

Литературная кинематографичность в творчестве С. Колбас'єва (на примере рассказа «„Консервный” завод»)

А. Г. Гребенщикова

*кандидат филологических наук, старший преподаватель
кафедры языковой подготовки I
Учебно-научного института международного образования,
Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина;
e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>*

В статье представлен анализ приемов кинематографической поэтики в рассказе С. Колбас'єва «„Консервный” завод». В корпусе постсимволистских текстов творчество этого автора по-прежнему остается перспективным материалом для изучения, поскольку на сегодняшний момент нам не удалось отыскать масштабных филологических исследований, посвященных его наследию.

В биографии С. Колбас'єва много пробелов и темных мест. Тем не менее, энциклопедические справки свидетельствуют о том, что он был другом Н. Гумилева и вместе с К. Вагиновым и Н. Тихоновым состоял в литературной группе «Островитяне». Для анализа нами был взят рассказ «„Консервный” завод» (другое название — «Ветчина с горошком»), написанный, очевидно, между 1923 и 1928 годами. Постсимволистские тексты вообще тяготеют к использованию приемов кинематографа. Сама историческая действительность этого времени в какой-то степени кинематографична: причинно-следственные связи нарушаются, логика утрачивается, бывший цельный мир распадается на фрагменты, «монтажно» соединяемые друг с другом. Киноязык, таким образом, как нельзя лучше отвечал потребностям фрагментарной, мозаичной эпохи. Нам не удалось найти свидетельств отношения Колбас'єва к кинематографическому искусству, однако кинематографические принципы использовал в своем творчестве его соратник по «Островитянам» К. Вагинов.

Первая часть рассказа наполнена приметами «литературного кинематографа». В то же время, назвать этот текст образцом кинематографической прозы было бы преувеличением. Однако нельзя не заметить, что наряду с М. Булгаковым, В. Кавериним, Л. Лунцем, В. Катаевым, А. Грином С. Колбас'єв тяготеет к эстетике экспрессионизма, что выражается наличием элементов «экспрессивного кинематографа» в постсимволистских текстах указанных авторов.

Ключевые слова: кинематографическая поэтика, Колбас'єв, литературный кинематограф, монтаж, экспрессионизм

Гребенщикова О. Г. Літературна кінематографічність у творчості С. Колбас'єва (на прикладі оповідання «„Консервний” завод»)

У статті представлений аналіз прийомів кінематографічної поетики в оповіданні С. Колбас'єва «„Консервний” завод». У корпусі постсимволістських текстів творчість цього автора як і раніше залишається перспективним матеріалом для вивчення, оскільки на сьогоднішній момент нам не вдалося відшукати масштабних філологічних досліджень, присвячених його спадщині.

У біографії С. Колбас'єва багато прогалин і темних місць. Проте енциклопедичні довідки свідчать про те, що він був другом М. Гумільова і разом із К. Вагиновим і М. Тихоновим перебував у літературній групі «Остров'яни».

Для аналізу нами було взято оповідання «„Консервний” завод» (інша назва — «Шинка з горошком»), написаний, очевидно, між 1923 і 1928 роками. Постсимволістські тексти взагалі тяжіють до використання прийомів кінематографа. Сама історична дійсність цього часу в якійсь мірі кінематографічна: причинно-наслідкові зв'язки порушуються, логіка втрачається, колишній цілісний світ розпадається на фрагменти, «монтажно» поєднані один з одним. Кіномова, таким чином, якомога краще відповідала потребам фрагментарної, мозаїчної епохи. Нам не вдалося знайти свідчень ставлення Колбас'єва до кінематографічного мистецтва, проте кінематографічні принципи використовував у своїй творчості його соратник по «Остров'янам» К. Вагін.

Перша частина оповідання наповнена прикметами «літературного кінематографа». У той же час, назвати цей текст зразком кінематографічної прози було б перебільшенням. Однак не можна не помітити, що поряд з М. Булгаковим, В. Кавериним, Л. Лунцем, В. Катаєвим, А. Гріном С. Колбас'єв тяжіє до естетики експресіонізму, що виражається наявністю елементів «експресивного кінематографа» в постсимволістських текстах зазначених авторів.

