

## ЛИТЕРАТУРА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

---

Ю.К. РУДНИЦКАЯ

*(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»  
Москва, Россия)*

УДК 821.161.1-31»19»

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-444

### **ПОЭТИКА КИНОРОМАНА ЭПОХИ НЭПА: ТРАНСПОНИРОВАНИЕ ПРИЕМА (НА ПРИМЕРЕ РОМАНОВ М ШАГИНЯН «МЕСС-МЕНД, ИЛИ ЯНКИ В ПЕТРОГРАДЕ» (1923-1924), ВС. ИВАНОВА И В. ШКЛОВСКОГО «ИПРИТ» (1924-1925))**

**Аннотация:** В данной работе исследуется поэтика жанра кинематографического романа, возникшего в 1920-е годы на волне популярности в СССР американского кинематографа и массовой литературы. Романы М. Шагинян «Месс-менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924), «Иприт» (1924-1925) Вс. Иванова и В. Шкловского являются примерами такого рода гибридного образования. Настоящее исследование концентрируется на нарративной структуре киноромана, его литературных и "кинообразных" приемах повествования.

**Ключевые слова:** кинороман, интермедialная отсылка, композиционный параллелизм, клиффхэнгер, сюжетная перестановка, метонимизация тела.

1920-е годы были ознаменованы многочисленными литературными движениями и дискуссиями. На поле литературы развернулась ожесточенная борьба между различными группами агентов («попутчики», ЛЕФ, Пролеткульт, «Перевал», РАПП, Серапионовы братья, ОПОЯЗ), которые скоротечно раскалывались, открывались и закрывались журналы. Е. Добренко так описывает этот период: «это была эпоха первооткрывателей, когда радикально и заново продумывался не только ход и вековая традиция русской литературы, но и самые основы художественного творчества, его

природа, функции и пути»<sup>1</sup>. Художники и критики занимались поиском и отстаиванием основ, на которых должна была строиться новая культура, ориентированная на массы. Из-за особенностей эпохи НЭПа этот поиск затронул европейскую и, в особенности, американскую массовую культуру. Как указывает М. Маликова, одна из первых исследовательниц массовой литературы 1920-х, именно в этот период «иностранный приключенческий беллетристика» выпускалась «огромными тиражами» [Маликова 2010]. Она приводит «броский парадокс» Виктора Шкловского: «Джек Лондон, О'Генри, Пьер Бенуа сейчас самые читаемые русские писатели» [Шкловский 1990: 192].

Лев Лунц в своем докладе «На Запад!» призывал Серапионовых братьев учиться у Р. Кипплинга, Г. Хаггарда, Г. Уэллса, А. Франса, К. Фаррера, О'Генри, Джека Лондона, Чарльза Диккенса. Он говорил о провинциальном русском презрении к фабуле, о том, что на Западе уже давно умеют «обращаться со сложной интригой, завязывать и развязывать узлы, сплетать и расплетать»<sup>2</sup>. В литературе СССР возникает культура фабулы, хотя и не совсем так, как хотел этого Лунц.

В 1870-е годы американский сыщик Аллан Пинкертон (прототип героя Ната Пинкертона) и его сын Фрэнк Пинкертон создали новую модель детективного романа, породившую множество эпигонов. Романы о «короле сыщиков» широко переводились и читались в СССР, и их популярность не шла ни в какое сравнение с Джеком Лондоном или Диккенсом. В. Катаев описывает свой детский (Пинкертона особенно любили дети) опыт чтения Пинкертона в своей книге «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона» (1969):

«...строжайше запрещалось чтение Пинкертона. Нат Пинкертон был знаменитый американский сыщик, приключения которого сводили нас с ума. Это были небольшие по объему, размером в школьную тетрадку, так называемые «выпуски», каждый раз с новой картинкой на цветной обложке и портретом знаменитого сыщика в красном кружочке. <...> все говорило, что это величайший криминалист XX века, человек опытный и бесстрашный, с железной волей, гроза американского уголовного мира, раскрывший сотни и сотни кровавых преступлений и посадивший не одного негодяя на электрический стул в нью-йоркской тюрьме Синг-Синг» [Катаев 1969].

«Коммунистический пинкертон» (*далее – КП*) – это литературное движение эпохи НЭПа, начало которому положил призыв Н. Бухарина.

<sup>1</sup> Критика 1917-1932 годов / Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Е.А. Добренко. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. С. 3.

<sup>2</sup> Лунц Л. (1922) На Запад! ([http://az.lib.ru/l/lunc\\_l\\_n/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/l/lunc_l_n/text_0090.shtml)).

В одном из своих докладов Бухарин говорит о следующем: “...буржуазия именно потому, что она не глупа, преподносит Пинкертона молодежи. Пинкерстон пользуется громадным успехом <...>. Дело в том, что для ума требуется легкая, занятая, интересная фабула и развертывание событий, а для молодежи в десять раз больше”. Бухарин предложил советским авторам использовать буржуазную форму детектива и наполнить ее коммунистическим содержанием, “из области военных сражений, приключений, <...> нашей подпольной работы, <...> гражданской войны, <...> различных походов и приключений наших рабочих, когда наши рабочие бросались с одного фронта на другой”<sup>3</sup>.

Несмотря на то, что «КП» как политический проект провалился, послереволюционная культурная ситуация подсказала идею гибридного жанра. Здесь нам важен мотив преобразования буржуазной структуры детектива в нечто новое. С нашей точки зрения, *обновить буржуазный роман оказалось возможным не при помощи замены политической идеологии, а благодаря обращению к иному медиуму – кинематографу. Благодаря этой связи оказывается возможным новый литературный жанр киноромана.* Примерами этого явления и объектами анализа в предлагаемой работе будут романы **«Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924) М. Шагинян** и **«Иприт» (1924-1925) В. Шкловского и Вс. Иванова**. Если «Месс-менд» по своей поэтике в большей степени соотносится с «КП» и с «социальным заказом», то роман «Иприт» – конструкция более сложная и связанная с теоретическими изысканиями Серапионовых братьев и кружка формалистов. Предмет нашего исследования – это “filmic writing”, форма интермедиальной отсылки [intermedial reference]<sup>4</sup>, которая предполагает «транспонирование» кинематографических приемов на язык литературы.

