

УДК: 811.161.1 + 791

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280

EDN: YVCZNE

Статья получена 08.05.2025, отредактирована 14.08.2025, принята 26.09.2025

ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА СЛОЖЕНИКИНА

Московский университет «Синергия»
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г
Российский университет дружбы народов
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

ДАРЬЯ АНДРЕЕВНА ШАЛЬНОВА

Московский университет «Синергия»
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г
ResearcherID: OXB-1916-2025
ORCID: 0000-0001-9775-923X
e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

Для цитирования

Сложенинина Ю.В., Шальнова Д.А. Литературная кинематографичность повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» // Наука телевидения. 2025. 21 (3). С. 251–280. DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280.
EDN: YVCZNE

Литературная кинематографичность повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»

Аннотация. Объектом статьи является военная повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда». Предмет научного интереса — литературная кинематографичность художественного текста как код интерпретации повествовательной стратегии. В результате исследования установлено, что использование элементов аудиовизуальной

Published by

Наука
телевидения



и двигательно-тактильной образности для автора является способом смещения точки зрения, так называемой субъективацией повествования.

В статье выявлены основные средства создания кинематографического эффекта в художественном тексте на лексико-стилистическом и коммуникативно-синтаксическом уровнях. Некрасов использует три группы приемов: 1) лексические средства — это различные разряды перцептивной лексики (лексика с кинетической семантикой, конкретные имена существительные, колоративная лексика, лексика со значением: а) видения, б) говорения и звучания, с) количества, д) пространства); 2) стилистические средства (сравнения: зрительные, тактильные, кинетические образы, метафора); 3) синтаксические средства (парцеляция, номинативные предложения, неполные предложения, однородные члены).

Авторами настоящего текста доказано, что использование приемов кинематографичности в литературном тексте направлено на решение ряда художественных задач, таких как: субъективация повествования, конструирование образа автора, углубление идейной установки, подсвечивание конфликта, воздействие на ум и чувства читателя, материализация образа, динамизация изображения, создание эффекта наглядности и ощущимости повествования, естественное и живое запечатление действительности.

Данная публикация является косвенным диалогом с точкой зрения классика мирового кинематографа Сергея Эйзенштейна: режиссер и педагог анализировал отрывок из повести Некрасова в лекции, прочитанной студентам режиссерского факультета ВГИКа 25 декабря 1946 года и опубликованной в его теоретическом труде «Режиссура. Искусство мизансцены» (1966) по материалам стенограммы.

Ключевые слова: Виктор Некрасов, повесть «В окопах Сталинграда», литературная кинематографичность, перцептивная лексика, колоративная лексика, субъективация повествования, точка зрения, Эйзенштейн

UDC 811.161.1 + 791

DOI: 10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280

EDN: YVCZNE

Received 08.05.2025, revised 14.08.2025, accepted 26.09.2025

YULIA V. SLOZHENIKINA

Synergy University
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia
RUDN University
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

DARIA A. SHALNOVA

Synergy University
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia
ResearcherID: OXB-1916-2025
ORCID: 0000-0001-9775-923X
e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

For citation

Slozhenikina, Y.V., & Shalnova, D.A. (2025). Literary cinematicity in Viktor Nekrasov's novel in the Trenches of Stalingrad. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 21 (3), 251–280. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2025-21.3-251-280>, <https://elibrary.ru/YVCZNE>

The literary cinematicity of Viktor Nekrasov's *In the Trenches of Stalingrad*

Abstract. This article examines the war novel *In the Trenches of Stalingrad* by Viktor Nekrasov, focusing on its literary cinematicity as a code for interpreting its narrative strategy. The study establishes that Nekrasov's use of audiovisual and kinesthetic imagery is a method for shifting the narrative point of view, a technique known as subjectivation. It identifies the primary means used to create this cinematic effect, analyzing them across lexical-stylistic and communicative-syntactic levels. These techniques are

categorized into three groups: 1) Lexical (perceptual vocabulary, including words with kinetic semantics, specific nouns, colorative lexis, and vocabulary related to vision, sound, quantity, and space); 2) Stylistic (comparisons generating visual, tactile, and kinetic images, as well as metaphor); and 3) Syntactic (parcellation, nominative sentences, incomplete sentences, and sentences with homogeneous parts). The article demonstrates that these cinematographic techniques serve key artistic functions: they subjectivize the narrative, construct the author's image, deepen the ideological stance, highlight conflict, engage the reader's intellect and emotions, materialize imagery, dynamize the description, and create a vivid, tangible, and natural depiction of reality.