Ключові слова: кінематографічна поетика, Колбас'єв, літературний кінематограф, монтаж, експресіонізм

Hrebenshchykova Oleksandra. Literary cinematography in the work of S. Kolbasyev (on the example of the story «“Canning” Factory»)

The article presents an analysis of the techniques of cinematic poetics in S. Kolbasyev's short story «“Canning” Factory». In the corpus of post-symbolic texts, the work of this author remains a promising material for study, since at the moment we have not been able to find large-scale philological studies devoted to his legacy.

S. Kolbasyev's biography contains many gaps and dark places. Nevertheless, encyclopedic notes indicate that he was a friend of N. Gumilyov and, together with K. Vaginov and N. Tikhonov, was a member of the literary group "Islanders".

For analysis, we took the story «“Canning” Factory» (another name — “Ham and Peas”), written obviously between 1923 and 1928. Post-symbolic texts generally gravitate toward the use of cinema techniques. The historical reality of this time itself is to some extent cinematic: causal relationships are broken, logic is lost, the former whole world breaks up into fragments, “montage” connected to each other. The film language, thus, could not be better suited to the needs of the fragmented, mosaic era. We could not find evidence of Kolbasyev's attitude to cinematic art, but cinematic principles were used in his work by his companion in the “Islanders” K. Vaginov.

The first part of the story is filled with signs of "literary cinema". At the same time, to call this text a model of cinematic prose would be an exaggeration. However, one cannot fail to notice that along with M. Bulgakov, V. Kaverin, L. Lunts, V. Kataev, A. Green S. Kolbasyev gravitates to the aesthetics of expressionism, which is expressed by the presence of elements of "expressive cinema" in the post-symbolic texts of these authors.

Keywords: cinematic poetics, Kolbasiev, literary cinema, montage, expressionism

Имя Сергея Адамовича Колбасьева, русского писателя и джазового энтузиаста-просветителя, морского офицера и дипломата, изобретателя оригинальных звукозаписывающих и принимающих изображение устройств, сегодня, спустя 80 лет после его гибели, остается неизвестным не только широкому кругу читателей, но и едва ли не большей части литературоведов. Кинолюбители могут вспомнить картину К. Шахназарова «Мы из джаза» (1983), в которой есть эпизодическая роль капитана, теоретика джаза, по фамилии Колбасьев. Немногочисленные мемуары современников и энциклопедические справки свидетельствуют о том, что Сергей Колбасьев был другом Н. Гумилева и вместе с К. Вагиновым и Н. Тихоновым состоял в литературной группе «Островитяне» [9]. Его дочь Галина, умершая всего десять лет назад, всю жизнь посвятила восстановлению биографии отца, в том числе — определению точной даты и места его гибели. В его жизни было три ареста. После первых двух, в 1933 и 1934 годах, его освобождали, а вот в 1937 году писатель был объявлен врагом народа и осужден. Официальная дата смерти — 30 октября 1937 года — по всей вероятности, не соответствует действительности. По некоторым свидетельствам, Колбасьева перевели в лагерь, где он в составе большой группы заключенных замерз в тайге на лесоповале в феврале 1938 года [6].

В корпусе постсимволистских текстов творчество Сергея Колбасьева по-прежнему остается перспективным материалом для изучения, поскольку на сегодняшний момент нам не удалось отыскать масштабных филологических исследований, посвященных наследию этого автора. Собственно литературоведческими работами можно назвать всего две статьи. Так, Сергей Кириченко рассуждает об этических принципах художника-творца в рассказах С. Колбасьева [4]. Исследователь пытается опровергнуть предположение Ирины Одоевцевой и Георгия Иванова о том, что «Колбасьев, якобы находившийся на службе у чекистов и сопровождавший Николая Гумилёва в поездке по Севастополю, повинен в гибели поэта в 1921 г.» [4, с. 307]. Главной своей задачей С. Кириченко видит реабилитацию доброго имени писателя посредством «изучения личностных свойств» и художественного анализа текстов его рассказов.

Другой, более основательной работой, можно назвать статью Елены Капинос и Елены Куликовой, посвященную анализу поэтики поэмы С. Колбасьева «Открытое море» [3]. В своем исследовании авторы убедительно доказывают, что для Колбасьева важен не только гумилевский

подтекст, но и в значительно большей степени «постгумилевское направление», которое наследует поэтике Н. Гумилева, но при этом существенно отличается от нее «обилием ритмических экспериментов, словесной колористикой и многими другими параметрами» [3, с. 101]. Таким образом, в этой работе реабилитируется уже не «доброе имя писателя», но его творческая самостоятельность.

