

Куряев Ильгам Рясимович

**ТРЕВЕЛЛИНГ В НОВЕЛЛИСТИКЕ В. СОРОКИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ "НАСТЯ", "АВАРОН", "ПЕПЕЛ")**

Статья посвящена изучению кинематографической поэтики рассказов В. Сорокина. На материале рассказов "Настя", "Пепел", "Аварон" автором установлено, что важнейшими приемами интервизуальности становятся монтажная конструкция текстов, смена нарраторов, художественная игра, а также тревеллинг. В рассказах В. Сорокина тревеллинг является способом конструирования композиции текста, движения повествования.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2017/2-2/9.html](http://www.gramota.net/materials/2/2017/2-2/9.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 2(68): в 2-х ч. Ч. 2. С. 37-39. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2017/2-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2017/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

УДК 801.73

*Статья посвящена изучению кинематографической поэтики рассказов В. Сорокина. На материале рассказов «Настя», «Пепел», «Аварон» автором установлено, что важнейшими приемами интервизуальности становятся монтажная конструкция текстов, смена нарраторов, художественная игра, а также тревеллинг. В рассказах В. Сорокина тревеллинг является способом конструирования композиции текста, движения повествования.*

*Ключевые слова и фразы:* тревеллинг; литературная кинематографичность; монтаж; рассказ; Владимир Сорокин.

**Куряев Ильгам Рясимович**

*Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск  
ti3941anime@yandex.ru*

### ТРЕВЕЛЛИНГ В НОВЕЛЛИСТИКЕ В. СОРОКИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ «НАСТЯ», «АВАРОН», «ПЕПЕЛ»)

Творчество В. Сорокина, развивающееся в рамках постмодернизма, несомненно, ощутило на себе влияние кинематографического искусства. Об этом свидетельствует не только то, что В. Сорокин участвовал в написании ряда киносценариев («Четыре», «Копейка», «Москва»), но и отчетливая литературная кинематографичность его рассказов, романов и повестей. Это касается подчёркнутой визуальности, монтажной конструкции текстов, смены нарраторов, художественной игры – ключевых приемов кинематографичности, реализуемых практически во всех его произведениях. При этом конструирование композиции в творчестве В. Сорокина в целом и в новеллистике в частности производится различными способами.

Так, рассказы сборника «Пир» в большинстве своём построены по монтажному принципу. Однако наиболее примечательным в прозе писателя нам представляется прием тревеллинга. Оговоримся, что традиционно тревеллинг, реализуемый в современной постмодернистской словесности (от Стоппарда и Барнса до Акунина и Шишкина [2; 3]), понимают как «прием кино- или телесъемки при движении камеры» [6], как способ конструирования композиции текста, движения повествования в нём и как один из видов движения камеры (в кино) или определённой точки зрения в литературе. Применительно к литературному тексту тревеллинг будет пониматься нами как особый способ репрезентации точки зрения автора или нарратора, при которой точка зрения «привязана» к главному герою, предмету или прочему объекту наблюдения, когда взгляд извне словно постоянно, неотступно следует за одной точкой, не признавая прочих субъектов наблюдения, при этом категория времени остаётся относительно линейной, не претерпевающей серьёзных монтажных корректировок. Этот способ построения сюжета позволяет писателю выстроить динамичное повествование с ярко выраженными причинно-следственными связями.

В сборнике рассказов В. Сорокина «Пир» этот способ построения повествования встречается в рассказах «Настя», «Аварон» и «Пепел». Заметим, что важной особенностью этих текстов становится подчёркнутая отстранённость субъекта наблюдения / точки зрения автора от происходящего, что позволяет описываемому действию придать необходимую объективность.

Повествование здесь линейно, монтируются в первую и главную очередь планы/сцены, в которых акцентируется пространственная категория. При этом полисобытийный монтаж [1, с. 113] конструирует повествование через соположение монтажных синтагм в основном пространственными маркерами. Синтагмы, сменяясь, акцентируют причинно-следственные связи, являющиеся в текстах отчётливыми и предельно однозначными: условно говоря, действие героя в ситуации А порождает ситуацию Б. Смена синтагм с преимущественно пространственной доминантой также акцентирует внимание на герое и его действиях в рамках новой пространственной парадигмы, руководимой через монособытийный монтаж. Однако несомненно, что В. Сорокин выстраивает тревеллинг, а следовательно, и повествование различно. Объект наблюдения в построении сюжета играет различную роль: активную – сюжетообразующую – в «Авароне» или пассивную – формально связывающую – в «Пепле». «Настя» же представляет собой синтез или, скорее, совмещение этих двух ролей, к тому же автор не до конца выдерживает выбранный принцип построения сюжета.

