



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 821.161.1.06-31

DOI: 10.18287/2782-2966-2025-5-2-51-61

Дата поступления: 01.03.2025
рецензирования: 01.06.2025
принятия: 20.06.2025

Е.А. Полева

Томский государственный педагогический университет,
г. Томск, Российская Федерация
E-mail: polewaea@rambler.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4224-8456>

Т.Г. Мастепак

Томский государственный педагогический университет,
г. Томск, Российская Федерация
E-mail: tanjamastepak@gmail.com
ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-1464-6645>

Социокультурное пространство в романе В. Набокова «Камера обскура»

Аннотация: в статье аргументируются теоретико-методологические основания анализа социокультурного пространства в произведениях модернистской эстетической природы. Анализ социокультурного пространства в романе «Камера обскура» сконцентрирован на трёх аспектах: во-первых, на исследовании социокультурной семантики пространственных образов, во-вторых, на организации социокультурного пространства в динамике сюжетного развития, в-третьих, на изучении персонажей в этом пространстве, социокультурный аспект характеристики каждого отдельно и в системе их взаимоотношений.

Анализ социокультурной семантики пространственных образов позволил реконструировать представления Набокова об укладе жизни европейского общества 1920-х годов в целом и конкретно центральных персонажей – ярких представителей разных социальных слоёв (бюргерская интеллигенция, творческая богема, пролетариат).

Вместе с тем социальный аспект интересует Набокова не автономно, а в контексте проблемы взаимосвязи социокультурного и индивидуального. Писатель показывает невозможность духовного роста и творческого развития социально маленькой и внутренне мелкой личности (Магда) даже в условиях изменения социокультурной среды, а также несостоятельность личности, слепой к окружающему миру, полностью замещающей социально-бытовое зрение эстетическим (Кречмар). Ниспровергается и позиция Горна, имеющего острое зрение, как социально-бытовое, так и творческое, но применяющего его для «окарикурирования» жизни. Набоков наказывает его тем, что в финале из создателя карикатур он превращён в «персонажа» карикатурной сцены, но воплощённой не в творчестве, а в социальной реальности.

Ключевые слова: литература русского зарубежья; социокультурное пространство; социокультурная семантика образов; В. Набоков; «Камера обскура».

Цитирование: Полева Е.А., Мастепак Т.Г. Социокультурное пространство в романе В. Набокова «Камера обскура» // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2025. Т. 5, № 2. С. 51–61. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-51-61>.

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© Полева Е.А., Мастепак Т.Г., 2025

Елена Александровна Полева – доцент, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы, Томский государственный педагогический университет, 634061, Российская Федерация, г. Томск, ул. Киевская, д. 60.

Татьяна Геннадьевна Мастепак – преподаватель кафедры русской литературы, Томский государственный педагогический университет, 634061, Российская Федерация, г. Томск, ул. Киевская, д. 60.

SCIENTIFIC ARTICLE

Е.А. Poleva

Tomsk State Pedagogical University,
Tomsk, Russian Federation
E-mail: polewaea@rambler.ru
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4224-8456>

T.G. Mastepak

Tomsk State Pedagogical University,

Tomsk, Russian Federation,

E-mail: tanjamastepak@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-1464-6645>**Sociocultural space in V. Nabokov's novel "Camera Obscura"**

Abstract: the article substantiates the theoretical and methodological foundations for analyzing the socio-cultural space in works of modernist aesthetic nature. The analysis of the socio-cultural space in the novel *Camera Obscura* focuses on three aspects: first, the study of the socio-cultural semantics of spatial images; second, the organization of socio-cultural space in the dynamics of plot development; and third, the study of the characters within this space, focusing on the socio-cultural aspect of each character individually and in the system of their relationships.

An analysis of the socio-cultural semantics of spatial images makes it possible to reconstruct Nabokov's ideas about the way of life in European society in the 1920s in general, and more specifically about the central characters – vivid representatives of different social strata (bourgeois intelligentsia, creative bohemians, proletariat).

At the same time, the social aspect interests Nabokov in the context of the relationship between the socio-cultural and the individual. The writer shows the impossibility of spiritual growth and creative development in a socially insignificant and internally petty personality (Magda), even within a changing socio-cultural environment, as well as the failure of a personality blind to the surrounding world, who completely replaces social and everyday perception with aesthetic perception (Kretschmar). Horn's position is also overturned: he possesses a keen vision, both social and creative, but uses it to "cartoonize" life. Nabokov punishes the immoral artist by turning him from a creator of caricatures into a character within a caricature scene, embodied not in creativity, but in social reality.

Key words: Russian literature abroad; socio-cultural space; socio-cultural semantics of images; V. Nabokov; "Camera Obscura".

Citation: Poleva, E.A. and Mastepak, T.G. (2025), Sociocultural space in V. Nabokov's novel "Camera Obscura", *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 5, no. 2, pp. 51–61, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2025-5-2-51-61>.

Information about conflict of interests: the authors declare no conflict of interests.

© Poleva E.A., Mastepak T.G., 2025

Elena A. Poleva – Associate Professor, Candidate of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature, Tomsk State Pedagogical University, 60, Kiyevskaya Str., Tomsk, 634061, Russian Federation.

Tatyana G. Mastepak – Teacher of the Department of Russian Literature, Tomsk State Pedagogical University, 60, Kiyevskaya Str., Tomsk, 634061, Russian Federation.

Введение

Социокультурный аспект поэтики художественного пространства в романах берлинского периода творчества В. Набокова практически не изучен. Это, на наш взгляд, объясняется тем, что, во-первых, объективно социальная тематика не занимает центрального места в произведениях писателя; о чуждости ему «социальных писателей» «типа Горького» он высказывался неоднократно, в том числе в «Лекциях по русской литературе» (Набоков 2010). Во-вторых, как отметила И.А. Едошина, по сложившейся в отечественном литературоведении традиции учёные, как правило, «не актуализируют социально-экономическую составляющую модернизма» (Едошина 2002).

