

форми. Автором производится попытка проанализировать основные стратегии при наименовании жанров современными писателями, определяются базовые жанровые черты произведений малой прозы. Также особое внимание уделяется особенностям и тенденциям в литературе рубежа XX и XXI вв., которые находят свое отражение на формальном и содержательном уровнях организации текстов произведений малых жанров русской прозы.

*Ключевые слова:* жанр, проза, форма произведения, эксперимент, автор, трансформация.

**Nesteruk V. V. About Some Peculiarities of Small Genres of Russian Realistic Prose at the Border of XX and XXI Centuries**

In the article, a problem of author genre nominations in modern Russian realistic prose is risen. The untraditional names of genres are probed on the example of works of small form. The author Makes an attempt to analyze basic strategies at the name of genres by modern writers, the base genre lines of works of small prose are determined. Also the special attention is spared to the features and tendencies in literature of border of XX and XXI cen., which find reflection on the formal and content levels of texts organization of the Russian prose works of small genres.

*Key words:* genre, prose, form of work, experiment, author, transformation.

Стаття надійшла до редакції 12.02.2013 р.

Прийнято до друку 28.02.2013 р.

Рецензент – д. філол. н., проф. Андрущенко О. А.

УДК 821.161.1-1.09+929Вертинский

**А. А. Плотникова**

**КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ КАК ПРИЁМ В  
ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ВЕРТИНСКОГО**

Исследуя творчество выдающегося артиста XX века Александра Николаевича Вертинского, учёные рассматривали его как синтетический вид искусства, указывая на приёмы кинематографичности, используемые автором. Так, О. Горелова пишет: «В конце 20-х – 30-х гг. кинематограф как вид искусства превращается в объект рефлексии А. Н. Вертинского-художника» [1, с. 167]. Однако в данной статье хотелось бы уделить особое внимание использованию приёма кинематографичности в творчестве А. Н. Вертинского, как следствие взаимовлияния искусства кинематографа на формирование художественного мира поэта.

Целью статьи является исследование кинематографичности в творчестве поэта. Основными задачей видятся рассмотрение использования приёма кинематографичности на разных этапах творчества поющего артиста.

Проявлениями кинематографичности в литературе занимались многие исследователи. Так, Борис Успенский («Поэтика композиции») рассматривал применение техники монтажа в художественном произведении. Умберто Эко в своих работах, посвящённых итальянской литературе, исследовал проблему кинематографичности в композиционной организации текста. Наиболее полное определение кинематографичности предлагает И. А. Мартынова в работе «Киновок русского текста: парадокс литературной кинематографичности»: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно – синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы Кино, кино-цитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографический тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [2].

В процессе синтеза искусств музыка, наряду со словом и приёмами репрезентации, влияют на всю организацию повествования и исполнения аристок поэта. Однако ещё в ранний период творчества Вертинский знакомится с кинематографом и режиссёрами. Он пишет о своих первых шагах в кино: «И ещё до того, как я начал выступать со своими песенками, мне довелось подрабатывать на первой русской кинофабрике Ханжонкова» [3, с. 95]. Тогда же, он знакомится с Верой Холодной, которая становится первым образцом русской кинозвезды. Так же она становится музой поэта: «Я был, конечно, равнодушен к Вере Холодной, как и все тогда. Посвящая ей свою новую, только что написанную песенку «Маленький креольчик», я впервые придумал и написал на нотах: «Королеве экрана». Титул утвердился за ней. С тех пор ее называла вся Россия, и так писали на афишах» [3, с. 98]. Так в жизнь и творчество артиста, вошёл Великий Немой кинематограф, что не могло не отразиться на приёмах формирования, как произведения, так и всего мира.

На протяжении всего творческого пути артист неоднократно обращался к кино, о чем свидетельствуют разного рода отсылки: посвящения актрисам, лексемы, характеризующие мир кино. Рассматривая творчество А. Н. Вертинского, можно выделить глубинную и лексическую кинематографичность, характерную для его идиостиля.

На глубинном уровне кинематографичность раскрывается в «режиссировании» произведений. Для многих произведений автора характерен монтажный принцип построения произведений: с помощью

композиционно-синтаксических средств достигается эффект динамической ситуации наблюдения. Например, в стихотворении «Минуточка» мы видим планомерную смену кадров общего плана: игра детей на пляже, шум моря, старенькая будка; и крупного плана прощания в августовском парке: разговор Люлю и героя, его слезы, ласковый голос девочки. Автор как бы наблюдает со стороны за динамикой действия, строя своеобразный видеоряд, где повторяющийся рефрен сводит сюжет к тематическому единству.