В рассказе «Настя» круг действующих лиц четко очерчен, сюжетное действие развивается в рамках хронотопа усадьбы. Лишь в финале произведения «усадебный» хронотоп разрывается, расширяется, поглощая все. Объектом наблюдения здесь становится сама главная героиня – Настасья Саблина, далее – её образ, или душа, заточённая в чёрной жемчужине. Читатель/зритель, постоянно следуя за героиней, наблюдает за процессом подготовки к некому ритуалу. Это неотступное следование взгляда извне за героиней (точнее, за её телом) связывает сюжет, эпизоды, которые, кстати, монтажно поделены визуально – пропуском строки, что позволяет расценивать каждый подобный фрагмент текста как отдельную сцену (комната Насти, двор, кухня, гостиная, комната и проч.). И даже в сцене званого ужина, где Настя уже присутствует хоть и вполне однозначно, всё в том же образе объекта, вектор наблюдения сменяется. Из объекта активного, сюжетообразующего героиня трансформируется в объект, формально связывающий части рассказа.

Настя становится объектом побуждения к действию прочих героев рассказа: «– Давайте есть, господа, пока Настя не остыла! – Саблин заложил себе угол салфетки за ворот. – На правах отца новоиспеченной я

заказываю первый кусок: левую грудь! Павлушка! Неси бордо! Саблина встала, подошла к блюду, воткнула вилку в левую грудь Насти и стала отрезать. Все прислушались» [5, с. 25-26]. Автор передоверяет роль двигателя сюжета от Насти к кругу гостей на ужине (при этом прозаик создаёт иллюзию многоголосия и «шума», постоянной смены векторов наблюдения), а позже – её родителям и, наконец, вороне как силе природы. Однако само движение сюжета всё же остаётся привязанным к образу заглавной героини. Взгляд извне продолжает неотступно следовать за ней (порой, правда, меняя объект наблюдения, но всегда возвращаясь к Насте), за чёрной жемчужиной, поглощающей в своей сущности в конце произведения всё видимое художественное пространство рассказа: «В черной жемчужине плыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракиты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной спальне» [Там же, с. 64]. Конечно, в рассказе принцип неотступного следования единожды нарушается (сцена уединения Льва Ильича и Александры Саблиной), однако автор тут же возвращается к исходному месту и объекту наблюдения.

В рассказе «Аварон» используется та же схема повествования. Точка зрения снова остранина, объектом наблюдения оказывается один герой, являющийся идейной и действующей доминантой в каждой монтажной синтагме, в каждой новой пространственной парадигме. Однако, в отличие от «Насти», остранинный взгляд совершенно не отвлекается от главного героя, мальчика по имени Петя Лурье. Его действия, хоть и провоцируемые второстепенными персонажами (к примеру: «– Сейчас начнут, – пришурился Аварон на церковь. – Значит, слушай меня внимательно, Петр Лурье. Когда начнется акафист, ты войдешь в церковь. И встанешь напротив иконы Параскевы Пятницы. И будешь стоять и смотреть. Запомни, мне нужно только то, что упадет на пол. Понял? Петя ничего не понял, но кивнул» [Там же, с. 89]), в отличие от Насти, становятся причиной смены планов. Повествование здесь также линейно, категория времени относительна, и в первую очередь акцентируются пространственные маркеры (школьные класс и коридор, переулок, набережная и т.д.).

Естественно, монтаж как основной метод построения повествования здесь отодвинут на второй план и служит вспомогательным приёмом. Связующим звеном становится именно объект наблюдения: именно он, совершая поступки, деяния, оказывается движущей силой сюжета.