Мы опираемся на немногочисленные исследования, подтверждающие значимость образов социокультурного пространства в поэтике про-

изведений модернистов. Например, Н.В. Шмидт в кандидатской диссертации «Городской текст в поэзии русского модернизма» обнаруживает многоуровневость семантики образа города у В. Брюсова. «Во-первых, это некий “абстрактный” город, топос которого наполнен чрезвычайно обобщёнными образами-символами <...>; во-вторых, это современный город, данный в его *социально-бытовой конкретике* <...>, и в-третьих, это *конкретные города, связанные с прошлым человеческой культуры...*» (курсив наш – Е.П., Т.М.) (Шмидт 2007, с. 4–5). У А. Блока и А. Белого образ города тоже предстаёт «в конкретных бытовых реалиях», но при этом мифологизируется и «вовсе не перестаёт быть “символичным”» (Шмидт 2007, с. 6, 7). Действительно, в литературе модернистской традиции социальное и социокультурное не довлеет над «неомифологическим», философско-ин-

теллектуальным и культурно-эстетическим, но является одним из уровней построения образной системы произведения и может выступать, на наш взгляд, в качестве предмета исследования. Тем более что контекст становления личности и творчества В. Набокова включает масштабные историко-социальные катаклизмы, явно сказавшиеся на его мировоззрении и отразившиеся в творчестве (эмиграция, утрата Родины после Октябрьской революции, неприятие как социального уклада в советской России, так и буржуазных социокультурных ценностей европейского общества).

При анализе мы учитываем сложившиеся магистральные линии интерпретации романа набоковедом. Наибольшее внимание исследователей привлекли темы искусства и зрения (восприятия), поэтика визуальности и кинематографичности, а также этико-философская проблематика (Мельников 2000), (Букс 2019), (Вострикова 2007), (Антошина 2009), (Копосова 2019), (Трубецкова 2010, 2019), (Крюкова 2018), (Чудинова 1999).

Наше исследование отчасти перекликается с работами о «городском тексте» в прозе В. Набокова (Томас 2004), (Уиллис 2008, с. 31, Уиллис 2008, с. 62), (Морев 2008), (Криволицкая 2008), но в них акцентированы иные аспекты изучения художественного пространства. Выражаясь понятиями, обозначенным в диссертации Т.С. Криволицкой, исследователи основное внимание уделяют «ирреальной», «миражной топографии», образам пространства, возникающим в сознании или бессознательном персонажей, и «мифопоэтическим ресурсам “городского” текста писателя» (Криволицкая 2008, с. 6). Нас же интересуют проблема взаимосвязи индивидуального и объективированного в слове конципированного повествователя пространства, взаимовлияния сознания (и бессознательного) и социокультурной среды в «Камере обскуре» (1931, первая публ. 1933).

В определении понятия «социокультурное пространство» мы опираемся на работы П.А. Сорокина (Сорокин 1992, 2010), Е.В. Орловой (Орлова 2017), адаптируя его под задачи литературоведческого исследования. Под «социокультурным пространством» понимаются, во-первых, образы топосов и локусов, обладающие в тексте социокультурной семантикой, во-вторых, социальные связи, взаимоотношения и положения персонажей в этом пространстве, выступающие художественными средствами и создания образов персонажей, и выражения авторской позиции, в-третьих, социальные характеристики пространства и персонажей в нём, выводящие к авторским представлениям об устройстве общества.

Анализ производился с опорой на труды Ю.М. Лотмана, предложившего учёт миромоделирующий потенциал художественного пространства и рассматривать его как способ выражения

различных связей: социальных, временных, этических и т.п. (Лотман 1988, 1996).

Ход исследования

Персонажи романа являются представителями разных социальных слоёв берлинского общества. В центре сюжета сознание бюргера-искусствоведа Бруно Кречмара, раскрывая которое Набоков художественно осмысляет одну из ключевых тем модернизма: несовпадения объективной реальности и её субъективной версии в восприятии отдельного человека. Наиболее ярким маркёром такого несовпадения является образ Магды, юной любовницы Бруно: она дана в оценке целого ряда персонажей, включая эпизодических, и такой приём позволяет Набокову акцентировать своеобразие восприятия Кречмара.

Переплетение в сюжете линий персонажей, имеющих разный социальный статус, позволяет показать сквозь призму их образов срез немецкого общества в целом. Причём писатель посвящает воссозданию пространственно-социальной среды существования персонажей отдельные главы. Бруно Кречмар и его семья вписаны в пространство собственной фешенебельной квартиры (II глава). Театр, галерея, их путешествие в разные города Германии упоминаются единично, не изображаются и не являются местом сюжетного действия, но служат созданию образа жизни обеспеченной семьи. Имя жены Кречмара (Аннелиза) аллюзивно связано с живописью эпохи Возрождения, с полотнами Леонардо да Винчи, а фамилия брата и, соответственно, её девичья (Гогенварт) содержит двойную отсылку – и культурную (творчество П. Гогена оказало значительное влияние на модернистское искусство, в том числе на немецкий экспрессионизм, который возник как отклик на социальные и политические потрясения 1-й четв. XX в.), и социально-историческую: Карл Зигмунд фон Гогенварт (1824–1899) – имевший графский титул и пользовавшийся уважением австро-венгерский государственный деятель. Аллюзии, вкупе с нравственными характеристиками Аннелизы и Макса (доброта, семейственность, неприятие пошлости), семантически возвышают образ этой семьи. Представители семьи «пролетариев» (Магда, её брат Отто) даны в локусах улицы, лавки, кабака, фабрики, съёмных квартир (III глава). Художник-карикатурист Роберт Горн так же, как и Магда, в детстве принадлежал миру социальных низов (в посвящённой его прошлому XVIII главе упоминается «нищая» мать, которую он бросил, эмигрировав в Америку, чтобы избежать мобилизации и участия в войне). Он выбрался из нищеты благодаря таланту карикатуриста и способности использовать обстоятельства в свою пользу. Однако его социальное и материальное положение неустойчиво: «...он года два-три тому

назад разбогател чрезвычайно, а ныне, исподволь и неуклонно, возвращался если не к нищете, то во всяком случае к заработкам очень посредственным» (Набоков 1991, с. 380). Из лаконичных эпизодов, посвящённых Горну, понятно, что он перемещается из страны в страну (Америка, Германия, Франция, Швейцария), из города в город (Гамбург, Берлин, Нью-Йорк и курортные места Франции), проживает в съёмных квартирах и отелях. Места его нахождения (до путешествия с центральными персонажами) детально не описываются, но упоминание перемещений создаёт образ человека, не укоренённого в конкретном социокультурном пространстве. Он оказывается там, где ему удобно, и умеет выбирать выигрышные для себя обстоятельства. Описание прошлого (по отношению сюжетным событиям) каждого персонажа включает пространственные характеристики, что позволяет проследить динамику и семантику перемещений, изменений социокультурной среды.

