

© А. С. Полянина

УДК 821.161.1(092)

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИНЦИП ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ОТЧАЯНИЕ»*

А. С. Полянина (Новосибирск, Россия)

«Отчаяние» – последний русскоязычный роман В.В. Набокова, который обладает уникальной структурой: текстовые ремарки героя, титровые диалоги, монтажные соединения эпизодов и крупный план позволяют отнести письмо в область кинолитературы. При этом кинематограф возможен лишь на метауровне, именно там он соотносится с «речью», совпадает с ней во всех параметрах. Для романа характерна стратегия провокации, так как кинематограф есть своего рода оптический трюк. Набоковское «слово» разоблачает «действие», кино становится возможным только в качестве нарративного приема.

Данная работа посвящена особому типу визуализации – имитации кинопоказа в нарративе. Элементы кинопоэтики романа «Отчаяние» анализируются в аспектах героя, сюжета и композиции.

Ключевые слова: визуализация, Набоков, кинооптика, кинолитература, нарративный прием.

Кинематографический контекст литературы – весьма неустойчивая и подвижная субстанция, которая может менять свои характеристики в зависимости от появления новых моделей в культуре. В первую очередь, она представляет собой выход одного искусства за пределы другого, вырабатывая в литературном дискурсе особый прием «кинофицированности» текста. И. Смирнов в своей работе «Видеоряд» обозначает «словесное сотворчество» двух искусств: «предложить читателю вербальный

эквивалент фильмов – дать возможность пережить их уже не как пантомиму, но и как Логос» [8, с. 340].

Рассуждая о визуальной поэтике В. Набокова, многие исследователи указывают на предпочтение писателем оптико-звуковых образов действию и на «особый зеркальный принцип построения текста». Роман Набокова «Отчаяние» часто исследовался на предмет наличия в нем претекстов из сферы кинематографа, немецкого в частности.

* Статья подготовлена в рамках реализации Программы стратегического развития ФГБОУ ВПО «НГПУ» на 2012–2016 гг., конкурс молодых ученых.

Полянина Анна Сергеевна – соискатель, старший лаборант кафедры зарубежной литературы и теории обучения литературе, Новосибирский государственный педагогический университет.
E-mail: a.polyaNina@yandex.ru

В своей статье под названием «Чувство фильма» Р. Янгиров говорит о «генетической связи» оптики Набокова с кинематографом и о «виртуозном умении вербализовать фильмические эффекты»: «экранный ритм, параллельный и перекрестный монтаж, игра «крупностей» и светотени, неожиданные ракурсы авторского взгляда, выразительный «титровые» диалоги персонажей и даже такой внесловесный нюанс, как движение камеры, – все эти приемы ассоциируются исключительно с Набоковым» [12, с. 399]. Автор статьи приходит к выводу, что «кризис старой художественной традиции выдвинул на первое место «кинофицированное» творчество: по примеру Америки, где в широкий оборот вошли обратные переделки сюжетов и сценариев популярных фильмов в романы и повести, аналогичные опыты распространились и в Европе, где беллетризация экранных бестселлеров подкреплялась переводом на драматическую сцену, в оперетту и в варьете» [12, с. 400]. В результате «кинофицированности» происходит перевод из области кинематографического (сценарного) в область литературного и театрального. Но известен также обратный прием – «кинематографизации» – когда литература и театр усваивают приемы кинематографа в структурном плане.

Таким образом, в культуре существует два приема присвоения феномена одного искусства другим: «кинофицированность» текста – жанр «киноромана» (написание романа по киносценарию и по сюжету фильма) и «кинематографизация» – монтаж кино (усвоение его приемов). Метатекстуальная природа «Отчаяния» тяготеет, скорее, к метапозиции, необходимой для описания культурного пространства того времени, так как одни исследователи пишут о «киноисточниках»

романа (Лора Шлотхауэр, И. Смирнов), а другие – о «кинематографической технике» письма Набокова (Р. Янгиров, Н. Григорьева).

