

RU

Кинематографичность прозы Е. Г. Водолазкина

Гудин Д. С.

Аннотация. Цель исследования - определить роль традиционных приёмов (принципов) кинематографа, таких как монтаж, фокализация, чередование планов и др., в организации художественной системы романов Е. Г. Водолазкина. Научная новизна работы заключается в комплексном изучении визуальной поэтики произведений Водолазкина, в том числе романов «Брисбен» (2018) и «Оправдание Острова» (2020), ещё не получивших достаточной научной рецепции. Детально рассматривается композиционное и идейное значение монтажа для организации внутритекстового и межтекстового пространства романов. В результате было установлено, что кинематографичность, визуальная насыщенность, зримость текста - одни из наиболее важных особенностей авторского художественного метода.

EN

Cinematographicity of E. G. Vodolazkin's Prose

Gudin D. S.

Abstract. The paper aims to identify the role of traditional cinematic techniques, such as montage, focalization, view rotation, etc., in organizing artistic space of E. G. Vodolazkin's novels. Scientific originality of the study involves a comprehensive analysis of the writer's visual poetics. The research material includes, among other works, the novels "Brisbane" (2018) and "The Island Absolution" (2020), which have not been previously investigated in the domestic literary criticism. The role of montage techniques in organizing the intra-textual and intertextual space of the novels is revealed. As a result, it is found that the key features of the writer's artistic manner are the following: cinematographicity, visual richness, visibility of the literary text.

Введение

Интермедиальное взаимодействие литературы и кино (телевидения), диалог литературного и кинотекста являются предметом исследования филологов, культурологов, искусствоведов. Однако если до недавнего времени учёных в большей степени интересовали способы и особенности киноинтерпретации, трансляции текста литературного первоисточника на экран, а также возникающий при этом эффект порождения новых смыслов, то сейчас появляется большое количество работ, посвящённых трансформации современной русской прозы под влиянием киноязыка: труды О. А. Васяровой, И. Г. Драч, И. Р. Куряева, И. А. Мартяновой, М. В. Немцева, Н. В. Сорокиной и др. [1; 8; 12; 16; 18; 21].

Актуальность исследования объясняется вниманием филологической науки к современному литературному процессу и, в частности, к творчеству Е. Г. Водолазкина – писателя, филолога, лауреата крупнейших отечественных литературных премий («Большая Книга», «Ясная Поляна»). Цель определила следующие задачи: дать объяснение киноцентричности современной отечественной прозы; охарактеризовать монтажный принцип и оценить его художественное и идейное значение для авторского метода; изучить эффект монтажной склейки, возникающий на стыке романов; проанализировать роль фокализации в создании хронотопической системы, а также исследовать «архитектуру» кинематографического пространства на материале романа «Оправдание Острова».

Методика исследования базируется на комбинировании историко-культурного, сравнительно-типологического, структурного и рецептивного методов.

Теоретическую базу исследования составили работы по литературной кинематографичности (И. А. Мартяновой, А. Г. Раппапорта, Е. В. Тарнарукской и др.), классические труды по теории кино (Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского, С. М. Эйзенштейна), а также работы, посвящённые творчеству Е. Г. Водолазкина (О. Д. Журавель).

Практическая значимость работы: результаты научного исследования могут быть использованы при подготовке вузовских курсов в рамках изучения истории русской литературы рубежа XX-XXI веков, спецкурсов и спецсеминаров по проблеме взаимодействия кино и литературы.

Кинематографичность в современном литературном процессе

Конечно, ещё не настала эпоха «бывших читателей», которые теперь безоговорочно «переквалифицировались» в зрителей, однако не вызывает никаких сомнений, что кино, телевидение, видеохостинги, а также активно расширяющие целевую аудиторию компьютерные игры определяют не только картину мира человека пост-пост-эпохи, но и векторы развития современного искусства. Если прежде считалось, что литературное произведение получает завершённость, своеобразную огранку только после читательской рецепции, то теперь финальным адресатом писательского месседжа является уже не читатель, но зритель. Формальное подтверждение литературного успеха – это не столько одобрение критиков, тиражируемость и литературные премии (хотя они, безусловно, важны), сколько наличие экранизации. По словам писателя и литературоведа А. Гениса, сегодня зависимость книги от фильма достигла такого уровня, что первая стала полуфабрикатом второго. В Америке крупнейшие мастера жанра – Джон Гришэм, Стивен Кинг, Том Клэнси – пишут романы сразу и для читателя, и для продюсера. Даже герои их рассчитаны на конкретных голливудских звёзд [6, с. 276]. То есть одним из важных факторов успешности литературного произведения является внутренний кинематографический потенциал.

