

Покулевская Анна Игоревна

ЭЛЕМЕНТЫ "МЕДЛЕННОГО" КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ЧЕХОВА "СТЕПЬ"

В статье повесть А. Чехова "Степь" проанализирована с позиций кинопоэтики. В процессе анализа выявлены такие особенности творческого мышления писателя, как синестезия, "врожденный" кинематографизм. Высокое мастерство А. Чехова в визуальном изображении действительности способствовало частым попыткам экранизировать его драматургию. Способ построения изображений в повести "Степь" сравнивается с особенностями медленного кино А. Тарковского, а использование такого способа поясняется с точки зрения Умберто Эко и его понятия "умозрительная прогулка".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2014/1-2/45.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 1 (31): в 2-х ч. Ч. II. С. 161-166. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2014/1-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

M. A. BULGAKOV AND V. V. MAYAKOVSKY: CONFRONTATION OR INFLUENCE?

Pokotylo Mikhail Valer'evich, Ph. D. in Philology
Rostov State Transport University
mihail.pokotylo@yandex.ru

In the article there is an attempt to consider the creative work of two great Russian writers of the second half of the XXth century from the position of establishing interaction and mutual influence. The author supposes that Bulgakov and Mayakovsky had a constructive dialogue, first of all, in satire works, though their political, social and esthetic views were different. These authors' integral feature is deep reflection, which always accompanies carnival forms in artistic world. At the same time their different attitude towards revolution idea is qualified as a differential feature.

Key words and phrases: grotesque; genre contamination; semiotic theory of carnival; comicalness; satire; risorial culture.

УДК 821.161.1;77

Филологические науки

В статье повесть А. Чехова «Степь» проанализирована с позиций кинопоэтики. В процессе анализа выявлены такие особенности творческого мышления писателя, как синестезия, «врожденный» кинематографизм. Высокое мастерство А. Чехова в визуальном изображении действительности способствовало частым попыткам экранизировать его драматургию. Способ построения изображений в повести «Степь» сравнивается с особенностями медленного кино А. Тарковского, а использование такого способа поясняется с точки зрения Умберто Эко и его понятия «умозрительная прогулка».

Ключевые слова и фразы: кинопоэтика; «врожденный» кинематографизм; медленное кино; синестезия; визия.

Покулевская Анна Игоревна

Кировоградский государственный педагогический университет им. В. Винниченко, Украина
annamazurak@mail.ru

**ЭЛЕМЕНТЫ «МЕДЛЕННОГО» КИНОИЗОБРАЖЕНИЯ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ЧЕХОВА «СТЕПЬ»[©]**

Художественная литература является искусством визуальным. Правда, эта визуальность особая – она порождается в сознании реципиента в процессе восприятия им художественно-литературного текста. Несмотря на это, проблемам визуальности художественной литературы уделялось недостаточно научного внимания. Объясняется это отсутствием адекватного методологического и методического инструментария, способного раскрывать «секреты» художественного воздействия литературного текста, в котором доминирует визуальный компонент.

Один из способов раскрыть поэтику визуальности заключается в обнаружении в художественно-литературных текстах элементов киноязыка. Это актуализирует проблему компаративистского подхода к анализу поэтики визуализации. Задачи статьи заключаются: 1) в анализе такой особенности писательской манеры А. Чехова, как «кинематографичность»; 2) в рассмотрении основных принципов «медленного кино» А. Тарковского; 3) в исследовании сути понятия У. Эко «умозрительная прогулка»; 4) на материале анализа повести А. Чехова «Степь» продемонстрировать элементы кинопоэтики в художественно-литературном тексте.

Антон Чехов пришел в литературу в момент переживания ею кризиса, вызванного «старением» традиционных выразительных средств. Перед писателями и поэтами того периода стояла проблема поиска новых форм художественного выражения. Приближались изменения художественных выразительных систем глобального характера в последней четверти XIX – начале XX в., которые привели к появлению модернизма. Новое мироощущение требовало поиска новых форм создания художественной реальности. Это стимулировало их обращение к возможностям других видов искусств. В значительной степени это касалось творчества А. Чехова, который, по словам Толстого, «создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде... И Чехова, как художника, нельзя уже сравнивать с прежними русскими писателями – с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная форма» [11, с. 59].