Первые писательские опыты Колбасьева относятся, по-видимому, к 1921 году. Тогда же произошло знакомство с Н. Гумилевым. Известна реакция В. Брюсова на первые поэтические тексты С. Колбасьева: «С. Колбасьев стремится к простоте речи, хочет действовать на читателя сжатым реализмом своих картин; но очень часто это приводит автора к самой несомненной прозе» [7]. О прозаичности колбасьевских стихов говорил и его товарищ Н. Тихонов. Сложно сказать, повлияли ли эти отзывы на решение Колбасьева, но как бы то ни было, с середины 1920-х годов он сосредотачивается на прозе, причем преимущественно маринистике.

С 1923 по 1928 гг. Колбасьев работал переводчиком в советской дипломатической миссии в Хельсинки. Из написанного в эти годы сохранился, по-видимому, лишь рассказ «Консервный завод» (другое название — «Ветчина с горошком»), который и будет объектом нашего анализа.

Напомним, что постсимволистские тексты вообще тяготеют к использованию приемов кинематографа. Сама историческая действительность этого времени в какой-то степени кинематографична: причинно-следственные связи нарушаются, логика утрачивается, бывший цельный мир распадается на фрагменты, «монтажно» соединяемые друг с другом. Киноязык, таким образом, как нельзя лучше отвечал потребностям фрагментарной, мозаичной эпохи.

Последние десятилетия характеризуются активным вниманием исследователей к вопросам кинопоэтики литературных текстов. Одно из наиболее емких и полных определений литературной кинематографичности дано И. Мартьяновой: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [8, с. 9]. Попытаемся проанализировать с этой точки зрения рассказ С. Колбасьева «„Консервный завод“». Нам не удалось найти свидетельств отношения Колбасьева к кинематографическому искусству. Но его, как человека технического склада, изобретателя, кино наверняка

интересовало как минимум своей «механикой», теми возможностями, которые открываются с появлением кинематографа. Кинематографические принципы использовал в своем творчестве соратник Колбасьева по «Островитянам» К. Вагинов [12].

Рассказ «„Консервный” завод» — небольшой текст. Рассказчик, советский дипломат из Хельсинки, попадает в автомобильную аварию и случайно проваливается в погреб. В полубессознательном состоянии он, тем не менее, инстинктивно решает выдать себя за иностранца, практически не говорящего по-русски. Это решение спасает герою жизнь, поскольку выясняется, что в погребе русские эмигранты готовят диверсию: планируют взорвать ленинградские мосты, поместив взрывчатое вещество в банки консервов. Рассказчик решает помешать выполнению этого плана, подменяет банки с консервами банками со взрывчаткой и убегает. В результате он достигает своей цели: мосты целы, диверсанты уничтожены, а сам герой выздоравливает в больнице.

Первое предложение текста не содержит в себе явных кинематографических элементов: «Я слишком поздно заметил, что ножной тормоз не действует» [5]. Но в то же время такое резкое начало — без экспозиции и завязки, когда читатель сразу оказывается внутри ситуации, — уже содержит намек на динамичность предстоящего сюжета, эксплицированную во фразе «тормоз не действует». Синтаксис начальных фраз прост и ритмичен, эпизоды соединяются по принципу монтажа. Тревожность (в рассказе ничего не объяснено, есть только ощущение быстрой езды, как в разгаре погони) и динамичность только усиливаются: «Скорость — семьдесят километров» [5] (пропущен глагол, неточно названа единица измерения км/ч). Дальше — резкое визуальное описание: «Дорога падает крутым коротким спуском, потом сразу влево» [5]. Единственный глагол — в настоящем времени, что указывает на повествовательный, а не описательный характер текста, второй глагол вообще опущен. Следом — несколько коротких предложений, среди которых преобладают односоставные и неполные, — воспринимаются как смена кинематографических кадров: «Правой рукой изо всей силы рванул за пустое место» (крупный план). «Привычка к американским машинам» (общий план). «Там у них цепной тормоз» (крупный план). «А я на большом „Рено”» (общий план). «От этого потерял равновесие» (крупный план). «И себя и машину выпустил из рук» (общий план) [5]. Равномерная смена крупного и общего планов происходит ритмично и плавно: мы видим то героя, то машину целиком, снова героя и снова машину. Вероятно, такого эффекта можно добиться с помощью съемки движущейся камеры, равномерно покачивающейся в такт движению машины. Буквально каждое из первых 10-12

предложений текста можно считать отдельным кадром. Эти предложения-кадры «монтируются» между собой легко и ритмично, погружая читателя в разворачивающуюся ситуацию.