Возможно, поэтому ведущие отечественные прозаики рубежа XX-XXI веков, представители самых разных художественных течений и направлений – неомодернисты, постмодернисты, новые реалисты, В. Сорокин, В. Пелевин, М. Шишкин, Б. Акунин, А. Иванов, Г. Яхина, Л. Улицкая, З. Прилепин и многие другие авторы, стремятся максимально визуализировать тексты произведений, используя для этого традиционные кинематографические средства, такие как сценарность, фокализация, монтаж, функциональное чередование общего, среднего, крупного планов, стоп-кадры, наличие визуальных деталей-метафор, панорамирование, рапид, наплыв и т.д.

Не является исключением и лауреат премий «Большая Книга» и «Ясная Поляна», филолог-медиевист Евгений Водолазкин. Исследователи его творчества справедливо отмечали близкий к кинокоду визуальный язык, поэтическую монтажность, а также композиционную выстроенность и семантическую наполненность «кадра». Чаще всего Водолазкин подвергает рефлексии темы времени, истории и памяти – личной и социальной. Романы имеют сложную хронологическую структуру: в «Лавре» действие происходит и в условном Средневековье, и в Новое время, и в двадцатом столетии; в «Авиаторе» две временные линии, разворачивающиеся в первой трети прошлого века и в 1999 году; в «Брисбене» чередуются «биографические» главы, повествующие о жизни гитариста Глеба Яновского с 1971 года, и главы «дневниковые», в которых герой рассказывает про «здесь и сейчас»; в романе-хронике «Оправдание Острова» жизнеописание правителей Острова, данное хронистами, сопровождается комментариями княжеской четы, здравствующей уже более трёх сотен лет. Чтобы разделить временные потоки или, наоборот, собрать их воедино в момент кульминации и тем самым добиться темпоральной полифонии, Водолазкин использует монтажную технику.

Монтаж

В самом общем смысле монтаж представляет собой соположение, некую соотнесённость и является имманентным свойством искусства [11, с. 274-276], однако наиболее полно и выразительно монтажный принцип проявился в киноискусстве, став фундаментом кинематографической образности. Виктор Шкловский говорил: «Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать киноленту. <...> Мир монтажен, мир сцеплен» [24, с. 151]. То есть многообразие связей, влияний, осмыслений и переосмыслений; столкновение взглядов, убеждений, этических, эстетических и даже политических и др. программ и установок; трансфер художественных образов; непрекращающийся диалог всего со всем – это и есть пример монтажной природы мира.

«Монтаж есть не мысль, составленная из сцепленных друг с другом кусков, а мысль, возникающая в столкновении двух друг от друга независимых кусков», – писал С. Эйзенштейн [26, с. 520]. В последующих работах он уточнял и заострял свою мысль: «Сопоставление подобных частных деталей в определенном строе монтажа вызывает к жизни, заставляет возникнуть в восприятии то общее, что породило каждое отдельное и связывает их между собой в целое» [25, с. 159]. То есть монтаж – это не диссоциация, не умышленное расчленение действительности, но в каком-то смысле искусство преодоления дискретности, разорванности мира. Как отмечает Т. В. Левина, единство – есть цель теории и практики монтажного кино Эйзенштейна [13, с. 161]. Также для нашей работы принципиальное значение имеет высказывание Ю. Н. Тынянова: «Монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров, но именно поэтому сменяться могут кадры, в чем-либо соотносительные между собою» [23, с. 337-338]. Этот тезис об относительной гетерогенности, контрастности совмещаемых в монтажном пространстве фрагментов развивается в ряде работ современных исследователей [12; 15; 20, 22].