This research engages in an indirect dialogue with the perspective of world cinema classic Sergei Eisenstein: the director and theorist analyzed an excerpt from Nekrasov's story in a lecture at the VGIK [Gerasimov Institute of Cinematography] directing department on December 25, 1946, later published in his theoretical work *Directing: The Art of Mise-en-Scène* (1966).

Keywords: Viktor Nekrasov, *In the Trenches of Stalingrad*, literary cinematicity, perceptual vocabulary, colorative lexis, narrative subjectivation, point of view, Eisenstein

ВВЕДЕНИЕ

В 1958 году на престижном Всесоюзном кинофестивале в Москве А. Иванов получил третью премию за режиссуру фильма «Солдаты». Написал сценарий фильма сам автор литературного первоисточника — один из родоначальников лейтенантской прозы, фронтовик Виктор Некрасов. Выпуск кинофильма планировался к десятой годовщине победы в Великой Отечественной войне (Волков, 2015).

Примечательно, что Некрасов, работая над текстом повести «В окопах Сталинграда» (о перипетиях заглавия и определения жанровой принадлежности литературного текста см.: (Шальнова, Сложеникина, 2024, с. 51–58)), не задумывался над его экранизацией. Более того, когда ему поступило предложение студии «Ленфильм» экранизировать повесть и написать сценарий, он категорически отказывался: «...я был убежден и убеждал других — по-моему, достаточно доказательно, — что экранизацией, да еще собственного произведения, заниматься нельзя. Помилуйте, кроме “Чапаева”, ни одного

случая в мировой кинематографии, чтобы фильм оказался лучше романа. И вообще роман есть роман, повесть есть повесть, а кино есть кино. Для кино надо писать оригинальные сценарии. Точка! Кроме того, у меня было еще не менее десятка убедительнейших аргументов» (Некрасов, 1971, с. 67).

Выбор литературной первоосновы стал тем счастливым случаем, когда формальный повод «годовщины» нашел живой отклик в душе режиссера. А. Иванов взял на себя процесс убеждения Некрасова и согласования проекта, а впоследствии — доработки сценария. На этом этапе будущие творцы еще не знали, с какими идеологическими препонами и какой жесткой критикой, прежде всего — кадровых высокопоставленных военных, им придется встретиться при утверждении худсоветом сценария. Сценарий переписывался три раза, окончательный вариант вошел в идейное противоречие с текстом первоисточника, так что в титрах снятого фильма указывалось, что он снят по мотивам повести. Оставим «за кадром» идеологические вопросы советского времени, обратим внимание на проблему кинематографичности литературного текста.

Говоря о мастерстве режиссера, Некрасов писал: «...та достоверность, которой удалось достигнуть постановщику фильма Александру Иванову в «Солдатах», все эти незаметные на первый взгляд детали, фронтовые черточки, окопные мелочи, солдатские повадки и словечки — одним словом, все то, что и создает в картине жизнь, — во многом зависели от настоящей, неподдельной заинтересованности в успехе нашего дела» (Некрасов, 1971, с. 68).

Гипотеза исследования состоит в предположении, что именно языковые приемы кинематографичности литературного текста, высокая степень визуализации повествования, эффект правдоподобия как основная черта идиостиля Некрасова способствовали превращению искусства литературы в искусство кино.

В статье предлагается максимально подробный анализ языковых средств кинематографичности повести Некрасова «В окопах Сталинграда». Основная **задача** — на основе сплошной выборки языкового материала из отрывка повести, условно названного «Первый налет немцев на Сталинград», теоретически осмыслить проблемы кинематографичности словесных видов искусства, проанализировать языковые средства с целью определения прагматической их характеристики, функций в художественном тексте.