Некоторые исследователи творчества А. Чехова для характеристики его писательской манеры употребляют слово «натурность», которое, очевидно, пришло из практики живописания («рисовать с натуры»), а позже – из кино («съемки с натуры»). Натурность писательской манеры А. Чехова означает его настолько высокое мастерство в визуальном отображении действительности, что художественный мир произведения в сознании реципиента предстает как реальная действительность со всей ее натуральной фактурой. Подобной натурностью (естественностью) отличаются и диалоги в чеховской драматургии. Поэтому произведения

писателя много раз пытались экранизировать, но далеко не все попытки были удачными. По мнению С. Фрейлих, причина этого заключалась в том, что собственно именно эта натурность пьес писателя обманывала режиссеров, которые считали, что эта их особенность будет способствовать экранизации. «Чехова незачем оснащать кинематографической натурностью, – объясняет С. Фрейлих, – она заложена в нем. Чехов сблизил театр и кино, его драматургия – предтеча кинематографического действия» [13, с. 52].

Однако общество в то время еще не было готово к таким произведениям. В. Демин отмечал, что современники А. Чехова критиковали его за «фотографизм», «фрагментарность», «натурализм», «объективность» (от понятия фотографического объектива) и «очерковость» в рассказах [6, с. 139]. П. Перцов указывает на фотографизм писателя как на недостаток его творческого метода: «Отношение г-на Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает... и прелестный пейзаж весеннего утра или широкой степи, и задумчивое лицо молодой девушки, и взъерошенную фигуру русского интеллигента-неудачника, и оригинальный тип одинокого мечтателя, и тупоумного купца, и безобразные общественные порядки, при которых сумасшедшие оказываются умными, а здоровые – сумасшедшими» [2, с. 185].

Однако действительно увидеть гений писателя и лучше понять его произведения можно, по мнению В. Демина, в кинопостановках, потому что только тогда «до зрителя доходят принципиальная смесь их —атуральных» подробностей и наднатурального общего смысла происходящего» [6, с. 139]. Даже грандиозный успех сегодня театральных постановок чеховских пьес во всем мире киновед связывает с современной телевизионной эпохой, которая научила нас правильно читать то, что предложил нам писатель.

Одной из особенностей художественного мышления А. Чехова и одним из главных художественных средств его поэтики является синестезия, которая, вероятно, и способствовала выработке у писателя особого, «кинематографического» видения. Когда А. Чехов создавал свои художественные миры, он стремился к тому, чтобы читатель эти миры «увидел», «услышал» и «почувствовал», и с этой целью подключал к восприятию текста все пять органов чувств человека. Особенно эта черта художественного мышления проявилась при создании пейзажей, поэтому правомерно писателя считают одним из величайших мастеров литературного пейзажа, что неоднократно отмечалось исследователями его творчества. Его пейзажи, по мнению А. Чудакова, производят ощущение легкого наброска, сделанного сразу, по первому мгновенному впечатлению [17, с. 167].

С целью конкретизировать характеристику врожденного «кинематографизма» А. Чехова обратимся к его повести «Степь» (1888 г.). «Когда в переломный период своей творческой жизни, – отмечал Л. Громов, – Чехов решил выйти из мелкой прессы в «большую» литературу и написать серьезное произведение крупного масштаба, он остановился на теме степи. Это был не случайный выбор. Приазовская степь оказалась для него самой близкой, самой душевной темой» [5, с. 123]. Так возникла целая серия произведений о степи, которая началась с повести «Степь. История одной поездки». По мнению В. Одинцова, эта повесть «оказалась значительной, поворотной и для писателя, и для русской литературы. Это было первое большое произведение Чехова, напечатанное в солидном журнале, это был переход от газетных фельетонов к художественной прозе, своеобразный выход в настоящую литературу» [8, с. 16].

