

Д.В. Герченева

КИНОМЕДИАЛЬНОСТЬ ПРОЗЫ В. НАБОКОВА

© Герченева Дарья Владимировна – аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, Самарский национальный исследовательский университета имени академика С.П. Королева, 443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34.
E-mail: parphenos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0244-5954>

АННОТАЦИЯ

В данной статье ставится проблема влияния кинематографической визуальности на литературный текст В. Набокова. Уточняется само понятие киномедиаальности и его значение для эстетики Набокова. Проводится исследование некоторых особенностей повествования в набоковской прозе конца 1920-х – начала 1930-х годов, обусловленных влиянием киноэстетики. Анализируются те возможности, которые открывают писателю и читателю использование некоего подобия объектива кинокамеры, своего рода «кинематографического глаза». На материале романов «Защита Лужина», «Камера обскура», «Соглядатай» рассматриваются возможности применения приемов, мотивов и концептуальных моделей кинематографа в литературном произведении с целью расширения границ повествования – превращения сюжета повествования в сюжет наблюдения. Ввиду недостаточного освещения исследователями рассматриваемого вопроса предпринимается попытка разрешить терминологическую неопределенность и разграничить понятия «киномедиаальность» и «кинематографичность», а также установить значение термина «киномедиаальность» применительно к литературному (в нашем случае – модернистскому) тексту. Работа носит аналитический характер и представляет собой комплексное исследование. Во внимание принимаются преимущественно формальные приемы, заимствованные из кинематографа, перенесенные на почву литературных текстов и адаптированные к языку словесного искусства. Изучение приемов помогает установить смысловые интерференции кино и литературы. Прослеживается влияние киномедиаальности на повествование Набокова, исследуются отношения между наблюдателем и наблюдаемым, объектом наблюдения и зрителем, смена точек зрения и видения. Теоретическая рефлексия и практический анализ романов Набокова позволяют заключить, что перенесенные в пространство литературного текста кинематографические приемы и оптические эффекты помогают писателю передать фрагментарность героев и событий, а также представить повествование как узор сменяющих друг друга движущихся картин.

Ключевые слова: Набоков, художественная форма, наблюдение, фокализация, киномедиаальность.

Цитирование. Герченева Д.В. Киномедиаальность прозы В. Набокова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т. 24. № 2. С. 113–118. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-113-118>.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution License Which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited. (CC BY 4.0)

DOI: 10.18287/2542-0445-2018-24-2-113-118
UDC 82-31

Submitted: 1/III/2018
Accepted: 18/IV/2018

D.V. Gerchenova

FILM MEDIALITY IN V. NABOKOV'S PROSE

© Gerchenova Daria Vladimirovna – postgraduate student of the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations, Samara National Research University, 34, Moskovskoye shosse, Samara, 443086, Russian Federation.

E-mail: parphenos@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0244-5954>

ABSTRACT

In this article, the problem of influence of cinematic visuality on the literary texts of V. Nabokov is posed. The very concept of film-mediality and its significance for Nabokov's aesthetics are specified. A study of some features of the narrative in the Nabokov prose of the late 1920-ies and early 1930-ies, conditioned by the influence of film aesthetics, is being conducted. Those possibilities that open up to the writer and the reader the use of a kind of camera lens, a kind of «cinematic eye» are analyzed. On the material of the novels «The Luzhin Defense», «Laughter in the Dark», «The Eye», the possibilities of using techniques, motifs and conceptual models of the films in a literary work are considered with the aim of expanding the narrative boundaries – turning the plot of the narrative into a plot of observation. In view of the lack of coverage by the researchers of the issue under consideration, an attempt is made to resolve the terminological uncertainty and distinguish between the concepts of «film materiality» and «cinematography», and also to establish the meaning of the term «film-mediality» as applied to the literary (in our case – modern) text. The work is of an analytical nature and is a comprehensive study. We take into account mainly formal receptions borrowed from the cinema, transferred to the soil of literary texts and adapted to the language of verbal art. The study of techniques helps to establish the semantic interference of cinema and literature. The influence of film-medialism on Nabokov's narration is traced; the relationship between the observer and the observed, the object of observation and the viewer, the change of points of view and vision are explored. Theoretical reflection and practical analysis of Nabokov's novels allow us to conclude that cinematographic techniques and optical effects transferred to the space of the literary text help the writer to convey the fragmentation of heroes and events, and also to present the narrative as a pattern of successive moving pictures.