Водолазкин актуализирует хронотоп границы, мифологического междумирия. В самом общем виде схема романов «Лавр» (2012), «Авиатор» (2015), «Брисбен» (2018) и «Оправдание Острова» (2020) выглядит следующим образом: герой-сверхчеловек (или даже герои), художник жизни, существует в момент «разрыва» – исторического, политического, культурного, языкового, коммеморативного и др. Через вспоминание, через предчувствие и предвидение, с помощью Логоса-Слова, герой должен восстановить распавшуюся связь времён и достигнуть Вечности. То есть монтаж – это не только композиционное средство, не только инструмент достижения кинематографического эффекта, визуального насыщения и создания ситуации динамического наблюдения, но, вполне возможно, один из главных философских принципов в основе художественного метода Водолазкина. Иными словами, монтаж у Водолазкина – не столько форма, сколько идея.

Технически монтаж композиционно организует сцену-кадр; позволяет сцепить «куски», гетерогенные фрагменты в рамках текста; выстраивает единое диалоговое поле романов, рассказов, пьес, эссе и др. Рассмотрим подробнее каждый из этих случаев.

Одни из наиболее «зримых», импрессионистичных сцен «Лавра» – видения Амброджо. В этих кинематографических «вспышках» на себя обращает внимание поэтическая выстроенность и коммуникативная наполненность мизанкадра: «Франческа слегка приоткрывает дверь туалета и наблюдает за происходящим во дворе. Ее бабушка стоит в дрожащем утреннем луче. Он пробивается сквозь ветви пинии, это они делают луч дрожащим. Бабушка бледна и морщиниста. Бабушка задумчива. Франческа с грустью отмечает, что такой ее никогда еще не видела. Возможно, это тоже влияние пинии» [4, с. 390]. Читателю отводится роль «вуайериста», наблюдателя. Пространство сцены/кадра ограничивается рамкой – щелью дверного проёма уборной. Заключённая в рамку бабушка предстаёт трагически одинокой, «оторванной», уже не вполне принадлежащей этому миру. Бабушка и сосна-пиния срачиваются, ассимилируются (очень важная для «Лавра» метафора одеревенения, ухода в растительный мир – это происходит и с Христофором, и с самим Арсением-Лавром в финале его пути). Оживляет изобразительное пространство игра тени и света на бабушкином лице (опять же, метафора просветления). Таким образом через монтажное соположение отдельных элементов кадра и их взаимовлияние оформляется художественное целое.

Тексты Водолазкина полифоничные, многоголосые. В особенности это касается романов «Авиатор», «Брисбен» и «Оправдание Острова», где повествование ведётся от лица сразу нескольких рассказчиков. Композиционно эти романы выстраиваются по законам параллельного монтажа. В том же «Авиаторе» – три дневника, три взгляда, три переплетённых сознания – Платонова, Гейгера, Анастасии. У каждого из них собственная правда и своя не-правда. Примечательны финальные сцены романа: Платонов находится в самолёте с отклавшим шасси, Гейгер следит за ситуацией из зала ожидания аэропорта, ни о чём не подозревающая Анастасия смотрит по телевизору выпуск экстренных новостей. Параллельный монтаж в данном случае усиливает состояние саспенса – напряжённой атмосферы в ожидании развязки.

Монтаж служит также и для создания межтекстового диалога. Если мы проанализируем принцип стыковки, то увидим, что эпиграфы каждого из романов, будь то «Авиатор», «Брисбен» или «Оправдание Острова», связываются с заключительными словами предшествующих романов общим тематическим полем.

Так, «Лавр» завершается почти что анекдотом – купец Зигфрид из Данцига и кузнец Аверкий рассуждают о загадочной русской душе. «Авиатор» предваряется эпиграфом – беседой безымянного немца-пастора и главного героя, Иннокентия Платонова. То есть через конфликт «своего» и «чужого», через культурный диалог «русского» и «немецкого» осуществляется сцепление этих текстов.

Последние слова романа «Авиатор»: «Бабушка читает “Робинзона Крузо”» [2, с. 410], в свою очередь, переключаются с эпиграфом «Брисбена», взятым из заметок английского путешественника Джеймса Кука: «Есть основание предполагать, что континент или значительного размера земля может быть найдена к югу от пути прежних мореплавателей» [3, с. 7]. Таким образом актуализируется важная для обоих романов тема утраты/поиска «своего» пространства, а также конфликт прошлого и будущего.