Сюжет повести прост: дядя везет своего девятилетнего племянника Егорушку из родного дома в город через степь. Те впечатления, которые получает мальчик во время поездки, а также комментарии автора и составляют содержание повести.

Путешествуют степью. Именно степь у Чехова и олицетворяет окружающий мир, действительность, с которой люди не могут найти общего языка, страдая от этого. Важно то, что мы видим степь с двух позиций: глазами мальчика и глазами самого автора. Это позволяет более полно описать ее, дать точную и подробную характеристику.

Сначала степь предстает как однообразная, бесконечная равнина с выжженной травой. Однако постепенно она открывает мальчику свою красоту. Именно через восприятие Егорушки А. Чехов создает великолепные изображения степной природы, удивительно поэтические и художественные. В этих описаниях он использует много изобразительных средств, однако особое внимание обращает на себя медлительность повествования, характерная для повести в целом. Объясняя значение и важность медлительности изложения событий или описаний, Умберто Эко в своей книге «Шесть прогулок в литературных лесах» писал, что «помедлить – не значит терять время: мы часто останавливаемся подумать, прежде чем принять важное решение» [20, с. 93]. Этот прием, когда автор замедляет или останавливает время, У. Эко называет «отправить читателя на —мозрительную прогулку» [Там же]. Подобные замедления включают в себя описания предметов, героев или пейзажей. Однако исследователь подчеркивает, что такие растянутые описания и мало-значительные детали являются зачастую не стилистическими приемами. По его мнению, это «способы замедлить время чтения, постепенно задать читателю ритм, который автор считает необходимым для полноценного восприятия текста» [Там же, с. 110].

Одной из задач, которой подчинены эти средства, является необходимость отобразить идею пространства. А «один из способов отображения пространства состоит в том, чтобы растянуть время дискурса и чтения относительно фабульного времени» [Там же, с. 132]. В подтверждение своего мнения исследователь анализирует начало романа А. Мандзони «Обрученные», в котором предлагает проследить, как писатель описывает озеро Комо, и отмечает, что А. Мандзони пишет так, будто ведет съемку с медленно снижающегося вертолета. Сначала писатель описывает озеро в географическом измерении: *«Рукав озера Комо, тянущийся к югу между двумя непрерывными цепями гор, которые, то двигаясь, то отступая, образуют*

множество бухт и заливов, вдруг почти сразу суживается и принимает вид реки, несущей свои воды между высоким мысом с правой и обширным низменным побережьем с левой стороны...» [Там же, с. 133].

Затем вертолет как будто снижается, и А. Мандзони изменяет географическое измерение уже на топографическое: теперь можно рассмотреть мост, берега. Камера вертолета движется дальше, по направлению реки. У. Эко, применяя кинематографическую терминологию, отмечает, что постепенно меняются ракурсы съемки, «кадрирование» (от географии к топографии, от глубины к широте охвата), вся оптика (горы предстают теперь сбоку). Движение камеры продолжается, пока все не приобретает человеческие масштабы [Там же, с. 134-135]. Таким образом, У. Эко, указывая, что А. Мандзони строит свое описание на компоновке двух кинематографических приемов (наплыв и скольжение), подтверждает мнение, что кинематографичность мышления была присуща многим представителям словесного искусства в «докинематографический» период. «Только не говорите мне, – пишет исследователь, – что писатели девятнадцатого века понятия не имели о кинематографической технике: наоборот, это кинооператоры переняли приемы писателей девятнадцатого века» [Там же, с. 133].

Однако самое главное, отмечает У. Эко, что подобные «отступления и замедления помогают завлечь читателя в лес времени» [Там же, с. 130]. С какой целью это делает писатель? Умберто Эко отвечает на этот вопрос, приводя отрывок из седьмой главы книги «Сильвия» Ж. де Нерваля, где рассказывается о поездке героя в Луазу с помощью описания пейзажей, возникающих за окном извозчика. Эти описания все время перемежаются различными воспоминаниями героя, пока фиакр подъезжает к городу. У. Эко указывает, что автор применяет все эти отступления и замедления не для того, чтобы сказать позже о чем-то главном – на уровне фабулы ничего не произойдет. Он это делает, чтобы завлечь читателя в водоворот времени, памяти и грез [Там же, с. 131-132].