В данной статье предпринимается попытка реконструировать основные приемы, на которых строится кинематографическая поэтика,

---

<sup>3</sup> Бухарин Н. (1922) Доклад на V Всероссийском съезде РКСМ “Коммунистическое воспитание молодежи в условиях Нэп’а” // Правда. 14 окт. Цитируется по: Маликова М. (2010) Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое Литературное Обозрение. №103. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>).

<sup>4</sup> И.О. Раевски в своей статье в журнале «Intermédialités» предлагает 3 типа интермедиальных отношений, возможных с точки зрения literary studies: «медиальное транспонирование» [medial transposition], «медиальная комбинация» [medial combination] и «интермедиальные отсылки» [intermedial references] [Rajewski 2005: 49]. Об интермедиальных отсылках мы можем говорить в случае с одним материально присутствующим медиумом, который имитирует специфическую технику другого медиума.

призванная обновить и «остранить» литературу. Как мы увидим, интермедиальная отсылка в киноромане – это целый комплекс, связанный с темпоральными и спациональными особенностями кинематографа как медиума. В связи с этим для нас будут актуальны некоторые элементы нарратологического аппарата, который предложил В. Шмид в широко известном труде «Нарратология» (2003). Мы также будем обращаться к теоретическим изысканиям формалистов как к историко-научному контексту. Эти методологии имеют различный статус в разных научных сообществах. Мы будем придерживаться структуралистской рамки в нашем исследовании.

### **Кинороман как модель нового мира и фикциональный нарратор как его посланник**

Роман «Месс-Менд, или янки в Петрограде» выходил под псевдонимом «Джим Доллар», и тексту предшествует вступительный очерк о «жизни и творчестве» Джима Доллара. Мариэтта Шагинян создает фикционального нарратора и конструирует ему такую биографию, которая бы оправдывала кинематографическую поэтику романа: «традиции его восходят к кинематографу, а не к литературе. Он никогда не учился книжной технике. Он учился только в кинематографе. Весь его романический багаж условен» [Шагинян 1957: 11].

«Сам американец, уроженец Нью-Йорка, он не дает ничего похожего на реальный Нью-Йорк. Названия улиц, местечки, фабрики, бытовые черты – все почти фантастично, и перед нами в романах Доллара проходит совершенно условный "экранный" мир. Он сказал как-то, что кинематограф – эсперанто всего человечества. Вот на этом общем "условном" языке и написаны романы Доллара» [Там же].

Таким образом, фикциональный нарратор как бы недостаточно «информирован»<sup>5</sup> в той области, в которую он собирается вступить, в связи с чем он способен на новые открытия. При помощи введения его фигуры совершается процедура остранения и создания языка литературы как бы заново, при помощи кинематографа. Более того, язык кино постулируется как язык новой глобальной цивилизации, как язык универсальный и демократичный. Джим Доллар – это человек нового мира, «эпохи технической воспроизводимости», «распада ауры», эпохи «массовых движений», «наиболее могущественным представителем» которых является кино [Беньямин 2012]. «Месс-

---

<sup>5</sup> Информированность, согласно В. Шмиду – один из критериев, по которому определяется тип нарратора (Шмид 2003: 45).

Менд» как бы написан человеком массы, и это накладывает на конструируемую им реальность отпечаток («Ориентация реальности на массы и масс на реальность – процесс, влияние которого и на мышление, и на восприятие безгранично» [Беньямин 2012: 199]).

Биография фиктивного автора сама по себе репрезентативна: Джим Доллар, будучи младенцем, был подкинут на улице «носильщику бляха № 701», которому обещали доллар, откуда и взялось прозвище. Таким образом, Доллар появляется из ниоткуда, мы знаем только о безличном «прилично одетом человеке», который его подкинул, герой как бы «рождается» на улице из массы. Он проводит на улице существенную часть своей жизни – «ночует под мостом и на крышах, питается вместе с собаками городскими отбросами» [Шагинян 1957: 6].

Итак, фикциональная биография нарратора Джима Доллара, его недостаточная информированность в области литературы, его образ «человека массы» – все это делает его роман моделью глобального сознания, мобильного мышления и видения.

### **Приемы управления темпоральностью и спациональностью.**

После того, как мы определили нарратора, имеет смысл проследить, как в повествовании функционирует хронотопическое измерение. Нарратор оказывается в разной степени ощутим по ходу романа. Например, почти до конца мы не ощущаем его личностность и диегетичность, которая всплывает в конце<sup>6</sup>.

Его можно считать в определенной степени «вездесущим<sup>7</sup>», и эта характеристика нарратора позволяет говорить о композиционном

---

<sup>6</sup> Джим Доллар не дает о себе знать вплоть до этого момента развязки: «В эту минуту кто-то резко дернул меня за волосы, и я увидел у себя над плечом разъяренное лицо Иеремии Морлендера.

– Сударь, – сказал он мне отрывисто, – как отец и генеральный прокурор, я приказываю вам оставить этих молодых людей в покое!

– Но я автор! – возмутился я. – Нельзя же кончать роман без единого поцелуя! Что скажет читающая публика?

– Она скажет, Джим Доллар, что любовные сцены вам не удаются! – иронически ответил Иеремия Морлендер.

Он отбил у меня всякую охоту, братцы, и потому распростимся со всей этой публикой прежде, чем доведем свое дело до точки» [Шагинян, 1957, 332].

<sup>7</sup> По В. Шмиду, для нарратора характерно пространственное измерение, он может быть «вездесущим» и «ограниченным по местонахождению».

параллелизме. Вездесущий автор способен перемещаться из одного места в другое на большой скорости.

Рассмотрим этот прием на примере главы «Странности банкира Вестингауза», где рассказывается о возлюбленной банкира Вестингауза, женщине в маске, которая привлекла внимание общества. Интересно, что читатель знакомится с этой информацией с точки зрения другого персонажа, русского эмигранта, князя Феофана Ивановича Оболонкина, причем не в модусе фактичности, а в модусе возможности:

«Если бы Феофану Ивановичу не помешали высказаться о банкире Вестингаузе, он сказал бы следующее:

"Вестингауз, хи-хи-хи, завел себе красотку... Да не простую, а можете себе представить – в маске! Да, вот именно, в маске. Женщина эфемерная, элегантная, с походкой сальфиды, а появляется не иначе как в маске. Я убежден, что она спекулирует на любопытстве. Будь я лет на пять, на шесть помоложе..." [Шагинян, 1957, 63].