Отголоски финальных слов «Брисбена»: «Раз за разом их окутывает дым, а неизвестная стоит над обрывом как вперёдсмотрящий» [Там же] отчётливо слышны в эпиграфе романа «Оправдание Острова»: «И земля сотрясется, / и воспламенится черная вода на Севере, / и потечет пылающая вода на Юге. / И будет лететь пепел с небес, / и сердца ваши обратятся в пепел. Пророчество Агафона» [5, с. 7]. Здесь объединяющим, монтажным признаком является не только общая эсхатологичность, предчувствие конца личной и всеобщей истории, но и провидение островного пророка, старца Агафона – Вперёдсмотрящий.

Фокализация

Наряду с монтажом важным средством создания кинематографического эффекта является фокализация. О. Журавель пишет о фундаментальных визуальных метафорах «взгляд вдаль» и «взгляд назад», которые помогают организовать и актуализировать хронотопы вечности и памяти в романах «Соловьёв и Ларионов», «Лавр» и «Авиатор»: «Фокализация является способом создания уникального визуального строя произведений Водолазкина. Взгляд, функционируя как конструкт, создает образ художественного пространства, являясь коммуникативным средством» [10, с. 108].

Проанализируем сцену гибели Амброджо в романе-житии «Лавр»:

«Амброджо не видел, как сзади подъехал мамлюк в расшитом поясе, как поднял меч, а в ногу мамлюка что было сил вцепился Арсений.

Амброджо видел, как в Петербурге на колокольню Петропавловского собора медленно опускался ангел с крестом. На мгновение ангел завис, выверяя точность приземления, а затем медленно погрузил основание креста в золотое яблоко на шпилье. <...> В этих непростых условиях промышленный альпинист Альберт Михайлович Тюннкюнен фиксировал основание креста болтами из особо прочного сплава. Длинные волосы альпиниста метались в разные стороны, попадали ему в глаза и рот. <...> Несмотря на все помехи, с высоты 122 метров Альберту Михайловичу было видно многое – Заячий остров, Петербург и даже страна в целом. Ему было видно и то, как в далекой Палестине не позолоченный, а вполне реальный ангел возносил к небу душу итальянца Амброджо Флеккиа» [4, с. 351-352].

За счёт «бесшовной» монтажной склейки и фокализации – смены точек зрения (взгляд читателя-зрителя, взгляд Амброджо, взгляд альпиниста Тюннкюнена) – Водолазкин расширяет границы заданного хронотопа:

синтезируются и Палестина конца XV века, и современный Петербург, и небесный «вечный дом», а чередование крупных и общих кинематографических планов – замершая с мечом рука, Петропавловский шпиль, лицо альпиниста с разметавшимися по ветру волосами и финальная в этой сцене, вневременная и внепространственная панорама России и мира – позволяет автору задавать ритм сцены, играть с темпоральностью, управлять направлением и скоростью художественного времени, делать его по своему усмотрению более разреженным, приближенным к Вечности.

Многообразие точек зрения вполне согласуется как с постмодернистскими и кинематографическими принципами, так и с поэтическими константами древнерусского искусства. Так, академик Д. С. Лихачёв, научный наставник Водолазкина, писал: «...в картине (в иконе, в фресковой или мозаичной композиции и пр.) было столько точек зрения, сколько было в ней отдельных объектов изображения» [14, с. 391]. При этом мир изображался несколько сверху, с высоты птичьего полёта, что отразилось в том числе и в древнерусской литературе. В этой связи к уже упомянутым визуальным метафорам «взгляд вдаль» и «взгляд вперёд» добавим ещё одну, не менее важную для художественного метода Водолазкина метафору – «взгляд сверху» или, как её ещё можно обозначить, «взгляд Бога». Мы можем наблюдать её в романе «Лавр» в сцене похорон святого старца: «Если глядеть сверху, стоящие представляются невиданным скоплением точек, и лишь Лавр имеет протяжённость» [4, с. 439]. В «Авиаторе» таким способом показывается триумф одиночки-творца: «Но ты – взлетаешь, и все они с высоты кажутся точками. Не потому что в мгновение так уменьшились, а потому что план сверху (лекции по основам рисунка) делает их точками – сотней обращенных к тебе точек-лиц» [2, с. 346]. В «Брисбене», описывая мюнхенский концерт Яновского и Веры, Водолазкин монтирует кадры таким образом, чтобы сымитировать полёт телекамеры – взгляд сверху, из-под сводов Олимпиа-Халле, сменяется акцентными крупными планами: «На сцене три освещенные точки: Вера, я и Хубер. Дирижерская палочка направлена на Веру. Взмах палочки. Взмах Вериных рук» [3, с. 378]. Герои Водолазкина проходят сакральный путь и в конечном итоге преодолевают удерживающую их гравитацию греха, возносятся над обыденностью, что, опять же, соответствует этическим и эстетическим законам древнерусского искусства.