Заметим, что отдельные социально-исторические темы в повествовании даны «разряженно», неакцентированно. Например, в характеристике мужчин среднего поколения упоминается отношение к Первой мировой войне (отец Магды, в прошлом убеждённый вояка, Кречмар принял участие в боевых действиях в соответствии со своими представлениями о должном, брат Аннелизы воевал и погиб, а Горн эмигрировал, чтобы избежать призыва). А социальная среда жизни семьи Петерс и взросления Магды *концентрированно* представлена в третьей главе.

Основными локусами, оформляющими пространство её отрочества, являются панель дома, угол дома, мостовая, перекрёсток. Каждый из них включает не просто семантику уличного открытого пространства, это места *между* (домом и не-домом, несколькими улицами) и *окраина* города.

Одним из любимых занятий Магды было стоять с дочкой угольщика на панели у парадной двери дома и «шептать». Набоков намеренно, полагая, использовал образ девочки на панели, совмещая буквальный смысл с метафорическим: социальная роль продажной женщины – вероятная судьба Магды (это в связи с закреплённостью за образом Магды красного цвета отметила А. Злочевская (Злочевская 2018)). Она избегает самого худшего варианта, но становится содержанкой то одного, то другого состоятельного мужчины.

Улица, на которой живёт Магда, в повествовании не называется, что лишает это место конкретности и служит созданию более обобщённого образа пространства жизни пролетариев. Это общественное место, которое дети освоили, превратили в своё (катание на велосипеде, игра в футбол, общение, знакомства). Специфика социальных отношений в этом пространстве формирует у Магды уже в юном возрасте определённые установки

и навыки: не бояться ввязываться в авантюрные истории с надеждой вырваться из мира, где её бьют, унижают, не считаясь с её внутренним состоянием (упоминания, когда её дома «драли», побоев братом, даны как норма отношений и с родителями, и со сверстниками), отстаивать свои интересы хитростью, ловкостью, силой (эпизоды общения с друзьями брата).

В романе отсутствует детальное описание её дома, вещественного наполнения жилья (детской комнаты, любимых игрушек и т.д.); «...в школе ей было легче, чем дома» (Набоков 1991, с. 330). И это семантически нагруженный минус-приём, означающий отсутствие «своего, безопасного... пространства» (Лютман 1996, с. 264–275). Вещи, описывающие период детства, принадлежат локусу улицы: Магда играла в футбол на мостовой, каталась на велосипеде брата «взад и перёд по своей улице» (Набоков 1991, с. 330). Перемещение на велосипеде имеет семантику свободы, но в то же время она ограничивается пространством одной улицы.

Район, где проживает Магда, и места её пребывания не включают элитарные культурные локусы, о них не упоминается в повествовании. Помимо дома и улицы, места социального жизни Магды и членов её семьи – лавки, кабак, бальный зал «Парадиз», кинематограф. Каждый упомянутый локус – общедоступное, связанное с массовой культурой место. Потенциальная элитарность бального зала (судя по семантике его названия, зал претендует на статус «райского места») снижается звуками цимбал и «улюлюканием джаза» (Набоков 1991, с. 331), массовой музыки. Негативное отношение Набокова к джазу, о котором он говорил прямо в своих интервью (Набоков 1962), в романе проявляется в характеризующем его отглагольном существительном («улюлюкание» имеет очевидные негативные коннотации). Низкий культурный уровень посетителей этого заведения подчёркивается поведением пожилых мужчин, которые делали молоденькой Магде «весьма откровенные предложения» (Набоков 1991, с. 331).

Писатель раскрывает внутренний мир персонажей социальной «окраины» через ирреальное пространство (мечты/грёзы/сны). Однако и здесь Набоков «не позволяет» им выйти за рамки своего социального статуса. Отто декламирует свои мечты и устремления, сидя в кабаке: «Человек первым делом должен жрать, да!» (Набоков 1991, с. 330). Для матери Магды важно самоутвердиться на посту швейцарихи. Приём переноса архитектурной пространственной детали из физического в ирреальное пространство её сна подчёркивает культурную, духовную ограниченность этого персонажа. «Сказочно-великолепная, белая как сахар лестница...» (Набоков 1991, с. 330) представляет собой образ пространственной оси

(Лотман 1996, с. 250), который потенциально связан с духовным восхождением или нисхождением. Но в своём сне женщина стоит внизу лестницы без интенции к движению. Это был «мучительный сон...» (Набоков 1991, с. 330) из-за досады, что другой человек, дошедший до самого верха, оставил на ступеньках огромные чёрные следы. Мечты «швейцарихи» сводятся к чистоте на парадной лестнице и повиновению жильцов, при этом подъём *другого* человека наверх мучителен.

Для Набокова отношения к семье и внутрисемейные связи являются одной из значимых характеристик персонажа. Вспомним уважительное отношение к отцу, матери, роду у Фёдора Годунова-Чердынцева в «Даре»; идентификация с семьёй и родом дала ему прочную экзистенциальную опору для жизни на чужбине, социальная (бытовая) нищета не изменила аристократизм духа, который и позволил сохранять достоинство в непростых обстоятельствах изгнания. В целом можно сказать, что Набоков разводит внешнюю (формальную) социальность и внутренне-социальный статус личности, которые могут не совпадать (точнее, часто не совпадают) в его романах. Магда не обретает опору в семье, её унижают, бьют, она не видит для себя образцов для подражания. С одной стороны, Магде чужды ценности родственников (преданность «швейцарскому делу» матери, «бюргерское республиканство отца» (Набоков 1991, с. 330), пролетарские взгляды брата), с другой стороны, её стратегия вырваться из мира социальных окраин – вариант поведения, демонстрируемого братом: оба думают об изменении своего положения за счёт других, способом «экспансии». Если Отто считает, что имеет право отнять силой или шантажом деньги у «капиталистов, покупающих дочерей бедняков» (Набоков 1991, с. 332) (речь о богатом любовнике Магды), то сестра планирует обогатиться и утвердиться в обществе так же за счёт Кречмара, но действуя не силой, а хитростью и обольщением.

