

## Содержание

|                                                                    |           |
|--------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Введение .....</b>                                              | <b>3</b>  |
| <b>Глава 1. От интертекстуальности – к интермедиальности .....</b> | <b>10</b> |
| 1.1. Понятие интертекстуальности .....                             | 10        |
| 1.2. Понятие интертекстуальности в культуре.....                   | 12        |
| <b>Глава 2. Интермедиальность в прозе А. Геласимова .....</b>      | <b>22</b> |
| 2.1. Кинематографичность прозы А. Геласимова .....                 | 22        |
| 2.2. Кинематографичность в романах А. Геласимова .....             | 31        |
| 2.3. Музыкальный код прозы А. Геласимова.....                      | 44        |
| 2.4. Театральный код прозы А. Геласимова .....                     | 51        |
| 2.5. Изучение прозы А. Геласимова в школе .....                    | 64        |
| <b>Заключение.....</b>                                             | <b>69</b> |
| <b>Список использованной литературы.....</b>                       | <b>72</b> |

## ВВЕДЕНИЕ

Андрей Геласимов является одним из видных представителей современной русской литературы. Дебютировал в начале 1990-х годов как переводчик творчества американского писателя Робина Кука. Известность писателю принесла повесть «Жажда» (2002г.), за которую А. Геласимов получил премию имени Аполлона Григорьева. Проза автора находит отклик, прежде всего, у молодого поколения. Недаром роман «Рахиль» в 2004 году был удостоен премии «Студенческий Букер». А в 2009 году писатель стал лауреатом литературной премии «Национальный бестселлер» за роман «Степные Боги». А. Геласимов получил признание и зарубежного читателя: его книги переведены на многие языки мира, в 2005 году во Франции он признан самым читаемым русским современным писателем, за что был удостоен приза зрительских симпатий. А последний роман А. Геласимова «Холод», вышедший в 2015 году, до сих пор не перестает привлекать к себе внимание читателей и критиков. В списке самых продаваемых авторов художественной литературы на американской интернет-платформе Amazon роман А. Геласимова занимал лидирующие позиции (по данным января 2017г.).

Литературные критики неоднозначно оценивают творчество Андрея Геласимова.

Писатель, журналист, литературный критик Дмитрий Быков довольно категорично высказывается о творчестве писателя. Критик считает, что Геласимова незаслуженно записывают в массовую литературу (мейнстрим), и подчеркивает, что место ему в ряду сетературы. Быков объясняет это тем, что первые книги автора были опубликованы в Интернете, а сетевая литература по сути своей вторична по отношению к бумажной. Последующие книги писателя, хотя уже печатаются в известных литературных журналах, все же сохраняют признаки сетевой литературы:

«На бумаге такие тексты обнаруживают свою удручающую двумерность» [Быков 2003: 178]. Именно поэтому, Быков предлагает подходить к произведениям Геласимова с сетевыми критериями. В целом критик отмечает отсутствие внутренней структуры в произведениях и оригинальности сюжетов, недостатки в развитии характеров героев и большое количество неубедительных описаний.

Отчасти солидарен с Дмитрием Быковым и литературный критик Андрей Немзер. Поначалу он оценивал сочинения Геласимова радушно, первый роман «Год обмана» получил положительный отзыв: «Геласимов принес нам упоительно смешную и увлекательную «книгу со счастливым концом»» [Немзер 2003]. Но после выхода второго романа «Рахиль» (2003 г.) критик отмечает ряд недочетов писателя: герой придуманный, совсем неживой; множество штампов («типовая литературная психушка, типовой литературный гебешник» и т.д.), неяркие описания, а главная тема романа «еврейства» и вовсе не раскрыта.

Положительно отзываясь о писателе журналист Мария Ремизова. По ее мнению Геласимов – «прозаик, пишущий просто и внятно, прекрасно владеющий современным (в том числе и разговорным) языком» [Ремизова 2003: 175 а]. Ремизова относит автора к современной молодой (молодежной) прозе. Обращаясь к ранним произведениям писателя (рассказ «Нежный возраст», повесть «Жажда»), Ремизова дает характеристику геласимовским героям – одинокие, ущербные по отношению к окружающей среде («ранены жизнью»), переживающие болезненное состояние перехода во взрослый мир (для подростков) и преодоление отчуждения. Журналист подчеркивает важность диалогов: короткие реплики зачастую становятся толчком к «развитию» сюжета. Высоко оценивается психологизм в прозе Геласимова: «всякая ситуация в произведении субъективна», т.е. автор дает возможность героям видеть ситуацию собственными глазами.

В последующей статье «Здравствуй, проза молодая...» Мария Ремизова объяснит такой успех Геласимова тем, что он просто пользуется простыми и

очевидными приемами. «Приемы эти он позаимствовал <...> у западных собратьев по перу <...> – принципы беллетристики, а не высокоинтеллектуальной прозы» [Ремизова 2003:174 б]. Одним из таких принципов является недосказанность: автор намеренно оставляет вокруг героя некую недосказанность, тем самым вызывает желание читателя узнать, что будет дальше.

Литературный критик Майя Кучерская разделяет отчасти мнение Марии Ремизовой и считает, что Геласимов – это молодежный автор. И если его оценивать с позиции молодежной прозы, то ранние произведения очень хороши. «Легкие, как бы необязательные диалоги, никуда не торопящееся повествование, незамысловатые размышления героя о жизни и о себе - все как всегда у Геласимова. Мило, тепло, чуть печально. Очень трогательно» [Кучерская 2003]. Однако «со взрослым» романом «Рахиль», по мнению Кучерской, вышла неудача. Критик поддерживает в своих размышлениях Андрея Немзера, считает, что никакой еврейской темы, несмотря на громкую заявку, в «Рахили» нет.

Выявляя новые стилевые тенденции в современной русской литературе, критик Петр Моисеев определяет Геласимова в группу «малые» реалисты вместе с Евгением Гришковцом и Романом Сенчиным. Моисеев указывает на следующие характерные особенности данных текстов: истории о простых людях, о простых чувствах, о вечных проблемах, в них нет «чернухи» и натурализма. Критик также подмечает, что реализм у Геласимова приобретает оттенок сентиментализма, поскольку автор старательно «выдавливает слезу у публики» [Моисеев 2007].

Один из немногих кто впервые заговорил об индивидуальном стиле Геласимова был российский писатель, журналист, общественный деятель, радио- и телеведущий Сергей Шаргунов. Несмотря на то, что писателя упрекают в отсутствии оригинальности, естественности и в большом количестве киношной сентиментальности, Шаргунов поясняет это тем, что у Геласимова свой почерк – «это благородно окуклившийся аскетичный стиль»

– «вечная жажда меняться, продвигаясь дальше, осваивая новые приемы и предметы изображения» [Шаргунов 2004].

Итак, критики с трудом определяют место А. Геласимова в современной литературе, относя его то к сетевой литературе (Д. Быков), то к молодежной (М. Ремизова, М. Кучерская), то к реалистическому направлению с элементами сентиментализма (П. Моисеев).

Художественные произведения А. Геласимова не только привлекают читателей своей простотой и жизненностью, но и актуальны среди литературоведческих исследований. Большая часть работ посвящена проблемам поэтики А. Геласимова: особенностям текстопостроения прозаического цикла [Нестерова 2012], организации романного пространства [Желобцова, Желобцов 2015], проблемам интермедийности и интертекстуальности [Сидорова 2006], [Черняк 2010], специфике создания художественных образов [Елистратова 2014], [Звездина 2014], хронотопу в романе [Чернышова 2015] и т.д. А также работы, в которых представлен анализ художественного текста в рамках интеграции лингвистического и литературоведческого подходов [Степанова, Иванова 2015], [Столярова 2009].

Такой интерес исследователей к прозе А. Геласимова свидетельствует о том, что произведения писателя открывают различные возможности для интерпретаций.

**Актуальность исследования** обусловлена необходимостью комплексного анализа прозы А. Геласимова на предмет выявления характера взаимодействия различных видов искусства в рамках художественного текста, позволяющего расширить представления об особенностях стиля и поэтики его произведений.

**Объектом исследования** является проза А. Геласимова, в частности романы «Год обмана», «Рахиль», «Степные Боги», «Холод» и повесть «Жажда», а также рассказы.

**Предмет исследования** – взаимодействие литературы и кино, литературы и музыки, литературы и театра в прозе А. Геласимова.

**Цель работы** – исследование поэтики прозы А. Геласимова в интермедиальном аспекте.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) дать представление о взаимодействии искусств в теории литературы;
- 2) исследовать истоки теории интермедиальности;
- 3) рассмотреть существующие интермедиальные типологии;
- 4) осуществить анализ взаимодействия литературы с другими видами искусства в прозе А. Геласимова (литература и кино, литература и музыка, литература и театр);
- 5) определить смысловую и функциональную нагрузку интермедиальных кодов в текстах.

**Материалом для исследования** послужили произведения А. Геласимова, содержащие различные интермедиальные коды. Рассказы: «Нежный возраст», «Чужая бабушка», «Жанна», «Зиганшин-буги», «Обещание», «Идрицкая сила», «Локти и коленки»; повесть «Жажда»; романы: «Год обмана», «Рахиль», «Степные Боги», «Холод».

**Методологическая основа** работы была сформирована на основе трудов И.А. Мартыановой (литературная кинематографичность), А.Г. Сидоровой (музыкальность литературы), Е.А. Поляковой, С.Г. Липняговой (театральность). В работе использованы интертекстуальный, интермедиальный методы, также в ходе анализа текста применялись мотивный, нарративный и гендерный подходы. Теоретической базой послужили труды как отечественных (Ю.М. Лотман, М.М. Бахтин), так и зарубежных литературоведов (Ю. Кристева, Р. Барт), работы по изучению теории интермедиальности (Н.В. Тишунина, Э.В. Седых, А.А. Хаминова, Н.Н. Зильберман), исследования в сфере культурологии (А.Ю. Тимашков), театроведения (Л.Д. Гришелева, Ю.В. Манн).

**Новизна** работы заключается в том, что творчество современного писателя А. Геласимова исследуется детально в интермедиальном аспекте.

**Практическая значимость** работы в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в курсах по современной русской литературе.

**Теоретическая значимость** состоит в уточнении понятия интермедиальности, описании специфики взаимодействия различных художественных кодов в тексте на материале творчества современного автора.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты работы были представлены на конференциях: Научной студенческой конференции «Молодая филология – 2016» (Пермь, 2016 г.), IV Межвузовском научном семинаре «Литература в искусстве, искусство в литературе» (Пермь, 2016 г.), Всероссийской с международным участием научно-практической конференции «Филология в пространстве современных гуманитарных исследований» (Пермь, 2016 г.); Научной студенческой конференции «Молодая филология – 2017 Язык и литература: актуальные исследования» (Пермь, 2017 г.).

По результатам работы опубликовано 3 статьи:

1) Крендель А.Б. Хронотоп города в романе А. Геласимова «Холод» / А.Б. Крендель // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2016. – №5. – С. 169-175.

2) Крендель А.Б. Интермедиальность в прозе А. Геласимова / А.Б. Крендель // XXI век – время молодых: сборник студенческого научного общества ПГГПУ (статьи магистрантов, аспирантов и молодых ученых) / ред. кол.: А.М. Белавин, Ф.В. Дериш; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь, 2016. – С. 26-31.

3) Крендель А.Б. Театральный код в романе А. Геласимова «Холод» / А.Б. Крендель // Вестник Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета. Сер. № 3. Гуманитарные и общественные науки. Вып. 1/ 2017:научный журнал [Текст] / ред. кол.: М.П. Абашева, Ю.Ю.

Даниленко, Ф.А. Катаев; Перм. гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь, 2017. – 154 с. – С. 47-52.

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы. **В первой главе** рассматриваются теоретические основы интермедиальности. **Во второй главе** анализируются художественные тексты А. Геласимова в аспекте взаимодействия искусств (литература и кино, литература и музыка, литература и театр) и определяются их функции. **В заключении** формулируются выводы.

## ГЛАВА 1. От интертекстуальности – к интермедиальности

### 1.1. Понятие интертекстуальности

Проблема взаимодействия текстов остается одной из важных в современном литературоведении.

Большое внимание к этому вопросу придало введение в научный обиход понятия «интертекстуальность». Основы возникновения и развития термина были заложены еще в работах М.М. Бахтина о «чужом слове» в «своем» и о диалоге как универсальной культурной категории. По мнению Бахтина, «чужое слово» – это «всякое слово чужого человека, всякое не мое слово» [Бахтин, 1986: 367]. Исследователь отмечал, что границы между «своим» и «чужим» словом могут смещаться, и на этих границах происходит «диалогический контакт между текстами» [Бахтин, 1986: 384]. Отсюда мысль о том, что текст связан особыми отношениями не только с элементами системы языка, но с другими текстами, и смысл раскрывается только на пересечении текстов, в процессе их коммуникации.

Впервые термин «интертекстуальность» в современном научном дискурсе употребила в 1967 г. Юлия Кристева. Развивая идеи Бахтина, Кристева говорит, что нужно рассматривать любое высказывание не как (устойчивый смысл), а как место пересечения текстовых плоскостей, как диалог различных видов письма – самого писателя, получателя и письма, образованного нынешним и предшествующим культурным контекстом. Кристева указывает: «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000: 429]. Таким образом, созданный текст становится основой для будущих текстов.

Вслед за Ю. Кристевой исследованием понятия «интертекстуальность» занимается известный теоретик постструктурализма Ролан Барт. Он высказывает мысль о том, что любой текст является интертекстом, т.е. сложен из множества разных видов письма предшествующей культуры,

вступающих друг с другом в отношения диалога, пародии, спора. Так, «каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [Барт 1989: 428]. По мнению ученого, интертекстуальность указывает на тот факт, что автор перестает быть единственным источником смысла текста. Поскольку текст по своей сути интертекстуален, то смысл заключается не «внутри» него, а существует «между» текстами. И реализуется значение текста благодаря читателю, ведь только в сознании читателя активизируется связь текста с культурным контекстом. Так, интертекстуальность по Барту – понятие более широкое, чем цитатный или реминисцентный слой текста.

С явлением интертекстуальности связано представление о «полиглотизме» любой культуры (термин Ю.М. Лотмана) и о «полиглотизме» художественного произведения. Как пишет Ю.М. Лотман: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком Веселовским, как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты монопольного типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра ... вызывает возражения. <...> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры. [Лотман 1992: 143]. Таким образом, явление полиглотизма по Ю.М. Лотману – это явление языкового «многоголосия» или «интерсемиотичности», поскольку в полихудожественном произведении взаимодействуют разные семиотические ряды. Следовательно, подмеченные Ю.М. Лотманом многослойность и семиотическая неоднородность художественных текстов, их способность вступать в сложные отношения как с окружающим культурным контекстом, так и с «читательской» аудиторией, обнаруживают их способность не только передавать, но и трансформировать, и порождать новые сообщения. Вот здесь становится актуальным понятие «интермедиаальность».

## **1.2. Понятие интермедиальности в культуре**

Интерес литературоведов к теории интермедиальности появляется со второй половины XX века. В связи с изменениями в культурном пространстве, а именно – появлением «медиа». Данный термин является многозначным. В теории коммуникации «медиа» соответствуют средствам массовой информации, которые создают обширное информационное пространство. Рассматривая термин в культурологическом аспекте, исследователи опираются на семиотические идеи отечественного философа И.П. Ильина. Любые знаковые системы (музыкальные, живописные, кинематографические и др.), в которых закодировано сообщение, представляют собой «медиа», т.е. являются средствами передачи информации. Исходя из этого, под «медиа» понимаются «каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств» [Тишунина 2001: 152].

Таким образом, границы между искусствами перестают быть прочными, происходит взаимопроникновение одного в другое. Эти тенденции проявляются и в художественных текстах. Так языки различных видов искусства (живопись, музыка, кино, театр и т.д.) включаются в ткань художественного произведения.

Несмотря на большое количество исследований по данной проблеме, в настоящий момент не существует единого определения понятия «интермедиальности».