В рассказе «Пепел» роль монтажа заметно усиливается. В тексте объектом наблюдения становится абстрактная субстанция, некое материальное выражение метафоры, всё время – из одной сцены в другую, из одной парадигмы отношений в другую – меняющей своё семантическое значение, а позже – и формальное выражение: «Колбин включил электронож, двумя плавными движениями вырезал у Погребца загривок, кинул в сумку и побежал к двери» [Там же, с. 285]; «Виктор вывалил пачки [денег] в хрустальную вазу. Гасан свалил загривок с подноса в целлофановый пакет, убрал в кейс» [Там же, с. 291]; «Повар выхватил из него пакет с загривкой и побежал на кухню» [Там же, с. 296]; «Через час еда на блюде превратилась в пепел» [Там же, с. 298]. На первый план выдвигаются действия над объектом и – шире – само действие героев, которые меняются в каждой новой пространственной парадигме. Однако это совершенно не разрушает структуру повествования, композиция остаётся стройной по причине нахождения в каждом из её элементов необходимой идейной доминанты, способной менять свою роль в той или иной сцене. Пространственная парадигма, равно как и система отношений между действующими персонажами и объектом наблюдения, всё время трансформируется. С помощью полисобытийного монтажа и монтажной фразы, коей является в различных формулировках объект наблюдения, рассказ не теряет своей динамики и не лишается стройности и ясности повествования. Тем самым тревеллинг, строящийся на «нанизывании» с помощью монтажа сцен с различными пространственными маркерами и системами отношений, становится здесь именно способом построения сюжета рассказа, где объект наблюдения является не действующей доминантой, а лишь катализатором действия.

Таким образом, очевидно, что тревеллинг как способ построения сюжета используется В. Сорокиным в качестве приёма конструирования композиции текста (причем касается это не только рассказов, но и «Дня опричника», «Сахарного Кремля» [4] и т.д.). Время здесь линейно, условно и размыто, маркеры этой категории хронотопа не так важны для развития сюжета, как категория топоса, или пространства, и категория персонажа. Также тревеллинг, для которого наблюдение является сущностным принципом, подразумевает подчёркнутую визуальность происходящего, отсутствие как авторских рассуждений, так и мыслительной рефлексии самих действующих лиц. При этом монтаж при тревеллинге используется лишь как вспомогательный аспект и акцентирует свой потенциал лишь при нивелировании такой сюжетной доминанты, как главный герой, или действующее лицо.

#### *Список литературы*

1. **Мартьянова И. А.** Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011. 240 с.
2. **Осьмухина О. Ю.** Детектив 2000-х годов как полихудожественный текст: «Черный город» Б. Акунина // Пушкинские чтения – 2013: материалы XVIII Междунар. науч. конф. / под общей ред. В. Н. Скворцова. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. С. 55-59.
3. **Осьмухина О. Ю.** Специфика авторской стратегии Бориса Акунина: жанровый аспект // Евразийское Научное Объединение. 2016. Т. 2. № 3 (15). С. 143-146.
4. **Сорокин В. Г.** Норма; Тридцатая любовь Марины; Голубое сало; День опричника; Сахарный Кремль. М.: АСТ, 2012. 1304 с.
5. **Сорокин В. Г.** Пир. М.: Ад Маргинем, 2001. 476 с.
6. **Тревеллинг** [Электронный ресурс]. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic\\_fwords/36625/ТРЕВЕЛЛИНГ](http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_fwords/36625/ТРЕВЕЛЛИНГ) (дата обращения: 12.01.2017).

**TRAVELING IN V. SOROKIN'S NOVELISTICS  
(BY THE MATERIAL OF THE STORIES "NASTYA", "AVARON", "ASHES")**

**Kuryaev I'gam Ryasimovich**  
*Ogarev Mordovia State University*  
*ti3941anime@yandex.ru*

The article is devoted to studying cinematographic poetics of V. Sorokin's stories. Having analyzed the stories "Nastya", "Ashes", "Avaron" the researcher identified writer's key techniques of inter-visibility: clip-like text arrangement, the change of narrators, artistic game and traveling. In V. Sorokin's stories traveling is a method to arrange text composition, to develop narration.

*Key words and phrases:* traveling; literary cinematographicity; editing; story; Vladimir Sorokin.