Можно сказать, что и А. Чехов в своей повести «Степь» отправляет нас на «умозрительную прогулку». Однако интересным представляется то, какими средствами он этого достигает. Поэтику этой повести можно сравнить с поэтикой медленного кино. Сущность такого кино заключается в том, что оно настраивает зрителя-реципиента на определенную волну восприятия информации. Медленному кино характерны неторопливая ритмичность и длинные планы, которые заставляют нас всматриваться в глубину кадра, замечать все детали и, таким образом, лучше понимать замысел режиссера, «атмосферу» и «настроение» кадра. Одним из прародителей медленного кино был В. Пудовкин со своим кинематографическим приемом «цайт-лупы» – «время крупным планом». «Иногда, – объяснял режиссер, – очень небольшое замедление съемки походки человека придает ей тяжесть и значимость, которой не сыграешь...» [9, с. 101].

Выдающимся мастером медленного кино считается А. Тарковский. По его мнению, сущность такого рода фильмов заключается в идее «отраженного времени». Режиссер отмечал, что кинематограф стал первым способом в истории культуры непосредственно *запечатлеть время* и одновременно дал возможность воспроизводить это время на экране, повторить его, вернуться к нему [1, с. 161]. Именно от времени, от его давления в кадре (подразумевается характер протекания времени в кадре) зависит выбор режиссером того или иного принципа монтажа. Свою задачу кинорежиссер видел в том, «чтобы создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега». А ощущение времени – это органически присущее режиссеру восприятие жизни. Поэтому, отмечал художник, только по одному отдельному кадру можно сказать о талантливости режиссера [12, с. 59].

Кадры в фильмах А. Тарковского «Зеркало» и «Андрей Рублев» отличаются особой долготой, протяженностью во времени. К такому художественному приему режиссер прибегает, чтобы зритель-реципиент полнее мог почувствовать «отраженное время» в кадре, его скрытый подтекст, подробнее рассмотреть мизансцену кадра. Кадры в медленном кино дают возможность видеть их в мельчайших деталях, раскодировать информацию, которой они наполнены.

Описания в повести А. Чехова «Степь» подчинены той же цели. Для повести характерно медленное развитие событий. Писатель внимательно выстраивает свои изображения, наполняет их разнообразными деталями. А благодаря замедленному описанию он обращает наше внимание на эти детали, позволяет их рассмотреть. Детали в произведениях А. Чехова приобретают «особое, ответственное значение, выступают как средства художественной экономии» [3, с. 325-326], что является кинематографическим признаком произведений «докинематографической» эры.

Характерной чертой «медленного» текста является замедленный ритм, благодаря которому автор создает замедленный ход времени, замедленные описания. Творчество писателя показательное в плане использования им ритмических конструкций. М. Гиришман, размышляя над ритмом в прозе, писал, что А. Чехов, «заканчивая абзац или главу, особенно старательно подбирает последние слова по их звучанию, ища как бы музыкального завершения предложения» [4, с. 11]. Исследователь отмечал также характерный для прозы писателя своеобразный речевой лад, гармонически завершённые речевые построения, симметричность ритмико-синтаксического построения.

Другой ученый – С. Паперный – указывал в произведениях А. Чехова на ненавязчивую соотнесенность скрытых глав, порою сходных и соизмеримых, как поэтические строфы; перекличку начала и конца произведения, напоминающую стихотворное рондо; повторение слова, лейтмотива [Цит. по: Там же, с. 300]. Таким образом, можно отметить, что эти кинематографические приемы – определенный ритм, эллиптические эпизоды, повторы – являются еще одним признаком «кинематографического» типа мышления писателя. Сюда следует также отнести многочисленные интертекстуальные включения (аллюзии, реминисценции, парафразы, литературные параллели), а также лаконичность изложения мыслей Чеховым. Б. Эйхенбаум, указывая на эту особенность чеховского метода, отмечал, что он крайне сжимал авторский текст, доводя его иногда до значения сценических ремарок. А темы в его рассказах раскрываются не автором, а самими

действующими лицами, автор отходит в сторону. «Это как будто легкое смещение традиции, – анализирует Б. Эйхенбаум, – имело на самом деле значение переворота и оказало сильнейшее влияние не только на русскую, но и на мировую литературу. Освободившись от авторского вмешательства, люди стали разговорчивее и откровеннее, а читатель получил возможность подойти к ним ближе и понять их глубже» [19, с. 367].