Об интермедиальности как особом типе внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении пишет профессор Н.В. Тишунина. Исследователь высказывает мысль о том, что «интермедиальность» наряду с интертекстуальностью является «одним из видов интертекстуального структурирования художественного произведения» [Тишунина 1998: 3]. Следовательно, это понятие необходимо рассматривать в отдельной области литературоведческих исследований. Автор дает следующее определение интермедиальности – «особый тип структурных взаимосвязей внутри

художественного произведения, основанный на взаимодействии кодов различных видов искусства в системе единого художественного целого» [Тишунина 1998: 4]. То есть – это взаимовлияния различных видов искусства (музыки, живописи, кино и т.д.) в рамках художественного текста и усложнение его системы. Помимо узкого понимания данного явления, исследователь отмечает широкий смысл интермедиальности – «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры». Из этого следует, что языки искусств, взаимопроникая друг в друга, создают «метаязык» культуры.

Согласно Н.В. Тишуниной, взаимодействие искусств особо ярко проявилось в художественной литературе эпохи символизма (П. Верлен «Галактика празднества», О. Уайльд «День рождения Инфанта»). Помимо внутритекстовых взаимодействий интермедиальность раскрывается и на уровне внутрижанровых взаимодействий. Именно искусство символизма, как отмечает Тишунина, дало мощный импульс для появления новых жанровых форм, основанных на художественном внутривидовом синтезе (П. Верлен «Романсы без слов», О. Уайльд «Симфония в желтом» и др.).

Рассматривая проблему интермедиальности, профессор Э.В. Седых сразу проводит разграничение между понятиями интертекстуальность и интермедиальность: «интертекстуальность – взаимодействие вербальных текстов (или текстов внутри одного семиотического кода), а интермедиальность основана на корреляции разнородных медиа-каналов или «переводе» одного художественного кода в другой и дальнейшем взаимодействии» [Седых 2008: 211]. По замечанию Э.В. Седых, важным здесь становится категория «однородности» и «разнородности» кодов внутри художественного целого. Все разнородные медиа (художественные средства, методы разных видов искусства или сами искусства), включенные в текст, усложняют принципы организации художественного текста и являются особым способом передачи художественной информации.

Также Э.В. Седых обращается к вопросу интермедиальных типологий. Особое внимание автор уделяет классификации австрийского литературоведа А. Ханзен-Лёве, в которой представлены три типа интермедиальности, основанные на интерпретации отношений в семиотическом треугольнике [Седых 2008: 212]. К первому типу относится моделирование материальной фактуры другого вида искусства в литературе (мелодика поэтической речи, визуальная поэзия/проза, принцип монтажа, пространственная перспектива). Модель представляется таким образом: означающее – индекс – проекция. Т.е. один вид искусства использует приемы, средства другого вида искусства, добываясь только формальной, внешней близости. Второй тип интермедиальности предполагает отражение в литературном произведении формообразующих принципов живописного полотна, архитектурного сооружения, музыкального произведения, кинокартины (означаемое – символ – транспозиция). Здесь важным становится перемещение между медиальными рядами содержательной, смысловой составляющей. Третий тип интермедиальности основан на использовании в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов других видов искусства (принцип «текста в тексте»). Этот тип имеет следующую модель: денотат, референт – икона, копия – трансфигурация. В данном случае элементы одного вида искусства трансформируются в другом полностью. Стоит заметить, что при создании классификации ученый опирался на визуальные (пространственные) искусства в сопоставлении с литературой.

Вслед за исследователями Н.В. Тишуниной, Э.В. Седых профессор Г.И. Данилина определяет понятие интермедиальности как «способность художественного произведения вбирать в себя и опосредовать иные, невербальные культурные смыслы» [Данилина 2014: 7]. Художественный текст в таком случае становится своего рода проекцией другого вида искусства.

А.Ю. Тимашков рассматривает развитие теории интермедиальности в современной зарубежной науке. В его понимании, интермедиальность

основывается на взаимодействиях, возникающих между медиа. При определении понятия «медиа», он опирается на философское направление в изучении медиа, идеологом которого является канадский философ, филолог и теоретик СМИ Маршалл Маклюэн. «Говоря о медиа, М. Маклюэн охватывает этот термин фактически во всей своей полноте: это и устная речь, и письмо, и книга, и транспортные средства (велосипед, автомобиль, самолет), и средства массовой коммуникации (кино, радио, телевидение), и игры, и многое другое» [Тимашков, 2008: 113]. Объединяет все это многообразие то, что медиа в данном случае рассматривается как продолжение человеческого тела или мысли, расширяющие его возможности в коммуникации с окружающим миром (как природном, так и социальном). А.Ю. Тимашков говорит о двух ключевых тезисах концепции Маклюэна, которые нашли непосредственное развитие в теории интермедиальности: это идеи импликации (давно существующие медиа оказываются включенными в новые медиа) и гибридизации (способ образования новой формы в результате взаимодействия двух медиа). Именно изучение этих процессов дает возможность более глубокого понимания медиа.

Стоит сказать, что универсальной классификации интермедиальности на данный момент не существует. Исследователи А.А. Хаминова, Н.Н. Зильберман [Хаминова, Зильберман 2014], взяв за основу концепции зарубежных исследователей (У. Вульф, С.П. Шер) разработали свою классификацию интермедиальности. Взаимодействие искусств, по мнению исследователей, бывает «внутрикомпозиционное» и «внекомпозиционное». Взаимосвязь искусств, приводящая к изменению в структурном плане, усложнению семиотической системы искусств, формированию новой гетерогенной семиотической системы считаются внутрикомпозиционными. А включение образов, мотивов, сюжетов произведений одного искусства в структуру другого, попытка воспроизвести технику композиции, проявление одного и того же нарратива в разных медиа, соотнесение «внешних»

элементов (визуальная поэзия – палиндромы) являются внекомпозиционными.

Несмотря на множество точек зрения по проблеме понимания феномена интермедиальности, мнения исследователей в вопросе «корней» интермедиальности сходятся. Как замечают исследователи [Седых 2008, Борисова 2004, Хаминова, Зильберман 2014 и др.], принципы интермедиального анализа текста во многом разрабатывались на основе теории интертекстуальности (исследовании внетекстовых связей, проведенными Р. Бартом и Ю. Кристевой). Поэтому в интермедиальной типологии текста нашли свое отражение такие понятия и концепты интертекстуальности, как заимствование и переработка тем, сюжетов, образов, цитация, аллюзия, реминисценция, подражание, пародия и др.

В диссертации «Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы» А.Г. Сидорова высказывает мысль о том, что в современную эпоху (постмодернизма) происходит «разгерметизация границ искусства» [Сидорова 2006: 4], что приводит к слиянию разных видов искусства в «единое неделимое художественное целое». На примере произведений Ю. Буйды, М. Вишневецкой, Н. Горлановой, В. Букура, А. Королева, А. Геласимова автор исследует поэтику современной русской прозы в интермедиальном аспекте.

Исследователь анализирует повесть А. Геласимова «Жажда», поскольку данное произведение содержит живописный код, а именно «Текст Гойи». Проследив эволюцию творчества знаменитого испанского художника эпохи романтизма, от «светлого» к «темному», А.Г. Сидорова соотносит этот путь с развитием героя А. Геласимова, но только в инверсированном виде: «в отличие от Гойи, чьими заключительными работами стали картины «Дом Глухого» и, видимо, прогрессирующее сумасшествие, герой «Жажды» преодолевает путь от «черной жизни» и «черной живописи» к выздоровлению». Подчеркивая значимость «Текста Гойи», автор диссертации говорит о том, как воздействует иной вид искусства (в данном

случае живопись) на формальную организацию художественного произведения. Рассказ героя и его рисунки выполняют характерологические функции, а отсутствие подробных описаний (портретов, пейзажей и пр.) усиливают схематизм изображаемого, что, в свою очередь, соответствует офортам Гойи, выполненным в графическом стиле. А.Г. Сидорова приходит к выводу, что визуальные коды Гойи в тексте художественного произведения вносят огромный «изобразительно-экспрессивный заряд», и использование наглядных форм искусства является «актом творческой саморефлексии писателя».

Среди проявлений интермедиальности в искусстве важное место занимает феномен музыкальности литературы. По А.Е. Махову, музыкальность – «аномальное (на фоне обычного текста, признаваемого немusикальным) усиление структурно-архитектонических моментов, либо... их ослабление» [Махов 2008: 132].

Анализируя музыкальный код современной прозы, А.Г. Сидорова опирается на литературно-музыкальную классификацию Стивена Пола Шера (на материале немецкого романтизма) [Сидорова 2006: 121]. А.Г. Сидорова пишет, что С.П. Шер выделяет три способа взаимодействия музыки и литературы:

1. «Речевая музыка» (word music) пытается воссоздать акустические особенности музыкального звучания, стремится к музыкальности слога, стиха (ее анализ предполагает исследование поэтической и прозаической интонации, в частности мелодизации, модуляции и ритмической организации художественного текста);

2. «Музыкальные структуры и техника» («musical structures and techniques») – уподобление словесного текста той или иной музыкальной форме и структуре (например: соната, fuga, ронда и т.д.), использование приемов повтора, контраста и др.;

3. «Вербальная музыка» («verbal music»), то есть словесное описание вымышленного или реально существующего музыкального произведения.

Литература стремится воссоздать музыкальный художественный мир, передать специфику музыкального переживания. Это литературная имитация музыки посредством слов.

В итоге диссертации А.Г. Сидорова высказывает мысль о том, что использование интермедиальной стратегии в современной прозе дает возможность построить конфликт «разнонаправленных семиотических тенденций» (деконструкция/распад) или создать целостное эстетическое пространство текста (реконструкция/объединение).

Профессор И.А. Мартянова подробно рассматривает такое явление интермедиальности как литературная кинематографичность в монографии «Кинематограф русского текста» [Мартянова 2011]. По мнению И.А. Мартяновой, со второй половины 20 века кино стало доминирующим искусством, которое определяет особенности мировидения современного человека. Поэтому в одной из основ литературной кинематографичности профессор видит стремление автора отразить специфику своего идиостиля. Так под литературной кинематографичностью И.А. Мартянова понимает следующее: «это характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами, изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартянова 2011: 7]. Важными компонентами, таким образом, становятся грамматические, лексические, стилистические, композиционные средства, используемые в тексте для создания динамики происходящего. По словам И.А. Мартяновой, глубинная же кинематографичность текста обусловлена не столько влиянием кинематографа, сколько самой потребностью автора динамизировать изображение наблюдаемого, столкнуть, остраничь его фрагменты. Именно для этого писатели используют приема монтажа, позволяющий руководить восприятием читателя. И.А. Мартянова подчеркивает, что под воздействием кинематографа литература стала более мобильной: «Эстетическая манипуляция звуком в кино стимулировала изображение спонтанной устной

речи, а тотальная зримость кинематографа усилила тенденцию показа в литературе» [Мартьянова 2011: 12]. Данная тенденция заставила авторов часто изображать поступки, действия персонажей, а не объяснять их. Принципы кино привели к изменению в пунктуационно-графическом оформлении и членении текста, подчеркивая его визуальность. Усовершенствовался арсенал приемов и средств: крупный план, стоп-кадр, замедленная съемка, обратное прокручивание и др.

Возвращаясь к вопросу об идиостиле писателя, профессор И.А. Мартьянова обращает внимание на тот факт, что проявление литературной кинематографичности в творчестве того или иного автора мотивировано не его положительным или отрицательным отношением к кинематографу. Немаловажную роль здесь играют сценарность и монтажность его мышления.

И.А. Мартьянова выделяет монтажа как один из главных и сильных приемов синтаксической композиции текста. Этот прием находит свое выражение в различных видах искусства. «Отличие монтажа от других возможных форм композиционной организации заключается в доминировании внутренней, эмоционально-смысловой связи компонентов текста, возникающей в результате их отбора, соположенности и соотнесенности, над связью, выраженной внешне, при помощи различных актуализаторов их взаимозависимости, причинной, временной и т.п.» и обладает «универсальным культурно-историческим смыслом» [Мартьянова 2011: 95]. Так именно монтажная композиция позволяет актуализировать элементы текста и произвести более сильное воздействие на читателя. Из этого следуют функции монтажа в литературном тексте: создание и сопряжение наблюдаемых и слышимых образов, изображение художественного пространства и времени, воздействие на воспринимающего.

Подводя итог работе, И.А. Мартьянова делает вывод, что композиционно-синтаксический ракурс анализа выявил в русском тексте XX-XXI в. принцип кино.

Помимо явлений литературной кинематографичности и музыкальности, для нас представляется важным рассмотреть принципы интермедialного взаимодействия литературы и театра. Базовым понятием здесь выступает термин «театральность». «Под театральностью в литературе понимается специфически театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой» [Полякова 2008]. По представлению профессора Е.А. Поляковой, театральность становится особой формой изображения действительности, выступает неким типом поведения. Кроме этого, понятие «театральность» включает в себя определенную эстетику, связанную с принятием некоторой роли, с представлением, т.е. с актерством, шутовством, клоунадой, со стихией обмана.

Исследователь С.Г. Липнягова акцентирует внимание на том, что категорию театральности рассматривают в сопоставлении или сочетании с категорией игры. Поскольку считается, что игра соотносится с неестественным, поведением человека/литературного героя, то зачастую она носит негативный характер. И, как следствие этого, «появляется упоминание о театральности, как о составляющей непрерывно-игрового действия – бытия человека, и, как о структурной составляющей художественного мира произведения» [Липнягова 2007: 125]. Функционирование театральности в тексте прозаического художественного произведения (на примере романа) позволило С.Г. Липняговой определить жанровую модификацию и выделить три группы романов:

1. Роман-метафора. В романах этого типа театр – это место действия, центр художественного мира, образ, идея. Театральность определяет философское наполнение романа, его сюжет, конфликт. Театр предстает зеркалом, в котором отражается мир. Например, роман С. Моэма «Театр» (1937 г.).

2. Роман-аллюзия. В основе сюжета произведений данной группы лежит некая драматическая/театральная идея, мотив, образ, аллюзия. И театр приобретает знаковый характер. Театральный код усложняется и расширяется. Не исключено присутствие других аллюзий, которые включаются, вовлекаются в новый, уже внутренне театральный, опыт. Вместе с тем усложняются роли режиссера и персонажей, их усилия направлены на себя, на изменение собственной жизни, мира. Например, роман Д. Фаулза «Коллекционер» (1963 г.).

3. Роман-метаспектакль. Здесь театр становится моделью мира. В произведениях происходит также усложнение театрального кода за счет трансформации образов театра и режиссера, что соответствует возникновению «театра жизни», в котором усилия персонажей нацелены на «постановку» жизни одного персонажа или изменения мира вообще. Например, роман Д. Фаулза «Маг» (1966 г.).

Делая акцент на особенностях взаимодействия между произведениями различных видов искусства (кино, музыки, театра), учитывая их разнонаправленность, интермедialная техника позволяет выявлять специфику литературного художественного текста как такового и особенности стиля того или иного автора. Из выше сказанного можно говорить, что интрермедialность является одной из значимых тенденций в современной русской литературе.

Как видно, проблемой интермедialности занимались многие исследователи, но в ходе нашей работы мы будем ориентироваться на труды И.А. Мартыановой (литературная кинематографичность), А.Г. Сидоровой (музыкальность литературы), Е.А. Поляковой, С.Г. Липняговой (театральность).

## ГЛАВА 2. Интермедиальность в прозе А. Геласимова

### 2.1. Кинематографичность прозы А. Геласимова

Критики не раз отмечали элементы кинематографичности в прозе А. Геласимова. Литературный критик Александр Кузьменков вводит даже такое понятие: «геласимовский кинематографизм» [Кузьменков 2015: 226]. По мнению А. Кузьменкова, произведения А. Геласимова часто напоминают сценарий, критик делает вывод, что для литературы работы писателя слишком кинематографичны. Солидарен с Кузьменковым и критик Кирилл Филатов. Он говорит о том, что художественный мир романов Геласимова – это «мир зримый» [Филатов 2015: 269]. Критик Юлия Качалкина выделяет писателя за особый «сюжетный экшн, за кинематографичность взгляда» [Качалкина 2004]. Сам автор на вопросы журналистов о влиянии кинематографа на творчество отвечает следующее:

«Сергей Гогин: Вы сразу начали писать «медийно» и кинематографично?