Кинематографическое пространство

По замечанию И. А. Мартыановой, вторичными признаками литературной кинематографичности выступают слова лексико-семантической группы «Кино», киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в произведении [15, с. 138]. Несмотря на то, что подобная кинотематичность не является строго обязательной, она усиливает кинематографический эффект. Пример этому находим в романе «Оправдание Острова», который вышел в ноябре 2020 года. Главные герои – муж и жена, трёхсотсорокасемилетние князь Парфений и княгиня Ксения, консультируют создателей байопика, который посвящён их совместной жизни и так и называется – «Оправдание Острова». Образ режиссёра этого фильма, Жана-Мари Леклера, нарочито мозаичный, отсылающий к классикам кинематографа двадцатого века – И. Бергману, А. Тарковскому, Ф. Феллини, а также деятелям французской новой волны – в первую очередь Жан-Люку Годару. Съёмочная площадка становится одновременно местом памяти и точкой вечного возвращения: как и в «Лавре», прошлое здесь сосуществует с настоящим, а венценосные старики встречаются с детскими версиями самих себя:

«Маленький Парфений идет по площади. Парящая над ним камера следит за тем, как рука мальчика скользит по деревянному борту телеги. Касается узды лошади. Лошадь наклоняет к нему голову, и он гладит ее.

Возле лошади появляется купец и, взяв ее под уздцы, уводит куда-то. За мгновение до этого ассистент ловко устанавливает на дощатой мостовой орех, и тележное колесо с хрустом его переезжает. Камера печально фокусируется на раздавленном орехе.

Выход из Дворца снимается в четырех дублях» [5, с. 219-220].

У Водолазкина художественное пространство проживает историю. Развивается, умирает и перерождается вместе с героями. По своей природе это пространство сложное, выстроенное на диссонансах и противоречиях. Оно непременно содержит в себе некое пограничье, «разрыв» и воплощает идею тотальной разорванности мира. Как мы уже говорили выше, задача героя – произвести монтаж реальности, свести полюса, победить пространство не-жизни.

Проанализировав эволюцию кинематографического пространства в романе «Оправдание Острова», мы убедимся, что съёмочная площадка – это изначально топос с негативной коннотацией. Модный французский режиссёр Леклер снимает красивую, но в общем-то поверхностную и неживую картину: «Вот Ксения идёт, глядя прямо перед собой. Слева, параллельно ее движению, по рельсам скользит камера. Справа на фоне моря – молочница, мельник, кузнец и рыбак. В одном строю: впечатляющий неестественный кадр» [Там же, с. 276]. Мы наблюдаем «технически качественную» подделку под жизнь, пространство мимикрии, где всё распланировано, подчинено, с одной стороны, скрипту (как бы читателей и героев не убеждал в обратном Жан-Мари), а с другой стороны, деспотичной режиссёрской воле. Вот по указу Леклера серые ассистенты разбрасывают листья на площадке, а вот уже молодые «Тристан» и «Изольда» готовы скинуть студийные халатики и изобразить любовь. И только дети – юные Парфений и Ксения – не играют. Живут.

В своё время М. Горький следующим образом высказывался о кинематографе братьев Люмьер: «И этот беззвучный смех, смех одних серых мускулов на серых, трепещущих от возбуждения лицах, – так фантастичен. От него веет на вас каким-то холодом, чем-то слишком не похожим на живую жизнь. Страшно видеть это серое

движение серых теней, безмолвных и бесшумных» [7, с. 244]. Очень созвучное определение кинематографического пространства не-жизни дал Владимир Набоков в романе «Машенька»: «Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень подобно многим из нас. Иначе говоря, ездил в качестве статиста на съёмку, за город, где в балаганном сарае, с мистическим пискотом закипали светом чудовищные facets фонарей, наведенных, как пушки, на мертвенно-яркую толпу статистов, палили в упор белым убийственным блеском, озаряя краше́ный воск застывших лиц, щелкнув, погасали, – но долго еще в этих сложных стеклах дотлевали красноватые зори: – наш человеческий стыд. Сделка была совершена, и безмянные тени наши пущены по миру» [17, с. 50-51].