Благодаря замедленному и детализированному описанию А. Чехов создает подтексты в своих произведениях, пробуждает у реципиентов определенные ассоциации, мысли, эмоции, активизирует их воображение, делает их соавторами, помогает углубиться во внутренний мир героев. Такой «медленный» текст дает возможность читателю не только увидеть своим «внутренним» зрением изображаемую действительность, но и прочувствовать психофизиологическое состояние персонажей. По этому поводу В. Лакшин отмечал, что «Чехов не описывает предметы сами по себе, его изображения связаны с восприятием героя и всем настроением момента» [7, с. 371].

Присмотревшись внимательнее к построению повести «Степь», можно заметить, что почти каждая глава начинается с общего или панорамного плана, который сообщает, где, в какое время суток будут происходить события в этой главе. Такой прием является сегодня активно применяемым, привычным в кинематографе и, как видно, применялся многими литераторами еще до появления седьмого искусства.

На первых страницах повести видим, как «медленно» изображается первое в сюжете повести событие. Медленно едет бричка, и параллельно с ее ходом в замедленном темпе изображаются отдельные картины города, который покидают герои повести. Одним из таких фрагментов является описание А. Чеховым природы в знойный летний день: *«Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь, после еды, побежал к осоке и отсюда оглядел местность. Увидел он то же самое, что видел и до полудня: равнину, холмы, небо, лиловую даль; только холмы стояли поближе да не было мельницы, которая осталась далеко позади. Из-за скалистого холма, где тек ручей, возвышался другой, поглаже и пошире; на нем лепился небольшой поселок из пяти-шести дворов. Около изб не было видно ни людей, ни деревьев, ни теней, точно поселок задохнулся в горячем воздухе и высох»* [16, с. 23]. В этом эпизоде писатель знакомит нас с местом, которое герои повести выбрали для отдыха. Словосочетанием «отсюда осмотрел местность» А. Чехов сразу настраивает реципиента на восприятие изображения. Применяя прием панорамирования, он выстраивает подробную визую местности. Отдельные «кадры» и «планы» писатель в тексте отделяет друг от друга точкой с запятой. Первым является панорамный план, который, хотя и построен достаточно лаконично – только четырьмя словами («равнину, холмы, небо, лиловую даль»), создает спокойную, уютную атмосферу. Далее идет общий план – мы уже имеем возможность рассмотреть форму холмов, ручей и поселок, состоящий из «пяти-шести дворов». «Камера» продолжает тревелинг и в последнем «кадре» быстро приближается к хижинам, показывая их крупным планом. Автор дает уже более детальное изображение поселка. Визия этого описания сопровождается тактильными раздражителями («точно поселок задохнулся в горячем воздухе и высох») – от изображения как будто веет жарой июльского дня. Этот поэтико-живописный образ степи подтверждает мнение о том, что описание пейзажей называют «живописью словом» [10, с. 5]. Повесть насыщена подобными живописными картинами.