В своей статье «Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху» Е. Овчарова пишет: «Кинематографический тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения, а кинематографический дискурс имеет функционально-смысловую основу. Кинематографический дискурс обусловлен потребностью автора руководить восприятием читателя-зрителя, динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть фрагменты наблюдаемого в парадоксальном монтажном сопряжении, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста» [4]. Как образец кинематографического текста у Вергинского мы можем рассматривать стихотворения, посвящённые Вере Холодной: «Лиловый негр», «Маленький креольчик», «Ваши пальцы». Их объединяет посвящение одной актрисе и любовная тема, но текст художественных произведений сконструирован не только на основании повествования о любви к героине, ее измене и смерти; он представляет собой запись видеоряда: на основании которой, читатель видит ход событий, которые складываются из фрагментов целостной картины, демонстрируемые автором.

Ах, где же Вы, мой маленький креольчик,  
Мой смуглый принц с Антильских островов,  
Мой маленький китайский колокольчик,  
Капризный, как дитя, как песенка без слов? [3, с. 279].

Уменьшительно-ласкательные суффиксы, интимный тон, выраженный через местоимение «мой», свидетельствуют о близости лирического героя и героини, что характерно для ранней лирики поэта. Построение предложений свойственно песенному искусству – мы слышим рефрен, да и само стихотворение обладает определённой музыкальностью.

В стихотворении «Лиловый негр» мы встречаем характерный приём кинематографичности – предложения краткие и графически оформленные как риторические вопросы:

Где Вы теперь? Кто Вам целует пальцы?  
Куда ушёл Ваш китайчонок Ли?.. [3, с. 279].

Вместо ответов на вопросы мы видим мелькающих героев-любовников: «любили португальца», «с малайцем Вы ушли», «китайчонок Ли», «Лиловый негр» – роли их мимолётны и эпизодичны,

каждого характеризует всего одно предложение – кадр. Таким образом, возникает сюжет жизни актрисы – кинематографический видеоряд, где у каждого героя описаны реплики и движения, словно в киносценарии. Ариэтки Пьеро – это мини-пьесы, особенность которых состоит в необходимости единения исполнения песни и обыгрывания ее актёром, они обладают особой сценичностью и в отрыве от музыки и манеры исполнения утрачивают свою индивидуальность и уникальность.

В стихотворении «Ваши пальцы пахнут ладаном» мы видим смерть актрисы, она навсегда покинула героя, безвозвратно. На его зов никто не даст ответ:

Ничего теперь не надо нам,  
Никого теперь не жаль [3, с. 279].

Повторяющийся рефрен обладает повышенной экспрессивностью, что даёт импульс читателю к восприятию всего текста, накаляя интерес и сопереживание, в целях коммуникации между ним и автором.

Действие стихотворения проходит в церкви, где дьякон отпевает умершую актрису. Крупным планом даны детали ее образа: пальцы, ресницы. Камера как бы следит за происходящим, фокусируясь на деталях: борода дьяка, пыль на иконах.

Говоря о цветовом содержании произведения, нельзя не отметить черно-белую гамму немого кино. Для Вертинского черно-белый контраст был одним из излюбленных приёмов (включая костюмы и грим Пьеро). Данное стихотворение – черно-белый фильм, в котором отражается борьба вечного: добра и зла, жизни и смерти. Любопытно, что земная мирская жизнь, наполненная трагизмом похорон, окрашена в тёмные тона – дьякон в чёрной сутане, тёмные иконы в полумраке церкви, а вот смерть как избавительница, дающая упокоение, светла:

Сам Господь по белой лестнице  
Поведёт Вас в светлый рай [3, с. 280].

Мир героя – черно-белый, с его полутонами серого. В этом мини-фильме запечатлены не только похороны актрисы, но и душевные терзания героя, тоска и осознание неизбежности. Только единственный раз мы видим цветное изображение – синий край, где синий – цвет надежды, божественного прощения и просветления.