После этого тут же говорится, что «князь Феофан не врал», что отменяет модус возможности, и предлагается мнение прессы и общества на этот счет: «События, отмеченные нью-йоркской прессой, таковы» [Там же]. Здесь можно было бы ждать некосвенно-прямой речи, то есть речи автора с вторжением газетного и социального дискурса, но вместо этого нам предлагается «посмотреть» на это с точки зрения общества. Кроме того, все описывается в настоящем времени: «Неделю назад в театре "Конкордия", на опере "Сулейман", публика внезапно видит в одной из дорогих лож красиво сложенную женщину в маске. Как ни в чем не бывало, эта женщина глядит на сцену парой глаз, сверкающих в миндальном разрезе шелковой маски, не смущается от устремленных на нее со всех сторон биноклей и лорнетов, кутает обнаженные плечи в роскошный мех, читает афишу – словом, ведет себя непринужденно. Нью-йоркцы поражены. Незнакомку никто не может узнать. Ходит слух о том, что это знатная иностранка, чье лицо обезображено оспой. Тогда любопытство сменяется состраданием, и на некоторое время инцидент забыт»<sup>8</sup> [Там же].

---

<sup>8</sup> Тут бросается в глаза значимость взглядов и приспособлений, их усиливающих – «биноклей», «лорнетов», более того, «таинственную маску пытались сфотографировать, поймать врасплох» (Шагинян, 1957, 64).

Глаголы в настоящем времени создают ощущение прямой трансляции и криминальной хроники<sup>9</sup> одновременно: «Через два дня на катанье возле Вашингтон-авеню женщина в маске появляется снова, на этот раз не одна. С ней в коляске сидит банкир Вестингауз, старый кутила, известный на всю Америку своими выездами и похождениями. Вестингауз – холостяк. У него нет родственников. Ни одна приличная женщина не согласится проехать в его коляске. Вывод ясен: таинственная маска – дитя того мира, откуда вышли Виолетта и Манон Леско» [Шагинян, 1957, 64]<sup>10</sup>. Здесь мы и видим пример композиционного параллелизма: действие переносится в дом сенатора.

«Не менее были заинтересованы и девушки. Каждая из них в глубине души хотела походить на Маску. Портнихи получали заказ: сделайте по фасону Маски. Но ни одна не испытывала такого влюбленного восторга, такого преклонения перед Маской, как дочь сенатора Нотэбита, шалунья Грэс.

Грэс сидит в настоящую минуту в своей музыкальной комнате с учительницей, мисс Ортон, и делает тщетные попытки отбарабанить четырнадцатую сонату Бетховена» [Шагинян, 1957, 64].

Этот перенос точки зрения из социального, публичного воображаемого пространства в конкретное место, дом сенатора, осуществляется достаточно резко, и важную роль в этом играет использование настоящего времени, которое позволяет резко включить режим сцены.

В. Шмид в своей книге «Нарратология» выделяет термин «событийность». Нарративные тексты (а роман и, в частности, «Мессменд» – это, безусловно, нарративный текст) «излагают, обладая на уровне изображаемого мира темпоральной структурой, некую историю. Понятие же истории подразумевает событие. Событием является некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные

---

<sup>9</sup> Тут можно также проследить связь романа с детективным жанром, возникновение которого тоже связано с визуальностью, фигурой наблюдателя, возникшей в конце 19 в. и становлением криминалистики.

<sup>10</sup> Тут наш Джим Доллар словно бы забыл о том, что он чужд литературной культуре и ненароком упомянул роман аббата Прево «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731), считающийся одним из первых психологических романов. Здесь же и внезапное для американского рабочего знание Бальзака: «В Нью-Йорке нет того культа красоты, какой был характерен для Парижа времен Бальзака. Но женщина, сумевшая приковать к себе внимание своей странностью, удостоивается некоторого уважения» (Там же). Впрочем, выражение «культ красоты» все равно выдает личность нарратора.

события)» [Шмид, 2003, 10]. Нарратив может быть более или менее событийным, события могут быть более или менее «предсказуемы», «релевантны», «консекутивны», «необратимы» и «неповторяемы».

Событийность может быть редуцирована или увеличена. В случае с кинороманом, редукция событийности оборачивается дескриптивностью. Дескриптивность – это основа визуальной и, в частности, кинематографической поэтики. Дескриптивность подразумевает замедление темпа наррации, событийность же подразумевает ускорение, сжатие времени<sup>11</sup>.

Визуальная поэтика также оказывает существенное влияние на дистанцию. Дескрипция с использованием настоящего времени создает у читателя ощущение непосредственного присутствия, как, например, в этом фрагменте:

«Полчаса доктор сидит, протянув ноги на решетку холодного камина. Он отдыхает молча, сосредоточенно, деловито, как спортсмен или атлет перед выступлением. Дышит то одной, то другой ноздрей, методически прикрывая другую пальцами. Не думает. Натер виски одеколоном пополам с каким-то благовонным аравийским маслом. Но вот полчаса проходит. Бессмысленное выражение лица становится снова остро внимательным, лукавым. Большие очки бодро поблескивают. Туфли сбрасываются; снова смокинг, ботинки, шляпа, все по порядку, палка – в руку, бумажник и трубочка – во внутренний карман, – доктор Лепсиус освежился, он готов для нового странствования, быть может снабжающего его фактами, фактиками, проверочными субъектами для чего-то такого, о чем мы никак не можем догадаться, тем более что мулат Тоби, преспокойно пропустив мимо ушей распоряжение доктора, а за воротник – две-три рюмочки, лег спать на холодную циновку в полупустой комнате, и не подумав навестить таинственного Бугаса» [Шагинян, 1957, 35-36].

Аналогичный прием мы можем видеть во фрагменте из начала романа «Иприт»:

«Если бы кто стал следить за его фигурой в светло-песочном пальто и ботинках, то увидел бы, что Хольтен не спеша проходит через широкие лужайки Гайд-парка и, не спускаясь в тюб, идет походкой человека, которому некуда спешить, через уже опустевшее Сити, мимо башен Тауэр в Уайтчепель – квартал бедняков.

Здесь улицы становятся грязней, худые женщины с озабоченными лицами разговаривают друг с другом на углах около ларьков,

---

<sup>11</sup> Термины «растяжение» и «сжатие» присутствуют в работе Шмида. С. 92-93.



торгующих баранками, сельдями и солеными огурцами, странно выглядящими в Лондоне.

Беднота живет здесь густо, у самых ворот города богачей.

Негр, не спеша и не смотря по сторонам, идет все дальше пешком, – очевидно, ему некуда торопиться.

