекие означаемые, но монтажный шов маскируется похожим

⁵ См.: Кулаковский М. Н. Функции вставных конструкций в поэзии и прозе В. Набокова // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 1(28). С. 87–95. <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-87-95>.

звучанием: *спину ... песчинок; сиреневый ... сигарного* («Камера обскура»); *ножницы ног; пауза паука; с хрустом ... русских; страшно старенькие; ноги, нежности* («Волшебник»). Плотность параномазии возрастает от «Камеры обскуры» к «Волшебнику».

Победа литературы над другими видами искусства В. В. Набокову виделась не только в ее способности отображать все виды ощущений, в том числе недоступные визуальным искусствам — обонятельные (*кислой духоте увядшей кожи*), осязательные (*уже за сажень ощутимой материи*) («Волшебник»), вкусовые (*сухую, оставшуюся с утра, булочку*) («Камера обскура»), а также комбинировать разные по своей природе ощущения (*с пряничными лопатками; фиалок в сахаре*) («Волшебник»). Важна была ее способность постигать суть предмета, в то время как визуальные искусства лишь скользили по поверхности, концентрируясь на внешней оболочке, — не случайно отобразить реальную Магду удалось только литератору Зегелькранцу, фамилия которого включает намек на корону.

Выводы. Эстетический идеал, сформулированный В. В. Набоковым в начале повести «Волшебник» и представленный в образе *дрожащей звезды прекрасного*, того, что видится *сквозь тонкую оболочку, мерцает* и издает нежный *аромат*, потребовал особых форм воплощения в художественном тексте. Наилучшим образом для этого подошел «фузионный стиль» — стирание границ между описательными и повествовательными фрагментами, их наложение, взаимные включения, перетекания через границы предложения и сложного синтаксического целого. Поскольку В. В. Набокову не было чуждо включение в художественный текст терминологических единиц, он сам охарактеризовал признаки этого стиля как *синкопы* и *монтаж*. И то и другое можно усмотреть также в соотношении двух семиотических кодов — естественного языка и киноязыка, — на которые опирается автор. Значительная часть описательных фрагментов подчинена воплощению метафоры *пленка жизни*. Этому служит и их образный строй, и обнаруживаемый в них комплекс стилистических приемов, который исследователи именуют «визуальной поэтикой»: они раскрывают в художественном тексте тот потенциал, который присущ

изобразительным искусствам — живописи, фотографии, кино. Среди них есть такие, которые прежде уже упоминались филологами — многоплановость, контаминация, эллипсис. Мы добавили к ним «раздвижные» аллюзии, развернутые сравнения, параномазию. Были выявлены языковые средства, позволяющие получать в художественном тексте тот же изобразительный эффект, какой дают в киноискусстве приемы монтажа. Эффективными в этом отношении оказались вставные конструкции, обособленные обороты, перечислительные ряды, группы назывных предложений.

Неприменимость классических критериев выделения описаний ко многим фрагментам текстов В. В. Набокова свидетельствует о новаторских приемах автора, модифицирующих эти фрагменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барабтарло Г.* Бирюк в чепце // Звезда. 1996. № 11. С. 192–206.
2. *Борисов А. А.* Модели стилистического осмысления описания природы: композиционно-речевая форма «статическое описание» и композиционно-речевая форма «динамическое описание» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 3–1(33). С. 48–52.
3. *Брандес М. П.* Стилистика текста: теоретический курс: учебник. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Прогресс-Традиция; Инфра-М, 2004. 413 с.
4. *Булавина М. А.* К вопросу о разграничении функционально-смысловых типов речи // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2008. № 1. С. 60–66.
5. *Валгина Н. С.* Теория текста: учеб. пособие. М.: Логос, 2003. 279 с.
6. *Волошинов В. Н.* (Бахтин М. М.) Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке. М.: Лабиринт, 1993. 192 с.
7. *Движанин Ф. Н.* Пять пейзажей с набоковской сиренью // Владимир Набоков: pro et contra: в 2 т. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 291–314.
8. *Дроздова А. О.* Мандрагора в райском саду: растительные образы в повести В. Набокова «Волшебник» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2022. Т. 8, № 4(32). С. 60–76. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2022-8-4-60-76>.
9. *Лаенко Л. В., Душкова А. М.* Пейзажная единица художественного текста: современные подходы и перспективы исследования //

Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2020. № 3. С. 34–41. <https://doi.org/10.17308/lic.2020.3/2929>.