Key words: Nabokov, artistic form, observation, focalization, film-mediality.

Citation. Gerchenova D.V. *Kinomedialnost' prozy V. Nabokova* [Film mediality in V. Nabokov's prose]. *Vestnik Samarskogo universiteta. Istoriia, pedagogika, filologiya* [Vestnik of Samara University. History, pedagogics, philology], 2018, Vol. 24, no. 2, pp. 113–118. DOI: <https://doi.org/10.18287/2542-0445-2018-24-2-113-118>.

Введение. Постановка вопроса

Произошедшее в эпоху модернизма крушение традиционной системы ценностей привело художников к убеждению, что мир больше не будет таким, как прежде. Модернисты выходят на новый уровень обращения с категориями пространства и времени, представления о которых, собственно, и формируют картину мира. Новое видение мира обусловило поиски новых художественных форм, которые, в свою очередь, должны были нести новые эстетические смыслы. Это время отмечено взаимовлиянием пространственного и временного, визуального и вербального начал в различных видах искусства [Гришакова; Ханзен-Леве; Ходасевич; Grishakova]. Одним из главных открытий эпохи модернизма стала синергия художественных форм, обусловленная пониманием того, что язык

обладает потенциалом пространственности и иконичности, изображение же тяготеет к разворачиванию во времени и повествовательности.

Методология исследования

Методологической базой явились посвященные проблемам интермедальности, киноэстетики и рецептивной эстетики исследования Ю.М. Лотмана, И.П. Смирнова, Оге А. Ханзена-Леве, Ю.Г. Цивьяна и др. В процессе исследования применялись такие методы, как сравнительно-типологический, структурно-семантический, герменевтический метод и методнарративного анализа.

Понятие киномедальности и проблема наблюдения

В литературе модернизма превалирует не описание реальности, а наблюдение над ней [Гришакова; Ханзен-Леве; Ходасевич]. Это приводит к ут-

верждению в литературе пространственной формы [Ходасевич, с. 197]. Писатели не выстраивают единой линии повествования. Время начинает мыслиться в пространственных координатах, наблюдается специализация (или опространствливание) времени. При таком способе организации литературного произведения читателю самому нужно вспоминать, что о том или ином герое уже сказал автор, в какой ситуации, нужно самому выстраивать нити событий в многомерном пространстве художественной реальности. Размышления В. Набокова о пространственной форме художественного текста изложены в его «Лекциях по зарубежной литературе»: «...трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой, страница за страницей, та сложная работа, которую мы проделываем, сам пространственно-временной процесс осмысления книги мешает эстетическому ее восприятию. <...> У нас нет физического органа (такого, каким в случае с живописью является глаз), который мог бы разом вобрать в себя целое, а затем заниматься подробностями. Но при втором, третьем, четвертом чтении мы в каком-то смысле обращаемся с книгой так же, как с картиной» [Набоков, 1998, с. 26]. Писатель озадачен тем, что при восприятии литературного произведения читатель все свои усилия направляет на сам процесс чтения. Эстетическому восприятию произведения это мешает. Стало уже привычным, что литературные произведения воспринимаются читателем аналитически, поскольку писатель сам подробно комментирует причины поступков своих героев, объясняет ход их рассуждений и т. п. Оценивающие слова такого рода не вызывают больше доверия, поскольку не дают всей полноты картины. Эти слова дискредитировали себя. И Набоков стремится раздвинуть смысловые горизонты литературы за счет *зрения* и *наблюдения* [Смирнов; Фрэнк].

Новые возможности наблюдения над реальностью давал *кинематограф*, который на заре его появления воспринимался скорее как техническое новшество, а не как еще один вид искусства. Технические возможности камеры в работе с пространством и временем открывали какие-то важные стороны нового зрения и мировосприятия. Набоков это почувствовал и сделал кино частью художественной реальности, сюжетом и приемом своего искусства. К кинокоду он обращается в романах «Защита Лужина» (1929–1930), «Соглядатай» (1930), «Камера обскура» (1931) и др.