Наконец он останавливается перед дверью с матовыми стеклами одного из кабаков, привычно входит, раздевается, не смотря на крючок, вешает на него свое пальто, надевает передник и становится за стойку.

С шести до двенадцати Хольтен наливает виски и пиво быстро говорящим и мало пьющим евреям, молчаливо пьющим белокурый рабочим и много говорящим и пьющим более всех – женам рабочих. Все пьют стоя, не задерживаясь» [Иванов, Шкловский, 2005, 21-22].

Интересно, что интроспективный аспект сознания персонажа в обоих фрагментах редуцирован, более того, акцент делается на том, что доктор Лепсиус «не думает», и что голова его занята тем, «о чем мы никак не можем догадаться». По сюжету «Иприта» важно еще и то, что у негра Хольтена есть тайна, разгадка которой отложена, и о нем мы тоже ничего не знаем. То есть это подчеркнутая закрытость внутреннего мира персонажа, которая усиливает напряжение и отменяет фигуру всезнающего автора и традиционного психологизма в литературе вообще.

Сюжетный параллелизм и возрастание событийности – две связанные между собой вещи, так как изменяется место, где находится нарратор, это изменение – уже само по себе событие. Кроме того, перемещение нарратора связано именно с тем, что ему необходимо оказаться там, где сейчас происходит масса событий. Например, в самом начале «Месс-менд» наш нарратор перемещается из Светоны (Пролог) в Миддлтоун (1 глава), потом на Риверсайд-Драйв (2 глава), и т.д. В «Иприте» перемещение происходит на более широкие дистанции, межконтинентальные (Лондон, Актюбинск, Петроград, Гамбург, Новая Земля и т.д.).

Возрастание событийности читатель ощущает мгновенно, нарратор не только способен перемещаться куда ему нужно, он резко погружает читателя в событийную среду и резко выталкивает его из нее. Многие главы романа начинаются с реплик. В «Месс-менд» есть даже глава с металитературным названием «Начинающаяся с междометий». Тут мы можем вспомнить слова В. Шкловского о том, что в кинематографе зрителя не нужно «вводить в курс дела» [Шкловский, 1985, 18], так как он автоматически оказывается введен. Это связано с тем, что в кино отсутствует мотивировка:

«Мотивировками я называю бытовое объяснение сюжетного построения. <...> Мотивировка в художественном построении – явление вторичное». Это объясняется тем, что «в кино все не рассказывается, а показывается», «присутствие фактической стороны на экране делает излишним вопрос об (иллюзионной) модальности представления [Там же, 19]». Иными словами, зритель «верит своим глазам», а не кому-то, кто пересказывает события.

И «Месс-менд», и «Иприт» поделены на короткие главы, в связи с чем возрастает количество погружений читателя в роман, его быстро погружают и столь же быстро выталкивают. Это резкое выталкивание читателя – «клиффхэнгер» широко встречается как в литературе, так и в кино. Сам термин «клиффхэнегр» не очень распространен в теоретическом контексте, хотя имеет уже довольно длинную историю. И в литературе, и в кинематографе этот прием связан с серийностью повествования. В середине 19 в. в США и Великобритании были популярными детективные, приключенческие романы, считающиеся низкокачественными, «бульварными». В США это были так называемые «dime novels», в Великобритании же существовали дешевые приключенческие журналы – «penny dreadfuls». В этих журналах печаталось несколько глав романа, и в конце эпизода сюжетная линия обрывалась неожиданно. Таким образом, у читателя повышалась мотивация купить следующий выпуск. Само слово клиффхэнгер («повисший на скале» (англ.)) появилось благодаря конкретным персонажам раннего кино, которые в конце эпизода обнаруживали себя висящими над скалой. В дальнейшем так стали называть любой финал эпизода, в котором персонаж оставляется в затруднительном положении до выхода в свет следующего эпизода.

Прием переключался в кино, как в многосерийное<sup>12</sup>, так и полнометражное. В случае с полнометражным кино это непосредственно связано с композиционным параллелизмом: персонажа оставляют в трудной ситуации и перемещают в другое место к другому персонажу, чтобы потом вернуться. Клиффхэнгер – один из ключевых приемов для создания саспенса.

Как мы знаем, «Месс-Менд» выходил еженедельными выпусками, так что роман вполне вписывается и в литературную, и в кинематографическую историю клиффхэнгера. Примером такого

---

<sup>12</sup> Первым сериалом, где используется клиффхэнгер, принято считать «Опасные похождения Полины» (The Perils of Pauline). Подробнее о фильме и термине клиффхэнгер см. What Is a Cliffhanger? (<http://www.wisegeek.com/what-is-a-cliffhanger.htm>).

приема в романе может служить эпизод, в котором Вивиан Ортон, уже будучи в Петрограде, попала в логово капиталистов:

«Между тем старик достал из шкафчика моток толстых веревок и кучу тряпок. Не успела Вивиан опомниться, как ее снова схватили, железные пальцы впились в обе щеки, разжимая челюсти, и грязный, пахнувший мышами кляп был втиснут ей глубоко в рот. Пока старик связывал бившуюся девушку веревками, старуха злорадно приговаривала:

– Скоро, скоро конец этой эпохе затмения! Конец варварству! Вернется возлюбленный монарх! – И наш патриотизм, княгиня, забыт не будет! – ответил ей в тон старик с бельмами» [Шагинян, 1957, 225]. На этом глава обрывается, а дальше следует глава «Кошка миссис Друк», где действие переносится в другое место, и темп замедляется.

Этот эпизод очень схож с тем, о чем писал Шкловский: «В фильме переживание одного действия другим совершенно канонично. Но по структуре своей оно отличается от переживания в романе. В романе перебивается один сюжетный момент другим. Мы имеем чередование положений. В фильме перебивающие друг друга отрезки гораздо мельче, они именно отрезки, мы обычно возвращаемся к тому же моменту действия. Типичнейшее переживание в фильме – это тип «запаздывающей помощи». Героя или героиню убивают, «а в это время» – и мы видим, что друзья жертвы не знают об ее ужасном положении или не могут помочь ей» [Шкловский, 1985, 18].

Героиня – это Вивиан Ортон, и Иеремия Морлендер не знает о ее положении [Шагинян, 1957, 247], как и другие персонажи, ищущие ее, например, работяга Виллингс.

«Перебивающие друг друга отрезки», о которых пишет Шкловский, как раз схожи с короткими главами романа.