Очевидно, близится катастрофа, и эта катастрофа отчетливо визуализируется — так, словно камера постепенно приближается к зрителю: «В дрожащем стекле я ясно увидел растущий на повороте забор» [5]. В пороговой ситуации чувства героя обостряются («Я даже успел ощутить холод ветра, заметил низкую крышу сарая и под ней закат» [5]), и к традиционным зрению и осязанию присоединяется особое — чувство времени: «Время шло медленно и отчетливо» [5]. Обратим внимание на выбор авторской характеристики: слово *отчетливо* явно визуально окрашено. Отчетливое — т. е. ясно видимое, хорошо различимое во всех деталях. Эта характеристика повторится и в финале рассказа, закольцовывая его: «Над сараем закат. Такой, как был, когда я впервые увидел этот сарай. И так же отчетливо ощущалось время» [5]. Даже когда часы героя разбиваются и он теряет счет времени, *не видя* его, восприятие этого времени оказывается субъективным («Иногда казалось, что я сплю целые сутки, иногда — что я просыпался, не успев заснуть» [5]) и отчетливо зримым. Он всегда видел одно и то же, это были «та же белая лампа и тот же слоеный табачный дым» [5]. Таким образом, само время в тексте оказывается визуализированным.

Вернемся к началу текста. Момент катастрофы описан простыми предложениями, скорее напоминающими ремарки в сценарном тексте. Повествователь обнаруживает «кадровое мышление», он словно дает указания съемочной группе, как должна выглядеть автомобильная авария: «Потом тупой толчок и звон стекла. Автомобиль тяжело прыгнул вверх. Полторы тонны веса» [5]. Насыщенное, сгущенное дискретное описание дополняется визуальными образами и яркими колористическими деталями: «Доски забора взлетели все сразу. Черное дерево пролетело наискось по красному небу» [5]. Катастрофа завершается без шансов на выживание: «Беззвучный удар по всему телу. Конец» [5].

Правда, в лучших кинематографических традициях ожидания зрителя/читателя оказываются обмануты, и повествователь продолжает в том же сценарном стиле: «Нет, не конец. Руки проваливаются в мягкую землю. Земля, качаясь, поддается, и я падаю дальше. Слева давит страшная тяжесть — я из последних сил бросаюсь вперед» [5]. Обратим внимание на некоторую условность описания, связанную со смещенным фокусом сознания повествователя. Момент падения героя в мягкую землю, которая скрывает, поглощает его целиком, может быть легко и успешно реализован средствами кинематографа.

Как только падение заканчивается и герой приходит в себя, его первые впечатления подчеркнута визуальны, даже графичны. Он видит окружающий мир в резких, простых цветах. Предметы словно внезапно высвечиваются из темноты лучом кинопрожектора и опять погружаются в нее: «Темнота сверху донизу треснула узкой полосой огня», «И прямо мне в глаза блеснуло очками длинное красное лицо», «Очки, блестя, уплывают в голубых облаках, и лицом вниз я падаю в темноту» [5]. Людям, которых встречает герой в этом помещении (тем самым диверсантам), также даны емкие «цветные» характеристики: «красное треугольное лицо в очках», «желтый молодой человек» [5]. Эти характеристики распространяются и на одежду подрывников. Так, герой отчетливо видит «черный засаленный жилет Иванова. На нем маленькие золотые пуговицы» [5]. Повествователь, балансирующий между сном и явью, потерей сознания от боли в сломанной ноге и приходом в себя, лишен возможности видеть мир отчетливо, во всех его красках и деталях. Все, что ему доступно, — выхваченные проблеском сознания отдельные элементы, емкие образные детали, преимущественно цветные.