Вопрос о проникновении кинокода в структуру художественного текста В. Набокова ставился современниками писателя [Тоунбее]. В более широком контексте *визуальной поэтики* вопрос о влиянии кинематографа и других медиа (фотографии, живописи) на набоковские тексты рассматривается в ряде современных исследований [Гришакова; Grishakova; Плотникова]. Однако всестороннее рассмотрение проблемы киномедиаальности художественного языка Набокова еще не получило достаточного освещения в научной литературе.

Под *киномедиаальностью* литературного текста в данной работе понимается внедрение семиотической системы (или систем) кинематографа в семиотическую систему литературы в виде мотивов, конструктивных принципов и приемов, концептуальных моделей и последующее перекодирование литературы — ее художественного языка, приемов и форм. Киномедиаальность следует отличать от литературной кинематографичности, заключающейся в отсылках произведений к конкретным фильмам, упоминании кинотерминов и т. п. [Мартынова, 2017].

Писатель с помощью оптических эффектов и кинематографических приемов стремится в своих произведениях достичь равновесия между словом и образом, поэтому становится возможно воспринимать его тексты эстетически, зрительно, как картины — иконические знаки, помещенные в пространство и воспринимаемые в пространстве.

У Набокова-модерниста внимание сосредоточивается на приеме: на процессе наблюдения, зрения, что и обусловило обращение писателя к приемам кинематографа. Автор вводит читателя в самое сокровенное своего творчества: он открывает то, как его произведения рождаются, как он видит, что он видит, что видят его герои. При всей открытости приема для читателя писатель помнит о своих задачах, умело ведя читателя по лабиринтам своего произведения, но не давая ключа к решению создаваемой им в произведении головоломки. Набокову важно дать читателю возможность посмотреть на мир так, как тот и не думал его видеть: под новым углом зрения. Писатель предлагает читателю вместе с ним наблюдать и через это уже раскрывает тайники человеческой души — через внешнее наблюдение. Набокову удастся достичь перевода *пространственного* языка в язык *вербальный*, а это является одним из важнейших элементов художественной рефлексии модернизма. В своих произведениях средствами изобразительных видов искусства он словно создает *узор*, который зритель сам уже может воспринимать по-разному. Писатель предлагает различные образы, взятые в разные временные периоды, сочетая и переплетая их нужным ему — писателю — образом. Для писателя важно активное участие читателя как воспринимающего его произведения. Поэтому Набоков, используя средства кинематографа, словно находится несколько в стороне от своего произведения, позволяя героям жить своей жизнью и при этом произведение определенным, нужным ему образом выстраивая. Но сам он избегает давать однозначные оценки и комментарии.

Киномедиаальность Набокова. Единство визуального и вербального

Для Набокова крайне важна *тема зрения* и все, что с ней связано. Видеть, наблюдать, вглядываться свойственно и автору, и героям, благодаря чему художественное пространство его романов отличается «определенный визуальный или оптический строй» [Гришакова, с. 5]. Это сближает писателя с принципами построения французского романа, «*nouveau*

roman» [Лотман, с. 4; Лотман, Цивьян; Мартьянова, 2002], основным стремлением которого было освободить роман от каких бы то ни было примесей в виде отношения автора к описываемому: только сами описания и наблюдения.

Анализируя произведения В. Набокова, важно определиться с их модальностью. Согласно Ж. Женетту, *фокализация* может осуществляться в разных формах, две из которых явлены в произведениях Набокова. Повествование в текстах Набокова — «фокализованное повествование» [Женетт, т. 1, с. 270] с использованием как *внутренней фокализации* (знания повествователя и персонажа находятся примерно на одном уровне), так и *внешней* (повествователь знает меньше персонажа).

За счет того, что Набоков обращается к языку кинематографа, он представляет читателю множество точек зрения через приемы, им используемые. Набокову свойственно применение «*двойного*» зрения. Он смотрит на объект, преломляя его и воссоздавая: взгляд его на объект призван вскрыть в изображаемом им то, чего привычный взгляд наблюдающего уже не видит, не способен увидеть. Ведя повествование, он предоставляет своим героям возможность делать необходимые наблюдения вслед за собой. Он словно бы фиксирует на киноленту происходящее, а далее читатель сам может выбирать, на чем ему остановить свое внимание и как далее с полученным им материалом поступить — в какой узор включить.