Конечно, и Горький, и Набоков пишут о немом кино – антидоме, потустороннем царстве теней, лишённом живого и звучащего слова и немеханического диалога. Если мы внимательно изучим эпизоды съёмки в «Оправдании Острова», то увидим, что съёмочная площадка долгое время тоже остаётся безголосым местом, топосом, где невозможна коммуникация. «Мы с Леклером очень разные люди: говорим на разных языках – не только в буквальном смысле», – замечает Ксения [5, с. 323]. Однако после перелома, неслучившейся постельной сцены, тональность фильма меняется и кинематографическое пространство постепенно оживает и наполняется Словом. Диалоговость – важный маркер позитивного, «своего» пространства. В предпоследнем съёмочном эпизоде (к слову, наиболее полилогичном) юные Парфений и Ксения на монастырском кладбище получают напутствие от предков и заряжаются их силой перед финальной «битвой»: «Покойники, оторвавшись от загробных дел, машут им с заснеженных плит» [Там же, с. 382]. Таким образом кинематографическое и кладбищенское пространства срачиваются.

Кладбище – один из главных топосов в прозе Водолазкина. Это и мифологическое междуимие, и место памяти, и пространство диалога. В контексте нашей работы мы с полной уверенностью могли бы назвать его также «монтажным» пространством. Антиподом кладбища является скудельница – пространство смерти. Оппозицию «кладбище – скудельница» (дом – антидом) Водолазкин ввёл ещё в «Лавре» и с тех пор использовал её в каждом новом романе. В «Авиаторе» главный герой примирял остров-кладбище-Петербург и остров-скудельницу-Соловки, в «Брисбене» сельский погост противопоставлялся Евромайдану-2014.

Финал романа «Оправдание Острова» во всех повествовательных линиях – и «островной», и «съёмочной» – показывает попытку очищения, «оправдания» пространства. И если князя-старика в рамках «большой» островной истории отправляются на Гору, чтобы там перед Богом отмолить Остров, то князя-дети сражаются с смертным пространством на съёмочной площадке. В последнем «кинематографическом» эпизоде они прибывают в охваченный сном старый дом тётушки Клавдии: «Дверь открыта, зияет прямоугольной чернотой. Дети уже входят в дом. Они к нему еще приближаются, но уже входят. Вот уже на пороге» [Там же, с. 389]. Здесь пространство не-жизни (ложный дом, очередная скудельница) будто бы разливает по кадру вязкую и топкую чернильность. Кинематографически это могло бы выразиться эффектным наплывом камеры или двойной экспозицией. Этот эпизод – эхо уже виденного нами в «Лавре»: «Дверь в избу была открыта. Под августовским солнцем этот зияющий прямоугольник выглядел зловеще. Из всех красок дня он вобрал в себя только черноту. Всю возможную черноту и холод» [4, с. 27]. Конечно, из двух сцен в визуальном плане более выигрышна первая, из романа «Оправдание Острова»: на кинематографический эффект работает синтаксис – парцелляция и «оглавленность» создают образ активного, хищного пространства, которое «проглатывает» героев и зрителя.

Заключение

Мы приходим к следующему выводу: ориентируясь на запросы читателя-наблюдателя, с помощью кинематографических техник – монтажа, фокализации, коммуникативности кадра, киноцитирования – современные писатели делают свои миры более визуальными, объёмными, зримыми, узнаваемыми. Романы Е. Г. Водолазкина обладают мощным кинематографическим потенциалом. Из-за того, что автор неизменно помещает героев в моменты временного, исторического, культурного «разрыва», ведущим принципом организации художественной реальности его произведений становится монтажный принцип. За счёт соположения разных темпоральных, пространственных планов конструируются хронотопы вечности и памяти. Часто Водолазкин прибегает к игре точками зрения, это увеличивает динамику повествования, а также делает текст полифоническим, многоголосым. Права на экранизацию романов «Лавр» и «Авиатор» выкуплены [9; 19], поэтому, возможно, уже в недалёком будущем мы будем наблюдать за странствиями Арсения-Лавра и Иннокентия Платонова на больших и малых экранах. В перспективах дальнейшего исследования – расширение корпуса изучаемых текстов, анализ «короткого метра» – визуального языка повестей, рассказов, путевых заметок, эссе Водолазкина.