Андрей Геласимов: Думаю, да. Писатель Олег Павлов, когда прочитал «Жажду» в рукописи, сказал: «Это не повесть, это пьеса». Мне совершенно не хотелось вставлять размышления героя о жизни, они должны проявиться в действии. Основной закон кино – только через действие рождается характер и поступок, через выбор и решение. Если героя мучает совесть – покажи мне это в действии!» [Гогин 2015: 15];

«Андрей Мирошкин: Законы кино оказали влияние на ваши литературные замыслы непосредственно по ходу работы?

Андрей Геласимов: Да. Но я и сам хотел сделать роман [«Степные Боги»] очень такой поджарый, сухой, в хорошей спортивной форме» [Мирошкин 2009].

Действительно, черты кинематографичности в прозе Геласимова проявляются достаточно отчетливо, в них автор видит смыслообразующую

функцию. Возможно, повлиял тот факт, что по второму образованию А. Геласимов театральный режиссер и опыт написания киносценариев у него имеется. К кинематографическим чертам критики относят: схожесть структуры текста со сценарием и отчетливую установку на визуальность.

Так, большинство героев А. Геласимова лишены конкретных портретных характеристик. Акцент делается на действии (action), как говорит сам автор. Писателю важнее показать, как герои преодолевают свои кризисные ситуации, их поступки, выбор, решения. Отсюда и получается модель прозы Геласимова, в которой минимум описаний, динамичность происходящего, смена действий, сцен, как в захватывающем экшен-фильме.

Возможно, именно эти факторы позволили экранизировать такие книги А. Геласимова, как роман «Дом над Озёрной» – сериал «Дом на Озёрной» (2009 г., режиссер Серик Апрымов), повесть «Жажда» 2001 г. – фильм «Жажда» (2013 г., режиссер Дмитрий Тюрин), роман «Год обмана» 2003 г., по которому был снят полнометражный фильм «Мой любимый раздолбай» (2011 г., режиссер Александр Котт) и телевизионный сериал «Обмани, если любишь» (2014 г., режиссер Дмитрий Тюрин), и рассказ «Paradise Found» – фильм «Ке-ды» (2016 г., режиссер Сергей Соловьев).

Принцип кинематографического построения текста в прозе А. Геласимова проявляется путем использования различных приемов (монтаж, движение камеры, стоп кадр, ретроспектива и т.д.), позволяющих отразить динамику сюжета и управлять восприятием читателя. Помимо этого, во многих текстах писатель активно употребляет слова лексико-семантической группы кино, киноцитаты, кинообразы и т.д. Попробуем проследить, как развивается кинематографичность в прозе А. Геласимова на конкретных примерах.

В дебютном рассказе «Нежный возраст» (1995 г.) повествуется о мальчике-подростке, переживающем сложный период в своей жизни: развод родителей, отсутствие настоящих друзей, сложные взаимоотношения с учителями. Герой ощущает себя одиноким и никому не нужным. Именно

поэтому автор выбирает для рассказа форму дневниковых записей: события своей жизни герой фиксирует в дневнике. Тем самым автор позволяет своему герою быть самим собой, высказаться открыто, искренне. Поэтому практически все записи героя содержат в себе отрицательную оценку окружающей действительности: «Достали меня все», «В школе одни дебилы», «Опять не дали уснуть всю ночь. Ругались» [Геласимов 2001]. Ключевым событием в жизни подростка является случайный просмотр фильма «Римские каникулы»: «Вот это да! Просто нет слов. <...>». А исполнительница главной роли – актриса Одри Хэпберн производит на героя большое впечатление: «Одри Хепберн – красивое имя. Она совсем другая. Не такая, как у нас в классе. Я не понимаю, в чем дело» [Геласимов 2001: 32].

Образ Одри Хэпберн становится для героя неким символом другой жизни, в которую он стремится попасть. И попадает каждый раз, пересматривая фильмы с ее участием:

«Смотрю на нее. Иногда останавливаю пленку и просто смотрю.

Откуда она взялась? Почему за сорок лет больше таких не было?

Одри» [Геласимов 2001: 32].

В силу своего возраста герой воспринимает окружающий мир негативно, отрицает любовь, а развод родителей только усиливает его состояние – он чувствует себя чужим, замыкается в себе. Не ощущая и не зная, что такое любовь в реальном мире, герой вдруг открывает ее для себя в «далеком» мире кино. Не найдя поддержки близких, не видя красоты, радости в окружающем мире, он ищет и находит ее на экране в фильмах с Одри Хэпберн. Именно кинообраз помогает герою пережить болезненный период становления личности. На примере частной истории А. Геласимов пытается показать проблемы общества постперестроечного времени: утрату моральных и семейных ценностей, жизненных ориентиров, самоидентификации личности.

Как говорилось выше, герои А. Геласимова лишены подробных портретных характеристик. Чаще всего автор заменяет словесное описание ярким кинообразом, ориентируясь тем самым на зрительский опыт читателя.

Из рассказа «Чужая бабушка» (2001 г.): «Девки говорили – похож на Алена Делона. А я отвечала – какой Делон? Валерка – подводник. И летчик». Кинематографический образ в данном рассказе выполняет несколько функций. Во-первых, указывает на время, в котором происходит действие (70-80-е годы), поскольку пик популярности актера Алена Делона в СССР пришелся на этот период. А во-вторых, упоминание имени известного французского актера вызывает у читателя образ красавца-сердцеда: «Валерка успеет двадцать раз всех баб оббежать...», тем самым несет в себе характеристику героя.

Помимо этого, в рассказе используется киноприем монтажа, основанного на ассоциациях героини. Позволяющий перепрыгивать от эпизода к эпизоду, одновременно находиться в современности (90-е г.) и в воспоминаниях (70-е):

«Смотрю фотокарточки. Цветные, красивые, и сзади прозрачные буквы «Kodak». Голубые, как татуировка.

У Валерки на левой руке была такая. И на плече. Он говорил – на флоте были у всех» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333645-chuzhaya-babushka.html>].

Перенос из настоящего времени в прошлое героини происходит за счет детали – фотокарточек, которые она рассматривает на работе. Переход к другому времени выделяется также графически абзацами.

Черты кинематографичности обнаруживаются также и в рассказе «Обещание» (2005 г.), где говорится о молодом воре Витьке, который пытается выполнить последнее обещание, данное своей покойной матери – не воровать. Портретная зарисовка матери героя дается через образ советской и российской актрисы Инны Чуриковой: «Больше всего на свете мамка любила актрису Инну Чурикову. Когда улыбалась, сама становилась похожа

на нее. Такая же полоска верхней десны над зубами. В кино Витька не очень-то разбирался, но Инна Чурикова ему нравилась. Ее было жалко» [Геласимов 2005: 117]. Инна Чурикова не раз исполняла роль матери в кино: «Курьер» (1986 г.), «Мать» (1989 г.), «Ширли-мырли» (1995 г.) и т.д. Образ, который создала на экране И. Чурикова – это страдающая, остро переживающая (иногда это граничит с фарсом – «Ширли-мырли») за своего непутевого («Курьер»), не отрекающегося от своих идей («Мать»), сына-вора («Ширли-мырли»). Поэтому обобщенный образ матери в исполнении этой актрисы способен вызвать у читателя чувство сострадания.

Композиция рассказа построена на приеме монтажа: прошлое героя вора (его беседы с отцом Георгием, матерью, времени, проведенном в тюрьме) чередуются с событиями в настоящем. Чаще всего воспоминания возникают, когда герою необходимо принять какое-нибудь решение в настоящем. Моменты прошлого, связанные с наставлениями вора-авторитета появляются неосознанно, автоматически и сопряжены с поспешными действиями героя, например: Витька решает остаться в городе, а в деревню отправить одного дядю:

«– Я много чего обещал, дядя Егор... Пошли лучше за билетом в кассу, а то прямо сейчас уйду. И провожать тебя будет некому.

Авторитетный вор, который на зоне учил Витьку ничего не бояться, говорил ему и про обещания. Он говорил, что обещает слабый. Сильный сразу дает» [Геласимов 2005: 112].

А вот время, проведенное в общении с отцом Георгием, воспроизводится в памяти героя целенаправленно, Витька специально думает над этим, чтобы принять взвешенное решение: «Витька вздохнул, облизал пересохшие губы, уставился в темноту за окном и начал думать о том, что сказал ему дома отец Георгий», «Не добегая нескольких метров до ювелирного магазина, Витька внезапно остановился. Он сделал это не потому, что передумал, и не потому, что рядом вертелся этот ненужный

сержант, а потому, что вдруг вспомнил слова отца Георгия о том, что люди должны обниматься» [Геласимов 2005: 119].

Эти воспоминания-отступления необходимы герою, чтобы определиться по воровским законам или по совести ему жить.

При помощи монтажной склейки автор меняет местоположение героев, переносит их от входа в ювелирный магазин в отделение милиции:

«— Отвянь! — сказал дядя Егор и шагнул внутрь...

В милиции Витька думал о мамке» [Геласимов 2005: 117].

В конце рассказа используется еще один прием, характерный и для кинематографа — замедление действия (ретардация) перед финальной развязкой:

«Они вдвоем поднялись на крыльцо магазина, а сержант, уже совершенно ничего не понимая, остался на тротуаре. Минуту он тупо смотрел то на дверь, то себе под ноги, то на прохожих. Потом повернулся, как будто хотел уйти, но все-таки не решился и снова пошел к крыльцу.

В этот момент в магазине раздался грохот бьющегося стекла и сразу следом за ним — вой сигнализации. Дверь распахнулась, и на крыльцо выскочили Витька и дядя Егор. Правая рука у Витька была в крови. Левой он что-то запихивал в карман куртки» [Геласимов 2005: 119].

Задержка времени в первом абзаце акцентирует внимание, готовит читателя к событиям, которые произойдут далее. Второй абзац противопоставлен первому: события развиваются быстро. Сначала читатель воспринимает ситуацию на аудиально: еще не видно героев, но уже слышен грохот разбивающегося стекла, вой сигнализации. Тем самым автор призывает читателя «посмотреть», что же происходит. И здесь, камера уподобляется глазам читателя: перемещается на объект съемки — магазин, откуда появляются наши герои.

Описание героини рассказа «Идрицкая сила» (2015 г.), также как и в других текстах лишено подробной портретной характеристики и заменяется образом советской актрисы из военного фильма «Жди меня» (1943 г.):

«Славная» в устах молчуна Пети могло означать только одно – девушка, скорее всего, была похожа на артистку Валентину Серову. Перед началом наступления на Идрицу в часть привозили фильм «Жди меня», и бойцы, сгрудившиеся вокруг передвижки, то и дело требовали у киномеханика останавливать ленту и прокручивать заново эпизоды, в которых на экране появлялась эта «девушка с характером» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://iknigi.net/avtor-irina-muraveva/94758-my-pamyati-pobedy-verny-sbornik-irina-muraveva/read/page-4.html>]. Актриса Валентина Серова считалась одной из самых популярных актрис 30-х – 40-х годов, образ молодой, очаровательной блондинки не оставлял равнодушных и запомнился всем. Поэтому неудивительно, что главный герой механик Митька, ожидавший увидеть в лице новой связистки знакомый экранный образ, не замечает сходства: «С актрисой Валентиной Серовой у нее не было ничего общего. Вместо белокурого ангела из девичьей землянки выглянула натуральная цыганка – темные и даже блестящие волосы, черные брови, черные жгучие глаза» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://iknigi.net/avtor-irina-muraveva/94758-my-pamyati-pobedy-verny-sbornik-irina-muraveva/read/page-4.html>]. Но стоит заметить, что в действительности актриса Валентина Серова правда была брюнеткой, но затем перекрасилась. Поэтому в последующих картинах, в том числе «Жди меня», «Девушка с характером» (1939 г.), о которых упоминается в рассказе, актриса уже блондинка. Несмотря на разницу в цвете волос, герой всё-таки находит сходство чуть позже: «Тот вдруг подумал, что, может, она и не цыганка совсем. Дома у себя, в Забайкалье, он видел таких чернявых в семьях сосланных в Сибирь донских казаков» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://iknigi.net/avtor-irina-muraveva/94758-my-pamyati-pobedy-verny-sbornik-irina-muraveva/read/page-4.html>].

События в рассказе построены так, что напоминают по форме сериал: действие прерывается на самом интересном месте, и продолжение можно увидеть только в следующей серии. Тем самым автор увлекает читателя в

события рассказа и держит в напряжении. Например, сцена (главка) заканчивается словами: «– Ну да. Механик нам нужен хороший. И даже не хороший, а самый лучший. Чтоб настоящее чудо мог сотворить», а начало следующей главки поясняет: «Под настоящим чудом старший лейтенант Новайдарский подразумевал сгоревший танк лейтенанта Зайцева...» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://iknigi.net/avtor-irina-muraveva/94758-my-pamyati-pobedy-verny-sbornik-irina-muraveva/read/page-4.html>]. Эпизоды смонтированы таким образом, что последующие события развертывают предшествующие.

Героиней рассказа «Локти и коленки» является начинающий молодой режиссер Машка. Переживая кризисный период в своей жизни, пытаясь разобраться в себе («За что мне себя любить? За эти коленки? За локти? Или за что?»), героиня решает заняться боксом и в качестве эксперимента снимает свой бой на видео: «Они говорят – мазохистка, что ли? Я говорю – нет, я в театре работаю. Просто мне надо увидеть выражение своего лица, когда по нему будут бить тяжелой перчаткой, мне для одной роли нужно» [Геласимов – Электронный ресурс: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8>]. В итоге героиня снимает неплохой фильм, который по достоинству был оценен на кинофестивале. Рассказ «Локти и коленки» выстроен таким образом, что сперва мы будто читаем историю постепенного становления молодого режиссера, рассказанную от первого лица. И только в конце, понимаем, что вся история героини напоминает благодарственную речь на церемонии вручения кинонаграды: «И вот я теперь стою тут на сцене перед вами, и это настоящий международный кинофестиваль, и у меня целых две золотых статуэтки – за документалистику и за лучший дебют, а я, дура, так и не выяснила – за что мне себя полюбить.

За локти или за коленки?» [Геласимов – Электронный ресурс: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8>].

Пытаясь решить проблемы личного характера, героине удается самоопределиться профессионально и добиться больших результатов. Техника работы героини наводит на параллель с немецким режиссером Лени Рифеншталь, которая тоже специализировалась на документальном кино и пропагандировала культ тела в своих работах: «Это уже потом критики мне объяснили, что я как бы заново открыла стилистику Лени Рифеншталь» [Геласимов – Электронный ресурс: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8>]. Все действия героини в рассказе «Локти и коленки» направлены на визуализацию происходящего: «Подхожу к зеркалу, смотрю на себя и Виту краем глаза вижу», «Они на меня так посмотрели и говорят – мы болонок боксу не обучаем», «Мне просто нравилось, как работает Настино тело. Как она выстреливает правой почти без подготовки и как красиво и твердо в этот момент занимают позицию ее ноги. Я все смотрела и смотрела на эти бесчисленные видео, снятые на разных соревнованиях, а потом они как-то взяли и сами собой смонтировались» [Геласимов – Электронный ресурс: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8>]. Данные примеры указывают на то, что в фокусе зрения героини изображаемое дается крупным планом, поскольку «рука» и «глаз» уже своим лексическим значением определяют крупный или детальный план изображения. А повтор слов будто создает эффект замедленного действия (момент нанесения удара). Отсылка к оscarоносному фильму «Малышка на миллион» (2004 г.) про девушку-боксера близка в тематическом плане истории рассказа и используется как ирония: «Клинта Иствуда с «Малышкой на миллион» мне, конечно, было не переплюнуть, но свою маленькую темку я вполне могла замутить» [Геласимов – Электронный ресурс: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8>]. В конце рассказа героиня получает награду за снятую картину.

