

RU

«Шут» Ю. Вяземского vs «Шут» А. Эшпая: специфика кинематографической интерпретации образа литературного героя

Осьмухина О. Ю., Овсянникова Е. П.

Аннотация. Целью исследования является сравнительно-сопоставительный анализ осмысления образа главного героя и его пути в повести Ю. Вяземского «Шут» и в ее одноименной экранизации. Научная новизна определяется тем, что впервые повесть вводится в научный оборот и осмысливается в свете междисциплинарного подхода. В результате было установлено, во-первых, что если литературный текст продолжает традицию романа воспитания (стадиальность пути героя, его взаимодействие с «учителями», постепенное внутреннее становление и «очищение» в смерти), то экранный нарратив строится как психологическая драма с альтернативным по отношению к первоисточнику финалом; во-вторых, в киноинтерпретации «Шута» трансформируется образ главного героя, который не претерпевает внутреннюю метаморфозу, оставаясь жестоким.

EN

“The Jester” by Yu. Vyazemsky vs “The Jester” by A. Eshpai: Specificity of Cinema Interpretation of a Literary Character’s Image

Osmukhina O. Y., Ovsyannikova E. P.

Abstract. The purpose of the study is to conduct a comparative-contrastive analysis of the understanding of the protagonist’s image and his path in Yu. Vyazemsky’s novella “The Jester” and in its film adaptation of the same name. Scientific originality is determined by the fact that it is the first time that the novella is introduced into scientific use and considered through the lens of an interdisciplinary approach. As a result, it has been found, firstly, that while the literary text continues the tradition of the Bildungsroman (stadiality of the hero’s path, his interaction with “teachers”, gradual internal formation and “purification” in death), the screen narrative is constructed as a psychological drama with an alternative ending compared to the source material; secondly, the image of the protagonist, who does not undergo an internal metamorphosis, remaining cruel, is transformed in the cinema interpretation of “The Jester”.

Введение

Общеизвестно, что XX век стал эпохой развития синтетических видов искусства. Технический прогресс сделал возможным существование кино, телевидения, компьютерной графики. В современном контексте проблема художественного взаимодействия нового вида искусства с уже существующими становится одной из наиболее актуальных (причем не только для литературоведения, но и для культурологии, искусствоведения), это касается прежде всего интерпретации литературного произведения кинематографическими средствами, экранизации литературного «первоисточника», учитывая возросший интерес рубежа веков к переносу на экран литературных произведений и различные способы их «прочитывания» – от бережной экранизации, «по тексту», до адаптаций и подчас весьма вольных интерпретаций. В этом контексте весьма примечательной оказывается экранизация повести Ю. Симонова (Вяземского) «Шут» (1982 г.) А. Эшпаем (1988 г.), в которой прозаик принимал непосредственное участие в качестве сценариста.

Задачами настоящей статьи становятся, во-первых, сопоставление литературного и экранного нарративов; во-вторых, осмысление образа главного героя и средств его воплощения в повести и экранизации.

Настоящее исследование предпринято в рамках междисциплинарного подхода с использованием социокультурного, сравнительно-исторического методов, а также метода целостного анализа литературного произведения.

Теоретической базой нашей статьи явились работы, посвященные тем или иным аспектам изучения «взаимоотношений» литературы и кино, проблемам интермедиальности, синтеза искусств (Каспэ, 2006; Куряев, 2019; Маневич, 1966; Мартыанова, 2011; Олизько, 2008; Солдаткина, 2019; Тимашков, 2012; Тишунина, 1998; Хамина, Зильберман, 2014; Osmukhina, Kuryaev, 2018); особую значимость в решении стоящих перед нами задач имели исследования, в которых непосредственно анализируются феномены кинотекста, виды киноинтерпретаций (Арутюнян, 2003; Базен, 1972; Куряев, 2017; Немченко, 2013; Погожева, 1961; Куряев, Осьмухина, 2018; Фрадкин, 1971; Ямпольский, 1993; Rajewsky, 2005; Stam, 2000).

Практическая значимость статьи состоит в том, что ее материалы, результаты и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах теории литературы, истории русской литературы, спецкурсах и спецсеминарах, посвященных проблемам медиасловесности, синтеза искусств, интермедиальности.