В нашем исследовании мы рассмотрим роман «Отчаяние» именно с точки зрения кинематографизации, так как это один из основных приемов набоковской прозы и прозы эпохи модернизма в целом. Важным представляются не только интертекстуальные связи с кинематографом, но и наличие его аллюзий в тексте, обыгрывание Набоковым самого способа кинопоказа, имитация процесса, но не кино-содержания.

События в «Отчаянии» разворачиваются таким образом: торговец шоколадом Герман случайно обнаружил в бродяге Феликсе своего двойника. Это открытие наводит Германа на мысль об идеальном убийстве. Суть его плана состоит в том, чтобы выдать убийцу за жертву и создать впечатление, будто убит не Феликс, а он сам. На самом же деле Герман, «перевоплотившись» в Феликса, будет продолжать жизнь в свое удовольствие вместе с женой Лидой на деньги, вырученные за собственную смерть от страхового общества. Но в искусно задуманном и выполненном плане убийства обнаруживается существенная ошибка. Очевидного для Германа сходства между двойниками никто не видит, и полиция быстро устанавливает личность убийцы.

Прежде, чем говорить об использованных киноприемах, необходимо остановиться на нарративной структуре текста. Принципиальная особенность этого романа состоит в том, что персонаж «Отчаяния» – Герман, «присваивает» себе роман Набокова, и с первой строчки по десятую главу начинает писать свою повесть: «...так, например, я полагал начать свою

повесть», а дальше обвиняет автора в будущем присвоении его произведения:

«Что ты почувствуешь, читатель-автор, когда приступишь к этой рукописи? Восхищение? Зависть? Или даже – почем знать? – воспользовавшись моей бессрочной отлучкой, выдашь мое за свое <...> Мне было бы нетрудно принять наперед меры против такого наглого похищения» [4, с. 445].

Присвоение оригинала персонажем прекращается вполне знаковым моментом – «эпилогом» Германа в 10 главе, но дальше роман продолжается, так как «Отчаяние» Набокова имеет 11 глав. Тем не менее, почти весь роман содержит в себе план персонажа – Герман персонализирует текст. Происходит совмещение двух функций – передачи текста персонажа и собственно повествование, которое осуществляется в тексте нарратора. М. Бахтин назвал это явление «гибридной конструкцией»: «это такое высказывание, которое по своим грамматическим (синтаксическим) и композиционным признакам принадлежит одному говорящему, но в котором в действительности смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два «языка», два смысловых и ценностных кругозора [1, с. 118]. Позднее это же явление В. Шмид называет «текстовой интерференцией»: «интерференция получается вследствие того, что в одном и том же отрывке повествовательного текста одни признаки отсылают к тексту нарратора, другие же — к тексту персонажа» [11, с. 141]. Одновременная отсылка к двум разнородным текстам создает эффект сосуществования этих текстов. Таким образом, в романе «Отчаяние» автором допускается «нарративный парадокс» – повествуемый персонаж выступает в роли повествующей инстанции. Исполняется тот самый «трюк иллюзиониста», о котором рассуждал Герман

в 1 главе: «...фильмовый актер в двух ролях никого не обманывает, ибо если он и появляется сразу в двух лицах, то чувствуешь поперек снимка линию склейки» [4, с. 406].