10. Левин Ю. И. О «Даре» // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 287–322.

11. Смирнов И. «Книга будет смеяться»: Маяковский и Брики в «Камере обскуре» Владимира Набокова // Звезда. 2020. № 10. С. 255–273.

12. Функционально-смысловые единицы речи: типология, исходные модели и принципы развертывания / под общ. ред. К. А. Роговой. СПб.: Златоуст, 2017. 320 с.

13. Хандархаева И. Ю. К вопросу о динамическом описании // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2019. № 2. С. 56–62.

14. Чернейко Л. О. Как рождается смысл. Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы ее моделирования: учеб. пособие по спецкурсу для студентов. М.: Гнозис, 2017. 208 с.

REFERENCES

1. Barabtarlo G. A loner in a woman's cap. *Zvezda*. 1996;(11):192–206. (In Russ.)

2. Borisov A. A. Models of stylistic comprehension of nature description: composition-speech form "static description" and composition-speech form "dynamic description". *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki = Philology. Theory & Practice*. 2014;3–1(33):48–52. (In Russ.)

3. Brandes M. P. Text stylistics: theoretical course. 3rd ed., rev., enlarged. Moscow: Progress-Tradition; Infra-M, 2004. 413 p. (In Russ.)

4. Bulavina M. A. On the issue of differentiation of functional and semantic types of speech. *Vestnik Rossiiskogo universiteta družby narodov. Seriya: Voprosy obrazovaniya: yazyki i spetsial'nost' = RUDN Journal of Language Education and Translingual Practices*. 2008;(1):60–66. (In Russ.)

5. Valgina N. S. Theory of text. Moscow: Logos, 2003. 279 p. (In Russ.)

6. Voloshinov V. N. (Bakhtin M. M.) Marxism and the philosophy of language: basic problems of the sociological method in the science of language. Moscow: Labyrinth, 1993. 192 p (In Russ.)

7. Dvinyatin F. N. Five landscapes with Nabokov's lilacs. *Vladimir Nabokov: pro et contra: v 2 t. T. 2 = Vladimir Nabokov: pro et contra: in 2 vol. Vol. 2*. Saint Petersburg: RCAH, 2001. P. 291–314. (In Russ.)

8. Drozdova A. O. Mandrake in the paradise garden: plant images in V. Nabokov's story "The Enchanter". *Vestnik Tyumenskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya. Humanitates = Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*. 2022;8(4):60–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2022-8-4-60-76>.

9. Laenho L. V., Dushkova A. M. Scenery unit of literary text: modern approaches and research perspectives. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhhkul'turnaya kommunikatsiya = Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication*. 2020;(3):34–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.17308/lic.2020.3/2929>.

10. Levin Yu. I. About "The Gift". *Levin Yu. I. Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika = Selected Works. Poetics. Semiotics*. Moscow: Languages of Russian culture, 1998. P. 287–322. (In Russ.)

11. Smirnov I. "The book will laugh": Mayakovsky and the Briks in Vladimir Nabokov's "Camera Obscura". *Zvezda*. 2020;(10):255–273. (In Russ.)

12. Functional and semantic units of speech: typology, initial models and principles of deployment / K. A. Rogova (ed.). Saint Petersburg: Zlatoust, 2017. 320 p. (In Russ.)

13. Khandarkhaeva I. Yu. On the issue of dynamic description. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta. Yazyk. Literatura. Kul'tura = Bulletin of BSU. Language. Literature. Culture*. 2019;(2):56–62. (In Russ.)

14. Cherneyko L. O. How meaning is born. The semantic structure of an artistic text and linguistic principles of its modeling. Moscow: Gnosis, 2017. 208 p. (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Ольга Валерьевна Евтушенко, доктор филологических наук, доцент, профессор

Olga V. Evtushenko, Doctor of Sciences (Philology), Associate Professor, Professor

Статья поступила в редакцию 24.10.2023; одобрена после рецензирования 04.12.2023; принята к публикации 25.12.2023.

The article was submitted 24.10.2023; approved after reviewing 04.12.2023; accepted for publication 25.12.2023.