Основная часть

Сразу отметим, что для экранного воплощения сюжета повести Ю. Вяземского были выбраны несколько глав повести, которые и составили четырехчастную структуру фильма («Шутэны», «Любовь Шута», «Болезнь Шута» и «Последний Шутэн»), сюжет же вообрал в себя квинтэссенцию событий, описываемых в повести, однако представил их в несколько иной интерпретации, а также обошел те главы художественного произведения, которые могли бы придать сюжету кинокартины завершенность. Именно открытый финал является главным отличием работ Ю. Вяземского и А. Эшпая: зритель вынужден интерпретировать и додумывать фильм самостоятельно, руководствуясь субъективным восприятием. Однако мы полагаем, что неполный «перевод» повести, равно как и любой экранизации, с языка литературы на язык кино обусловлен необходимостью концентрации нарратива в рамках экранного времени.

Повесть содержит жанровые элементы романа воспитания и являет собой путь становления личности – Вали Тряпишниковой. С точки зрения композиции процесс воспитания героя условно заключен в трехчастный архетипический мотив инициации, характерный для Bildungsroman (Осьмухина, Куряев, 2016, с. 236). Первой фазе сегрегации, архетипически представляющей собой уход из дома, соответствует рождение в сознании Вали Тряпишниковой его двойника – Шута: «Лев Толстой помнил себя в два года. Шут же помнит не только сам момент своего рождения, но и то, что было до этого. Хотя то, до его рождения, кажется ему теперь чем-то очень смутным и расплывчатым, точно его и не было. Но оно было. Оно было унижительным и беспомощным. Оно было жалким и болезненным» (Вяземский, 2011, с. 19). Уход Вали в себя, в другое «я», обращение к своей тени (по К. Юнгу) и представляет собой первую фазу инициации. Таким образом, архетип реализуется не внешне, а при помощи погружения в сферу бессознательного. Вторая фаза являет собой путь Шута, его внутреннюю трансформацию, обусловленную столкновениями выработанной им системы с окружающей действительностью. Третья же, инициальная фаза через характерный для жанровой модели романа воспитания внутренний перелом, обозначенный в повести как «Смерть Шута», возвращает Валу Тряпишникову к исходному «я».

Помимо архетипа инициации в повести присутствуют элементы кольцевой сюжетной композиции. История Шута начинается в тот момент, когда, подчинившись «капелле» – компании дворовых мальчишек, точнее, ее предводителю, Юре Сидельскому по кличке Синеглазый, Валя «угощает» булкой, начиненной грязными червяками, шестилетнего беспризорника Сережку, который, в свою очередь, не отказывается от угощения, а только старательно выковыривает начинку из булки. Момент рождения Шута в повести описан следующим образом: «Тут-то все и произошло. Вдруг что-то непонятное и сильное толкнуло Валу в спину, швырнуло его к Сережке, заставило вырвать у того булку, а потом кинуло Синеглазому» (Вяземский, 2011, с. 29). Сам Ю. Вяземский (2011), рассказывая историю рождения Шута, не отмечает именно этот эпизод как переломный. На него указывает только одно обстоятельство: получив булкой, Синеглазый бьет уже не Валу, а Шута. Кольцевая композиция обнаруживается в финале, когда Валя, нырнувший в холодную реку за корабликом шестилетнего малыша под смех «мелких шкодников», устроивших эту забаву, вдруг озаряется мыслью: «А ведь мне и в голову тогда не пришло угостить Сережку пирожным. Другим. Без червей» (с. 112). Очевидно, что ситуация, «родившая» Шута, повторяется, но уже с иным исходом и семантическим наполнением: в начале повести, пытаясь защитить слабого, Валя становится Шутом, не предполагая, что есть другой путь – путь любви.

Кинофильм лишает зрителя какой бы то ни было предыстории, а потому сюжет выстроен по принципу линейной композиции – это лишь история Шута, тогда как история Вали остается за кадром, ее приходится додумывать. В данном случае перед зрителем возникает открытое произведение, которое порождает ряд интерпретационных возможностей, вызванных сочетанием элементов-символов, которые воспринимаются максимально неопределенно. Проследим в связи с этим, как воплощается образ Шута в повести и ее киноинтерпретации.