«Гибридность конструкции» и «иллюзорность присвоения» чужого текста также обнаруживается в интертекстуальных отсылках к роману Андре Жида «Фальшивомонетки». В нем главный герой – писатель Эдуард ведет дневник и рассуждает о принципах идеального романа. Параллельно он начинает писать реальный роман, название которого совпадает с названием романа Жида. «Дуальности дневникового и романного повествования соответствует дуальная пара героев». В финале «Отчаяния» Герман пишет: «Опасность обращения моей повести в художничью дневник, к счастью, рассеяна» [4, с. 527]. Д. Захарьин рассуждает в своей статье «Набоков и Андре Жид. Отчаяние roman du roman»: «Набокову удалось вмонтировать в свой роман ту сложную конфигурацию мотивов, которую критики не переставали считать изобретением Андре Жида. Действие ФМ вертится на стержне символического обмена, в котором участвуют настоящие и фальшивые монеты» [3, с. 102]. Мотив монет и мотив украденного писательского инструмента также повторяется в «Отчаянии», что можно усмотреть в «фальшивом плане» Германа и в применении Набоковым приема перехода от писателя к не-писателю: в пятой главе Герман спрашивает у Феликса про серебряный карандаш, который он забыл на траве при их первой встрече:

«...Вот что, умник, отдай-ка мне моментально мой карандаш!» <...>

«Вы забыли на траве...»

«Украл и продал!» – крикнул я, даже притопнул.

Ответ его был замечателен: сперва мотнул головой, что значило: «Не крал», – и тотчас кивнул, что значило: «Продал» [4, с. 441].

Таким образом, посредством Феликса в романе совершается «нарративная сделка» – герой продает карандаш Германа, оставляя, тем самым, текст лже-нарратора недописанным. Так же, как и в FM, в «Отчаянии» появляется вторая «фальшивая» повествовательная линия, вызывающая не только «иллюзию одновременности сосуществования двух текстов», но и «иллюзию» написания и прочтения (В 11 главе Герман перечитывает «свой» текст: «Сперва перечитаем» [4, с. 521]). Так как 11 глава – это уже текст Набокова, то Герман меняет свой статус и переходит из персонажа пишущего в статус персонажа читающего. «Иллюзорность» и «изображенность» являются в данном романе основными приемами наррации В. Набокова.

О. М. Фрейденберг в своей работе говорила о том, что «до появления наррации, то есть до умения воспроизводить длительность во времени и перспективу в пространстве, в драме нарративную функцию выполняла вещь, повозка, привозившая и «показывавшая» убитых за кулисами героев: она заменяла второе время, второе пространство и второе действие» [10, с. 223]. Частые ремарки (комментарии Германа) в тексте, сценические действия и режиссерский «труд» Германа могут создать впечатление присутствия элементов драматического произведения в романе. Тем более, что проза постмодерна предполагает некоторое смещение жанров и родов литературы, также создавая жанровую/родовую «гибридную конструкцию». В «Отчаянии» роль повозки исполняет машина Германа – Икар темно-синего цвета. По мнению Ж. Делеза,

«повествование использует всевозможные транспортные средства как источники ложного движения» [2, с. 446]. Сцена убийства проходит в машине, в ней лже-двойник Феликс должен был «прокатиться» по условленному договору в роли дублера Германа-актера. Стоит отметить, что свои романы Набоков писал долгое время в синей тетрадке, постоянно мелькавшей в его произведениях. А машина Германа, который использует ложные монтажные соединения (так как он не является нарратором романа) – темно-синего цвета. Машина, также как и повозка в античной драматургии, становится «зачаточной сценой». В 11 главе Герман увидит свою «повествовательную ошибку» и крах своего «гениального плана» в палке, которую Феликс оставляет в машине: «Ну вот – палкой, – указал ею, сел в автомобиль и потом палку в нем и оставил, когда вылез...» [4, с. 522].

Кинематографизация в романе представлена на метасюжетном и сюжетном уровнях. На сюжетном уровне Герман не видит то кино, которое снимает (в «Предисловии автора к американскому изданию романа «Отчаяние» В. Набоков пишет: «...Не могу даже вспомнить, удалось ли ему снять тот фильм, который он предлагал режиссировать» [5, с. 105]), так как в тексте постоянно фиксируется мотив «невидения» главного героя: его ночной кошмар – «...видел лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, – и я вдруг замечал, что глаз на нем нет» [4, с. 427]; отсутствие нарисованных глаз на портрете Германа – «Глаза я всегда оставляю напоследок», – самодовольно сказал Ардалион» [4, с. 427]. Также остальные герои романа, за исключением Ардалиона, отличаются «плохим зрением» и носят очки: Феликс, не замечающий сходства

с Германом («ты, значит, слеп»), ненаблюдательная жена (Лида), близорукий Орловиус, толстяк в роговых очках на дачном участке, женщина-продавец из табачной лавки, лакей в пенсне и т.д.