## 2.2. Кинематографичность в романах А. Геласимова

Влияние кинематографа мы можем наблюдать и в романах А. Геласимова. Использование различных техник, эффектов кино позволяют усложнить структуру текста, добавить динамику в повествование, подключить ряд зрительских ассоциаций.

В центре повести «Жажда» (2002 г.) молодой парень Костя, вернувшийся изувеченным с Чеченской войны. Герой пытается адаптироваться в обществе: находит непостоянный заработок – делает евроремонты для богатых, но всегда один, чтобы никто не видел, что у него с лицом. А заработав, тратит все деньги на водку, которой у него заставлен весь холодильник. Современное общество с новыми ценностями для героя чуждо, он потерян и не видит смысла в дальнейшей жизни. Поэтому герой закрывается от внешнего мира. Для того чтобы вновь обрести себя, начать новую жизнь, герою предстоит раскрыться и показать то живое, что осталось у него внутри. Повествование строится в нескольких временных пластах: настоящее, где Костя с бывшими сослуживцами пытается отыскать пропавшего друга, и воспоминания героя о детстве, учебе в строительном техникуме, о войне. Автор ведет нелинейное повествование, соединяя все эпизоды жизни героя при помощи приема монтажа.

Первые воспоминания связаны со строительным техникумом, именно в этот период герой часто общается с директором Александром Степановичем, который открыл в нем способности к рисованию. Дома отношения не складывались: мать постоянно кричала, была недовольна поведением, а отчима юноша просто не воспринимал, считал «ником». Поэтому рисование для Кости в тот, юношеский период, становится своего рода спасением от тяготившей действительности: «Но мне нравилось их рисовать. Посидишь, порисуешь – вроде немного легче» [Геласимов 2002: 93]. Друзья героя по службе тоже появляются сперва в воспоминаниях: кратко говорится о том, что после службы Генка и Пашка разругались из-за совместного бизнеса и

теперь не общаются. Позже, когда в настоящем времени герои встретятся, Костя будет неким связующим элементом между этими двумя: «...А со мной он в одном джипе без тебя не поедет» – говорит Генка. В середине повести преобладает повествование в настоящем времени: герои пытаются разыскать друга, Костя видится со своим отцом, которого не видел 10 лет, знакомится с его новой семьей. Отношения с отцом натянутые, до сих пор Костя чувствует обиду и не может простить отца за измену. Но это не мешает герою сблизиться с новым братом и сестрой. Череда событий, переживаний в настоящем толкает героя к давно забытому увлечению – он вновь начинает рисовать. Сперва для маленького брата, а затем уже просто так: «И мы ездили. А я рисовал. Рисовать мне нравилось даже больше, чем смотреть в окно. Я хотел, чтобы весь мир остался у меня на бумаге. Когда я снова вернусь домой. Потому что телевизор показывал совсем не то. Я вдруг понял, что все совсем по-другому» [Геласимов 2002: 124]. Так рисование становится лекарством для героя и путем к душевному излечению. Ближе к концу повести появляются самые драматичные воспоминания – ссора родителей и спасение из горящего БТР. Самые болезненные эпизоды своей жизни герой будто переживает их снова, а после перерождается заново. Автор постепенно ведет героя к осознанию того, что стоит жить.

Стоит отметить, что воспоминания героя чередуются и сосредоточены в начале и в конце повести. Данный эффект позволяет нам перемещаться из одного времени в другое, постепенно узнавая и выстраивая ключ к пониманию поступков и действий героя, усиливая драму в настоящем. Изменение хронологической последовательности монтируемых событий соответствует изменению ракурса восприятия. Герой вновь приходит к обретению желания рисовать, т.е. излечить себя.

Монтажная техника композиции разрушает единство хронотопа:

«Константин, я жду объяснений. Константин, ты слышишь меня?  
Костя!

Я его слышал. Точно так же хорошо, как тогда в машине. Ревнивая дура – сказал он ей. Ревнивая дура. Кому ты нужна со своей ревностью? Сидишь как синий чулок, когда вокруг все веселятся. А мать смотрела на него и молчала. Хотя она тоже слышала его хорошо. Только подбородок начал подрагивать.

– Ты меня слышишь, Костя?» [Геласимов 2002: 118].

Возникают пространственные и временные лакуны для читателя, которые он должен дополнить сам. Графически они обозначаются абзацным отступом, в качестве разделителя используется три звездочки (астериска), расположенные в ряд:

«Я посмотрел на Пашку, но он в этот момент отвернулся.

\* \* \*

– Вам кого? – сказала молодая женщина, открывая дверь» [Геласимов 2002: 98].

Помимо композиционных средств изображения (прием монажа, ретроспектива), кинематографичность текста находит свое отражение и на синтаксическом уровне. Для выражения крупного плана автор применяет принцип парцелляции, фокусирующий и укрупняющий объект наблюдения.

«Сзади мягкие шаги по песку. Мать голову поднимает все выше. Остановилась. Смотрит куда-то мне за спину прямо вверх. Там не отец. На него она по-другому смотрит.

На песок рядом ложится тень.

«Я сейчас принесу», – женский голос. – «Все в порядке. Мальчик просто задумался глубоко». Я опускаю голову и смотрю на ее тень.

Длинные волосы. Совсем не так как у мамы. Тень съежилась и тут же стала большая опять. «Ловите!»

Бац!» [Геласимов 2002: 119].

Прием парцелляции выполняет функцию стоп-кадра. В данном случае он необходим автору для передачи неловкого, дискомфортного состояния героев.

Подобные композиционно-синтаксические особенности текста характерны и для романа «Год обмана» (2003 г.). В основе истории лежит сюжет французского фильма «Игрушка» (1976 г., режиссёр Франсис Вебер). Директор крупной компании нанимает своего никудышного сотрудника Михаила в качестве надсмотрщика за сыном-подростком. Героям придется пройти через множество препятствий, испытаний судьбы, ввязаться в криминальные разборки. В конце главному герою-неудачнику Михаилу удастся наладить свою жизнь, обрести друга в лице мальчика и найти любовь. Интересен тот факт, что повествование ведется с разных ракурсов, потому что рассказчиков в романе несколько, в основном – это Михаил и Сергей, но иногда появляется голос отца Павла Петровича и даже матери Сергея. Причем для каждого рассказчика автор выбирает разные формы рассказывания: для истории Сергея – дневник, для истории Павла Петровича – письма. Такие различные формы подачи изображаемого способствуют изменению восприятия текста в зависимости от того, кто в данный момент является наблюдателем: или это страдающий из-за неразделенной любви подросток, или молодой юноша, переживающий переломный этап в своей жизни, или это волнующийся за сына отец. Действие в романе происходит в течение года, поэтому важно показать взгляд каждого героя на события, которые произошли с ними.

В названии романа заключена особенность всех героев – им часто приходится лгать. Скрывая правду, выдумывая что-то на ходу, они тем самым будто создают вымышленный мир, который отдаленно становится похож на кино. Это подтверждается в их киновосприятии действительности: ««Порше» голубого цвета. Такой яркий-яркий как в кино»; «Она открывает сумочку и тащит оттуда два раза по пятьдесят. Зелеными. Прямо как в кино», «Теперь весь мой план принимал оттенок немого кино с участием Чарли Чаплина» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Автор показывает монтажную картину мира героя: «Ты знаешь, у меня в последнее время появились какие-то странные ощущения. Совсем новые для меня. Неожиданные. Вот даже сейчас – пишу это письмо, а сам отчетливо вижу, как ты его читаешь. Сидишь у окна в старом кресле, и справа от тебя горит камин. В окно виден снег на горах. Несколько голых деревьев. И сразу за ними начинается глубокий спуск. Там где-то внизу должна быть деревня. Людей немного, но можно купить продукты. Ты читаешь мое письмо и начинаешь хмуриться. Но потом это выражение исчезает. Потому что я больше не противен тебе» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

При помощи приема «наезда» камеры, постепенным приближением акцентируются различные объекты. Сначала камера охватывает только комнату, далее выходит далеко за пределы – пространство в кадре увеличивается. А потом опять резко возвращается в комнату (местоимение «ты») – создается ощущение сужения пространства. Герой обращается к своему собеседнику, он выделяет его лицо, мимику, дает понять, что произнесенные слова предназначены только для него, создается атмосфера доверительного, интимного разговора. При помощи медленного «наезда» камеры автор хочет передать откровенность и искренность, с которой Павел Петрович пишет письмо своей бывшей женой.

Становление главного героя Михаила приходится на сложное постперестроечное время: прежние ценности и идеалы были потеряны, а новые еще не сформировались. Чувство одиночества, глубокого отчуждения, неуверенности в собственной жизни преследовали многих. Отсюда склонность героя к рефлексии и представлению альтернативного варианта развития действия благодаря приему ретроспективного показа событий: «Потом, когда я вспоминал все, что случилось в эту новогоднюю ночь, я часто упрекал себя за безмозглость. Останься я в машине – все потом могло пойти по-другому. Эти придурки побежали бы за Мариной, а я мог передавить их на своем джипе как кроликов. Тогда вся история развивалась

бы совершенно иначе. Много проблем могло быть решено прямо в эту новогоднюю ночь» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Любопытно, что действия в романе подкрепляются различного рода киноотсылками, киноцитатами. Например, эпизод, когда Михаил везёт Сашу-Мерседеса в лес, под предлогом посмотреть на новую «Феррари», бандит вдруг вспоминает финальную сцену из советского двенадцатисерийного художественного телефильма «Семнадцать мгновений весны» (1973 г.):

«– А ты знаешь, на что это похоже? – неожиданно сказал он.

– В смысле?

– Ну вот, то, что мы с тобой сюда приехали за город, в такое заброшенное место.

– На что?

– На Штирлица.

Тут он явно застал меня врасплох. Я не видел никакой связи.

– В каком смысле?

– Ну, знаешь, такая вот осень, и этот пруд, и деревья уже без листьев.

Помнишь?» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Параллель с фильмом действительно прослеживается, Саша будто предчувствует последующие события, ведет себя соответственно – болтает без умолку, как герой Льва Дурова в фильме, даже предсказывает свою участь: «...Дуров стоял к нему спиной. Вот так. А Штирлиц вытащил пистолет и выстрелил, пока тот болтал без остановки. Вспомнил? Слушай, а, может, они тут и снимали как раз?» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Но, к счастью, для героя Саши развязка эпизода оказалась не настолько трагическая – его похитили с целью выкупа. В данном случае отсутствует драматизм, который есть в фильме, это можно заметить по тем нелепым размышлениям, которые появляются у Михаила - «Штирлица»: «Глядя на

него, я вдруг подумал, что это, должно быть, очень странно с моей стороны привезти сюда человека ради того, что я задумал с ним сделать, а потом беспокоиться, как бы он не промочил себе ноги. Со мной вот всегда так. В самые ответственные моменты лезет в голову всякая чушь» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

На композиционно-синтаксическом уровне эпизод с похищением бандита Саши уподобляется формату телесериала. Геласимов использует прием клиффхэнгер (от англ. cliffhanger) – действие прекращается в самый непредсказуемый момент, когда читатель ожидает развязку, и тем самым оставляет в напряжении. Последующий эпизод начинается с того самого места, и частично дублирует концовку предыдущей серии. Конец и начало новой сцены обозначены графически при помощи разделителя (три звездочки):

«– Ну, и долго так будем стоять? – наконец сказал он. – Может, перестанешь целиться мне в рожу?

Но мне нужно было еще немного времени. Я все еще не совсем пришел в себя. У меня нервы разыгрались. Даже в ушах звенело.

– Подожди, – сказал я. – Можешь постоять так чуть-чуть? Сейчас я скажу тебе, что надо делать.

И тут он догадался, что я его обманул.

\*\*\*

Люди, я заметил, вообще, странные существа. Иной так во что-нибудь поверит, что потом просто-напросто знать ничего не хочет. Даже если он стоит в лесу, и вокруг никого, и поблизости неизвестно насколько глубокий полузамерзший пруд, куда потом легко могут бросить его остывшее тело, а в голову ему наведен тяжелый черный револьвер, который один идиот незаконно протащил через таможню. Такому человеку уже объясняй, не объясняй – ему все до лампочки. Единственное, что его волнует – это то, что его накололи. Короче, он помолчал минуты две, а потом сказал:

– Ну и долго так будем стоять? Может, перестанешь целиться мне в рожу?

– Подожди, – ответил я. – Постой так чуть-чуть. Сейчас я скажу тебе, что надо делать.

– Стоп! – заорал он вдруг диким голосом [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Обратимся к другому роману А. Геласимова, получившему в 2004 году премию «Студенческий Букер» – «Рахиль» (2003 г.). Как пишет литературный критик Валерия Пустовая: «Святослав Койфман, в отличие от прежних героев Геласимова, — персонаж не молодежный и не молодой. Но есть черта, которая вписывает его в ряд типично геласимовских героев: исходная насильственная отчужденность от общества, с которой он приходит в мир и в роман» [Пустовая 2005: 159].

Молодость героя пришлась на бурные шестидесятые. Стиляги, буги-вуги, влияние Запада, первая любовь и измена любимого человека – события, которые перевернули жизнь героя, переплетая в ней радости и неудачи. Время, которое для одних ознаменовало надежду, некую свободу, дало возможность узнать другую, запретную жизнь. Для остальных, оказалось, временем разочарований. Герой не может привыкнуть к другому образу жизни, не принимает новые веяния, что становится одной из причин разрыва отношений с женой Любой. Используя монтажную композицию на основе необычных ассоциативных связей, автор перепрыгивает с одного эпизода на другой, ведет повествование в настоящем (90-е г.) и перебрасывает действие в прошлое героя, в его юность: «Шаги, правда, были не очень твердыми. Как у космонавта после нескольких месяцев на орбите.

Да еще все смотрят.

\* \* \*

Нетвердость шага приключалась в жизни довольно часто – по многим причинам, одной из которых является просто достаточное количество лет, проведенных по эту сторону смерти» [Геласимов 2003: 10];

Еще пример: «Не открывая глаз, я поднес ее к лицу и почувствовал запах мяты. Очень сильный. Практически как в детстве.

\* \* \*

Такой чай пила только бабушка. Остальные либо ругались с ней и пили свой чай без мяты, либо делали вид, что пьют из ее чайника, а сами тайком выливали содержимое своих стаканов в открытое окно» [Геласимов 2003: 11].

Эпизоды до графического разделения связаны с настоящим героя, а размышления после астериска – воспоминания о прошлом. Связующими элементами становятся такие лексемы: «шаг» (нетвердая походка) и «мята» (чай с мятой). И, если в первом примере мы четко видим монтажную склейку, автор перебивает ее фразой «Да еще все смотрят», разделяя тем самым две сцены. То во втором эпизоде этот переход сглажен и приобретает форму кинематографического наплыва, автор будто продолжает свою мысль, начатую в настоящем времени.

Несмотря на внешнюю успешность в настоящем, – герой стал профессором, преподает в университете – внутренне он продолжает ощущать одиночество и отчужденность. Постоянные воспоминания о прошлом, рефлексия на тему ушедшей любви не покидают героя на протяжении всего повествования. Чтобы подчеркнуть это состояние – «возвращения», отдельные моменты жизни героя показаны ретроспективно: «...а может быть, из-за картин драки с курсантами, вертевшихся у меня в голове почему-то задом наперед, как в неисправном кинопроекторе» [Геласимов 2003: 98].

Как уже говорилось, главный герой Койфман – профессор филологии, поэтому его опыт в анализе структуры текста помогает ему быстро и точно предугадать дальнейшее развитие сюжета фильма и раскрыть некоторые особенности киноискусства: «Перед стрельбой он единственный снял пиджак. Это вопрос колористики. На белой рубашке кровь выглядит намного эффектней, поэтому режиссер специально его раздел. А в момент попадания пуль, если ты помнишь, сцена перешла в режим замедленной съемки. Это

можно назвать актуализацией ключевого события за счет задержки в развитии композиции. Гете, кажется, называл это «ретардацией». Точно не помню» [Геласимов 2003: 26].

Автор словно намекает нам с помощью героя на специфику собственного текста. Вербальный текст оказывается схож с визуальным в принципах построения.