Итак, в повести представлен весь «жизненный путь» Шута: его рождение, трансформация и смерть. В шутковом мире Валентина Тряпишниковой существует целая система (названная и описанная по аналогии с восточными единоборствами), состоящая из примитивной части «шутэкан» и так называемого комплекса заповедей «шутэ-до». «Шутэкан» был создан раньше второй, философской части системы и включал в себя серию приемов, «шутэнов», которые являли собой ряд элементов – «блок-удар-блок». В основе же метода Шута лежало только одно: наблюдательность за противником. Если задаться вопросом, какова же конечная цель этой системы, то ответ на него дает одна из заповедей «шутэ-до»: «Шут атакует сильных и защищает слабых, но и слабым не дает садиться себе на шею, держит на расстоянии и уважении к себе» (Вяземский, 2011, с. 40). Таким образом,

очевидны попытка поиска справедливости и гармонии в мире, стремление привести его во внешний баланс посредством «наказания» обидчика шутэном и одновременно – явное противление какой-либо привязанности. Однако, по сюжету повести, друзья у Шута имелись. Но, как выясняется, эти друзья – друзья на расстоянии, даже не подозревающие об особенном отношении к ним главного героя: «Шут считал их своими друзьями, тянулся к ним душой, радовался, когда открывал в них новые для себя качества, гордился ими и знал, как самых близких своих. Они же и не подозревали о том, что они – друзья Шута» (Вяземский, 2011, с. 56). Таков Костя Малышев, любитель муравьев, влюбленный в учительницу по литературе Ирину Семеновну, «пухлый и рыхлый тринадцатилетний великан на тоненьких ножках» (Вяземский, 2011, с. 43). Шут отомстил Ирине Семеновне за Малышева простым «шутэном»: указал ей при всех в учительской на запах изо рта, зная заранее про ее проблемы с желудком. Другим своим «другом» Шут считал Сергея Жуковина, бескорыстного, благородного, добросердечного соседа, которому пытался подражать. Но ключевую роль в жизни Шута играл Учитель, в отношении которого в «Дневнике» сделана весьма характерная запись: «Учитель – именно тот, которому просто невозможно не сделать поклона у дверей и стен. Общаясь с ним, Шут иногда забывает о том, что он – Шут» (Вяземский, 2011, с. 67).

Семья Шута, по его словам, является образцом лицемерия: отец, много работающий и «дисциплинированный», причем настолько, что может уделить сыну время для разговора, лишь окончив свои занятия, и, как выясняется, имеющий на стороне любовную связь: «Теперь понятно даже то, почему отец с матерью ни разу не сказали друг другу грубого слова. Но зачем же тогда жить вместе?» (Вяземский, 2011, с. 60). Может быть, именно поэтому так и неудавшаяся любовь Шута к Ирине Богдановой еще раз подтверждает правильность его системы. Ему невдомек, что Ира и сама прониклась к нему чувствами: он склонен подозревать ее в обмане, чтобы еще раз тем самым подтвердить справедливость собственных суждений.

Однако система, какая бы стройная она ни была, терпит крах: Шут поражается болезнью, обострение которой происходит именно после неудачной любви. Он начинает «колоть» своих друзей, в результате чего сюжетная линия принимает драматический оборот: это уже не безобидные «шутэны» ради справедливости, это – удар, направленный на незащитных, а главное – самых близких людей. Сперва он выпускает из банки Малышева на уроке меченных муравьев. В результате чего ребята начинают их давить, а сам Костя в ужасе пытается разогнать толпу. Насмешка Шута обнажает его сущность: он открыто смеется над Малышевым и над тем, что ранее вызывало в этом любителе муравьев понимание и сочувствие: «Что вы делаете?! Вы же не муравьев давите, а лучших друзей Малышева! Ведь, кроме них, у него никого больше нет на белом свете!» (Вяземский, 2011, с. 86). Следующим становится Сергей Жуковин, которому соседи перед отъездом в военкомат решают устроить проводы. Шут убеждает его, что никто никогда не ценил его доброты, в результате чего Сергей уходит, ни с кем не попрощавшись. Позже, когда Шут будет умирать, он ощутит чувства этих двоих, так больно и безвинно уколотых: «Шут вдруг превращался в Костю Малышева и, мыча от боли и обиды, ползал на четвереньках под столом среди раздавленных муравьев. То вдруг становился Сергеем Жуковинным и ранним утром, пока еще все спали, точно воришка, уходил из родного дома, избегая встречаться с людьми, стыдясь их и презирая самого себя» (Вяземский, 2011, с. 110).