Использованные киноприемы выражаются именно в метасюжетном плане, так как Герман выступает в роли повествующей инстанции и в 1 главе задается вопросом: «высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя, – достигается ли это когда-нибудь?» [4, с. 406]. В начале романа Герман выбирает варианты написания главы – «как мы начнем эту главу?» и останавливается на приеме «биоскопа, иллюзиона, кинематографа»; в 5 главе Герман осматривает Феликса, начиная не сразу с лица, а с ног, «как бывает в кинематографе, когда форсит оператор» [3, с. 440]. Подробное описание лиц Германом приводит к кинематографическому приему «крупного плана». Подобный киноприем рассматривается Бергманом как «нахождение лица в такой области, где перестает действовать принцип индивидуализации. <...> Лица сливаются не потому, что они похожи, а из-за того, что они утратили индивидуализацию, а в равной мере – и социализацию, и способность к коммуникации. Крупный план есть одновременно и лицо, и его стирание» [2, с. 449] Напомним, что «шоколадное» производство Германа разваливается, он становится преступником и скрывается в других городах, а также «теряет способность к коммуникации» – так и не произносит финальную «речь» (последнее предложение романа русского варианта – «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь»). Феликс же на протяжении всего романа имеет статус «бродяги» и говорит «прибаутками, в рифму», на немецком языке.

Во 2 главе Герман, Ардалион и Лида едут на дачный участок Ардалиона. Стоит уделить этому эпизоду особое внимание: «Я подскакивал, рядом подскакивала Лида, сзади подскакивал Ардалион и говорил: «Мы сейчас, – (гоп), – въедем в лес, – (гоп), – и там, – (гоп-гоп), – по вереску пойдет легче», – (гоп)» [4, с. 418]. Ж. Делез в своей работе «Кино» говорил о том, что «движение – еще один вариант изображения в кинематографе» [2, с. 450]. Этот эпизод движения машины Германа отсылает нас к известному в кинематографе «эффекту», когда машина стоит на одном месте, но при этом «подпрыгивает», а сзади идет пленка с движущимся «лесом», создавая, таким образом, иллюзию движения.

Напрашивается вывод, что иллюзорность появляется не только в сходстве через отсутствие (Герман и Феликс двойниками не являются, сходство видится только в сознании героя), но и в плане присвоения чужого текста и, следовательно, в структуре повествования романа. Приемы «иллюзиона» (одно из первых названий кинематографа) могут выражаться не только в «чисто-световом показе картин» читателю-зрителю на сюжетном уровне романа, через «зрение» героя. Мы как бы просматриваем эти «картинки» в процессе чтения. При этом читатель имеет право либо представлять, либо нет.

Многие исследователи отмечали наличие «мистификации» в романах Набокова. Фокусы, постоянно использовавшиеся в нарративах Набокова, представляют собой синтез ложного «чуда» и зрелища: «ибо все – обман, все – гнусный фокус» [4, с. 459] Возвращаясь к теории О. М. Фрейденберг о зрелищах, стоит сказать о том, что зрелища делятся на зрелищные образы, построенные на действенном и на

зрительные образы (это словесный показ, акт смотрения) и что все это – части иллюзиона – балаганного представления [10, с. 227]. В 5 главе Герман говорит: «Хотя я актером в узком смысле слова никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр...» [4, с. 452]. В романе Набокова «Приглашение на казнь» структура произведения напоминает собой балаганный театр – раек (камера с «глазком», в котором мелькают картинки, схожа также с панорамой):