Совсем другие эмоции и образы вызывает изображение писателем грозы: *«Между далью и правым горизонтом мигнула молния и так ярко, что осветила часть степи и место, где ясное небо граничило с чернотой»* [16, с. 84]. Это панорамный или общий план, будто стоп-кадр, который благодаря сравнениям и деталям вызывает зрительный образ ночной грозы. Однако этот образ пока лишен звука, он больше напоминает картину художника. А. Чехов указывает, в каких цветах должен быть этот стоп-кадр, где именно сверкнет молния. В воображении сразу начинает вырисовываться достаточно выразительный образ. *«Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на ее краю висели большие, черные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте»* [Там же]. А. Чехов наполняет образ грозы новыми деталями. Точкой с запятой писатель отделяет различные кадры (в основном общие и крупные планы) облаков. Визия все еще не озвучена, однако благодаря более детальному описанию чувствуется уже определенное настроение. А дальше А. Чехов «включает» звуковое сопровождение визии, и изображение грозы становится слышимым: *«Явственно и не глухо проворчал гром»* [Там же]. Писатель продолжает наполнять визию звуковыми образами, превращая действие в ней из статического в уже динамическое: *«Ветер со свистом понесся по степи, беспорядочно закружился и поднял с травой такой шум, что из-за него не было слышно ни грома, ни скрипа колес»* [Там же, с. 85]. Звуковая палитра становится более насыщенной и тем создает эмоциональный тон визии, звуки становятся ее выразительными средствами. Благодаря этому уже возникают аудиовизуальные ассоциации и образы.

Следующим предложением писатель подключает еще и обонятельные рецепторы: *«Он дул с черной тучи, неся с собой облака пыли и запах дождя и мокрой земли»* [Там же], – тем самым вызывая целый ряд пластических образов в воображении реципиента. Однако А. Чехов на этом не останавливается и продолжает строить пластическую визию ночной грозы. *«Но вот, наконец, ветер в последний раз рванул рогожу и убежал куда-то. Послышался ровный, спокойный шум. Большая холодная капля упала на колено Егорушки, другая поползла по руке»* [Там же, с. 86]. В этом отрывке писатель наполняет зрительный образ вновь палитрой звуков и тем самым меняет эмоциональное настроение визии. А. Чехов, оперируя аудиовизуальными образами, указывает на то, что буря успокаивается, уже слышно «ровный, спокойный шум». Однако самым интересным с точки зрения применения писателем кинематографических приемов является то, что в последнем предложении автор апеллирует еще и к тактильным ассоциациям реципиента. Крупными кадрами капель А. Чехов создает осязаемый образ, тем самым завершая построение визии. Только писатель с действительно врожденным пластическим видением смог создать до мельчайших деталей продуманную визию, которая апеллирует ко всем органам чувств человека.

Повесть «Степь» наполнена подобными описаниями-изображениями. Мы будто осуществляем замедленную прогулку степью, наслаждаясь различными пейзажами. Они задают определенный темпоритм произведения, создают настроение всей повести. А. Чехов воспроизводит поэтические изображения степи, рисует разные ее виды. «Описание природы, – писал в своих письмах писатель, – должно быть прежде картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог бы вообразить себе изображаемый пейзаж...» [15, с. 47].

Интересным представляется также то, какие средства кинопоэтики писатель использует, чтобы создавать образы персонажей повести. Это можно проследить на примере изображения А. Чеховым еврея Соломона: «Дверь на блоке завизжала, и на пороге появился невысокий молодой еврей, рыжий, с большим птичьим носом и с плешью среди жестких кудрявых волос; одет он был в короткий, очень поношенный пиджак, с закругленными фалдами и с короткими рукавами, и в короткие триковые брючки, отчего сам казался коротким и кургузым, как ощипанная птица. Это был Соломон, брат Моисея Мойсеича. Он молча, не здороваясь, а только как-то странно улыбаясь, подошел к бричке» [16, с. 31]. Основная задача «медленного» изображения этого эпизода сосредоточена на знакомстве с новым персонажем. А. Чехов позволяет рассмотреть Соломона, поэтому вся монтажная фраза состоит из «кадров» различной крупности и ракурсов. Сначала писатель показывает общим кадром нового героя – «на пороге показался невысокий молодой еврей». Затем камера приближается, и мы видим лицо Соломона крупным планом, можем рассмотреть даже плешь на голове. Далее идет средний план, в котором А. Чехов еще более детализированно описывает своего персонажа: мы «видим», что его пиджак изношен, а также из какой ткани его штаны. Многими мелкими деталями писатель выстраивает образ Соломона, а благодаря точному сравнению и описанию его поведения мы понимаем отношение писателя к этому персонажу. Из-за такого детализированного описания портрет Соломона получается логически завершенным, полным. Однако А. Чехов дополняет образ еще: «Теперь при свете лампочки можно было разглядеть его улыбку, она была очень сложной и выражала много чувств, но преобладающим в ней было одно – явное презрение. Он как будто думал о чем-то смешном и глупом, кого-то терпеть не мог и презирал, чему-то радовался и ждал подходящей минуты, чтобы уязвить насмешкой и покатиться со смеху. Его длинный нос, жирные губы и хитрые выпученные глаза, казалось, были напряжены от желания расхохотаться» [Там же, с. 33]. Смысл этого отрывка заключается в том, чтобы не только дополнить зрительный образ Соломона, но и раскрыть его характер, отношение к другим людям. Серией крупных планов А. Чехов завершает визию этого персонажа. Писатель использует здесь чисто кинематографический прием – подобно аналогичному приему в кино, он словосочетанием «при свете лампочки» концентрирует все внимание читателя на лице Соломона. Он не просто показывает крупным планом лицо своего героя, а для усиления эффекта, как настоящий кинорежиссер, помещает всю его фигуру в темноту и освещает только лицо.