Стоит обратить внимание на роман «Холод» (2015 г.), который является одним из самых ярких примеров кинематографичного текста. Герой романа Эдуард Филиппов (или Филя) известный современный театральный и кинорежиссёр возвращается в свой родной город, чтобы взять эскизы у своего друга. Однако, оказавшись на родине, герой понимает, что все складывается далеко не так, как он планировал. За время своего передвижения по городу, старым местам, которые уже стерлись из памяти, у героя постоянно возникают ассоциации, в которых мы видим отсылки к кинематографическим произведениям. Например: Филя сравнивает свою бывшую любовницу с французской актрисой Изабель Аджани, в которой он «души не чаял» [Геласимов 2015: 44], а любовника жены с американским актёром Хамфри Богартом из кинофильма «Касабланка» [Геласимов 2015: 82]. Заменяя привычное словесное описание героев на визуальный образ из кинематографа, автор закрепляет за любовницей Ингой роль роковой красавицы, а за бортинженером Венечкой – обеспеченного и циничного обольстителя.

После измены жены герой потерял себя, словно актер, которого лишили роли: «До этого момента текст его жизни был прописан более-менее внятно, и он двигался по своей роли, отыгрывая ожидаемые от него мизансцены, эмоции, выходы к публике, поклоны, уходы. Но теперь, после того что с ним сделала его милая Нина, пьеса вдруг оборвалась, и он замер на авансцене в ослепительном свете рампы» [Геласимов 2015: 88]. С уходом Нины прервалась его спокойный «сценарий жизни».

Некоторые сцены романа напоминают целые эпизоды из фильмов. Встреча с родным, но нелюбимым городом вызывает у него ассоциацию с культовым фильмом братьев Вачовски: в голосе стюардессы он слышит «жителя Матрицы» [Геласимов 2015: 53]. Включение фильма в ткань романа сразу настраивает читателя на погружение в иллюзорную реальность, порожденную сознанием главного героя. Ставит под сомнение все события, происходящие с Филей в дальнейшем. Тем самым приезд в далекий северный город становится отправной точкой героя «по матрице».

Аллюзия на фильм «Сияние» является одной из основных. Благодаря отсылки к фильму «Сияние», высвечивается важный для романа мотив убийства жены. В первых главах книги нам еще неизвестны скрытые эпизоды личной жизни Филя, но параллели с фильмом Кубрика позволяют предположить дальнейшее развитие сюжета – причастность к убийству жены. Обращает на себя внимание год выхода фильма – 1980 г. – одна из ключевых дат в жизни Фили: начало отношений с будущей женой. Оба произведения близки и в тематическом плане. События обоих произведений разворачиваются на фоне холода. Герои оказываются оторванными от остального мира, не имеют возможности покинуть место своего пребывания. Замкнуты во власти холода, который приводит их к гибели. Отсюда и пространство в произведениях выстраивается похожим образом: холодная, безлюдная гостиница, по которой бродит Филя в поисках обогревателя в романе напоминает длинные, пустые коридоры из фильма. Кроме того, номер комнаты, где поселяется Филиппов совпадает с номером комнаты из фильма – «237», в которой произошли загадочные, мистические события. На что герой замечает: « – Ну и как можно забыть такой номер?» [Геласимов 2015: 140].

Интересно обратить внимание, на то, как выстраивается повествование с использованием средств кинематографа. Движение камеры соответствует перемещениям Фили: «он прижался плечом к стене и двинулся вдоль нее, шаря рукой по кафелю где-то не уровне головы» [Геласимов 2015: 131], а в

некоторых случаях уподобляется взгляду героя: «разлепил то, что у него осталось вместо глаз, и обвел этим то, что удалось обвести...» [Геласимов 2015: 12]. Объектив камеры следит за каждым действием Фили: «он соскочил с табурета у стойки и потащил Зинаиду к одному из столов», «он вскочил со своего стула и подбежал к большому столу в противоположном углу помещения», «как при замедленной съёмке, начал показывать бег...» [Геласимов 2015: 120].

Монтажные склейки особенно заметны между главками, а в некоторых случаях появляются и между абзацами, создается эффект прерывания действия, будто автор вырезал ненужные кадры, – они просто не попали в поле нашего зрения. Прием монтажа позволяет автору изменить пространственное расположение: либо расширить границы пространства, либо изменить, перенести в другое место. Например: сцена в психиатрическом отделении больницы, в которую приехал Филия, чтобы отдать деньги заведующей отделением Анне Рудольфовне на похороны ее близких, замерзших на реке обрывается на (монотонных) словах героя: «– В машине было два человека... Два человека... Мальчика с ними не было» [Геласимов 2015: 287]. И далее следует диалог Фили и следователя Толи о том самом мальчике: «– А кто сказал, что он жив? – пожал плечами Толик <...> – Мы там вокруг не искали. <...> Филия переступил с ноги на ногу. – А что если его забрал кто-нибудь? – предложил он...» [Геласимов 2015: 287]. Нас переносят в совершенно другое место и даже не сразу понятно, где герои сейчас находятся. В данных сценах прием монтажа усиливает напряженность происходящего, автор вводит читателя в состояние замешательства от смены событий.

Нередко в романе используется такой частотный кинематографический прием как «флэшбэк» (с англ. «обратный кадр», «воспоминание»): «его кинолента отматывалась назад, и он с тоской разглядывал вернувшиеся в его жизнь пейзажи...» [Геласимов 2015: 67]. Этот принцип необходим для того,

чтобы узнать о прошлом героя, тем самым расширить наше представление о нем.

А. Геласимов снова показывает личную, семейную драму героя, которая является знаком потерянности человека в современном мире. Воспитанный в советское время, Филиппов не смог вписаться в новую эпоху. Но даже изменив своим прежним принципам, став богатым и знаменитым герой не ощущает себя комфортно в этой роли. Внешне успешный и преуспевающий человек – это далеко не знак его состоятельности. В финале герою романа дается шанс вновь почувствовать себя человеком, увидеть настоящую жизнь, переосмыслить свой путь и исправить ошибку прошлого.

Итак, мы попытались проанализировать произведения А. Геласимова в кинематографическом аспекте. В ходе работы нам удалось выяснить, что автор привносит в художественный текст такие средства кино, как монтаж, движение камеры, нелинейность повествования, «флэшбэки», стоп-кадр и т.д. Отмеченные приемы кинематографа обогащают инструментарий современного автора, одновременно расширяют и диапазон интерпретаций.

Кинематографичность в художественных текстах А. Геласимова выражается через динамику сюжета, создающуюся при помощи монтажной композиции, ретроспективного показа событий и «флэшбэков» («Чужая бабушка», «Обещание», «Жажда», «Год обмана», «Рахиль», «Холод»). Данные тексты характеризуются нелинейностью повествования, постоянными пространственными и временными «перебросами», быстрыми сменами эпизодов, обилием лакун. Изменение хронологической последовательности событий позволяет лучше понимать мотивы поступков героев, автору руководить восприятием читателя, усиливая драматизм происходящего.

Так вместо портретных зарисовок автор использует отсылки к визуальным образам, закрепленным в культуре, благодаря кинематографу: Одри Хэпберн («Нежный возраст»), Ален Делон («Чужая бабушка»), Инна

Чурикова («Обещание»), Валентина Серова («Идрицкая сила»), Изабель Аджани, Хамфри Богарт («Холод») и т.д. Поскольку визуальный образ способен вызвать у читателя более сильный эмоциональный отклик, в отличие от слова. Тем самым образы героев строятся уже по готовым кинообразцам.

Отсылки к знаковым фильмам «Малышка на миллион» («Локти и коленки»), «Семнадцать мгновений весны» («Год обмана») подвергаются в текстах писателя ироничной трансформации. А сюжетные сходства романа «Холод» с фильмами различных жанров (фантастика, ужасы) усиливают эмоциональное воздействие на читателя. Тем самым киноцитаты оформляются в яркий визуальный ряд. Отсюда, киноаллюзии создают дополнительный кинематографический контекст, который помогает ярче отразить содержание текста.

Таким образом, мы можем предполагать, что стиль писателя во многом формируется под воздействием кинематографа. Активное включение приемов кино в ткань художественного произведения объясняется особым кинематографическим мировосприятием автора, и желанием оказывать сильное влияние на эмоции читателя, оставляя в памяти яркие образы.

### **2.3. Музыкальный код прозы А. Геласимова**

В рамках настоящей работы требует отдельного рассмотрения значение музыкального кода в прозе А. Геласимова. Произведения писателя содержат различные музыкальные элементы, которые выстраивают в тексте интермедийные отношения. Музыкальный код проявляется на разных уровнях текста (системы персонажей, сюжетно-тематическом, лексическом, синтаксическом). Пронаблюдаем на нескольких примерах, как реализуется музыкальная составляющая в прозе А. Геласимова.

В некоторых произведениях музыкальная тема является сюжетным стержнем. Обратимся к рассказу «Жанна» (2001 г.). Повествование ведется

от лица молодой матери-одиночки Жанны, судьба которой складывается непросто. Героиня полностью поглощена заботой о больном маленьком сыне Сереже. После смерти матери, оставшись одна с ребенком, героиня всеми силами пытается найти работу, чтобы прокормить Сережу и себя. Фигура матери героини появляется только в воспоминаниях Жанны, но именно с образом матери связана музыкальная составляющая. Мать Жанны, учительница французского языка, всю жизнь мечтала уехать жить во Францию. Поэтому через весь рассказ проходит музыкальный образ французской певицы Эдит Пиаф, который является своего рода лейтмотивом. Музыка Эдит Пиаф, которую обожала слушать мать главной героини, становится для нее средством ухода от повседневности, обыденности: «Она [мать] всегда говорила – какой смысл копить? Уедем во Францию – заработаем там в тысячу раз больше. И слушала свою кассету с Эдит Пиаф» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>]. Поскольку пик популярности Пиаф пришелся на военное и послевоенное время (40-60-е годы), то образ певицы и актрисы выступает, как маркер времени. Следовательно, неслучайно мать героини постоянно слушает кассету с французской исполнительницей, так она будто возвращается в прошлое, в свою молодость.

В рассказе присутствует ещё одна музыкальная тема – популярная песня 90-х г. «Стюардесса по имени Жанна». Эта музыкальная композиция связана уже с главной героиней. В детстве заводная, беззаботная песня приобретает отрицательную коннотацию и превращается в обидное прозвище:

«– А ты пошла вон отсюда, – говорил Вовка Шипоглаз и стучал меня велосипедным насосом. – Стюардесса по имени Жанна. <...>

– Пошла вон, стюардесса. Во Франции будешь с гаражей прыгать вместе со своей мамой. Она у тебя придурочная. Вы обе придурочные. Пошла вон отсюда» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>].

Редкое французское имя, странное поведение матери – всё это вызывает неприятие со стороны окружающих и выражается в злобе и агрессии. И говорит о том, что героиня уже с детства не вписывается в современную действительность – она чужая.

В восемнадцать лет, встретив Вовку Шипоглаза, героиня вновь слышит это прозвище:

«А он смотрит мне прямо в глаза и говорит – приходи сегодня на дискотеку. Я тебя один прикольный танец научу танцевать.

Потом улыбается и говорит – стюардесса по имени Жанна.

И я почему-то пошла» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>].

В данном эпизоде прозвище уж не несет негативную семантику, но, зная тот факт, что Шипоглаз является отцом Сережи, мы видим некую иронию и читаем подтекст:

«Стюардесса по имени Жанна,

Обожаема ты и желанна...».

Но героиня в силу возраста не замечает этой насмешки, наивно верит своему обидчику и остается непонятой и одинокой.

Две музыкальные темы рассказа звучат в контрасте и по-разному характеризуют героиню. Мать ориентируется на прошлое, вечные ценности. Важной для нее является безусловная любовь, поэтому ей близка по духу музыка Эдит Пиаф. Жанна – героиня современного поколения, испытывавшая на себе влияние других нравственных ориентиров. Поначалу героиня далека от понимания настоящих, искренних чувств: прячет от матери её любимую кассету с музыкой Пиаф, соглашается пойти на дискотеку с отвязным Вовкой Шипоглазом. Героиня живет для себя, довольствуется мимолетным счастьем. Однако, ближе к концу рассказа, находясь уже совсем в иной роли, героиня придет к важному осознанию:

«Но деньги все равно заканчивались очень быстро, поэтому я стала продавать мамины вещи. Хотя сначала не хотела их продавать. А когда

дошла до магнитофона, почему-то остановилась. Сидела в пустой квартире, смотрела, как Сережка ползает на полу, и слушала мамину кассету с Эдит Пиаф. Сережке нравились ее песни» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>].

Только став матерью, героиня смогла спокойно воспринимать музыку Эдит Пиаф, т.е. понять значимость любви.

Таким образом, благодаря музыкальным включениям мы можем пронаблюдать становление героини. Именно музыка помогает Жанне пересмотреть свои взгляды на мир и сформировать правильные ориентиры.

Использование музыкального кода в организации текста прослеживается и на синтаксическом уровне. Музыкальный эффект создается за счет повторов похожих синтаксических конструкций. Часто этот прием используется в диалогах, для того чтобы подчеркнуть противоположность образов:

«Я говорю – в каком суде?

Он говорит – ну вдруг ты захочешь со мной судиться. Насчет того, что я Сережкин отец.

Я смотрю на него и говорю – так ты и есть его отец.

А он говорит – я знаю. Но только это неважно.

Я говорю – как это неважно? Он же твой сын.

Он говорит – я знаю» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>].

Данный прием усиливает лейтмотив текста – противопоставление нравственных и духовных ценностей Жанны и Шипоглаза.

Стоит обратить внимание на рассказ «Зиганшин-буги» (2004 г.), в котором большую часть занимает музыкальная тема. Уже название рассказа отсылает нас к забавной песенке, появившейся в 60-е годы «Зиганшин-буги, Зиганшин-рок, Зиганшин съел сырой сапог...». Песня стала реакцией на события 1960 года, когда дрейфующую баржу с четырьмя советскими военными удалось спасти американцам. Советские солдаты

проявили истинный героизм и сохранили человеческое достоинство в тяжелейших условиях (49 дней пробы в открытом океане). Новость о чудесном спасении всколыхнула советских граждан, но особенно остро отреагировала молодежь. Один из героев рассказа студент-стиляга Венька, увидев на фотографии советских военнослужащих в узких брюках и стильных пиджака с широкими плечами, стал разрабатывать план, как попасть на запретный материк:

«— Короче, летом двигаем на Дальний Восток. Там этих барж немерено. Отвяжем потихоньку и поплывем. Обойдемся без рации. Я к тому времени выучу карту океанских течений. Должна же быть такая карта. Или нет?» [Геласимов 2004: 147].

Но грандиозным планам героя не удалось сбыться. Зато трое друзей выступили на институтском вечере, исполнив ту самую фольклорную переделку песни Макса Фридмана и Джеймса Майерса «Rock Around the Clock»:

«Зиганшин-буги,  
Зиганшин-рок,  
Зиганшин съел один сапог...

<...>

Как на Тихом океане  
Тонет баржа с чуваками.

Чуваки не унывают,

Под гармошку рок лабают...» [Геласимов 2004: 150].

В тексте упоминаются знаменитые музыканты и певцы, популярные в то время в рядах советской молодежи: Гленн Миллер, Чабби Чеккерс, Элвис Пресли. Это те исполнители, которые являлись эталоном для героев рассказа: «Что если «давим стиль», то надо давить до конца и что Гленн Миллер нам этого не простит», «Гленн Миллер будет доволен»; «Изначально мы с ним вдвоем должны были лабать на сцене под Чабби Чеккерса...»; «...должна быть полна грусти. Как песня Элвиса Пресли «Лав ми тендер, лав ми тру»»

[Геласимов 2004]. Образы зарубежных «звезд» формируют (в понимании героев) идеальное представление об истинном музыканте и настоящем искусстве.

Отметим, что и лексика в рассказе создает особый звуковой образ. Особенно ярко это проявляется в кульминационный момент – выступление ребят на вечере в институте: «И зал опять в восторге ревел...», «Венька как сумасшедший дудел на своем «саксе»», «...в зале поднялся невообразимый крик...», «...страшно закричал за кулисами Венька...», «В передних рядах кто-то свистнул...», «...а зал, завывая, уже повторял припев вместе с нами...» [Геласимов 2004]. Глаголы четко передают состояние и эмоции исполнителей и слушателей.