Финансирование | Funding



Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90048, проект «Поэтика романной прозы Е. Г. Водолазкина».



The publication is prepared under financial support of the Russian Fund of Fundamental Research, project № 20-312-90048 “E. G. Vodolaskin: Novelistic Prose Poetics”.

Источники | References

1. Васярова О. А. Визуализация в прозе Д. И. Рубиной XXI века: «Холодная весна в Провансе», «Окна»: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2019. 18 с.
2. Водолазкин Е. Г. Авиатор. М.: АСТ, 2017. 410 с.
3. Водолазкин Е. Г. Брисбен. М.: АСТ, 2019. 410 с.
4. Водолазкин Е. Г. Лавр. М.: АСТ, 2015. 440 с.
5. Водолазкин Е. Г. Оправдание Острова. М.: АСТ, 2021. 405 с.
6. Генис А. А. Довлатов и окрестности. М.: Вагриус, 2004. 286 с.
7. Горький М. Собрание сочинений: в 30-ти т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. Т. 23. 463 с.
8. Драч И. Г. Поэтика романа-монтажа: на материале американской, немецкой и русской литератур: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2013. 22 с.
9. Евгений Водолазкин подписал контракт на экранизацию своего романа [Электронный ресурс]. URL: <https://teletype.in/@vodolazkin/evgenij-vodolazkin-podpisal-kontrakt-na-ekranizaciyu-svoego-romana> (дата обращения: 02.07.2021).
10. Журавель О. Д. Визуальная поэтика Евгения Водолазкина // Знаковые имена современной русской литературы. Евгений Водолазкин / под ред. А. Скотницкой, Я. Свежего. Краков: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019. С. 97-108.
11. Кино: энциклопедический словарь / под ред. С. И. Юткевича. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 832 с.
12. Куряев И. Р. Кинематографичность отечественной прозы рубежа XX-XXI веков: дисс. ... к. филол. н. Саранск, 2021. 342 с.
13. Левина Т. В. Эссенциализм киноавангарда // Идеи и идеалы. 2012. № 4. С. 159-174.
14. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Художественная литература, 1979. 415 с.
15. Мартыанова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2017. № 1. С. 136-141.
16. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. 224 с.
17. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений: в 5-ти т. СПб.: Симпозиум, 2009. Т. 2. 784 с.
18. Немцев М. В. Стилиевые приемы кинематографа в литературе русского зарубежья первой волны: автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2004. 22 с.
19. По «Авиатору» снимут полнометражный фильм [Электронный ресурс]. URL: <https://evgenyvodolazkin.ru/ro-aviatoru-snimut-polnometrazhnyj-film> (дата обращения: 02.07.2021).
20. Раппапорт А. Г. К пониманию поэтического и исторического смысла монтажа // Монтаж: литература, искусство, театр, кино / под ред. Б. В. Раушенбаха; сост. М. Б. Ямпольский. М.: Наука, 1988. С. 14-22.
21. Сорокина Н. В. Романистика Л. М. Леонова: структурно-типологическая парадигма: автореф. дисс. ... д. филол. н. Тамбов, 2006. 52 с.
22. Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник // Известия Самарского научного центра РАН. 2012. № 2-1. С. 230-234.
23. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 577 с.
24. Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М.: Советский писатель, 1981. 352 с.
25. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6-ти т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 588 с.
26. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.

Информация об авторах | Author information**Гудин Денис Сергеевич¹**¹ Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина**Gudin Denis Sergeevich¹**¹ Derzhavin Tambov State University¹ lordslaing@yandex.ru**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 03.07.2021; опубликовано (published): 15.09.2021.

Ключевые слова (keywords): Е. Г. Водолазкин; литературная кинематографичность; монтаж; интермедийность; русская литература; E. G. Vodolazkin; literary cinematographicity; montage; intermediality; Russian literature.