Таким образом, в раннем творчестве А. Н. Вертинского присутствуют формы проявления кинематографичности, однако в большинстве своём это техника монтажа в построении сюжета ариэтки, череда крупных и общих планов. В период эмиграции данный приём переходит на лексический и тематический уровень. Если на раннем этапе речь об актрисе кино идёт только в стихотворениях, посвящённых Вере Холодной, то в период эмиграции кино упоминается во многих произведениях. Кино становится темой, а героями – актёры и актрисы («Принцесса Мален», «Актрисе», «Кино-кумир», «Гуд бай»). Вероятно,

на артиста повлияло близкое знакомство с киномиром и посещение Голливуда.

В стихотворениях, посвящённых актёрам, присутствуют как нотки иронии, так и нотки разочарования – к сожалению, мир кино – это мир иллюзий, фальши и лжи, в котором все не настоящее – герои, чувства, эмоции. Это пустота, которая наполняет душу кино лицедея. Так, в стихотворении «Испано-сюиза» мы видим образ машины, увозящей мечты и чаяния (семантика голубого цвета), символ благополучия и роскоши кинозвезды. Сама актриса изображается контрастно:

Вы царица экрана и моды,  
Вы пушисты, светлы и нахальны,  
Ваши платья надменно-печальны,  
Ваши жесты смелы от природы [3, с. 328].

Однако, жизнь ее не столь радужна – все пропитано фальшью и неискренностью, все смешалось – кино и реальность: «И для Вас все лакеи и лорды / Перепутались в кино-тумане» [3, с. 328]. От красивых лиц уже давно «тошнит на экране», а реальной любви просто нет, ведь

Как обидно, как больно и жалко –  
Полюбить неживого урода [3, с. 328].

Реальные мужчины не интересны, а «герой фабрикуется в кино» [3, с. 328], интересно использование слово «фабрикуется» – заведомо несущую негативную окраску – исключается уникальность, а героичность ставится на конвейер. Не случайно Голливуд называют фабрикой. Так, актриса, которую любят все, сама лишена простого человеческого счастья и возможности любить.

В стихотворении «Гуд-бай» поэт изображает сценарий жизни актрисы, монтирует жизнь поклонника, посвятившего себя актрисе. Сама она играет свою роль – всегда в образе, всегда следует установленному сценарию, а герой вынужден следовать предложенной ему роли:

Надо розы приносить  
И всегда влюблённым быть,  
Не грустить, не ревновать,  
Улыбаться и вздыхать [3, с. 350].

В стихотворении преобладают глаголы, что создаёт постоянную динамику действия. По мере развития сюжета скорость действия как бы усиливается, меняются эпизоды, один кадр сменяет другой, а вот финальной сцене все замирает, и лишь выстрел спасает героя от разочарования и лицемерия:

Нет. Уж лучше в нужный срок  
Медленно взвести курок  
И сказать любви: «Прощай!..»  
Гуд бай [3, с. 351].

Читатель слышит даже звук выстрела, который снимает с героя все обязательства. Финал прост – смерть сминает все маски.

Продолжение данной темы мы видим в стихотворении «Кинокумир»: жизнь актёра – вечная игра, в которой он утратил личность, все его образы лишь маски, за которыми уже нечего. Образ актёра представлен в динамике действия: он очарован – отдался страсти – проснулся в нем клоун – стал апостолом – заснул. Оказалось, что он «просто кривлялся душой как попало» [3, с. 341]. Наибольшее эмоциональное напряжение и разочарование мы видим в последних строчках:

И был неживой –  
Нарисован! [3, с. 341].

Это всего лишь иллюзия, где нет реальной души. Кино – это лоск, иллюзия, за которой нет ничего кроме пустоты. Продолжение темы кино следует в стихотворении «Актрисе», посвящённом Анне Стэн. Разочарование в реальной любви приводит актрису к побегу в мир кино. Не испытав любви («О какой там любви говорят эти страшные люди? / И за что их любить, этих мстительных злых обезьян!» [3, с. 348]), героиня предпочитает бесчувственность экрана. «Голубые ледники» веют холодом, а сердце превратилось « в темно синий гранит», который не растопит жар любви. Она обжигает, а бенгальский огонь не даёт тепла, он из мира кино. В ее уходе из реального мира протест, она желает «Улыбаться с экрана во тьму никому – никому из людей» [3, с. 349].

Таким образом, на тематическом уровне тема кино является одной из ведущих в период эмиграции, а на лексическом и композиционных уровнях артист продолжает использовать приём кинематографичности.