В связи с исследованием *оптического строя* романов Набокова и возникает вопрос о *кинематодинамичности* его произведений. Писатель не останавливается на *фотографическом письме*: он не описывает события или персонажей замершими в определенном пространстве и времени. Искусство зрения у Набокова воплощается в слове. Визуальное и вербальное слиты в его прозе воедино. Набоков нередко выстраивает свои произведения, делая наброски происходящего. Он описывает в своих романах происходящее, словно создавая *движущиеся образы*, подобные кинематографическим. Смысл появляется благодаря тому, что эти отдельные выстраиваемые им образы складываются в воображении читателя в замысловатый узор, картину. Набоков переносит конструктивные принципы и приемы кинематографа в литературу, обогащая и меняя ее художественный язык. Теперь слово может выразить то, что прежде было недоступно (сфера «невыразимого»). Например, с помощью *использования световых эффектов, искусственных по происхождению*, становится возможным передать внутренние состояния героев, неестественность их выбора. В романе «Камера обскура» главный герой впервые встречается со своей будущей любовницей в зале кинотеатра, напоминающем камеру-обскуру (темную коробку с направленным внутрь нее лучом света), и с этого момента, как показывает дальнейшее повествование, герой начинает существовать, словно в некоем затемненном мире, не умея различить, что для него действительно цен-

но. С помощью приема *разъятия сплошного пространства в изолированных друг от друга кадрах* писатель нередко изображает ситуацию, которая противоречива, при этом важна для понимания произведения, и писателю важно не навязать читателю своего видения. Он описывает происходящее, как правило, с позиции видения нескольких персонажей, и таким образом читатель может сложить разрозненные «пазлы». Благодаря приему *взаимоналожения зрительных образов* стало возможным описать в разных плоскостях несколько действий, происходящих в одном пространстве в один момент времени с одними и теми же героями. Например, в романе «Камера обскура» Набоков (Набоков, 1934) с помощью этого приема создает эпизод просмотра Кречмаром, Магдой и Горном кинокартины с дебютной ролью Магды. Параллельно с происходящим в кинозале автор изображает и происходящее на экране. Он также использует прием *наезда камеры на объект съемки* для того, чтобы таким образом показать что-то важное в героях, на что еще не было случая обратить внимание читателя, или же то, что было показано мельком.

В результате взаимопроникновения кинематографа и литературы точка зрения в литературе стала более *подвижной*. Кино изменило способы восприятия мира. То, что происходит в кадре перед зрителем, — происходит сейчас, в момент восприятия, и рассматривается как настоящее. И авторам кинематографических картин приходится прибегать к ряду приемов, чтобы зритель смог понять, что перед ним то, что имело место ранее. Либо это относится к воспоминаниям героя, важным в данный момент (это можно осуществить с помощью приема *flash-back*), либо это события из прошлого, известные автору, которые очень важно ввести именно в данный фрагмент фильма. Именно эти приемы, позволяющие обыгрывать пространство и время, и заимствуют писатели-модернисты, в том числе и Набоков, у кинематографа.

Интересно то, как писатель применяет кинематографическую технику в *little novel* «Соглядатай». С самого начала произведения сознание героя расстраивается, и он воспринимает все свои действия со стороны: так, словно это действия другого человека. С этого момента автор строит произведение на основе приема *разъятия сплошного пространства в изолированных друг от друга кадрах*. Писатель дает информацию о главном герое с четырех точек зрения: сам герой и его мысли о себе, его внутренний диалог; взгляд героя на Смурова, его заинтересованность в нем как в любопытном для наблюдений человеке; описание событий повествователем, взгляд на Смурова других героев рассказа. *Виды фокализации* в произведении варьируются. За счет того, что все повествование выстраивается с разных точек зрения, происходит *наложение образов друг на друга*. В тексте они излагаются независимо друг от друга, а соединить их — задача читателя. Писатель делает зарисовки происходящего, читатель наблюдает описываемое, но не по-