В «Иприте» мы тоже можем найти эпизод с Сусанной, героиней, которая нуждается в спасении. Здесь клиффхэнгер принимает другую форму – он разбит на части внутри одной главы, и здесь снова общий план чередуется с крупным:

«– Сусанна! – вскричал Монд, опуская оружие.

Одну тысячную долю секунды враги безмолвно стояли друг перед другом, но вот углы комнаты начали круглиться, жар и треск взрыва, казалось, наполнили весь мир, и дом рухнул, погребая под собою обоих стариков и их тайну...

– Спасите! – успела закричать Сусанна, хватаясь за карниз окна.

Гром падения дома заглушил ее крики.

– Спасите! – слабо повторяла она, закрыв лицо руками.

Холодный ветер рванул со стороны комнаты.

Секунда.

Она жива.

Сусанна открыла глаза. Дом лежал внизу. Клубы дыма и пыли скрывали еще обломки.

Часть передней стены, шириной около полутора сажен, с окном в четвертом этаже, на подоконнике которого сидела Сусанна, уцелела, но накренилась и дала трещины в перемычках

.....» [Иванов, Шкловский, 2005, 324].

Такое отточие вообще характерно для «Иприта». Можно сказать, что это монтажная склейка внутри главы, и монтаж в романе не синхронен с делением на главы. После этого условного «кадра» и монтажной склейки в виде отточия мы резко переносимся в другое место, откуда описывается то же самое событие. Нас оглушают репликами, а потом дают общую панораму:

«— Предлагаю почтить вставанием память баронета Монда, только что взорванного в своем доме анархистами, — произнес какой-то джентльмен, выходя на эстраду заседания конгресса религии. — Кюрре, помещенный предусмотрительно нами в подземных залах банка, невредим. Заседание сейчас откроется.

— Пожар! — раздался крик в зале.

— Джентльмены, спокойствие, это дымят каминь! — вскричал распорядитель.

Действительно, вдруг комната наполнилась черным дымом.

— Воздуха! — сказал офицер, бросаясь к окну, но там за окном не было Лондона: вся улица, все небо было закрыто черным, густым дымным туманом. — Какой приятный обморок! — сказал он и упал без стопа на землю.

Кругом него лежали в глубоком обмороке одетые в сюртуки, сутаны, рясы, стихари делегаты первой всемирной религиозной конференции.

В комнате было тихо, как в спальне. Густой туман превратил вечер в ночь, слышно было дыхание спящих, кто-то в углу залы бредил о нефтяной валюте.

Туман распространялся.

На перекрестках спали полицейские, некоторые из них заснули уже в противогазах.

В глубокой тьме, в которой фонари казались смутными желтыми пятнами, рыча и наталкиваясь на мягкие тела спящих среди улиц

людей, толкались автобусы со спящими шоферами за рулем, со спящими, падающими друг на друга при толчках пассажирами.

Лондон дымился, как куча угольного мусора. Дым расширялся. Засыпали окраины, крестьяне в деревнях, лодочники на реках...

Сладко спали репортеры в редакциях, врачи в больницах, прервав операции.

Туман все распространялся.

Туман возвращался в Лондон. Сон и туман овладевали городом.

Никогда еще Лондон не был так счастлив. Измученный Лондон спал.

Уже пожары охватывали город, светильный газ струился из незакрытых кранов, безумные машины мчались, давя спящих. Лондон спал» [Там же, 325-326].

И далее, мы снова читаем «крупный план»:

«Свернувшись котенком на подоконнике, на обломке стены, скрытая от города черным туманом, спала Сусанна, положив под голову маленькие руки» [Там же].

«Развалины дома дымились внизу» [Там же].

Тут хочется представить, как с панорамы дымящегося города фокус камеры смещается на силуэт спящей Сусанны.

Таким образом, клиффхэнгер здесь более раздроблен, так как имеет место диалектическое чередование крупных планов и панорамных.

Через преобладание дескрипции в тексте происходит своеобразная феноменологическая очистка сознания литературы от многовековых традиций, что как раз адекватно коммунистической идее построения новой массовой литературы и нового мира и созвучно с концепцией остранения. Литература, основанная на дескрипции, освобождает читателя от необходимости считывать отсылки и погружаться в историю литературы, но требует от него знания визуальных клише американского кинематографа. Именно американский кинематограф составлял треть всех выпускаемых в прокат фильмов в 1920-е годы в СССР. Таким образом, происходит формирование новой культурной традиции, нового канона.

События в кинороманах рассказываются и показываются, мы имеем дело как с нарратией, так и с дескрипцией. Нарратия исходит как от нарратора, так и от персонажей, но в большей степени от персонажей. В этом случае интерпретация событий оказывается наиболее детерминирована, нежели в случае с дескрипцией. Дескрипция может вселять тревогу и оставлять читателя в

замешательстве, что и поставляет читателю обещанные ему эмоции. Автор же в описании оказывается в позиции наблюдателя, он описывает события, а не интерпретирует их.

Еще один важный прием – это сюжетная перестановка, о которой писал Шкловский, и который мы можем найти все в той же главе «Странности банкира Вестингауза».

Загадочная Маска, которой восторгается юная Грэс и ее учительница музыки мисс Ортон – это одно лицо, но читатель узнает об этом не сразу. Тем не менее, в тексте присутствует такой, достаточно странный на первый взгляд, фрагмент: «Тут Грэс остановилась и сообразила, что она ни разу, ни разу не задумалась о наружности мисс Ортон. Тряхнув кудрями, девушка принялась вспоминать свою учительницу: ее лицо, глаза, улыбку, руки; правда, глаз та не поднимала и безобразила их очками, руки носила в перчатках, от ревматизма, волосы гладко зализывала и прятала в сетку, улыбалась раз в месяц, но все-таки, все-таки, если вспомнить... Лицо Грэс озарилось положительно торжеством. Она взглянула на подругу победоносно и закончила неожиданно для самой себя:

– А все-таки, я тебе скажу, – мисс Ортон красавица!» [Шагинян 1957: 67].

Здесь читателю дается намек, или «зачаток» – «”незначущий росток“, незаметный для читателя, значимость которого как ростка выясняется лишь ретроспективным образом»<sup>13</sup>. Таким образом, нам в одной главе предлагается загадка, разгадку которой мы узнаем только через 6 глав, в главе «Исповедь мисс Ортон», где через прямую речь мы узнаем, что мисс Ортон – это и есть маска:

«Мне нужно было знать всех, а самой оставаться ни для кого неведомой, и я сочинила игру с маской. Я – та знаменитая Маска, которая интригует весь Нью-Йорк» [Шагинян 1957: 96].