Итак, признаком новой визуальной культуры в творческом методе писателя является то, что он пытался в произведениях все «показать». Психические состояния своих персонажей, их переживания А. Чехов стремится именно изобразить в их поведении и поступках. Именно поэтому писатель отмечал в письмах, что «лучше всего избегать описывать душевное состояние героев; нужно стараться, чтобы оно было понятно из действий героев...» [14, с. 242]. Это достигается благодаря замедленному течению времени, а оно, в свою очередь, требует детализации описания. Вот здесь и проявляется натурность чеховских изображений.

Благодаря использованному писателем приему «медленного» текста, замедленному темпоритмическому рисунку произведения, ярким изобразительно-пластическим решениям, планам различной крупности, а также апеллированию ко всем органам чувств он создает поэтические образы действительности и, таким образом, дает реципиенту возможность рассмотреть во всех деталях и подробностях пейзажи степи, внимательнее присмотреться к персонажам повести. Отмечая врожденную «кинематографичность» писателя, В. Шкловский считал, что «Чехов – это новое видение человечества, это основа новой литературы, и недаром он сейчас один из самых знаменитых людей мира» [18, с. 311].

Следовательно, дальнейшее раскрытие сущности кинопоэтики в теоретической плоскости позволит, с одной стороны, понять творческую лабораторию мастеров слова, ведь киномышление – органическая составляющая художественного мышления писателей, с другой – элементы киноязыка имеют новые изобразительные возможности, изучение которых будет способствовать раскрытию визуального потенциала литературного произведения.

Список литературы

1. Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания / под ред. П. Д. Волкова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 464 с.
2. А. П. Чехов: *pro et contra*: творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX – начала XX в.: антология / сост., предисл., общ. ред. И. Н. Сухих. СПб.: РХГИ, 2002. 1072 с.
3. Гейдеко В. А. Чехов и Ив. Бунин. М.: Советский писатель, 1976. 376 с.
4. Гиршман М. М. Ритм художественной прозы: монография. М.: Советский писатель, 1982. 368 с.
5. Громов Л. П. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное изд-во, 1958. 220 с.
6. Демин В. П. Кино в системе искусств // Встречи с Х музой: беседы о киноискусстве: для учащихся старших классов. М.: Просвещение, 1981. Кн. 1. С. 108-166.
7. Лакшин В. Толстой и Чехов. М.: Сов. писатель, 1975. 454 с.
8. Одинцов В. В. «Степь»: новаторство стиля // Русская речь. 1980. № 1. С. 16-23.
9. Пудовкин В. Избранные статьи / ред.-сост. и автор прим. И. Долинский. М.: Искусство, 1955. 464 с.
10. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. редактор Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. 300 с.