лучает целостного представления о том, что происходит. При этом такое недоведение автором описаний до целостности на протяжении всего романа оставляет читателя включенным в наблюдения героев. Важно отметить, что на протяжении всего произведения нет голоса всевидящего повествователя. Все, что узнает читатель, — взгляд главного героя на происходящее или взгляды других, второстепенных персонажей. Автор наделяет своих героев возможностью создавать *узор произведения*. Иными словами, из субъективных взглядов персонажей складывается замысловатый узор калейдоскопа, картина. Роль автора — собирать материал, фиксировать его определенным образом — так, словно это снимается на киноленту. И читателю лишь в конце романа «Соглядатай», из обращения одного из персонажей к главному герою, становится понятно, что он, этот главный герой, собиравший информацию о некоем Смурове, и был тот самый Смуров, помешавшийся рассудком в результате своего самоубийства. При этом автор никак не комментирует такой исход событий: это не входит в его замысел, и у читателя остаются сомнения, так ли это.

Прием *разъятия сплошного пространства в изолированных друг от друга кадрах* Набоков использует и в определенных фрагментах романов «Соглядатай» и «Камера обскура». В «Соглядатае» — когда главный герой оказывается избит и опозорен мужем своей любовницы. Писатель изображает, как герой, войдя в свою комнату, видит следующее: «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки» (Набоков, 1989, с. 317). Взгляд — словно из зрительного зала, со стороны, тогда как следующей репликой героя автор дает понять, что этот человек одновременно — и сам наблюдающий: «Таким я на мгновение увидел себя в зеркале» (Набоков, 1989, с. 317). В романе «Камера обскура» этот прием используется при описании ситуации, когда Кречмар увозит Магду из санатория, заподозрив ее в измене. Они подъезжают к опасному участку дороги, где вот-вот попадут в аварию. Автор прибегает к множественной фокализации. И благодаря трем кадрам, посредством которых создается описание ситуации: старушка, собирающая на пригорке травы, летчик, летящий над этой местностью, и Аннелиза (которая находится во Франции), чувствующая что-то неладное, — автор создает картину, предшествующую аварии, что вот-вот произойдет. Набоков не пишет далее о самой аварии. С помощью приемов, используемых им, он дал возможность читателю понять, что авария неминуемо произойдет: если бы в произведении был представлен взгляд одного героя, этот взгляд мог бы быть и ошибочным, и читатель еще сомневался бы в вероятности катастрофы, а здесь писатель не оставляет сомнениям места. О том же, что авария действительно произошла, становится ясно уже из начала следующей главы.

Заключение

С помощью приемов кинематографа автор может выявлять те стороны жизни, которые персонажи игнорируют, но которые могут быть важны читателю для формирования более объемного представления о них. Так, стало возможным, как в кинематографе, изобразить объект наблюдения максимально — неестественно — близко. Прием *наезда камеры на объект съемки* позволил Набокову глубже показать читателю внутренний мир своих героев, то, что они сами от себя таят, но что при этом руководит ими; то, что читателю необходимо видеть как определяющее суть этих героев. Этот прием заключается в приближении объекта и крупном его изображении. В современном мире кино- и фотоискусства существует термин *zoomin* («приближение»). С помощью этого приема Набоков описывает появление Магды на экране («Камера обскура»). Из-за наезда камеры рот ее выглядит припухшим, похожим на пиявку, брови при приближении оказываются неправильной формы. Героиня занимает весь экран, и некрасивость ее видна преувеличенно карикатурно.

Итак, выстраивая *сюжет повествования* как *сюжет наблюдения*, Набоков прибегает к эстетике и технике кино, при этом человек из существа *рассуждающего* превращается в *наблюдающего* — в «соглядатая» мира и самого себя. *Оптические эффекты*, свойственные кинематографу, помогают Набокову передать фрагментарность и разрозненность героев и событий, а также представить повествование как *узор сменяющих друг друга движущихся картин*.

Источники фактического материала

Набоков В.В. Камера обскура. Париж; Берлин, 1934. 202 с.

Набоков В.В. Соглядатай // Приглашение на казнь. Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинев: Изд-во «Литература артистикэ», 1989. С. 3–148, 311–356.