Идеалы и цели для Магды задаёт массовая культура кино: она видит в фильмах противопоставленную существованию пролетариата богемную жизнь красивых и богатых людей, не отягощённых заботами. Отметим здесь ещё один важный, сквозной в романах Набокова семантический код. Сюжеты становления героев его романов связаны с мотивом «труда» (умственного, духовного и даже физического, например, в «Подвиге»), аллюзивно связанного, вероятно, с пушкинским стихом «Обитель дальнюю трудов и чистых нег» (искажение цитаты центральным персонажем «Отчаяния», усечение слова «трудов», полагает А. Долинин, принципиально, «разоблачает глубинное, сущностное отличие ... идиотского “жизнетворческого” проекта [Германа] от “завидной доли” Пушкина» (Долинин 2001)).

Имморальные персонажи планируют изменения в своей жизни не при помощи «труда», работы над собой, а посредством использования ресурсов других людей. Заметим также, что такая стратегия изменения жизни связана в романах о немецкой действительности («Камера обскура», «Отчаяние») с «пролетарским» или «советским» «проектом». Полагаем, что в анализируемом романе Набоков сознательно использовал неавтобиографический материал для выражения своей точки зрения на экспансию «пролетариями» культуры и социальных благ. Но ничего не обогащает захватчиков духовно; роста личности за счёт изменения социальной среды не происходит, не меняются ни вкус, ни ценности, ни нравственный облик. Кроме того, выражением авторской позиции по отношению к таким персонажам-захватчикам является мотив краха замысла. В «Камере обскуре» это демонстрирует пространственные перемещения Магды и этапы её пути к своим целям: она снялась в кино, но не стала «фильмовой дивой», обольстила богатого мужчину, но не добилась замужества и изменения социального статуса.

Сюжетная линия Магды связана со сменой мест жительства: из отчего дома она переезжает в съёмную комнату у Левандовской, затем в квартиры, снятые любовниками; потом гостиницы, квартира, вилла, арендованные Кречмаром. Наконец, личная квартира Бруно, попав в которую, она полагает, что совсем близко приблизилась к своей мечте и заняла более высокое положение в обществе: «А через год ты на мне женишься, – подумала про себя Магда... – Женишься, если, конечно, я к тому времени не буду уже в Холливуде – тогда я тебя к черту пошлю» (Набоков 1991, с. 371).

На образе «роскошной» квартиры остановимся подробнее, анализируя его с нескольких позиций: самоощущения в нём персонажей по мере развития их любовных отношений; интерьер квартиры, закреплённость / незакреплённость персонажей в ней.

Изначально это пространство семьи Бруно. Для описания группового портрета в интерьере Набоков использует живописный код, воссоздавая бюргерскую семейную идиллию во время трапезы, вечерних посиделок, соединяя аллюзии на жанровые картины голландцев XVII века (типа де Хоха и Вермеера) и ренессансные произведения: «жена, дочь, Макс принадлежали точно другой эпохе, мирной и светлой, как пейзажи ранних итальянцев. <...> Он пошел в гостиную: Аннелиза в клетчатом платье, Макс с сигарой да еще старая знакомая, вдова барона...» (Набоков 1991, с. 339–340). Неспешный, размеренный ритм жизни подчёркивается не только визуальной характеристикой интерьера (всё в нежных, приглушённых тонах) но и звуковой – семье свойственна спокойная речь, терпимое отношение к манерам

и привычкам друг друга. Это устойчивый мир с традиционным распределением семейных ролей.

Набоков акцентирует внимание на пересечении границ пространства, своего и чужого. Кречмар возвращается после первой ночи с Магдой и очень боится зайти в дом, подняться в квартиру. Он испытывает страх и утраты прежнего существования, и вступления в новое, неизведанное; при этом прежняя жизнь с женой бессознательно связывается им с миром, а будущее, ассоциируемое с Магдой, – с войной: «Вдруг он вспомнил, как на войне приходилось покидать прикрытие» (Набоков 1991, с. 356).

Трудность для Кречмара зайти в собственную квартиру после «грехопадения», предательства семьи контрастна лёгкости, с которой Магда, Горн и единично Отто проникают в неё. Это вызвано не только личными характеристиками персонажей, но и прагматичной стратегией выживания представителей / выходцев из низших слоёв общества. Отсутствие возможностей приобрести и удержать что-то своё толкает на экспансию и захват чужого. При этом чем увереннее ощущают себя Магда и Горн в не принадлежащем им пространстве, тем менее комфортно чувствует себя Кречмар в своём.

В целом, в отношениях Бруно и Магды проявляется реверсивность социальной роли и внутреннего самоощущения. Это относится не только к квартире, но и к другим локусам. Несмотря на то что Кречмар обеспечен, самореализован в профессии, должен иметь больше жизненного опыта в силу разницы в возрасте, он изначально не чувствует своего превосходства над Магдой. Она же ощущает себя хозяйкой и в снятой на деньги любовника квартирке, и в его собственном жилье, где она по своему усмотрению меняет обстановку: переехав к Кречмару, она первым делом изменила интерьер спальни дочери Бруно Ирмы, превратив её в игровую для пинг-понга. Пинг-понг в детской комнате в романе имеет дуальную семантику: с одной стороны, играя, Магда как бы компенсирует своё неудавшееся детство и проявляет свой юный возраст, с другой стороны, пинг-понг являлся салонной игрой для взрослых, и Кречмар улавливает недетский, эротический подтекст в движениях своей любовницы. Кроме этого, отметим, что комната для пинг-понга контрастирует со всем остальным интерьером квартиры, заполненным картинами старинной живописи и другими предметами элитарной культуры.

В сюжетной линии Магды Набоков настойчиво фиксирует несовпадение новых социальных условий и внутреннего мира личности: в разных обстоятельствах, даже в фешенебельной квартире Кречмара, даже попав в пространство художественного фильма, Магда остаётся дочерью «швейцарихи», молоденькой содержанкой из социальных низов, у которой отсутствует эстетиче-

ский вкус, чувство такта, изысканные манеры. В этом мы видим принципиальный спор Набокова с концепцией личности, складывающейся в советской идеологии и утверждавшейся в прогосударственной литературе СССР. Не бытие определяет сознание (тогда улучшение обстоятельств жизни должно способствовать личностному росту), а сознание во многом определяет бытие. Поэтому мелкий человек не использует блага для развития, а опошляет внешнюю среду. Мелкость личности Магды проявляется в том, как она распоряжается пространством, как подбирает прислугу: на съёмной квартире Кречмара встретила «утрюмая бабища с красными, как сырое мясо, руками...»; «Комната была донельзя безвкусно обставлена...» (Набоков 1991, с. 352).