В творчестве автора слова, музыка и артистизм исполнения взаимообогащают друг друга, формируя синтетический вид искусства, создавая трёхмерные зрительные образы. В последний период творчества влияние кинематографа на композиционную и образную структуру произведения усиливается. Будучи знакомым с Великим Немым и Голливудом, артист тщательно подбирает свои роли, взвешивает и принимает решение о том, играть или нет. Естественно, что под влиянием активной кинодеятельности, кинематографичность проявляется и в литературном творчестве автора периода постэмиграции.

Так для стихотворения «Я всегда был за тех, кому горше и хуже» свойственен монтажный принцип построения. Возникают крупные планы ролей героя, а затем следуют общим планом смены ролей, грима, жизнь героя проплывает перед глазами читателя, создавая иллюзию видения пронёсшейся человеческой жизни. Обращаясь к миру артистов, продолжая традиции предыдущих этапов творчества, поэт возвращается к теме актёра. Примером может служить стихотворение «Маленькие актрисы», где актрисы отдают на алтарь искусства саму жизнь и женское счастье. Трагедия актрисы представлена и в стихотворении «Мыши», где героиня отказалась от всего, даже от простого женского счастья, не получив взамен ничего, кроме нереализованных амбиций и пустоты

души. Герой разглядел наконец-то «бездарь» в своём идоле, для которого любовь – лишь репетиция сцены, «оттачивание мастерства». Поэт говорит – без души не может быть таланта! Попытка играть без глубокого сопереживания и чувств есть не что иное, как подделка.

Детализация по отношению к теме детства, проблемам и душам детей, характерный для всего творчества поэта, является отличительным признаком кинематографичности в творчестве поэта, и представлен в стихотворении «Детский городок». В этом стихотворении мы видим построенный и срежиссированный видеоряд: сцена на пляже – крупный план: разговор детей – как эпилог финальная сцена. Прорисованная графически прямая речь детей и членение на кадры схожи со структурой сценария. Каждая мини-сцена имеет эмоциональную и смысловую законченность, что усиливает схожесть с раскадровкой. Автор с позиции режиссёра наблюдает за динамическим действием в произведении, он построил вымышленный город, где в довольно мирной атмосфере, которая создаётся излюбленными цветами поэта (голубой, лиловый), звукописью (шум прибоя, пение соловья), дети строят новый город. Картина общего плана создаёт умиляющую атмосферу – дети играют, солнце садится, слышен соловей. Покой вечера контрастирует со словами детей. В их голосах мы слышим неприкрытую тревогу, дети открыты, святы, они хотят мира, покоя и любви, чисто и светло говорят о трагических вещах, с наивностью. Они ищут защиты от тех, кто осиротил их, от людей-зверей, но мечта их иллюзорна – им не от кого ждать защиты. И тогда они наивно взывают к высшим силам, ведь на небе они будут защищены, обогреты и любимы. Лишённые ласки, они стараются оберегать все живое, что есть рядом с ними. Дети знают – на небе позаботятся: «Там есть ангелы. Вроде как люди, но – птицы. / Пусть они нас научат летать...» [3, с. 378]. Но война искалечила сознание детей, и даже символы добра утрачивают своё прямое значение, заставляют засомневаться в глубинной доброте Божьего мира. Автор выступает в стихотворении как режиссёр, о чем свидетельствуют краткие ремарки и приём монтажа в построении композиции. Он невольный свидетель происходящего, без возможности что-то изменить или чем-то помочь.

Таким образом, проанализировав творчество А. Н. Вертинского, можно выделить характерные признаки кинематографичности: на глубинном уровне это монтаж в построении стихотворения; наличие лексем и аллюзий, относящихся к кинематографу. Образы в стихотворениях представлены в динамике движения, «эпизодические» образы поочередно входят в состав монтажа, создавая целостность зримой картины. Авторская модальность выражается в текстах с помощью кинематографических приёмов (отношение автора-наблюдателя к происходящему). Воспоминания или внутренние монологи персонажей, представленные несобственно-авторской или несобственно-персонажной речью, выстроены как реплики актёров. Приёмы кинематографичности в творчестве поэта, обусловленные как

экстралингвистическими, так и собственно лингвистическими факторами, являются характерными признаками идиостиля поэта.