Последний «шутэн» предназначался Учителю. Наблюдательность Шута сделала свое дело: он узнал его тайну и больно уколот перед всем классом: «Да, я смешон! Я шут! Но я никогда не заставлял страдать ни в чем не повинных людей! Я не бросал любимую женщину и своего ребенка на произвол судьбы только потому... <...> По какому праву его детство приносят в жертву выжившей из ума старухе?! Это же не доброта, как вы не понимаете...» (Вяземский, 2011, с. 106). Впервые после «шутэна» никто не смеялся. Впервые ребята готовы были побить его, и даже Малышев, заступившись за Шута, фактически демонстрирует презрение к нему: «Не надо! Не дам трогать! Самим же потом... противно будет!» (Вяземский, 2011, с. 108). Шут умирает от своего же «шутэна», испытывая боль, предназначавшуюся Учителю, осознавая, что впервые от него все отвернулись. Однако принципиально здесь иное: умирает Шут и пробуждается Валя Тряпишников, но пробуждается человеком, познавшим силу любви. Учитель ни единым намерением в повести не пытается уколот Шута, он безропотно принимает его укол и даже соглашается с ним. Этим поступком он ломает систему и открывает перед Валею иной путь: не все отвечают злом на зло. Именно это озарение, постигшее Валу на последних страницах романа, запечатлено в строках, написанных им, уже изменившимся:

«Он шел по лезвию меча,
Он ступал на лед замерзшей реки,
Он входил в пустой дом –
Его желание быть Шутом исчезло навсегда.
Он с легким сердцем бродил по улицам,
Наслаждаясь теплым бризом и улыбаясь прохожим.
До этого он и не подозревал,
Что на свете есть такие соковища
И что он может ими владеть» (Вяземский, 2011, с. 113).

Обратимся к образу Шута, воплощенному А. Эшпаем и Ю. Вяземским в одноименном фильме. Прежде всего заметим, что фамилия героя здесь уже с Тряпишникова меняется на Успенского. Семантика фамилии в повести берет свое начало от нарицательного наименования «тряпичник», значение которого В. И. Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка» определяет следующим образом: тот, кто промышляет сбором

и меной тряпья, «собирает ветошь» (Даль, 1995, с. 439), что является знаковым моментом. В контексте истории нравственного оскудения и жестокого поведения героя его фамилия вполне может прочитываться метафорически: «коллекционирование» им «шутэнов» оказывается ненужным «тряпьем», «ветошью», хламом, засоряющим сознание и душу героя. В экранизации же фамилия Вали уже Успенский. Если обратиться к этимологии слова «успение», то и М. Фасмер, и В. Даль трактуют семантику слова практически идентично: как «засыпание, сон; смерть, кончину» (Фасмер, 1964–1973); как «кончину или смерть вообще, преставление» (Даль, 1995, с. 518). Таким образом, здесь, на наш взгляд, появляется еще одна метафора, которая как нельзя лучше отвечает концепции реализуемого в фильме образа главного героя: весь путь, который представлен в экранизации, – история Шута, второго «я» героя, настоящая сущность которого спит, она омертвевшая, не проявляет себя ни в начале, ни в финале киноинтерпретации.

Итак, в киноленте отсутствует история Вали, Шут появляется сразу. Первыми кадрами фильма следует считать не цветные – случай с Игорем Александровичем на кассе, а черно-белые: Шут сидит в своей комнате на кровати и вспоминает этот случай, в его ушах звенит голос нагрубившей учителю математики кассирши, а затем в кадр вторгается резкий звук гудка паровоза и стук колес проносающегося поезда. Все это отнюдь не случайно: последующее звуковое сопровождение в фильме будет восприниматься уже символически, так как появление монохромных эпизодов, а также аудиоряд, воспроизводящий разнообразные звуки поезда, неизменно сопровождают героя на протяжении всего фильма.