Внутренняя суть Магды проявляется и через искусство. Кино оказывается «Портретом Дориана Грея» в движении – аллюзия на этот роман О. Уайльда именно в эпизоде просмотра фильма с Магдой прозрачна: её партнёршей была актриса с именем Дорианна. Экранный образ начинающей «фильмовой дивы» буквально отображает и признаки социального в индивидуальности («она была похожа на её мать-швейцариху на свадебной фотографии» (Набоков 1991, с. 400)), и глубоко-личностное, безнравственное («каждое движение терзало Магду, она была, как душа в аду, которой бесы показывают земные её прегрешения») (курсив наш – Е.П., Т.М.) (Набоков 1991, с. 400).

Страсть к Магде и связь с ней определённым образом дискредитирует Кречмара как искусствовед и негативно сказывается на его социальном окружении. Он подмечает отсутствие у неё вкуса, её бездарность, но не просто смиряется с этим, а любит, умиляется: «Он оглядывал гостиную, и его поражало, что он, не терпевший безвкусия в вещах, полюбил это нагромождение ужасов...» (Набоков 1991, с. 360); при просмотре «скверного» фильма он «действительно был очарован» (Набоков 1991, с. 400).

В Магде подчёркивается не только духовная, но и физическая нечистоплотность. И если первую Кречмар не замечает, то вторую как бы пытается исправить. В этой связи эпизод купания Кречмаром Магды сочетает конкретно-бытовые и условно-метафорические значения и может быть многогранно интерпретирован. Во-первых, в этой сцене соединяются эротический и отечески-детский аспекты (Кречмар не только наслаждается близостью, но и заботливо учит Магду элементарным правилам гигиены). Во-вторых, сцена обладает семантикой потенциального очищения или обновления, но его не происходит. В-третьих, эпизод демонстрирует реверс социальных ролей, о котором говорилось выше: получается бюргер-искусствовед «обслуживает» пронырливого представителя пролетариата. Сцена отражает и

двойственное положение Магды: вроде бы она в положении госпожи, которую обслуживают, но в то же время она *объект* желаний, и забота Кречмара обусловлена физическим влечением к ней.

Повествователь отмечает, что Кречмар очаровывается безвкусицей юной любовницы, но в части социальных отношений со своим кругом сохраняет определённую осторожность. Проживая с Магдой на съёмной квартире, он «почти не выходил из дому, боясь встретить знакомых», вернувшись в свой дом, утаивает от приходящих гостей то, что Магда проживает с ним. Скрытность раздражает Магду, так как это означает, что Бруно не имеет серьёзных намерений жениться. При этом осторожность Бруно бессмысленна: окружающие понимают, что Магда его содержанка и любовница. Набоков смоделировал ситуацию, в которой бюргер-европеец видит разную реакцию своего круга на измену жене и сожительство с содержанкой (кто-то перестал с ним общаться, а кто-то высказал поддержку). Набоков акцентирует аксиологический аспект: во-первых, показывает, что релятивизм ценностей в обществе и конкретно в социальной субкультуре бюргеров и творческой интеллигенции снижает нравственную саморефлексию отдельного человека. Во-вторых, моральное одобрение или порицание оказывается менее значимо, чем полнота эстетического и плотского наслаждения от связи с Магдой, поэтому Кречмар всего лишь «с интересом» наблюдал за изменениями, за реакцией окружающих.

Тем не менее сюжетная логика проявляет, что персонажу, который способен на стыд и муки совести, комфортнее выпасть из устоявшегося социального круга, уехать с любовницей в путешествие, чтобы окружение не напоминало о выборе. Параллельно развитию отношений с Магдой меняется пространственное положение Кречмара: респектабельная квартира в Берлине сменилась на гостиничные номера в других странах и городах (чужое транзитное пространство, вокруг незнакомые постояльцы и прислуга, которые меняются по мере путешествия), потом больница, затем небольшое шале в Швейцарии, «на юру, среди ельника, в стороне от деревни» (Набоков 1991, с. 427) (периферийное место, вне социума, где всё окружение его составляет Магда и Горн, о присутствии которого он не знает). Кречмар фактически по своей воле, в соответствии со своим выбором покидает свой дом и лишается устойчивых социальных связей.

Свободное путешествие из страны в страну, проживание в дорогих отелях с молодой красивой спутницей, казалось бы, подчеркивает финансовые возможности богатого бюргера-интеллигента. Однако по факту он обеспечивает беззаботную и безнравственную жизнь Магды и Горна. Кречмар слеп, а тайных любовников имморальное поведение

не смущает, так как оно служит выживанию и достижению их целей (материального благополучия, более высокого социального статуса). И объективно возникает пародия на семью, т.к. из-за разницы в возрасте Кречмара и Магду случайные свидетели, соседи принимали за отца с дочерью (Набоков 1991, с. 369), а Горна и Магду за «молодожен<ов> или беглец<ов>-любовник<ов>» (Набоков 1991, с. 414). Свобода Кречмара мнимая, манипуляции Горна и Магды делают его заложником ситуации и чужой воли ещё до того, как он физически и буквально окажется ограничен физически.

В предфинальных главах в отдалённом швейцарском шале Кречмар по сути оказывается в полном одиночестве. Исчезает его социокультурный мир (слепота не позволит вернуться к профессии; социальные связи сузились до скупого общения с Магдой, которая старалась как можно меньше времени проводить с ним). Его положение уподобляется тюремному заключению, то есть максимально бесправному и унижительному состоянию. Семантика заключения проявляется во фразах нескольких субъектов речи, что придаёт описанию этого состояния достоверности: «он походил на бородастого арестанта» (повествователь); «Я буду теперь запира́ть тебя» (Магда); «Ведь это пытка, застенки!» (Зегелькранц), «главное, скорее убраться из этого застенка!» (шурин Макс) (Набоков 1991, с. 436, 440, 443). Причём добавляет унижительности ситуации то, что обстоятельства этого заключения полностью определяет любовник Магды Горн: он выбирает место для жизни, решает «кто где будет жить», даже управляет вниманием Кречмара, имитируя звуками муху, птицу и т.д.