Следует обратить внимание и на главный источник света в рассказе. Собственно, это первое, что видит повествователь, распахнув дверь погреба подрывников: «В синем дыму висит молочно-белая электрическая лампа» [5]. С одной стороны, свет лампы — прямой, направленный, он похож на свет прожектора. Но с другой стороны, эта лампа висит «в синем дыму», что делает освещение рассеянным, неуловимым. Этот табачный дым, которым туго набита низкая комната, будет всегда встречаться в тексте параллельно с описанием лампы: «Опять та же лампа на длинном грязно-белом шнуре и тот же постоянный дым»; «Всегда та же белая лампа и тот же слоеный табачный дым» [5]. Два образа постепенно сливаются в один, и в спутанном сознании героя они уже неразличимы: «Боль немеет, и молочный свет становится дымным» [5]. Примечательно, что приведенные цитаты относятся к первой части рассказа. Как только герой понял, что присутствующие в погребе люди планируют диверсию, и решил, что его задача — помешать этому, неверный свет лампы не играет больше никакой роли: планы диверсантов разгаданы, осуществиться им не удалось, рассказчик удачно выбрался из сложившейся ситуации.

Таким образом, максимально насыщена кинематографическими приемами преимущественно первая часть рассказа. Дальше визуальность текста значительно уменьшается: на первое место выходит детективный сюжет, и автору, видимо, важно просто довести эту историю до конца, пересказать цепочку событий. На смену мыслям-кадрам приходят события,

которые не нуждаются в том, чтобы их *показать*: достаточно рассказать о них.

Не вполне ясно выписан и финал рассказа. После яркого по своей кинематографичности эпизода, в котором герой объясняет, как ему удалось подменить банки со взрывчаткой другими, в которых еще оставались консервы («никогда не забуду, как, стоя на одной ноге, ворочал банки с этими консервами в темном коридоре. Я не мог отодвинуть плеча от стены — я бы упал. Чтобы стереть угольные цифры с этикеток, приходилось их лизать. Потом писать углем цифры на других банках» [5]), следует не вполне выразительный финал. Рассказ заканчивается словами: «В любой момент могли прийти. Тогда я пропорол бы одну из банок. У меня в жилетном кармане была крепкая вилка» [5].

Назвать рассказ «Консервный» завод» образцом кинематографической прозы было бы явным преувеличением. В текстах других авторов, написанных в те же годы, «концентрация кинематографичности» была значительно выше. Вместе с тем, использование подобных приемов нельзя считать случайным. Нам представляется, что «настроенность на визуальное», которая была свойственна эпохе постсимволизма, обуславливала особый тип художественного видения, фокус зрения, присущий представителям различных, порой противоборствующих литературных течений и направлений.

Представляется, что именно этой «сменой оптики» можно объяснить наличие элементов кинематографичности в постсимволистских текстах М. Булгакова, В. Каверина, Л. Лунца, В. Катаева, А. Грина. Каждый из названных авторов в определенной степени тяготел к эстетике экспрессионизма. Так, Е. Скороспелова отмечает принципиальное сходство между названными писателями: «в ряде произведений, написанных ими в начале 20-х годов, выражено сходное понимание действительности, создан своеобразный и обладающий известной целостностью художественный мир» [11, с. 103–104]. Российско-советская действительность первой трети XX века, казалось, сама пробуждала экспрессионистическое восприятие мира. В. Терехина справедливо замечает, что для этой эпохи характерно «трагическое мировосприятие, порожденное дегуманизацией общества и крушением традиционных гуманистических ценностей» [10, с. 8].

К приметам экспрессионистической поэтики ученые относят «повышенную, сгущенную выразительность обостренных фраз, ритмов и линий; темы ударных моментов с резко вычерченными контурами; деформацию внешнего мира как деформацию представлений эмоциями» (цит. по М. Голубкову [2, с. 221]).

Подобные черты находим и в рассказе С. Колбасьева «„Консервный“ завод». Примечательно, что воплощаются они

преимущественно посредством кинематографической поэтики. Колбасьев активно использует возможности «цветового» (термин С. Эйзенштейна) кино, что позволяет усилить черты экспрессивности. Следует заметить, что, по наблюдениям В. Бычкова, стилистические приемы экспрессионизма были характерны для многих мастеров еще немного монохромного кино, которое «требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов» <...> – обостренного динамизма действия, контрастов света – тени, деформации предметов, использования крупных

планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т. п.» [1, с. 340]. Очевидно, цвет в случае колбасьевского литературного кинематографа только усилил экспрессивный эффект повествования.

Таким образом, в ряд известных постсимволистов, тяготевших к поэтике экспрессионизма в 1920-е годы, вполне правомерно будет поставить творчество еще одного «забытого» автора – Сергея Адамовича Колбасьева.