С точки зрения раскрытия образа Шута весьма примечательна его комната. Цветовая гамма выдержана в светло-серых тонах, однако с первых же минут обращает на себя внимание красное покрывало. Красный, символизирующий жестокость, месть, выделяется ярким пятном не где-нибудь, а именно на кровати, где Шут на протяжении всего фильма обдумывает свои «шутэны». Над кроватью на стене – только одна картина в черной рамке – маски шутов. Нескольким неожиданным оказывается соседство иконы св. Василия Блаженного и изображения Панурга из романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» на противоположной стене. Шут впоследствии объяснит его следующим образом: «Панург – он груб. Но его шутки на некоторых действиях просто безотказно. Василий Блаженный хорош против внутренних лицемеров, таких, которые даже наедине с собой пытаются притвориться добрыми, честными, справедливыми – замечательными». В соседстве этих двух образов заключается концепция Шута: грубое обличение. Рядом с Панургом и Василием Блаженным – листы с иероглифами: «Лицемерие – это средство внешним злом изменить мир к лучшему». Отметим парадоксальное противоречие: с точки зрения Шута, нет ничего страшнее лицемерия, однако сам он в собственном «шутовстве» охотно меняет маски.

Вернемся к подлинным «учителям» Шута, как он их называет. Фигурка Диогена для него – напоминание о важности логики, пластинки Дюка Эллингтона – символ свободной импровизации, и даже бутафорская лампочка – как символ отсутствия света: так же как попытки со стороны Иры Богдановой ее включить оказываются бесполезными, для Шута в них метафорически заключена мысль об утопичности идеи добра, неуместности света в этом мире. Таким образом, комната красноречиво характеризует героя как расчетливого, холодного, бесчувственного, категорически отвергающего любые проявления доброты. Сравним с повестью: не таков Шут, наблюдающий за Сергеем Жуковым, восхищавшийся его благородством, не таков он, светившийся радостью в момент любви к Ире Богдановой. В фильме Шут также заступает за Мальшева, мстит Мальвине, учительнице литературы, за обиду, но это только подтверждает его кредо, записанное иероглифами: побеждать зло злом. Даже любовь не меняет его внешне: невозможно вообще понять, есть ли какие-либо чувства у Шута к Ире Богдановой, кроме того, что он отказывается воспользоваться ее предложением.

Сущность Шута в фильме проясняют два диалога с Игорем Михайловичем, учителем математики. Первый происходит на набережной, у реки. Шут открывает учителю свою философию: «Внимательным надо быть. Чувствовать еще надо. Как врач чувствует больное место». На вопрос Игоря Михайловича, что, значит, и в больное место колоть надо, он отвечает: «Да, предусмотрительно. Чтобы жизнь не изуродовала совсем». Показательны в этой сцене, во-первых, цветовая палитра – она максимально сретуширована, почти монохром, а во-вторых, ее финал: Шут оборачивается и видит пустые перила набережной. При этом кадр вновь заполняет звук колес уходящего поезда. Отметим здесь весьма примечательную деталь. Исчезать в фильме себе позволяет только Шут: после сцены с Мальшевым, когда тот возится с муравьями, и после разговора с директором в коридоре. Потому Игоря Михайловича уже можно смело причислить к достойным соперникам, подлинным антагонистам главного героя.