Данная публикация представляет собой диалог с высказыванием Сергея Эйзенштейна о художественных достоинствах повести Некрасова. Руководитель первого набора кинорежиссеров анализировал отрывок из повести Некрасова в лекции, прочитанной студентам режиссерского факультета

ВГИКа 25 декабря 1946 года. Указав студентам на некоторые достоинства произведения, в целом классик советского кинематографа дал ему низкую оценку как тексту, не отвечающему требованиям художественного целого. Однако Эйзенштейн взглядом режиссера увидел в повести множество элементов кинематографичности.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА»

Кинематографичность как специальное понятие зародилось в аспекте синтеза искусств, т. е. объединения приемов разных видов искусства в одном художественном произведении. Синтез искусств становится возможен на высоком уровне развития художественной культуры, характеризующейся сформированным художественным методом каждого вида искусства. Одним из наиболее поздних воплощений синтеза искусств является кинематограф (Чехович, 2015). После зарождения кинематографа в 1895 году потребовалось всего десятилетие для применения режиссером Ж. Мельесом технических элементов в кино (комбинированные, замедленные, убыстренные съемки и т. д.), т. е. последовательность пленочных кадров стала строиться по воле автора с использованием собственного художественного метода монтажа. Стало возможным говорить о появлении нового языка искусства — экранного языка.

И.Н. Берлева и Д.А. Беляев отмечают два вектора научных исследований, ставших возможным благодаря смычке литературы и кино. С одной стороны, это процесс экранизации литературных произведений — переложение языка литературы на язык кино; с другой — «интерпретация художественного текста средствами киноэкранности ... , использование этого ресурса в процессе анализа литературного произведения» — это поиск элементов экранного языка в языке литературы (Берлева, Беляев, 2023, с. 370), «аудиовизуальных опор», по определению Е.М. Шастиной и Ю.К. Казаковой (Шастина, Казакова, 2023, с. 309).

Изучение приемов литературной кинематографичности (или кинематографичности художественного текста) напрямую связано с интерпретацией стратегии повествования. Использование элементов аудиовизуальной и двигательной образности для автора является способом кодирования смещения точки зрения — субъективизация повествования. Следовательно,

для читателя (и исследователя) толкование элементов экранного языка в вербальном тексте является процессом декодирования авторской позиции. При таком подходе И.И. Пеньковская и Ю.В. Сложеникина предлагают определение кинематографичности текста именно с позиций культурного кода: «Под кинематографичностью будем понимать использование языка кино как кода для создания и/или интерпретации словесного текста» (Пеньковская, Сложеникина, 2024, с. 441).

Литература и кино интересуют читателя/зрителя как проекция авторского мировоззрения и миросозерцания. Их эстетическая общность отражения действительности в отечественной науке обосновывалась прежде всего Ю.Н. Тыняновым, В.Б. Шкловским, Ю.М. Лотманом. Тынянов, например, применил терминологию стилистики для выявления семиотики кино. Деталь движущихся ног в кадре он уподобил синекдохе, которая должна вызвать ассоциацию движущихся людей. Кино как вид искусства, по Тынянову, «стремится к абстрактизации своих средств»: «И здесь и там [в литературе. — Ю. С., д. Ш.] важно, что вместо вещи, на которую ориентировано внимание, дается другая, с ней ассоциативно связанная» (Тынянов, 1977, с. 326, 334). В дальнейшем идея условности знака искусства была развита работами Ю.М. Лотмана, доказана возможность знаковых взаимодействий — от притяжения до отталкивания — разных семиотических систем (Лотман, 1973).

Благодаря эстетической функции, пишет А.А. Давыдова, литература и кино «создают новую реальность в работе над художественным образом — основной категорией искусства» (Давыдова, 2023, с. 47). Приемы кинематографичности, с точки зрения исследовательницы, «материализуют» образ, созданный автором. По определению Т.Г. Можаевой, кинематографический тип текста визуален по своему характеру, а его задача — желание автора «динамизировать изображение наблюдаемого и руководить восприятием читателя» (Можаева, 2006, с. 9).