В глубине коридора, у двери с внушительными скрепами, уже стоял, согнувшись, Родион и, отодвинув заслонку, смотрел в глазок. <...> Лаборант Родион пустил Родрига Ивановича к наставленному окуляру. Плотно скрипнув спиной, Родриг Иванович впился... <...> Директор, наконец, медленно отодвинулся и легонько потянул Цинцинната за рукав, приглашая его, как профессор – захожего профана, посмотреть на препарат. Цинциннат кротко припал к светлomu кружку. Сперва он увидел только пузыри солнца, полоски, – а затем: койку, такую же, как у него в камере, около нее сложены были два добротных чемодана с горящими кнопками и большой продолговатый футляр вроде как для тромбона...

– Ну что, видите что-нибудь, – прошептал директор, близко наклоняясь и благоухая, как лилии в открытом гробу.

Цинциннат кивнул, хотя еще не видел главного; передвинул взгляд левее и тогда увидел по-настоящему.

В «Приглашении на казнь» уподобление структуры романа «визионерскому прибору» очевидно. В «Отчаянии» же речь идет о «подражании», о мимезисе мнимого под подлинное. Но самое это «подражание» стоит понимать именно в балаганном смысле, как зрелище –

зрительный показ и «взирание», а также как воспроизведение зрительной «схожести» и зрительных «подобий». Набоков визуализирует оптические образы с помощью приемов кинематографа, оставляя само «кино» не актуализованным, используя, таким образом, «минус-прием» (Герман и остальные «не видят»). «Кино» изымается из текста, ни один из героев не может его «просмотреть», вместо этого кинокод буквализуется на структурном уровне с помощью театральных и литературных приемов.

При встрече с Феликсом в Тарнице (5 глава) Герман, рассматривая палку Феликса, замечает, что она «с глазком». Мотив глаза в литературе нередко сопутствует изображению inferнального мира, а также отсылает нас к «киноглазу». Вполне возможно, что Набоков был знаком с неигровой киностилистикой Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом» (1929 г.), «Киноглаз» (1924 г.)). Герман, как фотоаппарат или как камера, фиксирует и снимает изображенное, о чем нам говорит его фраза из 4 главы: «и вот, обладая фотографической памятью, я запомни-бульвар, статую и еще другие подробности, – это снимок небольшой, однако, знай я способ увеличить его, можно было бы прочесть, пожалуй, даже вывески, – ибо аппарат у меня превосходный» [4, с. 432-433]. В финале англоязычного варианта романа Герман находит такой выход – он снимает свое собственное кино:

«Французы! Это всего лишь репетиция. Держите полицейских. Сейчас из этого дома к вам выбежит знаменитый фильмoвый актер. Он ужасный преступник, но ему положено улизнуть. Просьба не давать жандармам схватить его. Все это предусмотрено сценарием. Французы,

занятые в этой массовой сцене! Прошу освободить для него проход от дверей до автомобиля. Уберите шофера! запустите мотор! Держите жандармов, повалите их, сядьте на них верхом – им за это заплачено. У нас немецкая фирма, посему простите мне мой дурной французский выговор. Lespreneursdevues [кино-операторы], мой технический персонал и вооруженные консультанты уже разместились в вашей толпе. Attention! [Внимание] Мне нужен свободный проход. Только и всего. Благодарю. Теперь я выхожу»[3, с. 527].

В 5 главе, но уже после определения Феликсом принадлежности Германа к фильмовым актерам, Герман начинает замечать вывески трактиров.