Второй диалог с учителем математики перед последним «шутэном» происходит на железнодорожных путях, и это место весьма символично. По М. М. Бахтину (1975, с. 392), дорога как таковая – не просто «место встреч и обновлений», но и метафора жизненного пути героя. Стальная магистраль железнодорожных путей в кульминационной сцене – символ перепутья, открывающий различные возможности дальнейшего следования, сопряженного с личностным выбором. В экранизации беседа на перепутье оказывается «пороговой ситуацией» для Шута, по сути, бездомного, неустроенного, внутренне одинокого, а потому озлобленного. После разочарования в Ирине Шут бросает Учителю в лицо: «Эта ваша любовь – восхитительное чувство! Сплошные болевые точки. Только каждый норовит воткнуть поглубже». Игорь Михайлович вскрывает сущность Шута, пусть больно и жестко, но правдиво отвечая ему: «Ты боишься людей и больше всего ты боишься тех, кого ты хотел бы любить, но тебе страшно, потому что любящий человек беззащитен». Таким образом, открывается еще одна правда о Шуте: он – эгоист. Затем учитель и ученик расходятся в разные стороны вдоль путей, и это еще одно концептуальное обобщение, вырастающее до масштабов символа: единственным сильным противником Шута оказывается учитель математики, движущийся по верному жизненному пути, руководствуясь подлинными

ценностями, тогда как для Шута, идущего в противоположном направлении, железнодорожная магистраль превращается в символ пустоты, внутреннего «блуждания», неприкаянности и неустроенности бытия.

Дополняют образ Шута в киноинтерпретации его отношения с родителями. Глубоко несчастная мать, пытающаяся убедить сына в том, что существует тип женщин, которым достаточно только любить самим, и при этом взаимность необязательна, а также ненавидимый персонажем отец, диалоги с которым в фильме у Шута сведены к минимуму: герой оказывается не способен дослушать его до конца ни в одной сцене. Единственный диалог с матерью выдержан в черно-белом цвете. Монохромные сцены, кстати, весьма примечательны. Судя по увеличению их частотности к концу сюжетного развертывания, можно предположить, что эти эпизоды соответствуют зарождающейся и все чаще проявляющейся болезни Шута. В самом начале фильма в монохроме выдержаны кадры с японцем, демонстрирующим в замедленной съемке приемы каратэ. Здесь следует несколько слов сказать о символике этого лейтмотива, тем более что он на протяжении всего фильма сопровождает переломные для Шута моменты. Не случайно герой в диалоге с Ирой Богдановой сравнивает свои «шутэны» с карате: «У меня все более изящно. Те же блоки, те же удары, только наносятся они не физически». Японец, условно говоря, становится образом символическим, это своеобразное воплощение рефлексии Шута по поводу его собственной «системы»: в начале фильма, когда герой анализирует хамское поведение кассирши, после стычки с одноклассниками, после «шутэна» с тапочками над учителем математики, а затем и разочарования в любви.

В черно-белом цвете подана сцена знакомства Игоря Михайловича с родителями Шута. Для последнего это явилось вторжением в личное пространство, а потому спровоцировало последующий «шутэн» с тапочками. Также в монохроме продемонстрированы тренировки Шута во второй части фильма, представляющие собой повторение слов «да» и «нет» с разной интонацией и динамикой. В черно-белой цветовой гамме выдержан и диалог с матерью. Именно в нем болезнь Шута больше не вызовет сомнений: «Какое у тебя бывает жестокое, самоуверенное и злое лицо».

Последний «шутэн», на наш взгляд, не делает Шута ни побежденным, ни победителем. Причиной этому является то, что способом противодействия со стороны Игоря Михайловича стали средства самого Шута – расчет и лицемерие. Однако зло нельзя победить злом, а потому, как нам кажется, последняя фраза Игоря Михайловича расставляет все на свои места. «И так бывает», – произносит учитель, фактически маркируя этой репликой иной, альтернативный финал истории как двух различных путей одного персонажа, трансформируя литературный Bildungsroman в роман воспитания со знаком «минус» в его киноинтерпретации.

Заключение

В заключение нашего исследования сделаем основные выводы, касающиеся специфики киноинтерпретации образа главного героя повести Ю. Вяземского «Шут». Если повесть выдержана в традиции Bildungsroman и сознание героя постепенно очищается, в процессе внутреннего становления он приходит от ложных ценностей к подлинным, то киноинтерпретация, напротив, превращает историю Успенского (Шута) в драму психологическую: герой не претерпевает метаморфозы; его внутреннее одиночество, уверенность в собственной правоте порождают жестокость и эгоизм по отношению к окружающим, что маркируется в экранном нарративе и монохромными сценами, и специфическим аудиофоном, и метафорой железнодорожного полотна.