Проблема визуального в словесном активно обсуждается и зарубежными исследователями. В частности, работа К. Барман написана в русле сопоставительного анализа кинематографических и литературных текстов с точки зрения их сходства и различия как форм искусства. Статья посвящена специфике создания нарратива и воздействия на аудиторию искусства слова и искусства кадра (Barman, 2021). В статье Ш. Махаджан рассматривается влияние литературы и культуры в целом на создание повествовательных структур в кинематографе. Автор анализирует, каким образом литература, культура и искусство формируют способы повествования в жанре кино, как переплетаются языки разных искусств и как формируется

уникальный язык кинематографа (Mahajan, 2023). Статья К. М. Л. Мендонсы посвящена частному вопросу — сопоставлению повести А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» и ее экранизации. Автор рассматривает особенности языка, стиля и визуального ряда в обоих произведениях, анализирует, какие приемы словесного и визуального искусства используются для создания эмоционального настроя читателя/зрителя (Mendonca, 2024). Работа Б. Дж. Стрэттона написана как сопоставительный анализ словесного текста — романа Эриха Марии Ремарка «На Западном фронте без перемен» и его экранизации Э. Бергером (Stratton, 2023).

Повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» в оценке Сергея Эйзенштейна

По заключению С.М. Эйзенштейна, и языковое оформление, и композиционные ходы призваны выражать «идеологическую установку по отношению к предмету оформления», т. е. образ автора. Ключевым при данном подходе является термин «точка зрения», по Эйзенштейну именно через нее должны определяться закономерности и последовательность идейной проекции на вещь: «Что же касается самой этой идейной установки, то существуют различные пути ее возникновения в ощущении произведения, но она определяет собой его оформление» (Эйзенштейн, 1966, с. 684; см. также Toledo de, 2018), т. е. языковую и композиционную структуру.

Отрывок из повести Некрасова «В окопах Сталинграда», который будет рассмотрен в данном разделе исследования с точки зрения литературной его кинематографичности, был, как отмечалось выше, проработан Эйзенштейном. Разбор этого отрывка представляет собой приложение «Очередная лекция» к обширному лекционному курсу, который издан после смерти Эйзенштейна в 1966 году в четвертом томе его избранных произведений (Эйзенштейн, 1966). Фрагмент этот напрямую коррелирует со сквозной темой всего лекционного курса, прочитанного в Государственном институте кинематографии первому набору режиссеров кино в 1933–1934 учебном году. На протяжении одиннадцати разделов студенты под руководством мастера разрабатывали этюд «Возвращение солдата с фронта» (немецкого солдата с Первой мировой войны). Раздел «Очередная лекция», посвященный анализу отрывка из повести Некрасова «В окопах Сталинграда» о первом налете немецкой авиации на город, написан Эйзенштейном на основе

стенограммы упомянутого выше его занятия на режиссерском факультете ВГИКа 25 декабря 1946 года.

В целом, несмотря на благоприятную оценку произведения Некрасова властью, критиками и читателями, Эйзенштейн остался недоволен композиционным решением повести, однако достаточно высоко оценил ее изобразительность. Саму жанровую отнесенность произведения он охарактеризовал как «отдельные беглые зарисовки событий, свидетелем и участником которых он (Некрасов) являлся» (Эйзенштейн, 1966, с. 686). Но при этом языковую ткань повествования определил как «импрессионистически зарисованный материал» (Эйзенштейн, 1966, с. 686). Хотя к проявлению импрессионизма в литературе повесть Некрасова не относят, нельзя не отметить, что Эйзенштейн уловил некоторые его проявления: естественное и живое запечатление действительности; фокус на сиюминутных впечатлениях; отражение подвижности и изменчивости реального мира; внимание к пространству, свету, цвету, звуку, запаху, любому чувственно воспринимаемому явлению — по Эйзенштейну, «мудрый учет соотносительности впечатлений зрительных и звуковых» (Эйзенштейн, 1966, с. 689); взаимосвязь героя с окружающей средой.

Эйзенштейн проводил параллели батальных сцен у Пушкина и Некрасова и отказывал советскому писателю в непреклонном выражении авторского намерения, рельефности изложения материала и авторском к нему отношении (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Язык анализируемого отрывка представляет собой, с точки зрения режиссера и педагога, «бессстрастное описание воздушного налета, этап за этапом, с довольно хорошо подмеченными отдельными деталями, но изложение его представлено не “вонзающимися” средствами литературных возможностей» (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Главный недостаток языка произведения, по Эйзенштейну, — это отсутствие акцентов: «не выделены высшие точки напряжения посредством соответствующих средств выразительности» (Эйзенштейн, 1966, с. 688). Эйзенштейн подчеркивал «необходимость выбора и сознательного владения средствами выразительности», ибо при их отсутствии «изложение отрывка отличается расплывчатостью, вытекающей из почти одинакового характера письма в описании и налета, и состояния героев после налета, и пейзажа пылающего города, и в смене реплик в конце» (Эйзенштейн, 1966, с. 689).