Характеризуя состояние Кречмара, повествователь обнажает его подлинное положение несвободы и в конкретном физическом пространстве комнаты (он плохо ориентировался, наткнулся на вещи, поэтому предпочитал неподвижность), и в социокультурном пространстве, так как фактически находился в заложниках у Магды и Горна, и в индивидуально-психологическом, потому что мысли Кречмара ограничены, сконцентрированы на воспоминаниях о Магде и обусловлены жаждой владеть ею, видеть её: «Гладким покровом тьмы он был отделен от недавней очаровательной, мучительной, ярко-красочной жизни <...>. Питаясь воспоминаниями о ней, он словно перебирал миниатюры: Магда в узорном переднике..., Магда под блестящим зонтиком..., Магда, стоящая голою перед зеркалом...» (Набоков 1991, с. 432). Через пространственную метафору заключения Набоков раскрывает ограниченность внутреннюю.

Эта доведённая до крайности ситуация, когда социокультурный мир для персонажа практически исчезает, по сути, набоковская проверка идей солипсизма и эскапизма, которые в сюжетной ли-

нии Бруно не подтверждают своей состоятельности. Попытка компенсации утраченной полноты жизни в памяти и воображении Кречмара не утешает, так как она неполноценна, не может заменить физическую и социокультурную реальности, а его индивидуальный «миф» / иллюзия о новых, этически чистых отношениях с Магдой, во-первых, слабо утешает, во-вторых, обнаруживает свою недовольность, рассеивается: Макс, приехавший по просьбе Зегелькранца, видит издевающегося над слепцом Горна и разоблачает его; Кречмар, в свою очередь, понимает подлинные обстоятельства своего существования (Набоков 1991, с. 442).

Набоковым заостряется модернистская проблема непознаваемости реальности в её объективном виде. Многократно демонстрируя принципиальную недостижимость полноты и объективности знания о природной, социокультурной и психической реальности, Набоков обнажает состояние слепоты центрального персонажа, вызванное отсутствием даже интенции к её познанию. (Заметим, что схожую характеристику даёт герой «Дара» Фёдор Н.Г. Чернышевскому в написанной им биографии «великого шестидесятника». Слепота к окружающему миру, по версии Набокова, обуславливает творческую посредственность.) Бруно, ослепнув, «с ужасом замечал теперь, что, вообразив, скажем, пейзаж, среди которого однажды пожил, он не умеет назвать ни одного растения, кроме дуба и розы, ни одной птицы, кроме вороны и воробья» (Набоков 1991, с. 432), а умирая, видит Магду в ином свете, подмечая то, что для всех других было очевидностью – её змеиную хватку, отсутствие безусловной красоты, ещё точнее – вместо красоты видит испорченность, буквально – болезнь («какие у нее выпуклые глаза, базедова болезнь» (Набоков 1991, с. 447)).

Эгоистичность, направленность на себя, потребительское отношение к жизни, неготовность «к бытию-для-другого» (которое как раз роднит Магду и Кречмара – он так же безнравственен по отношению к Магде, как и она к нему, если не больше, потому что она жаждет владеть его состоянием, а он – ею самой, как вещью), по мнению Г. Хасина, обуславливает слепоту и «самоизоляция от окружающих»; персонаж замыкается «в кругу его собственных фантазматических проекций» (курсив Хасина – Е.П., Т.М.) (Хасин 2001, с. 64, 66). Заметим, что такими же характеристиками обладает и Горн, может быть, даже в большей степени. Горн – не эскапист, он обладает способностями и остротой зрения. Но у него возникает иллюзия, что по отношению к Кречмару он является демиургом-режиссёром, полностью управляет его судьбой. Сознание Горна солипсично, так как он не сомневается в подлинности своего взгляда на мир, диалогическая позиция ему чужда. Более того, Горн, как и Герман в «Отчая-

нии», переносит возможности искусства в жизнь, стремится управлять не персонажами в своих произведениях, а живыми людьми в реальности, что по Набокову недопустимо. Поэтому immoralный карикатурист Горн терпит и профессиональное фиаско (он престал быть востребованным, несмотря на то, что не утратил таланта (Набоков 1991, с. 380) – доказательство того, что Набоков разделял пушкинскую идею о несовместимости «гения и злодейства»), и личностное, так как последний раз появляется в романе, когда Макс «треснул» его палкой, и он поспешно ретировался, смутившись внезапно своей наготы (своего подлинного состояния), то есть Горн из карикатуриста превратился в персонажа карикатурной сцены.

В сюжетной линии Кречмара солипсическая позиция ущербна, а эскапизм, уход в свой миф о мире не спасает от трагедии познания жизни, которая и прекрасна, и ужасна. Зегелькранц считает, что «жизнь мстит тому, кто пытается хоть на мгновение ее запечатлеть» (Набоков 1991, с. 430), но Набоков показывает, что эта месть гораздо менее существенна (муки совести довольно быстро покидают писателя), чем месть за слепоту, за нежелание познавать и принять жизнь во всей полноте, не только в эстетических, но и этико-социальных проявлениях. Невозможность ухватить, подчинить себе саму жизнь, которая воплощена в образе Магды, настойчиво фиксируется в финальной сцене противостояния слепца с бывшей любовницей.

В финале Кречмар возвращается в свою квартиру, чтобы застрелить Магду, но погибает сам. Совершив убийство Кречмара, Магда сбегает, дальнейшая судьба её неизвестна. Но Набоков наказывает её уже тем, что планы обогащения и повышения своего социального статуса за счёт бюргера-интеллигента не воплотились. О.Ю. Воронина сопоставила итоговую версию романа с черновыми вариантами и установила, что Набоков изначально планировал сделать местом финальной сцены квартиру не Кречмара, а съёмную Магды, развернул размышления Бруно о том, что его расправа над любовницей поможет ему прозреть; в итоге он осуществлял свою месть, убивал Магду, и финальные строки констатировали его поимку в статусе убийцы: «...чьи-то руки, множество рук, хватали его со всех сторон», – таковы последние слова набоковского черновика» (Воронина 2019, с. 14). Заметим, что такая концовка перекликается с финалом «Отчаяния», где убийца Герман видит собирающуюся под окном его комнаты толпу (обобщённый субъект, метафорический образ общества), готовую осудить его. В черновом варианте «Камеры обскуры» социальный акцент в семантике финала был более проявлен, Бруно получил бы наказание за своё immoralное поведение, но, как справедливо подметила О.Ю. Воронина, Магда тогда бы превратилась в жертву, и это скор-

ректировало бы основную тональность её образа. В итоговой версии романа Набоков переводит акценты в иную плоскость, констатируя трагизм разрушения персонального мира из-за несовпадения индивидуального видения реальности эстетом с самой реальностью (жизнью).