Сюжетную перестановку мы можем обнаружить и в «Иприте», но надо заметить, что она устроена более сложным образом. Из-за того, что в романе есть очень подробные названия каждой главы, читатель уже на этапе названия сталкивается с тайной: например, первая глава называется: «Глава 1. Рассказывающая о НЕГРЕ, КОТОРЫЙ НЕ СПИТ. Перед тем даны сведения о городе, в котором будут происходить НЕВЕРОЯТНЫЕ СОБЫТИЯ». Тайна, таким образом, формулируется уже на стадии заголовка, к тому же еще и

---

<sup>13</sup> Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры. М.: Изд. им. Собошниковых, 1998. Цитируется по электронному источнику: <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/index.htm>

педалируется прописными буквами. И уже даже на стадии заголовка есть сюжетная перестановка: «перед тем даны сведения о городе». Сюжетная перестановка строится вокруг тайны негра Хольтена:

«И тоже бессонный, но как будто совсем не усталый, идет мимо них Хольтен по росистой траве, он идет на свою дневную службу, является первым. Он аккуратен.

Что за странная тайна у этого человека? Что заставляет его вести три бессонные жизни?

Не знаем» [Иванов, Шкловский 2005: 24]. Это «долгосрочная тайна», о ее разгадке мы узнаем только в двадцатой главе, причем отдаление разгадки подчеркивается в названии третьей главы: «В которой описывается состояние приволжских степей после работ по орошению, и о ПАССАЖИРЕ, КОТОРЫЙ НЕ ХОЧЕТ УСТУПАТЬ МЕСТО. Эта глава и следующая за ней совершенно объясняют начало, не раскрывая однако тайны негра».

Во второй главе мы тут же переносимся из Лондона в Петроград. Здесь мы узнаем новую пару персонажей – Пашку Словохотова с медведем Рокамболом, которые оказываются на пароходе и плывут на Мыс Доброй Надежды, однако мы не знаем, что склоняет их к такому действию: «Но каким образом русский матрос вздумал бежать из Союза, да еще с медведем? Для объяснения этого невероятного события мы должны повернуть наше изложение назад и сперва рассказать, что именно произошло несколько дней тому назад под Актюбинском» [Иванов, Шкловский 2005: 36].

Сюжетная перестановка здесь обнажается нарратором и указывает на причинность. Смысл сюжетной перестановки в том, что она остраивает причины поступков персонажей. В «Иприте» этот прием выводится на новый мета-уровень, которого нет у Шагинян.

Тайну негра мы узнаем в двадцатой главе, будто бы совершенно случайно, когда читатель уже забыл о существовании тайны. Он узнает о ней, когда повествование переносится на заседание «Королевского Ученого Общества», на котором присутствует профессор Монд. При этом профессор Монд тоже, в свою очередь, переносится в прошлое:

«Монд вспомнил далекое прошлое. Год сдачи выпускных экзаменов и кругосветное путешествие, предпринятое с закадычным другом своим Шульцем, также только что окончившим университет. <...>

Однажды в палатку Монда, работавшего над микроскопом, вихрем влетел Шульц.

– Нашел, нашел!

Монд подумал было, что причиной такой бурной радости является находка алмаза в 1000 карат, но Шульц его разочаровал.

– Нашел причину бессонницы пипикуасов. Этот старый дьявол Делинг далеко не так безумен, как можно было бы думать. Он знает тайну бессонницы и управляет ею по своему усмотрению.

В глубине пещер, где спали пипикуасы, из трещин в черной и жирной породе медленно выделялся тяжелый бесцветный газ, стлавшийся по полу пещер и заражавший нижние слои воздуха.

Кто вдыхал в течение некоторого времени этот газ, тот на известный период лишался потребности во сне и возможности уснуть» [Там же: 157].

«Тогда Монд втайне от друга, работая по ночам, приготовил из бутылок от рома несколько больших стеклянных баллонов, наполнил их таинственным пещерным газом и запаял.< ...> Чтобы вынести громоздкие тюки с баллонами из черной пустыни и доставить их в целости в ближайший порт, Монд купил у Делинга за огромную цену молодого красавца пипикуаса, совсем еще не отравленного газом. И дал ему имя – Хольтен.

И привез его с собою в Лондон» [Там же].

Тут мы видим сложную комбинацию перестановки, параллелизма и аналепсиса<sup>14</sup>, так как подключается еще и воспоминание персонажа.

Как мы видим, такие кинематографические приемы, как сюжетный параллелизм, чередование наррации и дескрипции, растяжение и сжатие, сюжетная перестановка являются комбинаторными и приводят к совершенно новому сообщению. Последовательность и частота, иное соотношение элементов детерминирует и усиливает восприятие истории. Таким образом, интермедияльная отсылка подключает другой медиум путем обращения к его темпоральной структуре, и привычный медиум – в данном случае, литература – воспринимается по-новому.

Вездесущность нарратора и высокая скорость перемещения по земному шару, способность резко погружаться в событийную среду и автоматически вводить читателя в курс дела редуцирует психологизм, от которого хотели отказаться Серапионовы братья и формалисты.

---

<sup>14</sup> Аналепсис – термин, введенный Ж. Женнетом в работе «Повествовательный дискурс»: «термин аналепсис — любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся». *Женетт Ж. (1998) Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Сабашниковых* (<http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/anahronii.htm>).



### **Персонаж и реквизит. Метонимизация тела. «Американизованное телесное поведение»**

Из-за описанной выше темпоральной и спациональной организации нарратива способность нарратора к интроспекции существенно снижается, и о переживаниях персонажей мы узнаем в основном по внешним, визуальным, мимическим и телесным проявлениям, а также из взаимодействия персонажа с реквизитом. Как мы убедимся ниже, реквизит также обладает ресурсом для регулирования темпоральности.

Вальтер Беньямин писал о закрытости и расчлененности киноперсонажа: «Актер, играющий на сцене, погружается в роль. Для киноактера это очень часто оказывается невозможным. Его деятельность не является единым целым, она составлена из отдельных действий. Наряду со случайными обстоятельствами, такими как аренда павильона, занятость партнеров, декорации, сами элементарные потребности техники кино требуют, чтобы актерская игра распалась на ряд монтируемых эпизодов» [Беньямин 2012: 211]. Персонаж киноромана тоже распадается, что мы можем увидеть на примере уже цитировавшегося фрагмента из «Месс-Менд», где фигурирует доктор Лепсиус. Мы видим его ноги на решетке холодного камина, потом крупным планом нам «показывают», как он дышит разными ноздрями, как он натирает виски одеколоном. Нам пристально показывают его мимику, потом мы видим туфли, смокинг, ботинки и прочие вещи.