Включение музыки в ткань рассказа формирует в тексте особую музыкальную среду, выражающую активный протест против различных ограничений в советском обществе. Эта среда позволяет героям чувствовать себя свободно и раскованно. Ведь именно посредством музыкального кода герои могут открыто выразить свое собственное отношение к действительности.

В романе «Холод» (2015 г.) музыкальный код является важным компонентом в раскрытии психологического состояния героя. Уже в эпиграфе автор использует строчку из песни Тома Уэйтса «Люсинда»: «Откуда было знать, что ад – это крошечный холод?». Тем самым писатель наводит читателя на мысль о том, что музыкальная составляющая будет играть важную роль в повествовании и, возможно, станет лейтмотивом.

Главный герой романа режиссер Филя после долгого отсутствия возвращается в свой родной город. У героя непростое прошлое: он тяжело пережил измену и смерть любимой жены, поэтому решил покинуть город, чтобы забыть все, что с ним связано. Единственное, что герой не хотел забывать – это песни Тома Уэйтса, «их он хотел помнить всегда» [Геласимов 2015: 31]. Поскольку именно они способны хоть немного приглушить ту боль, которую все ещё испытывает герой: «По задумке хрипатого рогоносца

Тома ливень должен был потушить пожар нечеловеческой боли в его истерзанной рогоносным статусом хрипато́й груди. Вот так и Филя тогда мечтал о ливне, который смыл бы куда-нибудь в грязную канализацию его неверную милую Нину и память о ней, а главное – его собственный непонятный стыд за то, в чем он был совершенно не виноват» [Геласимов 2015: 88]. На протяжении романа Филя неоднократно упоминает и воспроизводит мотивы песен Уэйтса. Часто герой соотносит себя с лирическим персонажем песни: «Он слушал унылую песенку Тома Уэйтса и воображал себя ее героем, который из-под земли уговаривает свою возлюбленную прилечь на его могилку и приложиться щекой к тому месту, где раньше у него было сердце. Впрочем, самому Филиппову было еще тоскливей, чем персонажу Тома Уэйтса» [Геласимов 2015: 22]. Так мрачные мотивы в музыкальных композициях созвучны с душевным состоянием героя.

Но и образ самого американского исполнителя Тома Уэйтса становится неким примером для Фили. Уэйтс обладает своеобразным низким, хрипловатым голосом. Голос Фили лишь отдаленно напоминает голос певца: «Наконец он жалобно скривился и сильно осипшим голосом спросил» [Геласимов 2015: 250]. По отношению к герою автор использует лексику «сип» и производные от нее: «сипло пробормотал Филя», «просипел Филя», «сиплому» и т.д. Подчеркивая тем самым, пренебрежительное отношение к герою. Кроме исключительного голоса, Уэйтс обладает и актерским талантом (снимался в фильмах режиссеров Джима Джармуша, Фрэнсиса Форда Coppola и др.), поэтому его выступления отличаются особой театральной манерой исполнения. В силу своей профессии Филя тоже близок к театру, и часто по ходу сюжета мы можем наблюдать, как он ловко притворяется, импровизирует, играет, скрываясь за маской безразличия к окружающему миру.

Так, мы рассмотрели основные тенденции проявления музыкального кода в текстах А. Геласимова. В ряде произведений писателя функционирует музыкальный код, который проявляется на разных уровнях языка (лексическом, синтаксическом). Элементы музыки формируют художественное своеобразие произведений в тематическом и сюжетном плане. Анализ музыкальной составляющей подчеркнул важность ее в раскрытии внутреннего мира героев. Так, можно говорить о том, что элементы музыкального кода формируют художественное своеобразие прозы А. Геласимова.

#### **2.4. Театральный код прозы А. Геласимова**

Театральность прозы предполагает диалог двух видов искусств: литературы и театра. Под влиянием театра («театрального кода») происходят изменения в построении и семантике художественного текста, усложняются механизмы наррации. Опираясь на произведения А. Геласимова (романы «Год обмана», «Степные Боги», «Холод»), мы попытаемся определить сущность театральности его прозы в целом.

Ключевым структурообразующим элементом повествования в данных романах становится мотив обмана или лжи, являющийся одним из средств реализации театрального кода. Как известно, мотив обмана тесно связан с понятием «игры». «С древних времен игра фигурировала как философско-эстетическое понятие и как система изобразительных моментов, связанных с театральным искусством, карнавализованным действием (например, маскарадом), а также с разными видами игрового поведения в жизни: игра детей, карточная игра и т.д.» [Манн 1981: 306]. Такое широкое понимание игры включает в себя не только положительное значение (игра как естественное проявление деятельности человека), но и отрицательное (игра как неискренность, притворство, обман). Так, мотив обмана в произведениях

А. Геласимова часто несет негативную семантику игры. Рассмотрим более конкретно на текстах и выявим особенности театрализации прозы автора.

Можем предположить, что уже в заглавии романа «Год обмана» прочитывается установка на игру. В силу определенных обстоятельств героям приходится обманывать и скрывать что-то друг от друга. Юный Сергей, чтобы понравиться Марине, не признается, что он сын богатого директора, а представляется студентом из Калуги. В свою очередь отец Сергея, Павел Петрович, чтобы лучше узнать сына, организует за ним постоянный присмотр в лице своего бывшего подчиненного. Михаилу удается завязать дружеские отношения с подростком, но построены они на обмане: Михаил скрывает от Сергея свои чувства к Марине. Герои живут в мире лжи и обмана, который сами и создали вокруг себя. Так в тексте реализуется принцип условности, являющийся важным признаком театрального искусства.

Еще одной особенностью театральности становится установка на зрелищность и визуальность. Проявляется данный принцип на лексическом уровне, например:

«– А знаешь, как я познакомился с Мариной? – сказал Сергей.

– Как? – словно бы нехотя спросил я.

– В трамвае.

– Да ты что? – я разыграл притворное удивление» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Использование фразы «разыграл притворное удивление» усиливает неискренность данного вопроса. Герой не заинтересован в разговоре, это подчеркивается и употреблением наречия «нехотя». Глагол «разыграл», заключающий в себе семантику слова «игра», указывает на визуальное восприятие происходящего.

«– Сколько ты платишь Михаилу за то, чтобы он за мной шпионил?

Немая сцена. В прямом смысле. Стоим и смотрим друг на друга» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Данный эпизод включает известный драматический прием «немая сцена», что позволяет писателю сфокусировать внимание читателя на действии, сильнее прочувствовать ту неловкую ситуацию, которая возникла между Павлом Петровичем и сыном.

Употребление разговорной словоформы «типа» и лексемы «прикол» в речи главного героя Михаила, не только отчасти отражают молодежный сленг 90-х годов, но и добавляют характер наигранности, манерности: «Но как я теперь должен был за ней бежать? Типа – «постойте, давайте поговорим еще»?», «Машина-то, типа, моя», «– Не знаю. Как-то не по приколу...», «– Просто так. По приколу» и т.д. [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Стоит отметить, что театральность подкрепляется отсылкой к пьесе А.П. Чехова «Вишневый сад». Как отмечает литературный критик Жанна Голенко: «<...> отсылки к Чехову очевидны: в рамках романа, как на театральной сцене, на определенный отрезок времени (на год) соединяются шесть персонажей, из них четыре главных: Михаил, Павел Петрович, его сын Сергей и девушка Марина, в которую влюблены Сергей и Михаил. Как и у Чехова, здесь нет *хороших* и *плохих*: все приличные люди, но у каждого в душе драма, каждый одинок, каждый вынужден лгать, чтобы приноровиться к другому, и каждый ищет любви как спасения <...>» [Голенко 2004: 13].

По сюжету героиня Марина и ее однокурсники по театральному университету репетируют пьесу А.П. Чехова. А. Геласимов «играет» с классическим текстом – скрывает включение драмы в роман за обыкновенной жизненной ситуацией: молодые актеры пытаются отрепетировать пьесу Чехова. Но в отличие от оригинала меняется место действие, в романе сцена происходит не в гостиной, а на даче у Марины.

Подвергаются изменению диалоги персонажей: уважительное обращение «вы» заменяется на «ты». Например:

«Трофимов. А вы читали Ницше?» [Чехов – Электронный ресурс: <http://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html>];

«– Да ты хоть читал Ницше? – усмехнулся длинноволосый» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Во втором варианте убираются реалии, характерные для начала XX века (обращения господин, слуга), но добавляются детали XXI века (например, бутылка «Киндзмараули»). А. Геласимов пытается на формальном уровне осовременить данный текст, не затрагивая при этом, план содержания. Так, отсылка к классике высвечивает в романе темы одиночества, растерянности, неуверенности в будущем.

Элементы театрализации в данном отрывке приобретают своеобразное воплощение. Приехав на дачу в гости к Марине, Михаил даже не подозревал, что оказался участником репетиции. Поначалу Михаил не понимает, что за бессвязные разговоры о торгах, энергии и Ницше ведут ребята: «Нельзя сказать, что я был в восторге от этих гостей. Странные какие-то. Говорят всякую ерунду. Надо было все-таки слинять в самом начале» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>]. Михаил не специалист в области русской литературы, поэтому принял реплики литературных персонажей (Трофимова, Пищика, Раневской и Шарлотты) за разговор обыкновенных людей. Но в момент угадывания карт, герой вдруг неосознанно воспроизводит точную фразу из пьесы: «– Туз червовый, – не раздумывая, ответил я». Тем самым Михаил неосознанно становится включенным в игру актеров. Затем, правда, Марина признается, что это была лишь репетиция дипломного спектакля:

«– Где это ты так научилась фокусы показывать? – спросил я.

К моему удивлению все вокруг дружно рассмеялись. Что уж такого смешного я, интересно, сказал?

– Мы тебя совсем запутали, – смеясь, проговорила Марина. – Не обижайся. Просто забавно получилось. Это же Чехов» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Здесь возникает свойственный игре мотив обмана, который приводит героя в замешательство: «– Так, подождите. Я, кажется, совсем потерялся. Кто Петя? Кто Рамиль?» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

А. Геласимов с иронией пишет о восприятии современным молодым человеком Михаилом классики:

«– Ну, как тебе? – спрашивал кто-нибудь из них.

<...>

– Не знаю. Как-то не по приколу. Смысл какой им тогда собираться? Они же не на работу туда приходят.

<...>

– Ты что, хочешь сказать, что «Вишневый сад» устарел?

– Я хочу сказать, что не понимаю, чего им всем надо» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Для Михаила, представителя современного поколения, пьеса начала XX века кажется скучной, ведь для него важно, чтобы все было «по приколу», легко и понятно. Однако, увидев Марину в роли Шарлотты, Михаил почувствовал то, что хотел показать Чехов – соединение трагического и комического. Судьба Марины схожа с судьбой Шарлотты: «В этой сцене ей даже не надо было ничего играть. В словах, которые написал для нее Чехов, было так много ее самой, что они выходили у нее совершенно естественно. Они звучали печально как последний вздох, и у меня каждый раз по спине бежали мурашки» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>]. В начале романа Марина – это веселая, жизнерадостная девушка, готовая на авантюрные приключения. Затем в ее семье случается трагедия – умирает отец. Внешность героини меняется: «Марина заметно осунулась и похудела. Глаза на бледном лице казались

теперь значительно больше» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>]. Но героиня не отгораживается от окружающего мира, продолжает общаться с друзьями, заботится о младшем брате, играет в пьесе. Особенно ярко трагикомический образ героини передан в разговоре с Михаилом, когда она говорит о смерти отца.

«Она сообщила об этом настолько спокойно, что я вначале просто ей не поверил.

– Обыкновенно. Шел по улице, упал и умер. А ты думал – я просто так решила зимой на даче жить? Для собственного удовольствия?

– Почему умер?

Ее спокойствие казалось мне сверхъестественным» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html>].

Смерть приравнивается к чему-то обыденному, поэтому говорит о ней героиня спокойно. Контраст состояний героев усиливает драматизм ситуации. Благодаря отсылки к пьесе Чехова наблюдается сходство в мироощущениях человека переломного времени начала XX века и конца XX века: чувство потерянности и поиск новых жизненных ориентиров и идеалов.

Итак, театральный код в романе «Год обмана» создается при помощи сюжетообразующего мотива обмана, установки на визуальность (на уровне лексики) и цитаты из пьесы «Вишневый сад». Используя возможности театрального кода, реализуемые на различных уровнях текста, автор выявляет игровое восприятие действительности 90-х годов XX века.

Роман «Степные Боги», ставший лауреатом литературной премии «Национальный бестселлер» в 2009 году, испытал влияние театральности. Действие происходит в забайкайле в вымышленном селе Разгуляевка летом 1945 года, накануне вторжения советских войск в Японию. Недалеко от деревни, в шахтах, живут пленные японцы. Один из них – потомок павшего самурайского рода военнопленный врач Миянага Хиротаро. Он лечит людей, собирает травы и коренья, а по ночам пишет заметки о самураях, о своей семье, которая осталась где-то далеко в Нагасаки. Хиротаро пишет книгу об

истории своего рода, которую адресует своим детям. Однако увидеть своих близких ему не удастся. Хиротаро добрый, отзывчивый человек, помогает мальчику Петьке, когда против того ополчились деревенские мальчишки.

Тема войны уже заведомо привносит характер игры повествование. Нидерландский философ Йохан Хёйзинга в книге «Человек играющий» [Хёйзинга 1938] рассматривает концепцию игры как явления культуры и приходит к выводу о том, что элементы игры присутствуют в различных сферах человеческой деятельности: искусстве, правосудии, философии, войне. «<...> оба понятия – сражение и игра – и в самом деле, по видимости, нередко сливаются. Всякая схватка, если она ограничена определенными правилами, имеет – уже в силу самого этого ограничения – формальные признаки игры <...> Подросшие щенки и мальчишки борются для забавы, по правилам, которые ограничивают применение силы» [Хёйзинга 1938: 51]. Так, герой Петька вместе со своим лучшим другом Валеркой играет в войну и мечтает стать героем. Для мальчишек игра в войну – это развлечение, возможность почувствовать себя важным, попробовать себя в роли отважного солдата, разведчика и т.д.:

«Петька посмотрел вниз и увидел Валерку. Тот грыз морковь – такую же бледную, как он сам.

– Не могу, – сказал Петька. – Я на боевом задании»;

«Петька на секунду задумался, а потом, как пружина, вскочил на ноги.

– Слушай сюда! Посылаю тебя на разведку. Подкрадешься поближе и подслушаешь – отправит она его за спиртом сегодня или нет. Понял?

Валерка с готовностью кивнул.

– Повтори задание» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/173582-stepnye-bogi.html>].

Используя в тексте игру как вид деятельности ребенка, писатель моделирует условную действительность характерную для театрального пространства.

Следуя принципам игры, Петьке приходится нередко врать окружающим:

«От голода башка у него, конечно, кружилась, как у всех остальных, но Валерке он всегда врал, что у него лично не кружится»;

«– А ты Алениного пацана знаешь? – говорил тем временем ефрейтор Соколов Петьке.

– Леньку Козыря? Конечно, знаю, – ответил тот, а затем еще для чего-то соврал: – Мы с ним дружим»;

«Разгуляевские волки были настолько похожи на обычных собак, что обмануть бабку Дарью было совсем не трудно. Петька наплел ей про мужика, будто бы ехавшего на военной полutorке в райцентр, а в машине у этого самого мужика был щенок...» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/173582-stepnye-bogi.html>].

Поскольку один из главных героев японец и действие романа разворачивается вблизи Дальнего Востока, то элементы театрализации приобретают в романе своеобразный восточный колорит: «Старуха подняла голову, чтобы посмотреть, куда умчались ее козы, но вместо них вдруг увидела стоявшего посреди ее двора японца. Эта картина оказалась для нее до такой степени неожиданной, что она замерла на мгновение, всплеснула руками, из-за чего из ведра тут же выскочил большой черный щенок, и пронзительно закричала.