В перспективе дальнейшего исследования данного вопроса видится рассмотрение кинематографичности как одного из первостепенных признаков художественного мира А. Н. Вертинского.

#### **Список использованной литературы**

- 1. Горелова О. А.** Александр Вертинский и ироническая поэзия серебряного века : [Электронный ресурс]: дисс. канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «Рус. л-ра» / О. А. Горелова. – М. : РГБ, 2006. – 187 с.
- 2. Мартъянова И. А.** Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартъянова. – Спб. : Сага, 2002. – 240 с.
- 3. Вертинский А. Н.** Дорогой длиною... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии / Александр Вертинский / Сост. и вступ. ст. Ю. Томашевского. – М. : Астрель, АСТ, 2009. – 607 с.
- 4. Овчарова Е. Э.** Рассуждение о литературной кинематографичности в докинематографическую эпоху [Электронный ресурс] / Е. Э. Овчарова. – Режим доступа : <http://whitestone2006.narod.ru/simple9.html>.

#### **Плотникова А. А. Кінематографічність як прийом у творчості О. М. Вертинського**

У даній статті автор досліджує проблему кинематографічності у творчості О. М. Вертинського. Розглянувши основні особливості прояву даного прийому в художньому тексті, був проведений аналіз основних етапів творчості поета. Автор проводить аналіз віршів і виділяє основні ознаки кинематографічності, характерні для ідіостилю поета. Робиться висновок, що для творчості О. М. Вертинського характерні такі ознаки: на глибинному рівні це монтаж в побудові вірша; наявність лексем і алюзій, що відносяться до кінематографа. Крім того, підсумовуються способи прояву авторської модальності в текстах і внутрішніх діалогів персонажів, представлених невластне-авторською або невластне-персонажною мовою.

*Ключові слова:* кінематографічність, прийом, О. М. Вертинський, авторська модальність, посвята, кіно.

#### **Плотникова А. А. Кинематографичность как приём в творчестве А. Н. Вертинского**

В данной статье автор исследует проблему кинематографичности в творчестве А. Н. Вертинского. Рассмотрев основные особенности проявления данного приёма в художественном тексте, был проведён анализ основных этапов творчества поэта. Автор проводит анализ стихотворений и выделяет основные признаки кинематографичности, характерные для его идиостиля. Как вывод, делается заключение, что для творчества А. Н. Вертинского характерны следующие признаки кинематографичности: на глубинном уровне это



монтаж в побудові стихотворення; наявність лексем і аллюзій, що належать до кінематографу. Крім того, підсумовуються способи проявлення авторської модальності в текстах і внутрішніх діалогів персонажів, представлених неособисто-авторською або неособисто-персональною мовою.

*Ключевые слова:* кінематографічність, прийом, А. Н. Вертинський, авторська модальність, посвячення, кіно.

**Plotnikova A. A. Cinematic Technique as a Method in the Works of A. N. Vertinsky**

In this article the author examines the problem of the cinematic technique in the works of A. N. Vertinsky. The author examines the main features of the manifestation of this technique in a literary text. He also analyzes the main stages of the poet's works. During the analysis deep and cinematic vocabulary levels characteristic of his idiosyncrasy were identified. The author analyzes the poems and highlights the main features of the movies that are typical for poet's idiosyncrasy. It is concluded that creativity of A. N. Vertinsky is characterized with the following features of the movies such as installation in the construction of the poem at a deep level, the presence of tokens and allusions relating to the cinema. Cinematic techniques in the poet's works due to both extra linguistic and linguistic factors.

*Key words:* cinematic, reception, A. N. Vertinsky, modality, dedication, cinema.

Стаття надійшла до редакції 12.02.2013 р.

Прийнято до друку 28.02.2013 р.

Рецензент – к. філол. н., доц. Бахмач В. І.

УДК 821.161.2 Андрухович 3.08

**Я. І. Проніна**

**ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА  
ІДІОСТИЛЮ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА**

Сьогодні беззаперечною умовою розвитку теорії художнього перекладу є вплив новітніх літературознавчих теорій. Найактуальнішою серед літературознавчих проблем, якою все частіше займаються вітчизняні та зарубіжні літературознавці, є питання теорії інтертекстуальності, яка на перший погляд займається традиційною проблематикою, називаючи по-новому всім раніше відомі речі. Проте резонанс, який викликало в науковому світі дане поняття, свідчить про його актуальність і затребуваність.