Доктора Лепсиуса вне связи с реквизитом мы не видим.

Вальтер Беньямин писал об этом в примечаниях к своей работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: «Если актер превращается в реквизит, то реквизит нередко функционирует, в свою очередь, как актер. Во всяком случае, нет ничего удивительного в том, что кино оказывается способным предоставить реквизиту роль. <...> Так кино оказывается первым художественным средством, которое способно показать, как материя подыгрывает человеку. Поэтому оно может быть выдающимся инструментом материалистического изображения» [Беньямин 2012: 211].

В пример такой функции вещи Беньямин приводит «идущие часы», которые «на сцене всегда будут только раздражать. Их роль – измерение времени – не может быть предоставлена в театре. Астрономическое время вступило бы в противоречие со сценическим даже в натуралистической пьесе. В этом смысле особенно характерно для кино то, что оно в определенных условиях вполне может использовать часы для измерения хода времени. В этом яснее, чем в некоторых других

чертах, проявляется, как в определенных условиях каждый предмет реквизита может брать на себя в кино решающую функцию» [Там же].

В «Месс-Менд» персонажи довольно часто взаимодействуют с реквизитом и «смотрят» или «поглядывают» на часы. Это, одновременно, характеризует отношения персонажа с внешним миром и задает темпоральность восприятия романа. Чаще всего визуальный контакт с часами происходит в дескриптивной паузе перед усилением событийности.

Таких примеров в романе множество, мы рассмотрим главу «Приключения Друка», которая начинается с того, что «мистер Друк широко зевнул, изобразил на лице блаженное утомление, поглядел в зеркальце, пригладил волосы и, добродушно простившись со своими коллегами, отправился, помахивая тросточкой, восвояси» [Шагинян 1957: 86]. Состояние Друка могло быть описано в других выражениях, например: «Мистер Друк необычайно утомился за день, ему было необходимо прийти в себя», но в кинематографическом нарративе все описывается через мимические проявления, через зевоту, взгляд на себя в зеркало (как акт саморефлексии, подведение итогов).

«Написав и запечатав письмо, он взглянул на часы и подошел к окну. Был теплый день; миссис Друк держала окна в его комнате открытыми. Отсюда был виден кусок улицы, и мистер Друк разглядел черный автомобиль, остановившийся у подъезда. Сердце его приятно сжалось, когда взору его представились четверо смуглых молодчиков, один за другим выскочивших из автомобиля.

– Начинается! – шепнул он про себя с восторгом. – Четверо против одного!» [Шагинян 1957: 88].

Затем «младенки» говорят Друку о том, что он ограбил кассу Крафта, и просят его вернуть деньги, или же они обратятся в полицию. Друк, возмущенный, едет с ними на машине в контору Крафта, но вскоре понимает, что его везут в другое место. Он кричит, но получает удар, который сбивает его с ног. Его привозят в психиатрическую больницу.

Далее в сюжет вмешивается ворона, которая хватается за подоконника белый конверт и использует его для построения гнезда, в связи чем прокурор штата Иллинойс не получит письмо, и информация окажется скрыта от ряда людей.

Как мы видим, событийность мгновенно возрастает именно после того, как герой смотрит на часы, и вместе с тем возрастает скорость.

То же самое происходит в главе «Эмиграция ворон, или чего можно добиться, сидя на одном месте»:

«– Мне пора ехать, – не без сожаления произнес мистер Туск, взглянув на часы. – Я оставляю вас, друзья мои, на месяц, чтобы... это что такое? – последнее восклицание мистера Туска относилось к утреннему небу, внезапно потемневшему, как перед солнечным затмением.

Все вскинули глаза кверху и повскакали с мест. Огромная черная туча надвигалась на их коттедж. Она ползла, закрывая горизонт и спускаясь все ниже да ниже. Вскоре из тучи посыпались странные звуки, напоминавшие раскаты хохота» [Шагинян, 1957, 289]. Выясняется, что это огромные стаи ворон, которые нападают на жителей.

В двух обозначенных примерах после визуального контакта персонажа с циферблатом возрастает не только событийность, но и сам характер событий оказывается опасным и тревожным. Ближе к концу у наблюдательного читателя уже должна бы выработаться привычка, чувство ритма, он может ожидать тревожных событий после взгляда персонажа на часы.

Характерным визуально-телесным субститутом рефлексии в романе является «ходьба из стороны в сторону», это продельвают в романе очень многие персонажи, как, например, здесь:

«Пока жужжит вентилятор, источая вместе с прохладой свой душистый запах, Джек Креслинг нетерпеливо ходит взад и вперед по комнате, искоса поглядывая на своего подручного. Что-то в лице и чересчур затянувшемся молчании Иеремии Морлендера явно беспокоит миллиардера» [Шагинян 1957: 20].

Или здесь: «Генерал Гибгельд вошел в комнату первым. Он нетерпеливо прошелся раза два из угла в угол, пока виконт с трудом не опустился в кресло. Потом подошел к двери, выглянул в коридор, запер ее и вернулся к виконту:

– Знаете ли вы, без лишних слов, как обстоят наши дела?» [Шагинян 1957: 47].

Интересно, что это свойственно, в основном, персонажам-капиталистам, словно бы именно мировоззрение обрекает аристократов и капиталистов на топтание на месте и напряженную задумчивость. В то же время, персонажи-пролетарии изображены ловкими, динамичными, им свойственно «американизированное» телесное поведение. Этот феномен, характерный для культуры НЭПа, описывает О. Булгакова в своей книге «Фабрика жестов»: «Наиболее последовательный адепт «американизма» Кулешов твердо убежден, что на экране «правильно двигающийся человек, быстро ориентирующийся, смелый и энергичный, большему научит и о большем скажет, чем вид убогой избушки, использованной под избу-

читальню». Его ученик Сергей Комаров делает сюжетом комедии «Поцелуй Мери Пикфорд» (1927) процесс адаптации русского мужчины с неловкими движениями к американской модели» [Булгакова 2005: 180].