Один из приемов кинофицированности текста мы можем обнаружить только в последнем отрывке романа, все той же повести Германа, которая не превращается в «худосочный дневник», но датируется от 1 апреля (что тоже символично – день смеха): в толпе людей появляется некий «господин в котелке набекрень», которого затеснили любопытные. А про Феликса постоянно говорится, что у него «фиалка в петлице». Синхронизируя все употребленные в романе приемы и аллюзии кинематографа, Набоков добавляет еще один имплицитно выраженный дополнительный кинокод – фигуру Чарли Чаплина, который «соединяет в себе цирк, карнавал и кинематограф, то есть мифологию ролевого поведения, игры, трюка – фокуса». Отнесенность к Великому Немому выражается также в финальной фразе главного героя: «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь». Акт произношения в русской версии не свершен и мотив «молчания» здесь становится наиболее заметным. В нашем случае это – «немое кино» (об этом говорит и наличие ремарок в

русском тексте, представляющие собой «титры» и относящиеся к субъекту речи, комментирующие происходящее как бы на фоне самого повествования). Но дальше Великий Немой исчезает, так как в кинематограф – в англоязычный вариант романа – «приходит» звук (финальные слова Германа о «репетиции»).

Существенным представляется то, что именно в англоязычном варианте обнаруживается ложность повествовательного дискурса: Герман выступает теперь не только как персонаж и как повествователь, который сам о себе повествует («нарративный парадокс»), но и как режиссер, который снимает кино и в котором, в свою очередь, снимается. Съемка фильма в тексте происходит уже по американской школе – «появляется чисто американское кино», с использованием фигуры Чарли Чаплина (что указывает на смеховую культуру «Американской мечты») и с общеизвестным HappenEnd, когда преступнику удается сбежать. Также происходит удвоение «иллюзорности»: как прием, она достигает своей полной выраженности – становится очевидным, что «все это предусмотрено сценарием» и что это – «всего лишь репетиция». Но «фильм одного актера» все равно не выходит на экран – на сюжетном уровне кино недоснято. Дальше открытый финал, и готовым остается только сценарий Германа.

В русском же варианте начало романа и его финал содержат в себе ирреальную модальность – «Если бы я не был совершенно уверен в своей писательской силе, в чудной своей способности выражать с предельным изяществом и живопись...» // «Отворить окно, пожалуй, и произнести небольшую речь». Ирреальность текстового пространства приводит к тому, что «случилось», но могло и

«не случиться», «если бы не...». Открытые и ирреальные начало/финал напоминают собой кинорамку, которая ограничивает текст особым, виртуальным хронотопом съемочной площадки, в пределах которого «снимают кино». Границы фильма известны, но реальность происходящего поддается сомнению. Кино, снимаемое Германом по его сценарию, становится возможным и завершенным только в структурном плане, для читателя-зрителя, осуществившего его «мечту». Для самих героев кинопоказ остается закрытым.

Двойственность финалов одного романа приводит к разным возможным реализациям замысла «Отчаяния». Если в англоязычном варианте «кино» случается - в виде сценария и «репетиции», то в русском варианте использование киноприемов в качестве

имитации съемок фильма, до конца незавершенных (финальная речь так и не состоялась) неизменно приводит к «минус-кино», оставляя первоисточник за пределами литературы. Задуманное Германом «немое кино» не воплощается в сценической «реальности». Кино-как-текст может существовать только в виде готового киносценария, что происходит в случае с повестью Германа, но не романом Набокова. Киносценарий же может получать свою завершенность только в осуществившемся кино, которое в сценической «реальности» текста так и не осуществляется. Нереализованное кино переходит в область набоковского «метакино», оставляя текст, таким образом, «недоснятым», в виде киносценария главного героя, обретая уже статус кино-текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Бахтин М. М.** Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
2. **Делез Ж.** Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004. – 654 с.
3. **Захарьин Д.** Набоков и Андре Жид. Отчаяние roman du roman // In: Hypertext Отчаяние / Сверхтекст Despair. Studienzu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel, hrsg. Von I. Smirnov. München, 2000.
4. **Набоков В.** Отчаяние // Набоков В. Собрание сочинений русского периода в пяти томах. – Т. 3. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 848 с.
5. **Набоков В.** Предисловие автора к американскому изданию // Набоков В. Отчаяние. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 224 с.
6. **Набоков В.** Приглашение на казнь / Набоков В. Избранные произведения. – М.: Советская Россия, 1989. – 400 с.
7. **Прокопьева И. В.** Нарративный источник как явление культуры // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета – 2011. – № 3. – С. 43–53.
8. **Смирнов И.** Историческая семантика кино. Видеоряд. – СПб, 2009. – 402 с.
9. **Тихомирова Е. Е., Колечкова О. И.** Этические концепты культуры как основа воспитания // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. – 2011. – № 3. – С. 54–61
10. **Фрейдбергер О.** Миф и литература древности. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.