Согласимся с О.Ю. Ворониной, что «отказывая Кречмару в убийстве в окончательной редакции романа, автор “Камеры обскура” исходит из твердой уверенности в том, что у его героя нет права на месть» (Воронина 2019, с. 14). Более того, именно в финале «выстреливает» один из не вполне очевидных, казалось бы, периферийных мотивов подмены / реверса социальной роли и внутренней сущности, на который мы указывали выше: при первых встречах Кречмар представился Магде фамилией своего швейцара Шиффермюллером и не планировал раскрывать своего социального положения. Магда же, «дочь швейцарихи» и швейцара, говорит, что она сирота, а её отец был обнищавшим художником (Набоков 1991, с. 340), то есть представителем, хоть и бедной, но интеллигенции, более близкой кругу искусствоведа Кречмара. И если Магда сама разрушает эту версию биографии и больше не возвращается к ней, то Кречмар ещё раз представляется фамилией швейцара – брату любовницы, а в финале вначале именно за швейцара Шиффермюллера принимает его Магда, пакующая в квартире Кречмара в чемоданы, как тонко подметила О.Ю. Воронина, вероятно, не только свои вещи. То, что хозяйина квартиры Магда принимает за швейцара, имеет не конкретно-социальную, а условно-метафорическую семантику: Кречмар сам предал свои изначальные ценности (семья, эстетический вкус, любовь к элитарному искусству), сам поставил себя на место прислуги Магды (воплотившей в себе безвкусию, бездарность, наглую пошлость, жадность, сладострастие), за что и карается автором.

Заключение

«Камера обскура» – не «социальный роман» и не роман о социальном. Ставя в центр повествования Кречмара – персонажа, чьё восприятие замещает социальные реалии эстетикой и физиологией одновременно (он грезит о «молоденьких полуголых венерах» (Набоков 1991, с. 327), и его мечта воплощается, как ему кажется, в облике Магды), с одной стороны, Набоков смещает внимание с социальной тематики на проблему восприятия реальности «эстетизированным» сознанием. С другой – писатель посвящает описанию окружения и социально-бытовых условий становления и жизни персонажей отдельные главы (II, III, XVII), вводя социокультурную проблематику как значимую для понимания характеров персонажей и развития сюжетных коллизий. Более того, развитие сюжета доказывает: именно то, что Кречмар не учитывал

в достаточной мере социальный контекст формирования Магды и не проявлял интереса к ней как к личности обусловило его «психологическую» и «духовную» слепоту и привело к трагической развязке его сюжетной линии.

В сюжетной линии Магды писатель проявляет иллюзорность веры в то, что в лучших (других) условиях мелкий человек может преодолеть свою духовную малость и состояться в творчестве; улучшение социальных условий не даёт автоматического роста личности, и, если внутренне человек не соответствует высокому социальному статусу, бездарен, разоблачение неизбежно. То же происходит с Германом в «Отчаянии», отчасти и с персонажем-повествователем в «Соглядатае».

Сюжетная линия Кречмара так же подтверждает, что индивидуальное, личностное предопределяет социальное и социокультурное, а не наоборот: «предательство» искусствоведа и приличным семьянином изначальных ценностей, как эстетических, так и этических, приводит к краху социального (разрушение семьи, круга общения, утрата профессии) и индивидуального, внутреннего мира: самым ценным для него искусствоведческим открытием, «лучшей его находкой была Магда», и она не просто была утрачена из-за слепоты (Набоков 1991, с. 432), она оказалась, по сути, подделкой.

Социокультурная среда взаимодействия персонажей – значимый компонент анализируемого произведения, сюжетная основа, на которой Набоков выстраивает поэтику и проблематику модернистского романа, сконцентрированного на вопросах познания реальности сознанием, разграничения подлинника и подделки, возможности подлинности красоты формы без внутреннего содержания, смещения и размывания границ жизни и искусства.

Библиографический список

- Антошина Е.В. Культурологический аспект восприятия рекламы в произведениях В.В. Набокова // Ученые записки РГСУ. 2009. № 9 (72). С. 215–221.
- Букс Н. Владимир Набоков. Русские романы. Москва: Издательство АСТ, 2019. 448 с.
- Воронина О.Ю. «Но на что эту живую воду употребить?»: от черновой редакции окончания «Камеры обскура» к «Лолите» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 8–56.
- Долинин А. Набоков, Достоевский и Достоевщина // Старое литературное обозрение. 2001. № 1(277). URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html> (дата обращения: 04.03.2025).
- Злочевская А.В. Трехмерная модель мира в романе В. Набокова «Камера обскура» // Русская словесность. 2018. № 1. С. 22–56.

Копосова М.К. Элементы массовой культуры в романе В. Набокова «Камера обскура» // Словесное искусство Серебряного века и Русского зарубежья в контексте эпохи («Смирновские чтения»). Сборник статей по итогам III Международной научной конференции. Москва, 2019.

Крюкова А.С. Зрение и слепота: смысловые камертоны романа Владимира Набокова «Камера обскура» // Кризисный двадцатый век: парадоксы революционного кода и судьбы литературы. Отв. ред. Л.Г. Тютелова, Е.С. Шевченко. Самара, 2018. С. 195–200.

Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. 352 с.

Лотман Ю.М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. С. 264–275.

Мельников Н.Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. Под. ред. Мельникова Н.Г. Москва. 2000.

Набоков В.В. Камера обскура // Набоков В.В. Лолита. Камера обскура. Томск: Издательство ТГУ, 1991. С. 321–448.

Набоков В. Интервью Питеру Дювалю-Смиту. 1962. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-dyuvalyu-smitu-1962.htm> (дата обращения: 22.06.2024).

Набоков В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой Г. Дашевского и др. Санкт-Петербург: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 448 с.