Так в классической пьесе театра Но кричат демоницы, сменившие маску дэйган на маску ханья. Ревность или жажда мести терзает им сердце, и даже самый ужасный крик не в силах выразить обуревающую их боль» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/173582-stepnye-bogi.html>].

Сцена акцентирует внимание читателя на невербальных формах общения, позволяя визуализировать происходящее. Сравнение с образами-масками из японского театра Ноо оказывают сильное эмоциональное

воздействие на зрителя. Благодаря чему выполняется установка на зрелищность действия.

«Главным средством художественного выражения в театре ноо являются музыка, пение и танец. Гармоническое единство этих трех элементов составляет необходимую основу спектакля ноо» [Гришелева 1977: 48]. Что отражено в представленной сцене:

«Неумело, но вдохновенно повторяя движения театрального танца, он рассказывал им о страданиях госпожи Аои, которую терзал дух ревнивой и мстительной Рокуго. Хиротаро превращался то в придворного чиновника, то в колдунью Тэрухи, то в самого демона, то в монаха, которому удалось его изгнать, а Петька и Валеркина мамка не отрывали от него глаз в ожидании чуда. Они были совершенно уверены, что японец колдует <...> Он исполнял даже партию хора со всеми необходимыми комментариями по ходу пьесы. Движения его стали точны, он чувствовал, что перестал ошибаться. Плавно перемещаясь вокруг своих замерших зрителей, он с легкостью передавал пластику настоящих актеров, которые способны выразить глубокое значение своего танца одним взмахом рукава» [Геласимов – Электронный ресурс: <http://e-libra.ru/read/173582-stepnye-bogi.html>]. По сюжету Хиротаро не суждено вернуться на родину, вся его семья погибла в Нагасаки. Поэтому посредством театрального кода осуществляется связь героя с японскими традициями, культурой. Примеряя на себя маску различных персонажей, герой становится поистине актером, совершающим ритуальное действие – изгнание злого духа.

Особо ярко театральный код представлен в последнем на данный момент романе писателя – «Холод». Театрализация в тексте распространяется на сферу изображения действительности, героя и его отношения к миру, а также влияет на механизмы наррации.

Театральный код задается с самого начала романа, так как главный герой по профессии режиссер театра, он мыслит сценическими категориями, пытается режиссировать собственную жизнь. Основным событием романа

становится возвращение героя в свой родной город. Десять лет назад, после трагической смерти любимой жены Нины, к которой он оказывается причастен, герой покидает родной город и стремится быстрее забыть все, что с ним связано. После отъезда Филиппов делает стремительную карьеру в мире театра, с головой окунается в этот искусственный мир, в котором он добивается успеха и признания, но который принципиально меняет его. В этом новом мире, где главенствуют материальные ценности, герой постепенно теряет сам себя. И очень скоро он забывает, что значит жить по-настоящему, любить, жертвовать собой ради кого-то. Потому герою нужно вернуться в свой родной город, чтобы снова обрести себя.

Однако путешествие героя по родному городу превращается в своего рода игру, спектакль, в котором герой является уже не режиссером, а персонажем.

Стоит также отметить особенности композиции: роман разделен на три действия и два антракта, что связано не только с профессией главного героя, но и с желанием автора указать на театральность своего произведения.

Мотив театральности, неестественности появляется уже практически с первых страниц романа. Чтобы получить эскизы, за которыми он прилетел в родной город, Филиппов решает «разыграть» перед другом сцену, притвориться, что потерял память «и в процессе как-то симпровизировать, выкрутиться» [Геласимов 2015: 34]. Герой даже испробует свои способности к перевоплощению на случайных попутчиках (изображает, что не помнит кто он и куда летит). Однако Филиппов довольно быстро перестраивается, возвращается в роль режиссера и активно включается в разговор о новом спектакле: « – Мне по работе надо. <...> – Ну да, для спектакля. Хочу ощутить образ гибнущего города» [Геласимов 2015: 97].

В последних сценах первого действия ярко прочитывается установка автора на визуальность. Герой останавливается в местной гостинице, куда его привозят попутчики. Пространство холодной, безлюдной гостиницы наделяется элементами театра: «Полутемный коридор с уходившими в обе

стороны рядами одинаковых, как номерки в театральном гардеробе, дверей был пуст» [Геласимов 2015: 133]. Заскучавший Филиппов решает занять чем-нибудь время и идет в бар. Интерьер помещения, в котором оказывается герой, приобретает черты театральных декораций: «...на окнах висели громоздкие театральные портьеры, перехваченные в талии широкими пыльными поясами с огромными пуговицами» [Геласимов 2015: 103]. Разговаривая с барменом, герой опять ощущает себя актером, использует весь арсенал невербальных средств общения: «...Филиппов руками, голосом и даже лицом изображает затихающую после отключения промышленную мясорубку» [Геласимов 2015: 107]; «...Филиппов сделал эффектный жест, который подсмотрел у одного актера тамбовского драмтеатра, выступавшего в детском спектакле «Поющий поросенок»» [Геласимов 2015: 107]. Атмосфера и поведение героя усиливают мотив искусственности. Затем герой продолжает игру, но уже в образе режиссера: просит свою собеседницу «повторить мизансцену» и сам включается в действие: «— Сядь <...> Значит, вот так мы сидели...Вот тут слева был Павлик...Дай стул дня него тоже поставлю...» [Геласимов 2015: 119].

Как отмечалось ранее, структура романа представляет собой деление на действия, прерываемые антрактами. В театральной терминологии антракт (франц. *entracte*, от *entre* - между и *acte* - действие) подразумевает под собой – перерыв между актами спектакля. Служит для отдыха исполнителей и зрителей, а также для смены декораций. Кроме этого, антракт может являться «вступлением к одному из действий оперного или драматического спектакля» [Мокульский 1961 – 1967].

Так в романе «антракты» являются своеобразными вставными конструкциями, лирическими отступлениями, в которых автор сообщает читателю о метасюжетных проекциях романа. В первом антракте повествуется о концепции пустоты, которая воплощается в образе демона пустоты. Этот персонаж (следовательно, и сама концепция) появляется в жизни героя после смерти жены и отъезда из родного города. Так антракт

становится прологом ко второму действию, где демон Пустоты впервые появляется рядом с Филипповым.

Во втором антракте автор раскрывает читателю картину трагедии, рассказывает, при каких обстоятельствах умерла жена героя. Это был несчастный случай на даче: Нина отравилась угарным газом. Филиппов мог предотвратить трагедию, но не сделал этого. Таким образом, антракт коррелирует с последующим заключительным действием, в котором герой искупает свою вину и избавляется от тяжелой ноши прошлого. Как мы видим, антракты являются важными структурными элементами романа, толчком для развития действия в дальнейшем.

Ключевым моментом во втором действии становится эпизод в «фантастической» суфлерской будке под землей, куда Филиппов попадает благодаря своему мифическому спутнику – демону пустоты. Оттуда герои наблюдают, как актеры разыгрывают сцену из жизни Фили, а именно, момент, когда жена ушла от него: «Он понял это уже через несколько реплик. Толстая, густо накрашенная тетка была Нина, а бегавший за ней от одной кулисы к другой лысоватый заморыш с наклеенными усами – это был он сам, Филя» [Геласимов 2015: 183]. Уход Нины намеренно разыгран в гротескной форме, чтобы усилить болезненное восприятие героем трагического эпизода его собственной жизни. Помимо этого, в данном эпизоде высвечивается аналогия со сценой удушения Дездемоны в пьесе У. Шекспира «Отелло»: «плюгавый «Филя» отчаянно душил пыхтящую как бульдог «Нину»» [Геласимов 2015: 190]. Стоит отметить и аллюзию на «Гамлета». В трагедии Гамлет просит бродячих актеров сыграть перед Клавдием пьесу, где главным событием будет убийство короля, тем самым давая понять, что он знает тайну своего дяди-убийцы, разоблачает его. Так и в романе, показывая герою сцену из его жизни, демон пустоты намекает, что знает о причастности Филиппова к смерти жены (предугадывает дальнейший ход событий – т.е. смерть Нины). Отсылки к шекспировским трагедиям «Отелло» и «Гамлету» добавляют напряжения, выводя частную историю современного героя на

уровень трагедии. События поворачиваются таким образом, что герой на время становится зрителем, неспособным изменить ход действий, но способным осмыслить происходящее с ним. Это новая роль дает возможность Филиппову посмотреть на себя со стороны и задуматься о том, что значит жить по-настоящему, а не притворяться: «Ему было жалко не только актрису, но и самого себя. Его мало что примиряло с жизнью, но сцена, в которой только что сыграла несчастная толстуха, была исключением. Он дорожил ею, зная, что был человеком в тот момент, когда так сильно страдал, и теперь, когда над этим так зло насмеялись, ему было обидно...» [Геласимов 2015: 191]. То есть эта сцена кульминации нужна была для того, чтобы главный герой-режиссер стал обычным зрителем, смог посмотреть со стороны на то, что сам срежиссировал в собственной жизни и сам сыграл. Отказываясь в итоге от инстанций режиссера и актера, герой, наконец, чувствует себя настоящим, свободным.

Потому в третьем действии элементов театральности уже практически нет. Пережив заново собственную трагедию, герой пересматривает свои взгляды на жизнь, он больше не хочет прятаться за масками, не хочет больше играть и притворяться. И тогда Филиппов начинает видеть в людях те «свойства», которые еще недавно были ему хорошо знакомы: «игривость по отношению к жизни», «легкий и даже обаятельный цинизм», «неестественность». Но теперь все это вызывает в нем отвращение и желание быстрее «...разорвать эту нелепую сцену...» [Геласимов 2015: 330].

Филиппов пытается исправить ошибки своего прошлого, искупить вину, раскаяться, для чего ему приходится столкнуться с суровой действительностью. В конце герой все же совершает самоотверженный поступок – спасает жизнь молодому человеку, тем самым получает возможность на спасение души – шанс изменить прошлое и спасти свою жену. Демон пустоты приводит героя обратно на дачу, где ему наконец-то позволено исправить свою ошибку – вытянуть заслонку, не допустить

трагедии. В финале романа герой погибает, освободившись от тяжелого груза и раскаявшись в своих ошибках, обретает покой.

Так, концепция театра чрезвычайно важна для понимания сюжета романа «Холод». Посредством театрального кода высвечивается основной мотив искусственности, неестественности героя и всей жизни, тесно связанный с процессом игры («сменой масок»). Прописывая театральный подтекст, автор предлагает собственную концепцию пути героя: от актера, через инстанцию режиссера – к роли зрителя. Именно позиция зрителя, то есть созидателя по отношению к собственной жизни, по мнению автора, оказывается самой правильной позицией, которая дает возможность осмыслить и прочувствовать происходящее, сделать верные выводы.

Подводя итог, еще раз подчеркнем, своеобразие театрального кода в прозе А. Геласимова. Приемы театральности (отсылки в драматургическим произведениям А.П. Чехова, Уил. Шекспира, визуализация и др.) позволяют усилить мотив обмана, игры и отразить неестественность и наигранность в мировосприятии героев различных переломных эпох («Степные Боги» – военные 40-е годы XX, «Холод» – перестроечные 80-90-е годы XX века, «Год обмана» – постперестроечные 90-е годы XX века). Также принцип театрализации затрагивает не только тему, сюжет, образ героев, но и само повествование, т.е. влияет на нарративные механизмы текста.

## **2.5. Изучение прозы А. Геласимова в школе**

На сегодняшний момент интерес писателей к проблемам современной школы очевиден. Это подчеркивает профессор М.А. Черняк в статье, посвященной обзору произведений на школьную тему [Черняк 2008]. Приводя в пример немало произведений («Сражение в Интернете» Ренат Янышев; «Класс коррекции» Екатерина Мурашева; «Путь домой» Елена Долгопят; «Географ глобус пропил», «Общага-на-Крови», «Блуда и МУДО»

Алексей Иванов и др.) М.А. Черняк замечает, что современные произведения далеки от знакомой нам классики (В. Драгунский, Е. Носов, В. Тендряков, А. Гайдар и др.), однако проблемы, поднятые в произведениях остаются актуальными и сейчас. Профессор не обошла своим вниманием рассказ А. Геласимова «Нежный возраст». По мнению М.А. Черняк, заслуга писателя в том, что А. Геласимов ведет повествование от первого лица – от лица школьника, тем самым история лишена педагогического морализаторства и приобретает субъективный характер. Этот прием позволяет более глубоко прочувствовать и понять состояние подростка.

Проблема взросления действительно остается актуальной и в наше время. Период переходного возраста считается одним из самых сложных и болезненных в жизни подростка. Поэтому важно познакомить школьников с произведениями по данной теме. Примером такого произведения может послужить рассказ А. Геласимова «Нежный возраст». Это история подростка, остро переживающего изменения в своем внутреннем мире, переоценку ценностей. Сложные взаимоотношения героя с родителями, конфликты с одноклассниками, отсутствие взаимопонимания с окружающими – вот проблемы, которые поднимает А. Геласимов в произведении.

На основе данного рассказа разработаны рекомендации по проведению урока литературы.

Урок по рассказу «Нежный возраст» целесообразно проводить в 9-м классе, поскольку возраст (14-15 лет) и особенность мировосприятия подростков сближает их с героем произведения, что способствует более глубокому осмыслению рассказа. Необходимо познакомить ребят с творчеством современного писателя, для этого можно воспользоваться материалами по творчеству:

*Андрей Валерьевич Геласимов – современный автор многих повестей и рассказов, стихотворений в прозе, романов «Год обмана», «Рахиль», «Степные Боги», «Холод». Родился в 1966 году в городе Иркутске. В 1987 г. окончил факультет иностранных языков Якутского государственного*

университета. После этого учился на режиссерском факультете ГИТИСа. В 1996–1997 гг. А. Геласимов стажировался в Халльском университете (Великобритания). Защитил кандидатскую диссертацию по английской литературе. Был доцентом кафедры английской филологии Якутского государственного университета, преподавал стилистику английского языка. С 2002 года живет в Москве.

В 2001 г. в журнале «Октябрь» был опубликован первый рассказ А. Геласимова «Нежный возраст». С тех пор А. Геласимов постоянный автор этого журнала: повесть «Жажда», романы «Рахиль», «Холод», рассказы.

А. Геласимов является лауреатом многих престижных премий. За повесть «Жажда» (2002 г.) писатель удостоен премии Аполлона Григорьева. В 2004 году за роман «Рахиль» А. Геласимов удостоился премии «Студенческий Букер». Спустя четыре года роман «Степные Боги» получил звание «Национальный бестселлер». Роман «Холод», опубликованный в 2015 году, был включен в лонг-листы литературных премий «Большая книга», «Ясная Поляна», «Русский Букер». За этот роман А. Геласимов номинирован журналом «GQ» на премию «Человек года» в категории «Писатель года», а также стал лауреатом премии журнала «Октябрь». В списке самых продаваемых авторов художественной литературы на американской интернет-платформе Amazon роман А. Геласимова (в английском варианте «Into the Thickening Fog» – «В сгущающемся тумане») занимал лидирующие позиции (по данным января 2017 г.).

Книги А. Геласимова переведены на многие языки мира. Писатель является активным участником международных книжных ярмарок в Париже, Варшаве, Женеве, Будапеште, Нью-Йорке, Франкфурте, Лондоне, Барселоне.

В ходе урока для активизации учебного процесса можно использовать групповую форму работы, например:

*Проблемный вопрос: Каковы отношения героя с окружающим миром? (с родителями, учителями, одноклассниками, Октябриной Михайловной).*

*Задание: Работа в группах (4-5 мин). 1 группа – одноклассники; 2 группа – учителя; 3 группа – родители; 4 группа – соседка Октябрина Михайловна. Учащиеся работают с текстом и таблицей (Таблица 3.1.), набирают материал, находят цитаты.*

*Затем каждая группа выступает, остальные группы слушают и заполняют соответствующие позиции. После выступления всех групп, необходимо сделать общий вывод с опорой на записи в таблице.*

Таблица 3.1.

| <b>Окружение героя</b>          | <b>Отношение героя<br/>(цитаты)</b> | <b>Вывод</b> |
|---------------------------------|-------------------------------------|--------------|
| Одноклассники                   |                                     |              |
| Учителя                         |                                     |              |
| Родители                        |                                     |              |
| Соседка Октябрина<br>Михайловна |                                     |              |

Групповая форма стимулирует учащихся к согласованной деятельности, способствует развитию мышления, речи. Работа с текстом развивает умение анализировать художественное произведение.