11. **Шмид В.** Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php
12. **Янгиров Р.** «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // «Империя Н. Набоков и наследники»: сб. статей / Под ред. Ю. Левинга, Е. Сошкина. – М.: НЛЮ, 2006. – 544 с.

© A. S. Polyamina

UDC 821.161.1(092)

VISUALISATION AS THE NARRATIVE PRINCIPLE OF V. NABOKOV'S DESPAIR*A. S. Polyamina (Novosibirsk, Russia)*

Despair is the last V. Nabokov's novel written in Russian and its structure is unique. Hero's text remarks, 'caption' dialogs, montage-like joint of episodes and close-ups allows us to refer the writing to the field of movie literature. At the same time the cinematograph can exist only at the metalevel because here it correlates with 'speech' and congruents with it at all points. The strategy of provocation is typical for the novel since the cinematograph is some kind of optical trick. Nabokov's 'word' reveals 'action' and the cinema becomes a narrative device.

This article is devoted to the specific kind of visualization – the imitation of a movie screening in the narrative. Elements of Despair's poetics of the cinema are analyzed in the aspects of character, plot and composition.

Keywords: *visualisation, Nabokov, narrative, 'kinopoetika' (cinema poetics), movie literature, narrative strategy.*

REFERENCES

1. **Bakhtin M. M.** The word in the novel // Questions of the literature and an aesthetics. – M., 1975. – 504 s.
2. **Delez Zh.** Kino. – M., 2004. – 654 s.
3. **Zaharin D.** Nabokov and Andre Zhid the Jew. Despair roman du roman. // In: Hypertext Despair / Supertext Despair. Studienzu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel, hrsg. Von I. Smirnov. München, 2000.
4. **Nabokov V.** Despair // Nabokov V. Collected works of Russian period. – Vol. 3. – SPb.: "Symposium", 2000. – 848 s.
5. **Nabokov V.** Foreword of the author to the American edition // Nabokov V. Despair. – SPb.: the Alfabet-classics, 2009. – 224 s.
6. **Nabokov V.** Invitation to execution / Nabokov V. Selected products. – M.: the Soviet Russia, 1989. – 400s.
7. **Prokopyeva I. V.** Narrative source as the phenomenon of culture // Novosibirsk State Pedagogical University Bulletin. – 2011. – № 3. – Pp. 43–53.
8. **Smirnov I.** Historical semantics of cinema. A video series. – SPb, 2009. – 402 s.
9. **Tikhomirova E. E., Kolechkova O. I.** Ethical concepts as a basis of tolerance education // Novosibirsk State Pedagogical University Bulletin – 2011. – № 3. – Pp. 54–61.
10. **Freidenberg O.** Myth and the literature of an antiquity. – M.: the Book-publishing firm « East literature » the Russian Academy of Science, 1998. – 800 s.
11. **Shmid V.** Narrativlogy. – M.: languages of slavic culture, 2003. – [Electronic resource]. – URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/shmid/index.php



12. **Yangirov R.** « Feeling of film »: the Note about a cinema context in the literature of Russian abroad 1920–1930-th years // Empire N. Nabokov and successors / eds. Yu. Levinga, E. Soshkina. – M.: UFO, 2006. – 544 s.

Polyanina Anna Sergeevna – the competitor of faculty of foreign literature and theory of literature teaching, Novosibirsk State Pedagogical University.

E-mail: a.polyaNina@yandex.ru