Таким образом, мы видим, что телесное поведение становится значимым, и определенные телесные практики оказываются присущи разным группам персонажей. О новом статусе кинематографического жеста пишет О. Булгакова: «Способствуя развитию практики и концепции «нового зрения», кино выделило фрагментарное восприятие, заостря внимание на метонимизации тела, выразительности отдельного жеста (руки, ноги, рта) на крупном плане» [Булгакова 2005: 19]. Кинороман заимствует из кинематографа прием метонимии, а прием метонимии, в свою очередь, происходит из литературы.

На примере романов «Месс-Менд» и «Иприт» мы смогли увидеть, как именно применяются различные нарративные «кинообразные» и литературные приемы.

Сюжетный параллелизм и вытекающий из него клиффхэнгер, который мы наблюдаем в «Месс-Менд» и «Иприте», связан с опытом субъекта модерна, страстно увлеченного субъекта с рассеянным вниманием. Как писал Ю. Тынянов, «Каждый день распластывает нас на 10 деятельностей. Поэтому мы ходим в кино» [Тынянов 1977: 322]. Кинороман позволяет себе резко выталкивать и погружать читателя в повествование, в дескриптивный текст в настоящем времени, который дает ему ощущение непосредственного присутствия. Персонаж, в связи с этим, на первый взгляд, кажется депсихологизированным, но на самом деле он вступает в коммуникацию с вещным миром, он оказывается включенным во внешний мир, становится открытым через это соотношение с миром. Посредником этой коммуникации является тело, становящееся объектом метонимии.

Принцип соотношения частей оказывается ключевым и в случае с нарративной перестановкой, которая, благодаря иной комбинации, создает новое сообщение, обнажает и остраивает причинно-следственную связь событий в романе.

Если в романе «Месс-Менд» эти приемы только начинают осваиваться, в «Иприте» они обнажаются и выводятся на метауровень, которого нет у Шагинян. Кроме того, сравнения и детали, которые есть в «Иприте», уточняют кинематографическое и делают его более литературным. Глобальная точка зрения, визуальная картография Шкловского и Иванова чередуется с «крупным планом», с персонификацией и психологизацией, что делает повествование

диалектичным. «Иприт» как кинороман в большей степени хранит память о том, что он роман, кинематограф в нем именно «литературен».

Таким образом, можно утверждать, что благодаря своей связи с кино как с социальной реальностью, реальностью масс, кинороман стремится соединить гегелевского субъекта с общим, «нравственным целым, к которому он принадлежит<sup>15</sup>», то есть возвращается к эпике.

Кинороман со своей рассредоточенностью в пространстве и во времени, которая собирается в единое целое, подчеркивает не субъективность персонажей, а именно их связь с целым, которая представлена визуально, точнее, кинематографически. Все перечисленные приемы направлены на подчеркивание этой связи, на преодоление «абстрактности<sup>16</sup>», о которой писал Г. Лукач. Многие из них (сюжетная перестановка, композиционный параллелизм), будучи комбинаторными по своей природе, сообщают роману «процессуальность», «незавершенность<sup>17</sup>», подвижность на уровне формы, и соответственно, на уровне содержания.

## ЛИТЕРАТУРА

*Dralyuk B. Bukharin and the “Red Pinkerton” // The NEP Era. № 5, 2011. P. 3-21.*

---

<sup>15</sup> «Столь же мало героический индивид отделяет себя от того нравственного целого, которому он принадлежит, сознавая себя лишь в субстанциальном единстве с этим целым. Мы же — согласно нашему современному представлению — отделяем себя в качестве лиц с нашими личными целями и отношениями от цели такого целого. Индивид делает то, что он делает, исходя из своей личности и для себя как лица; поэтому он и отвечает лишь за собственные действия, а не за действия того субстанциального целого, которому он принадлежит». *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. В 4-х тт. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 196-198 (<http://esthetiks.ru/gl3-b-ii-1a-individualnaya-samostoyatel'nost-vek-geroev.html>).

<sup>16</sup> Лукач Г. (1994) Теория романа // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С.19-78 (<http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>).

<sup>17</sup> «Только потому, что нормативная незавершенность и проблематика романа составляют форму, обладающую историко-философской подлинностью, и благодаря этому сквозь внешние напластования прорывающуюся к истинному состоянию современного духа, но еще и потому, что роман как процесс исключает завершенность лишь в отношении содержания, а формально создает подвижно-устойчивое равновесие между становлением и бытием; будучи идеей становления, он становится состоянием и, образуя нормативную суть этого становления, сам себя преодолевает: "Путь открыт, путешествие окончено" (Там же).

*Rajevsky I.O.* Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective of Intermediality // *Intermedialites*. №6. Automne, 2005. P. 43- 64.

What Is a Cliffhanger? // Сайт wiseGEEK.com (<http://www.wisegeek.com/what-is-a-cliffhanger.htm>).

*Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости (2012) ([http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka\\_Benjamin.htm](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm)).

*Булгакова О.* Фабрика жестов. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.

*Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. В 4-х тт. Т. 1. М.: Искусство, 1968. (<http://estetiks.ru/g13-b-ii-1a-individualnaya-samostoyatel'nost-vek-geroev.html>).

*Женетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. – М.: Изд-во им. Собашиниковых, 1998. (<http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/anahronii.htm>).

*Иванов Вс., Шкловский В.* Иприт.- СПб.: Ред Фиш. ТИД Амфора, 2005. – 398 с.

*Катаев В.* Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона. М.: Детская литература, 1969. (<http://www.e-reading.ws/book.php?book=26333>).

Критика 1917-1932 годов/ Сост., вступ. статья, преамбулы и примеч. Е. А. Добренко. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. – 459 с. – (Библиотека русской критики).

*Лукач Г.* Теория романа // Новое литературное обозрение. № 9, 1994. С.19-78. (<http://mesotes.narod.ru/lukacs/teoriaromana/tr-sod.htm>).

*Луц Л.* На Запад! // Беседа, №3, 1923. ([http://az.lib.ru/l/lunc\\_1\\_n/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/l/lunc_1_n/text_0090.shtml)).

*Маликова М.* Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое Литературное Обозрение. №103, 2010. (<http://magazines.russ.ru/nlo/2010/103/mm7.html>).

*Шагинян М.* (Джим Доллар) Месс-менд, или янки в Петрограде. – М.: Государственное издательство детской литературы министерства просвещения РСФСР, 1957. – 349 с.

*Шмид В.* Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003.

Статья рекомендована к.ф.н., доц. О.Ю. Багдасарян