УДК 82.081

*Статья посвящена стилистическим средствам, используемым современным британским автором Имоджен Эдвардс-Джонс в романе «Hospital Babylon». Ресурсы разговорной лексики, а также внелитературной лексики, авторских неологизмов, созданных с использованием стилистических средств: олицетворений, многокомпонентных эпитетов, образных сравнений, переходящих в метафоры, – формируют идиостиль автора романа «Hospital Babylon» Имоджен Эдвардс-Джонс.*

*Ключевые слова и фразы:* индивидуальный стиль; Имоджен Эдвардс-Джонс; роман «Hospital Babylon»; стилистические средства; вульгаризмы; многокомпонентные эпитеты.

**Кучинская Елизавета Александровна**, д. филол. н., доцент  
*Военная академия войсковой противовоздушной обороны Вооруженных Сил Российской Федерации имени Маршала Советского Союза А. М. Василевского, г. Смоленск*  
*Kuchinskaya@list.ru*

**НЕКОТОРЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ  
ИМОДЖЕН ЭДВАРДС-ДЖОНС (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА «HOSPITAL BABYLON»)**

Изучение индивидуального стиля привлекало внимание таких отечественных и зарубежных исследователей, которые, прежде всего, связывали это понятие с определенным набором языковых средств, способами их комбинирования и взаимодействия, как, например, Ж. Антуан, И. В. Арнольд, Ш. Брюно, Р. А. Будагов, В. В. Виноградов, Г. О. Винокур, И. Р. Гальперин, М. Л. Гаспаров, П. Гиро, В. Я. Задорнова, Ю. Н. Караулов, В. А. Кухаренко, Ю. М. Лотман, Ю. Н. Тынянов, Н. С. Шанский, D. Crystal, H. Widdowson и другие.

Понятие «индивидуальный стиль» возникло во французской риторике в XVIII веке и связано с именем Поля Гиро, который ввел понятие «генетическая стилистика», которая исследует творческую индивидуальность писателя, его код-язык на протяжении определенного периода времени [19].

Большое влияние на творчество писателя оказывает его биография, жизненный опыт, культура, талант, обстановка, в которой развивается его мастерство и по отношению к которой он, естественно, занимает определенную позицию в зависимости от своих эстетических идеалов, образования, сложившейся системы взглядов в определенный период «творческой мастерской» писателя [3; 4, с. 49; 7, с. 9-10].

Анализ языка художественной прозы британских и американских писателей представлен в лингвистических исследованиях Ю. В. Тихоновой [17], Ю. Л. Сапожниковой [15], К. Б. Гетманского [5], А. С. Смирнова [16], Е. А. Кучинской [8].

Язык художественной прозы меняется в зависимости от времени, когда создается художественное произведение, литературных и художественных взглядов самого автора и требований читателя, которые имеют свою специфику в разную эпоху.

Известно, что самые популярные романы, над которыми Имоджен Эдвардс-Джонс трудится последние годы, – «Fashion Babylon» («Модный Вавилон»), «Air Babylon» («Воздушный Вавилон»), «Beach Babylon» («Пляжный Вавилон»). «Hospital Babylon» («Больница Вавилон») является последним романом, написанным автором, входящим в серию «Вавилон». Следовательно, это не дебютный, а зрелый роман писательницы, который, по нашему мнению, относится к юмористическому жанру.

Следует сказать, что анализу британского юмора посвящен ряд работ [1; 12; 14]. Если юмор Оскара Уайльда – это «неиссякающий источник отточенных афоризмов на все случаи жизни...» [13, с. 3], то юмор Имоджен Эдвардс-Джонс – «заряд жизни», «стимул мышления», полученный от смыслового содержания многокомпонентных эпитетов, образных сравнений и метафор, используемых автором.

Роман «Hospital Babylon» пока еще не переведен на русский язык, поэтому все переводы аутентичных текстовых фрагментов предложены автором данной статьи. Роман пишется Имоджен Эдвардс-Джонс от лица мужчины, как и «Пляжный Вавилон», «Воздушный Вавилон», хотя «Модный Вавилон» написан от лица женщины.

Характерной чертой всех романов серии «Вавилон» является то, что рядом со своей фамилией писатель ставит слово «Anonymous», что означает «анонимные авторы». Под анонимными авторами Имоджин понимает тех