Библиографический список

Гришакова М.Ф. О визуальной поэтике Набокова. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (дата обращения: 25.09.2017).

Женетт Ж. Фигуры. Т. 1–2 / пер. под ред. С. Зенкина. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 472 с.

Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 29.09.2017).

Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 214 с.

Мартьянова И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 136–141. URL: <https://elibrary.ru/titles.asp>.

Мартянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.

Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. под ред. В.А. Харитонов. М.: Независимая Газета, 1998. 515 с.

Плотникова А.А. Кинематографичность как прием в творчестве А.Н. Вертинского // Вестник ЛНУ им. Тараса Шевченко. 2013. № 9 (268). Ч. II. С. 208–216. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe.

Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009. 404 с.

Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе / пер. с англ. В. Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 194–213.

Ханзен-Леве Оге А. Интермедийальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 640 с.

Ходасевич В.Ф. Камера обскура. URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/kamera-obskura.htm>.

Grishakova M. The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction // Narrative Strategies and Cultural Frames. *Tartu Semiotics Library*. 2012. № 5. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/24/besprozvany24.shtml>.

Toynbee Ph. (1968) The Bright Brute is the Gayest // *New York Times*, 12 May, VII, 4–5.

References

Grishakova M.F. O vizual'noi poetike Nabokova [On the visual poetics of Nabokov]. Available at: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (accessed 25.09.2017) [in Russian].

Genette G. *Figury*. T. 1–2. Per. pod red. S. Zenkina [Figures, Vol. 1–2. Translation under the editorship of S. Zenkin]. M.: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh, 1998, 472 p. [in Russian].

Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. Available at: <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (accessed 29.09. 2017) [in Russian].

Lotman Yu., Tsivyan Yu. *Dialog s ekranom* [Dialog with a screen]. Tallinn: Aleksandra, 1994, 214 p. [in Russian].

Martianova I.A. Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoi russkoi prozy) [Cinematography of literary text (on the material of the contemporary Russian prose)]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Herald of Chelyabinsk State Pedagogical University], 2017, no. 1, pp. 136–141. Available at: <https://elibrary.ru/titles.asp> [in Russian].

Martianova I.A. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoi kinematografichnosti [Film century of the Russian text: the paradox of literary film looking]. SPb.: SAGA, 2002, 240 p. [in Russian].

Nabokov V. *Lektsii po zarubezhnoi literature*. Per. s angl. pod red. V. A. Kharitonova [Lectures on foreign literature. Translation from English edited by. V.A. Kharitonov]. M.: Nezavisimaia Gazeta, 1998, 515 p. [in Russian].

Plotnikova A.A. Kinematografichnost' kak priem v tvorchestve A.N. Vertinskogo [Cinematography as a method in the works of A.N. Vertinsky]. *Vestnik LNU im. Tarasa Shevchenko* [Bulletin of the Lugansk National University named after Taras Shevchenko], 2013, no. 9 (268), Part II, pp. 208–216. Available at: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe [in Russian].

Smirnov I.P. *Videoriad. Istoricheskaya semantika kino* [Video sequence. Historical semantics of cinema]. SPb.: Petropolis, 2009, 404 p. [in Russian].

Frank J. *Prostranstvennaia forma v sovremennoi literature*. Per. s angl. V. Makhlin [Spatial form in modern literature. Translation from English by V. Makhlin]. In: *Zarubezhnaia estetika i teoriia literatury XIX–XX vv.* [Foreign aesthetics and theory of literature of the XIX–XX centuries]. M., 1987, pp. 194–213 [in Russian].

Hansen-Löve Aage A. *Intermedialnost v russkoi kulture: ot simbolizma k avangardu* [Intermedia in Russian Culture: From Symbolism to the Vanguard]. M.: RGGU, 2016, 640 p. [in Russian].

Khodasevich V.F. *Kamera obskura* [Camera obscura]. Available at: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/kritika/hodasevich/kamera-obskura.htm> [in Russian].

Grishakova M. The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction: Narrative Strategies and Cultural Frames. *Tartu Semiotics Library*, 2012, 5. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/24/besprozvany24.shtml> [in English].

Toynbee Ph. The Bright Brute is the Gayest. *New York Times*, 1968, May 12, VII, pp. 4–5 [in English].