Орлова Е.В. Социокультурное пространство: к определению понятия // Манускрипт. 2017. № 7 (81). С. 149–152.

Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. Москва: Политиздат, 1992. 543 с.

Сорокин П.А. Общество, культура и личность: их структура и динамика. Система общей социологии (главы из книги) (перевод В.Г. Николаева). Sorokin P.A. Society, culture and personality: their structure and dynamics. A system of general sociology. N.Y.: Harper & Bros, 1947. pp. 359–364 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 2010. № 3. С. 157–167.

Томас У. Набоков в Берлине. Москва: Аграф, 2004. 256 с.

Трубецкова Е.Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 429. С. 58–65.

Трубецкова Е.Г. Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая

серия. Серия: Филология. Журналистика. 2010. Т. 10. № 3. С. 264–275.

Уиллис О. Принципы организации и функции городского пространства в ранней прозе В.В. Набокова берлинского периода // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2008. № 3. С. 62–68.

Уиллис О. Городской пейзаж В. Набокова и «Берлинский текст» немецкой литературы и искусства // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2008. № 3. С. 31–36.

Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. Москва; Санкт-Петербург: Летний сад, 2001. 188 с.

Чудинова Е., Суккуба и Беатриче, или Защита Лолиты (романы В. Набокова «Камера обскура» и «Лолита») // Литература: Ежегод. прил. к газете «Первое Сентября». 1999. № 6. С. 5–9.

References

Antoshina, Ye.V. (2009), The cultural aspect of perception of advertising in the works of V.V. Nabokov, *Uchenyye zapiski RGSU*, no. 9 (72), pp. 215–221.

Buks, N. (2019), *Vladimir Nabokov. Russian Novels*, Izdatel'stvo AST, Moscow, Russia.

Voronina, O.Yu. (2018), "But what to use this living water for?" (crossed out): from the rough draft of the ending of *Camera Obscura* to *Lolita*, *Literaturnyy fakt*, no. 9, pp. 8–56.

Dolinin, A. (2001), Nabokov, Dostoevsky and Dostoevshchina, *Staroye literaturnoye obozreniye*, no. 1 (277), [Online], available at: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html> (Accessed 4 Mar 2025).

Zlochevskaya, A.V. (2018), Three-dimensional model of the world in V. Nabokov's novel "Camera Obscura", *Russkaya slovesnost*, no. 1, pp. 22–56.

Koposova, M.K. (2019), Elements of popular culture in V. Nabokov's novel "Camera Obscura", *Slovesnoye iskusstvo Serebryanogo veka i Russkogo zarubezh'ya v kontekste epokhi* («Smirnovskiy chteniya»). *Sbornik statey po itogam III Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*, Moscow, Russia.

Kryukova, A.S. (2018), Sight and Blindness: Semantic Tuning Forks of Vladimir Nabokov's Novel "Camera Obscura", *Krizisnyy dvadtsatyy vek: paradoksy revolyutsionnogo koda i sud'by literatury*, L.G. Tyutelova, Ye.S. Shevchenko (ed.), Samara, pp. 195–200.

Lotman, Yu.M. (1988), *In the school of poetic words: Pushkin. Lermontov. Gogol*, Prosveshhenie, Moscow, Russia.

Lotman, Yu.M. (1996), House in "The Master and Margarita", *Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya, Yazyki russkoj kul'tury*, Moscow, pp. 264–275.

Melnikov, N.G. (2000), *A classic without retouching. The literary world on Vladimir Nabokov's work:*

critical reviews, essays, parodies, Mel'nikov N.G. (ed.), Moscow, Russia.

Nabokov, V.V. (1991), *Kamera obskura*, Nabokov V.V. *Lolita. Kamera obskura*, Tomsk, Russia.

Nabokov, V. (1962), *Interview with Peter Duval-Smith*, [Online], available at: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-dyuvallyu-smitu-1962.htm> (Accessed 22 Jun 2024).

Nabokov, V. (2010), *Lectures on russian literature*, transl. from Engl. S. Antonova, Ye. Golyshevoy, G. Dashevskogo and other, Izdatel'skaya Gruppya «Azбука-klassika», St. Petersburg, Russia.

Orlova, Ye.V. (2017), Sociocultural space: towards a definition of the concept, *Manuskript*, no. 7 (81), pp. 149–152.

Sorokin, P.A. (1992), *Man. Civilization. Society*, Politizdat, Moscow, Russia.

Sorokin, P.A. (2010), *Society, culture and personality: their structure and dynamics. The system of general sociology (chapters from the book) (translated by V.G. Nikolaev). Sorokin P. A. Society, culture and personality: their structure and dynamics. A system of general sociology. Harper & Bros, N. Y., 1947. pp. 359–364, Sotsial'n-yye i gumanitarn-yye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Ser. 11, Sotsiologiya: Referativnyy zhurnal*, no 3. pp. 157– 67.

Tomas, U. (2004), *Nabokov in Berline*, Agraf, Moscow, Russia.

Trubetskova, Ye.G. (2018), The eye and optical aids: deformation of vision in Vladimir Nabokov's prose, *Bulletin of Tomsk State University*, no. 429, pp. 58–65.

Trubetskova, Ye.G. (2010), Consciousness as an "optical instrument": on the visual aesthetics of V. Nabokov, *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 10, no. 3, pp. 264–275.

Uillis, O. (2008), Principles of organization and functions of urban space in the early prose of V.V. Nabokov's Berlin Period, *Bulletin of Moscow University, seriya 9, Filologiya*, no. 3, pp. 62–68.

Uillis, O. (2008), The cityscape of V. Nabokov and the "Berlin Text" of German literature and art, *Vestnik RUDN. Seriya: Literaturovedeniye, zhurnalistika*, no. 3, pp. 31–36.

Khasin, G. (2001), *Theatre of personal secrets. Russian novels by V. Nabokov*, Letnij sad, Moscow, St. Petersburg, Russia.

Chudinova, Y.E. (1999), Succubus and Beatrice, or the Defense of Lolita (novels by V. Nabokov "Camera Obscura" and "Lolita"), *Literatura: Yezhened. pril. k gazete «Pervoye SentyabrYA»*, no. 6, pp. 5–9.

Submitted: 01.03.2025

Revised: 01.06.2025

Accepted: 20.06.2025