Литература

1. Бычков В. В. Эстетика: учебник. Москва: КНОРУС, 2012. 528 с.
2. Голубков М. М. Русская литература XX века. После раскола. Москва: Аспект Пресс, 2001. 267 с.
3. Капинос Е. В., Куликова Е. Ю. «Открытое море» С. А. Колбасьева: литературный контекст и поэтика // Критика и семиотика. 2018. № 2. С. 101–126.
4. Кириченко С. Этические принципы художника-творца в рассказах С. А. Колбасьева (С. Колбасьев и Н. Гумилёв) // Мова і культура. 2013. Вип. 16, т. 6. С. 305–311.
5. Колбасьев С. А. „Консервный” завод. URL: http://az.lib.ru/k/kolbasxew_s_a/text_1928_konservnyj_zavod.shtml (дата обращения: 05.10.2019)
6. Колбасьева Г. С. Был ли расстрелян писатель Сергей Колбасьев? URL: <http://vizz.nlr.ru/person/show/5851> (дата обращения: 05.10.2019)
7. Креймер А. Одиссея капитана Колбасьева. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_46/alm_46_206-211.pdf (дата обращения: 05.10.2019)
8. Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург: САГА, 2002. 240 с.
9. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: в 3 т.; под ред. Н. Н. Скатова. Москва: ОЛМ А-ПРЕСС Инвест, 2005. Т. 2. 3 – О. С. 231–232.
10. Терехина В. Н. Экспрессионизм в России: факты и суждения // Вестник литературного института имени А. М. Горького. 2016. № 1. С. 6–17.
11. Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). Москва: ТЕИС, 2003. 358 с.
12. Шлапаков П. В. Театрализация литературы в романе К. Вагинова «Бомбочада» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2010. Т. 12. № 5(3). С. 818–821.

References

1. Byichkov V. V. Estetika: uchebnik. Moskva: KNORUS, 2012. 528 s.
2. Golubkov M. M. Russkaya literatura XX veka. Posle raskola. Moskva: Aspekt Press, 2001. 267 s.
3. Kapinos E. V., Kulikova E. Yu. «Otkrytoe more» S. A. Kolbaseva: literaturnyy kontekst i poetika // Kritika i semiotika. 2018. # 2. S. 101–126.
4. Kirichenko S. Eticheskie printsipy hudozhnika-tvortsa v rasskazah S. A. Kolbaseva (S. Kolbasev i N. Gumil'Yov) // Mova i kultura. 2013. Vip. 16, t. 6. S. 305–311.
5. Kolbasev S. A. „Konservnyi” zavod. URL: http://az.lib.ru/k/kolbasxew_s_a/text_1928_konservnyj_zavod.shtml (data obrascheniya: 05.10.2019)
6. Kolbaseva G. S. Byil li rasstrelyan pisatel Sergey Kolbasev? URL: <http://vizz.nlr.ru/person/show/5851> (data obrascheniya: 05.10.2019)
7. Kreymer A. Odisseye kapitana Kolbaseva. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_46/alm_46_206-211.pdf (data obrascheniya: 05.10.2019)
8. Martyanova I. A. Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti. Sankt-Peterburg: SAGA, 2002. 240 s.

9. Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poetyi, dramaturgi: biobibl. slovar: v 3 t.; pod red. N. N. Skatova. Moskva: OLM A-PRESS Invest, 2005. T. 2. Z – O. S. 231–232.
10. Terehina V. N. Ekspressionizm v Rossii: fakty i suzhdeniya // Vestnik literaturnogo instituta imeni A. M. Gorkogo. 2016. # 1. S. 6–17.
11. Skorospelova E. B. Russkaya proza NN veka: ot A. Belogo («Peterburg») do B. Pasternaka («Doktor Zhivago»). Moskva: TEIS, 2003. 358 s.
12. Shlapakov P. V. Teatralizatsiya literatury v romane K. Vaginova «Bombochada» // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. 2010. T. 12. # 5(3). S. 818–821.

Гребенщикова Олександра Геннадіївна, кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мовної підготовки 1 Навчально-наукового інституту міжнародної освіти, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна (майдан Свободи, 4, Харків, Україна); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>

Гребенщикова Александра Геннадьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры языковой подготовки 1 Учебно-научного института международного образования, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы, 4, Харьков, Украина); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>

Oleksandra Hrebenshchykova, PhD in Philology, Assistant Professor, Language Training Department 1, Institute of International Education for Study and Research, V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svoboda Square Kharkiv, Ukraine); e-mail: grebenchshikova@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-2645-8066>