Задача, которую ставил Эйзенштейн на данном занятии, «перевести этот материал в кинематографически ударную форму», придать ему «впечатляющую форму», поскольку «этот материал по оформлению своему настолько мало впечатляет» (Эйзенштейн, 1966, с. 689). Он отдает должное описанию детали: «детали здесь расписаны действительно довольно

подробно, что называется — “хорошо увидены”» (Эйзенштейн, 1966, с. 690). Чуть позднее: «Надо отдать справедливость автору, что при слабом монтажном сочетании элементов в подлинно впечатляющее целое отдельные “куски” у него не только превосходны, но и правильно увидены» (Эйзенштейн, 1966, с. 707).

Однако Эйзенштейн требует от автора, чтобы действительность была не только хорошо увидена, но и изложена таким образом, чтобы действовала на наши чувства и мысли (Эйзенштейн, 1966, с. 690). Т. е. Эйзенштейн упрекает Некрасова в рассудочности, малой роли интуиции и чувства. С точки зрения режиссера, чувство, наглядность и ощущимость каждой детали, каждой сцены должны работать на общее ощущение темы и явственно пропступать в завершенном произведении (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Вердикт Эйзенштейна: «До необходимой стадии наглядности своей внутренней закономерности произведение Некрасова не доходит» (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Это разрозненные бытовые и боевые эпизоды, не охваченные отчетливой целеустремленной концепцией, элементы, не скованные «в один целостный, неразрушимо в себе сплетенный организм» (Эйзенштейн, 1966, с. 704). Подробное описание деталей — это «россыпь точек, пусть ярких, но точек, которым никак не сбежаться в линии» (Эйзенштейн, 1966, с. 703).

ЯЗЫКОВЫЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ ПОВЕСТИ ВИКТОРА НЕКРАСОВА «В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА»

То, что Эйзенштейн говорит о «яркости» повествовательного языка Некрасова, дает нам возможность проанализировать этот отрывок с точки зрения современной теории литературной кинематографичности и выделить языковые средства создания кинематографичности вербального текста. **Методами** анализа языкового материала стали: метод изучения теоретических источников, метод сплошной выборки, метод контекстного анализа, метод описания семантики невербальных средств, метод обобщения.

Поскольку движущей силой повествования является конфликт, он и становится предметом осмысления в данном отрывке, описывающем первый налет немцев на Сталинград. Прежняя предвоенная жизнь в городе закончилась — началось тяжелое время ежедневных боев и бомбёжек (Шальнова, Сложенинина, 2025, с. 476). Какую же систему языковых приемов

и способов отражения конфликта использует Некрасов, каким образом привлекает внимание читателей с целью эмоциональной их реакции на событие, запечатленное в повести?

Отрывок строится по принципу контраста. Герой-рассказчик и два его товарища возвращаются в квартиру по месту дислокации, возвращение их укладывается в две диалогические реплики. Ординарец Керженцева Валега сетует, что приготовленная им картошка вся обмякла, а любовно завернутый в шинель мясной борщ со сметаной совсем остыл. Стол сервирован красивыми тарелками с розовыми цветочками — по словам друга главного героя Игоря Свидерского, совсем как в ресторане: «“...еще бы подставки под ножи и треугольные салфеточки”, — смеется Игорь» (Некрасов, 1990, с. 66).

Первое появление немцев над Сталинградом прописано Некрасовым графически — и это образ треугольника: «Немцы летят прямо на нас. Они летят треугольником...» (Некрасов, 1990, с. 66). Треугольники белых ресторанных салфеток из мирной жизни противопоставлены треугольнику вражеских военных самолетов. По мнению Эйзенштейна, треугольник является базовой конструкцией в искусстве, эта фигура наиболее пространственно закономерна и дает очерченность места действия, т. е. максимально визуализирована: «“Геометрическая” легкость восприятия будет способствовать четкости и облегченности восприятия сюжета» (Эйзенштейн, 1966, с. 115).