Одно из заданий может иметь творческую направленность, например:

*Слово учителя: Рассказ написан в форме дневниковых записей, которые герой вел в течение 2-х месяцев. Как вы думаете, это конец рассказа? Появятся ли еще записи в дневнике? И о чем? Поразмышляйте об этом и напишите продолжение дневника.*

Выполнение такой творческой работы позволит учащемуся побывать «на месте» героя, еще раз почувствовать переживания подростка, соотнести свое состояние с состоянием героя и, возможно, понять самого себя.

Итак, представленные методические рекомендации по проведению урока литературы по рассказу А. Геласимова «Нежный возраст» ориентированы на комплексный анализ текста и способствуют развитию

речемышлительной деятельности учащихся. Таким образом, данные разработки могут найти применение на занятиях по современной русской литературе у старшеклассников.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема интермедиальности получила широкое распространение в литературоведении со второй половины XX века. В рамках теории интермедиальности разрабатываются различные подходы к анализу явлений интермедиального характера. Теоретической основой для появления данного термина стали труды М.М. Бахтина, а также работы структуралистов Юлии Кристевой, Ролана Барта, Ю.М. Лотмана. Исследования в области интермедиальности остаются одними из актуальных в современной русской литературе. Большой вклад в теорию взаимодействия искусств внесли работы современных исследователей: Н.В. Тишуниной, Э.В. Седых, А.Г. Сидоровой, И.А. Мартьяновой, Е.А. Поляковой и др. Множество точек зрения на проблему вызвано тем, что до сих пор существует ряд нерешенных проблем, связанных с отсутствием общепринятого определения понятия интермедиальности и единой классификации ее видов. Интермедиальный анализ позволяет выявлять специфику литературного художественного текста и обозначить особенности стиля автора.

При анализе художественных текстов А. Геласимова мы выявляли доминирующие интермедиальные коды: кинематографический, музыкальный и театральный.

Как показало исследование, наиболее частым для творчества А. Геласимова оказывается взаимодействие литературы и кино. Именно этот вид искусства становится для писателя неисчерпаемым источником образов, сюжетов, приемов. Следуя за определением литературной кинематографичности по И.А. Мартьяновой, был определен основной прием композиционной организации текстов А. Геласимова – это монтаж. Так, именно монтажная композиция позволяет актуализировать элементы текста и произвести более сильное воздействие на читателя. Кроме этого, принцип кинематографического построения текста в прозе А. Геласимова проявляется

путем использования таких приемов, как движение камеры, стоп кадр, ретроспектива и т.д., отражающие динамику сюжета и способные управлять восприятием читателя. Помимо этого, во многих текстах писатель активно употребляет слова лексико-семантической группы кино, а также киноцитаты, кинообразы, которые создают дополнительный кинематографический контекст и помогают ярче отразить содержание текста.

В настоящей работе нашли отражение два способа взаимодействия музыки и литературы: «вербальная музыка» и «музыкальные структуры и техники». Первый способ включает музыкальное произведение в ткань рассказа, тем самым формирует в тексте особую музыкальную среду (рассказ «Зиганшин-буги»). Музыкальный код в этом случае важен для раскрытия психологического состояния героя (роман «Холод»). Во втором способе использование различных приемов музыкальности (повтор, контраст и т.д.) способны усилить тематический уровень художественного текста (рассказ «Жанна»).

По литературно-театральной классификации С.Г. Липняговой романы А. Геласимова «Год обмана», «Степные Боги» и «Холод» относятся к романам-аллюзиям. Театральный код в них под воздействием различных драматических аллюзий, мотивов, образов приобретает знаковый характер (важен для мировосприятия героев). Вместе с тем роли режиссера и персонажей усложняются, их усилия направлены на себя, на изменение собственной жизни.

Функционирование театрального кода в романах «Год обмана», «Степные Боги», «Холод» осуществляется за счет отсылок к пьесам А.П. Чехова и У. Шекспира, визуализации происходящего, мотива обмана. Благодаря театральным компонентам высвечивается неестественность и наигранность в восприятии героями действительности. Так, театрализация в тексте распространяется на сферу изображения действительности, героя и его отношения к миру, а также влияет на механизмы наррации.

Как показало исследование, специфика интермедиальной поэтики прозы А. Геласимова заключается во взаимодействии различных художественных кодов (кинематографического, музыкального и театрального) в тексте. Тем самым текст разворачивается и существует одновременно в разных плоскостях, и может быть прочитан с точки зрения различных кодовых систем. Активное включение приемов кино, музыки, театра в ткань художественного произведения объясняется особенностями синтетического мышления и мировосприятия писателя, и желанием оказывать сильное влияние на эмоции читателя. Проявление интермедиальности в творчестве А. Геласимова создает многослойность текста, которая оказывается созвучна стратегии «полиглотизма» и диалога искусств, что позволяет вписать текст в более широкую парадигму современной культуры.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Источники материала

- Геласимов А.* Год обмана: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/86423-god-obmana.html> (Дата обращения: 24.03.2017).
- Геласимов А.* Жажда: Повесть/ А. Геласимов// Октябрь. – М., 2002. – №4. – С. 89-126.
- Геласимов А.* Зиганшин-буги: Рассказ / А. Геласимов// Октябрь. – М., 2004. – № 2. – С. 139-151.
- Геласимов А.* Идрицкая сила: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-irina-muraveva/94758-my-pamyati-pobedy-verny-sbornik-irina-muraveva/read/page-4.html> (Дата обращения: 04.05.2017).
- Геласимов А.* Локти и коленки: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ogrik.ru/b/andrej-valerevich-gelasimov/desyat-istorij-o-lyubvi-sbornik/15909/lokti-ili-kolenki/8> (Дата обращения: 04.05.2017).
- Геласимов А.* Нежный возраст: Рассказ / А. Геласимов// Октябрь. – М., 2001. – №12. – С. 29-35.
- Геласимов А.* Обещание: Рассказ/ А. Геласимов // Октябрь. – М., 2005. – №6. – С. 105-119.
- Геласимов А.* Рахиль: Роман/ А. Геласимов // Октябрь. – М., 2003. – №9. – С. 3-105.
- Геласимов А.* Степные Боги: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/173582-stepnye-bogi.html> (Дата обращения: 21.04.2017).
- Геласимов А.* Холод: роман в трех действиях с антрактами. – М.: Эскимо, 2015. – 352 с. – (Секреты русской души. Проза Андрея Геласимова).
- Геласимов А.* Жанна: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/333647-zhanna.html>. (Дата обращения: 18.04.2017).
- Геласимов А.* Чужая бабушка: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/333645-chuzhaya-babushka.html> (Дата обращения: 16.04.2017).

Чехов А.П. Вишневый сад: [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ilibrary.ru/text/472/p.1/index.html> (Дата обращения: 16.04.2017).

### Научная и критическая литература

*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.

*Борисова И.Е.* Перевод и граница: Перспективы интермедиальной поэтики: [Электронный ресурс] // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – 2004. – № 7. Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml> (Дата обращения 18.03.2017).

*Брузгене Р.* Литература и музыка: о классификациях взаимодействия [Текст] / Р. Брузгене // Вестник Пермского университета. – 2009. – Вып. 6. – С. 93-99.

*Быков Д.* Андрей Геласимов похож на писателя / Д. Быков // Новый мир. – 2003. – № 1. – С. 178-181.

*Гогин С.* Писатель Андрей Геласимов: «Жизнь я люблю больше, чем искусство» / С. Гогин // «Аргументы и Факты». – 2015. – № 14. – С. 15.

*Голенко Ж.* Читать модно! / Ж. Голенко // Вопросы литературы. – 2004. № 5. – С. 4-22.

*Гришелева Л.Д.* Театр современной Японии. / Л.Д. Гришелева. – М.: Искусство, 1977. – 237 с.

*Гришелева Л.Д.* Социально-политические функции японского традиционного театра // Япония. Идеология, культура, литература. / Л.Д. Гришелева. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1989. – С. 76-82.

*Данилина Г.И.* Интермедиальность литературы в свете исторической поэтики // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сборник

научных трудов. Вып. 2 / под ред. О.Н. Турышевой. / Г.И. Данилина. – Екатеринбург: Ажур, 2014. – С. 7-15.

*Елистратова М.М.* Авторские стратегии в создании женского образа (на примере романов П. Алешковского «Рыба» и А. Геласимова «Рахиль») // Русская и белорусская литература на рубеже XX-XXI веков: сб. науч. ст. / М.М. Елистратова. – Минск: РИВШ, – 2014. – С. 51-56.

*Желобцова С.Ф., Желобцов Ф.Ф.* Textoобразующая роль якутских топонимов в романе «Холод» Андрея Геласимова // Единство многообразия. Литература Якутии в контексте диалога культур. Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции. / С.Ф. Желобцова, Ф.Ф. Желобцов. – Якутск: ИГИ и ПМНС СО РАН, 2015. – С. 262-266.

*Звездина Ю.В.* Метафорический художественный образ в современной русской прозе // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. / Ю.В. Звездина. – 2014. – № 2. – С. 37-44.

*Качалкина Ю.* Жажда новой притчи: [Электронный ресурс] // «Независимая газета» НГ-Exlibris. – 2004. – 23 сентября. – Режим доступа: <http://forum.infrance.su/showthread.php?t=4710> (Дата обращения 10.03.2017).

*Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вст. ст. Г.К. Косикова. / Ю. Кристева. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С. 427-457.

*Кузьменков А.* Между «Букером» и «Оскаром» / А. Кузьменков // Урал. – 2015. – № 9. – С. 225-227.

*Кучерская М.* Наивно. Супер?: [Электронный ресурс] // Российская газета. – 2003. – Режим доступа: <https://rg.ru/2003/10/20/gurnaly.html> (Дата обращения 10.03.2017).

*Липнягова С.Г.* Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX-XX вв. // Проблемы истории, филологии, культуры. / С.Г. Липнягова. – 2008. – № 19. – С. 163-170.

*Липнягова С.Г.* Театральность как категория в поэтике романа: К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. / С.Г. Липнягова. – 2007. – № 1. – С. 125-131.

*Лотман Ю.М.* Текст и полиглотизм культуры. // Избранные статьи в 3-х т., Т. 1. / Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – 472 с.

*Манн Ю.В.* Мотивы // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. Энцикл.» / Ю.В. Манн. – М.: Сов. Энцикл., 1981. – С. 290-312.

*Мартьянова И.А.* Кинематограф русского текста. / И.А. Мартьянова. – СПб.: Свое издательство, 2011. – 240 с.

*Махов А. Е.* Музыкальное в литературе // Поэтика [Текст]: Словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д.Тамарченко]. / А.Е. Махов. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada. – 2008. – 357 с.

*Мирошкин А.* Андрей Геласимов: «Мой роман — реакция на усиление государства»: [Электронный ресурс] // Частный корреспондент. – 2009. — Режим доступа: <http://www.litkarta.ru/dossier/gelasimov-interview-chaskor/> (Дата обращения 20.03.2017).

*Моисеев П.* Элементы «первичного» стиля в современной русской литературе: [Электронный ресурс] // Сибирские огни. – 2007. – №1. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2007/1/mo14.html> (Дата обращения 10.03.2017).

*Немзер А.* Книга со счастливым концом: [Электронный ресурс] – 2003. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/nemzer/gelasimov.html> (Дата обращения 20.03.2017).

*Нестерова С.В.* Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: Автореф. Дисс...к. филол. н. Тверь, 2012. – 190 с.

*Полякова Е.А.* Театральность в литературе: [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник. – 2008. – №7. Режим доступа: [http://slovorggu.ru/nfv2008\\_2\\_7\\_pdf/05Poliakova.pdf](http://slovorggu.ru/nfv2008_2_7_pdf/05Poliakova.pdf) (Дата обращения 18.03.2017).

*Пустовая В.* Добрый доктор Геласимов / В. Пустовая // Новый мир. – 2005. – №2. – С. 159-163.

*Ремизова М.* Гармонический диссонанс / М. Ремизова // Новый мир. – 2003 (а). – №1. – С. 175-178.

*Ремизова М.* Здравствуй, проза молодая... / М. Ремизова // Знамя. – 2003 (б). – №12. – С.169-179.

*Седых Э.В.* К проблеме интермедиальности / Э.В. Седых // Вестник Санкт-Петербургского ун-та, – 2008. – Сер. 9., Вып. 3., Ч. II. – С. 210-214.

*Сидорова А.Г.* Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): Автореф. Дисс...к. филол. н. Барнаул, 2006. – 218 с.

*Степанова Ф.С., Иванова О.И.* Концепт «мороз» в рассказе В.Г. Короленко «Мороз» и концепт «холод» в романе А.В. Геласимова «Холод» // Единство многообразия. Литература Якутии в контексте диалога культур. Сборник научных статей по материалам Всероссийской научной конференции. / Ф.С. Степанова, О.И.Иванова. – Якутск: ИГИ и ПМНС СО РАН, 2015. – С. 266-274.

*Столярова И.В.* Специфика членимости современного прозаического дискурса // Дискретность и континуальность в языке и тексте: Материалы Международной конференции «Континуальность и дискретность в языке и речи. Язык как живая система в исследовательских парадигмах современной лингвистики». / И.В. Столярова. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2009. – С. 202-213.

Театральная энциклопедия: [в 6 т.] / Гл. ред. С.С. Мокульский [до 1961 г.], П.А. Марков [с 1963 г.]; Редкол.: Г.Н. Бояджиев, Ю.А. Дмитриев, Н.Г. Зограф [и др.]. – М.: Сов. энцикл., 1961-1967. – (Энциклопедии. Словари. Справочники).

*Тимашков А.Ю.* К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 3: Культурная динамика. / А.Ю. Тимашков. – СПб., – 2008. – С. 112-119.

*Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и проблема синтеза искусств: опыт интермедиального анализа. Монография. / Н.В. Тишунина. – СПб.: Изд-во РГПУ, 1998. – 160 с.

*Тишунина Н.В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. / Н.В. Тишунина. – СПб.: С.-Петербург. филос. общество, 2001. – С. 149-154.

*Филатов К.* Андрей Геласимов. Холод / К. Филатов // Звезда. – 2015. – № 6. – С. 269-270.

*Хаминова А.А., Зильберман Н.Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А.А. Хаминова, Н.Н. Зильберман // Вестник Томского государственного ун-та, – 2014. – № 389. – С. 38–45

*Хёйзинга Йохан.* Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. Х 35 и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. / Й. Хёйзинга. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

*Чернышова Т.Л.* Пространственно-временная организация романа «Рахиль» Геласимова А.В. // Татищевские чтения: актуальные проблемы науки и практики. Материалы XII Международной научно-практической конференции: в 4-х томах. Волжский университет им. В.Н. Татищева. / Т.Л. Чернышова. – Тольятти: Изд-во Волжский университет имени В.Н. Татищева (институт), 2015. – С. 132-137.

*Черняк В.Д.* Интертекстуальное эхо в современной беллетристике / В.Д. Черняк // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского отделения РАЛК / Под ред. проф. Г.Н. Манаенко. / В.Д. Черняк. – Выпуск 8. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, – 2010. – С. 271-278.

*Черняк М.А.* «Школьные году чудесные», или диагноз будущего в прозе XXI века / М.А. Черняк // Universum: Вестник Герценовского университета. – 2008. – №2. – С. 39-46.

*Шаргунов С.* Геласимов похож на Герасимова: [Электронный ресурс]  
// «Независимая газета» НГ-Exlibris. – 2004. – 5 февраля. – Режим доступа:  
[http://www.ng.ru/tendenc/2004-02-05/5\\_gelasimov.html](http://www.ng.ru/tendenc/2004-02-05/5_gelasimov.html) (Дата обращения  
10.03.2017).