Перспективы дальнейшего исследования видятся нам, с одной стороны, в дальнейшем изучении прозы Ю. Вяземского в контексте традиций отечественной словесности с применением междисциплинарного подхода; с другой стороны, весьма продуктивным для понимания процесса рецепции художественного текста сквозь призму экранной культуры может оказаться сопоставление и других киноинтерпретаций конца XX в. с их литературными первоисточниками.

Источники | References

1. Арутюнян С. М. Экранизация литературных произведений как специфический тип взаимодействия искусств: дисс. ... к. филос. н. М., 2003.
2. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
4. Вяземский Ю. П. Если столкнешься с собой... М.: Астрель; АСТ, 2011.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т. М.: Терра, 1995. Т. 4. Р - V.
6. Каспэ И. М. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература. 2006. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2006/2/rukopisi-hranyatsya-vechno-teleserialy-i-literatura.html>
7. Куряев И. Р. Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе («Клара Милич» И. Тургенева vs «После смерти» Е. Бауэра) // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем». 2017. Вып. 9.
8. Куряев И. Р. Сокуров vs Платонов: кинематографическая образность «Реки Потудань» // Андрей Платонов и художественные искания XX века: проблемы рецепции: сб. науч. тр. / под ред. Т. А. Никоновой. Воронеж: Наука-Юнипресс, 2019.
9. Куряев И. Р., Осьмухина О. Ю. Синтез комикса и нуар-стилистики в серии «графических романов» Ф. Миллера «Sin City»: к проблеме реинтерпретации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 3-1 (81).

10. Маневич И. М. Кино и литература. М.: Искусство, 1966.
11. Мартыянова И. А. Кинематограф русского текста. СПб.: Свое издательство, 2011.
12. Немченко Л. Экранизация как поле интерпретации // *Toronto Slavic Quarterly*. 2013. № 44 (Spring).
13. Олизько Н. С. Интермедальность как разновидность интердискурсивных отношений // *Мировая литература в контексте культуры*. 2008. № 3.
14. Осьмухина О. Ю., Куряев И. Р. Специфика преломления традиции романа воспитания в прозе М. Шишкина (на материале «Записок Ларионова») // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2016. № 3.
15. Погожева Л. П. Экранизация литературных произведений // *Искусство кино*. 1961. № 10.
16. Солдаткина Я. В. Литература в звуке, цвете, движении: историко-литературные основы медиасловесности. М. - Берлин: Директ-Медиа, 2019.
17. Тимашков А. Ю. Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дисс. ... к. иск. СПб., 2012.
18. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедального анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1998.
19. Фасмер М. Успение // Фасмер М. *Этимологический словарь русского языка*. 1964-1973. URL: <https://gufo.me/dict/vasmer>
20. Фрадкин Л. З. Экранизация русского классического романа и проблемы монтажа. М.: Искусство, 1971.
21. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедальности в контексте современной гуманитарной науки // *Вестник Томского государственного университета*. 2014. № 389.
22. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993.
23. Osmukhina O. Yu., Kuryaev I. R. Literature and Cinema: Aspects of Interaction // *Journal of History Culture and Art Research*. 2018. Vol. 7. Iss. 3.
24. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialities*. 2005. № 6. URL: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf
25. Stam R. *Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation* // *Film Adaptation: An Anthology* / ed. and with an introd. by J. Naremore. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

Информация об авторах | Author information



Осьмухина Ольга Юрьевна¹, д. филол. н., проф.

Овсянникова Екатерина Павловна²

^{1,2} Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева, г. Саранск



Osmukhina Olga Yurievna¹, Dr

Ovsyannikova Ekaterina Pavlovna²

^{1,2} N. P. Ogarev Mordovian State University, Saransk

¹ osmukhina@inbox.ru, ² ovsyannikova-kate@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.04.2022; опубликовано (published): 31.05.2022.

Ключевые слова (keywords): Ю. Вяземский; русская проза XX века; традиция; роман воспитания; кинематографическая интерпретация; Yu. Vyazemsky; Russian prose of the XX century; tradition; Bildungsroman; cinema interpretation.