11. **Соболев Ю.** Чехов: статьи, материалы, библиография. М.: Федерация, 1930. 347 с.
12. **Тарковский А.** Уроки кинорежиссуры: учеб. пособие. М.: ВИППК, 1993. 92 с.
13. **Фрейлих С.** Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический проект, 2009. 512 с.
14. **Чехов А. П.** Собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1974. Т. 1. Письма. 1875-1886. 584 с.
15. **Чехов А. П.** Собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1978. Т. 6. Письма. Январь 1895 – май 1897. 775 с.
16. **Чехов А. П.** Собрание сочинений: в 30 т. М.: Наука, 1985. Т. 7. Повести и рассказы 1888-1891. 737 с.
17. **Чудаков А. П.** Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
18. **Шкловский В.** За сорок лет: статьи о кино. М.: Искусство, 1965. 456 с.
19. **Эйхенбаум Б. М.** О прозе: сб. статей / сост. и подгот. текста И. Ямпольского; вступ. ст. Г. Вялого. Л.: Художественная литература, 1969. 504 с.
20. **Эко У.** Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: Симпозиум, 2002. 288 с.

“SLOW” MOTION PICTURE ELEMENTS IN NARRATIVE STRUCTURE OF A. CHEKHOV’S STORY “STEPPE”

Pokulevskaya Anna Igorevna

*Kirovohrad Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University, Ukraine
annamazurak@mail.ru*

In the article A. Chekhov’s story “Steppe” is analyzed from motion picture poetics positions. In the analysis course such peculiarities of the author’s creative thinking were revealed as synesthesia and “—inate” cinematographism. A. Chekhov’s exquisite workmanship in the visual portrayal of reality promoted frequent attempts of his dramaturgy filming. The method of portrayals construction in the story “Steppe” is compared with A. Tarkovskii’s slow motion picture peculiarities, and such method use is explained from Umberto Eco’s point of view and his notion “—speculative walk”.

Key words and phrases: motion picture poetics; “—inate” cinematographism; slow motion picture; synesthesia; vision.

УДК 808.1

Филологические науки

В статье излагаются методические принципы преподавания русской новейшей литературы иностранным учащимся гуманитарного направления, приводятся примеры изучения произведений современных постмодернистских авторов, презентуются учебно-методические мультимедийные пособия по изучению литературы конца XX – начала XXI века. Объектом изучения являются малые жанры Татьяны Толстой, Людмилы Улицкой, Людмилы Петрушевской и других писателей, тексты которых представлены в адаптированном варианте.

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; элитность и массовость; эстетические шаблоны построения текста; авторские жанры; текстовая работа; филологический анализ; послетекстовая работа.

Попова Ирина Михайловна, д. филол. н, профессор
*Тамбовский государственный технический университет
llv82@mail.ru*

СПЕЦИФИКА ПРЕПОДАВАНИЯ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИНОСТРАННЫМ УЧАЩИМСЯ[©]

Современная русская постмодернистская проза представляет собой благодатный материал, который позволяет увидеть специфику новейшей русской литературы, уяснить особенности литературного процесса и наметить перспективы ее развития.

Конец XX века войдет в историю русской литературы как особый период смены эстетических, идеологических и нравственных ориентиров. Картина развития литературы в это время впечатляюща: изобилие и разнообразие художественных тенденций, методов творчества, тотальное изменение роли писателя и типа читателя, жанровая пестрота и размытость границ, стилевое и тематическое обогащение.

Во главу угла в литературе рубежа веков ставится неповторимость художественного таланта (Владимир Маканин, Марина Палей, Юрий Буйда, Юрий Давыдов, Алексей Слаповский, Виктор Пелевин, Татьяна Толстая), когда оригинальные личности творят неповторимую литературу, воплощая поразительно разные концепции жизни в созданных ими художественных мирах.

Притчевость стала одним из ведущих компонентов современной литературы (Ф. Искандер, А. Слаповский, В. Пелевин, В. Астафьев). Переосмысление древних и периферийных жанров позволяет писателям разнообразить жанровую систему новыми стилевыми модификациями, создавать авторские жанры (Т. Толстая, М. Вишневецкая).