Чтобы усилить разрешение конфликта, Некрасов использует языковые средства конструирования аудиовизуальных образов. Некрасовское слово в тексте предельно ориентировано на «материализацию» действия, активизацию когнитивных способностей декодирования чувственных образов. Писатель стремится к максимальной визуальной точности с целью создания эффекта реальности происходящего. Так читатель превращается в непосредственного наблюдателя события, его точка зрения совмещается с точкой зрения персонажей. Он как бы вместе с героем-рассказчиком и тремя его сослуживцами смотрит с балкона в небо и не может оторваться. А на небе не просто цветная, а объемная картина: черные самолеты на разных уровнях медленно летят на читателя, а небо то и дело вспыхивает разрывами зенитных снарядов.

Вражеская атака поражает мощью, спокойствием, массированностью. Если сила, порядок и спокойствие немецкого авианалета названы соответствующей лексикой, то эмоциональные переживания атаки персонажами повести нужно декодировать. И в этом помогает визуальная метафора плевки зениток (Некрасов, 1990, с. 66). Как утверждает А.Е. Зимбули, плевок приобрел символическое значение еще в античные времена и как символическое действие может характеризоваться с позиций субъекта, адресата,

мотива, контекста, результата (Зимбули, 2016, с. 154–159). При разных значениях выражений со словами данной лексико-семантической группы все-таки первым переносным, метафорическим является значение слова *плевать* — «относиться к чему-либо с презрением, пренебрежением». Эта оппозиция «сила смерти — презрение к смерти» являются ключом к интерпретации данного фрагмента повести. (Хотя, с точки зрения читателя как воспринимающего субъекта, это может быть и двигательная, и слуховая метафора, либо комбинация всех трех впечатлений.)

Наше предположение соотносится и с размышлениями Эйзенштейна. Его главное задание для студентов — определить реперную точку данного отрывка, его акцентированную целенаправленность, найти слова, которые «несут в себе что-либо глубокое и содержательное и по своей осмыслиности могли бы служить некоторым организующим началом для стройного построения всей сцены в целом» (Эйзенштейн, 1966, с. 690).

С точки зрения режиссера, таким наиболее сильным по глубине впечатления местом, ключом к пониманию мыслей, проходящих через весь текст, является эпизод, в котором «заключен широкообобщенный смысл целого произведения» (Эйзенштейн, 1966, с. 691), — это короткий диалог Валеги и Керженцева после обстрела, когда взрывная волна, влетевшая в комнату, разрушила остатки мирной жизни и любовно организованный уют:

— Кушать будете? — спрашивает Валега. Голос у него тихий, не его, ссылающийся.

Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю — буду (Некрасов, 1990, с. 68).

Повествование кинематографично и строится по принципу контраста: нарастающей панике, разрастающемуся пожару, грохоту канонады, реву самолетов, стрельбе, разрыву бомб противопоставлен тихий голос ординарца, возвращающего героя-рассказчика и персонажей к жизни. Еда как метафора становится кодом к трактовке основной идеи всей повести. Битва за Сталинград — это победа жизни над смертью, победа «сознательной целеустремленности советских людей...», невероятное упрямство и упорство ... всех наших городов, находившихся в окружении, но ни на мгновение не терявших своей решимости обороняться», это «законченный образ неодолимости наших людей, обладающих не только несокрушимой жизненностью, но и неодолимой целеустремленностью» (Эйзенштейн, 1966, с. 693).

Анализируемый отрывок предельно кинематографичен. Очевидно, природный писательский стиль Некрасова не мог не испытать воздействия полученного художественного образования и довоенного опыта работы. Автор шесть лет учился на архитектора в Киевском строительном

институте, посещал занятия в театральной студии Киевского театра русской драмы, работал сначала в архитектурных мастерских Киева, затем актером и театральным художником во Владивостоке, Кирове, Ростове-на-Дону. На начало войны, имея броню актера Ростовского Театра Красной армии СКВО, попросился на фронт и ушел воевать сапером.

Несмотря на военную тематику повести, речь о кино заходит в ней многократно. В перерывах между минированием отхода от Оскола на героя-рассказчика Юрия Керженцева накатывают киевские воспоминания. Мы узнаем, что ребенком был страстным почитателем кино и ходил в кинотеатр каждую пятницу. Более того, в детских воспоминаниях кинотеатр запечатлился как сакральное место с жертвениками, огнем, запахом и трубами. Кинотеатр был местом счастья: «Я и теперь иногда гуляю по Крестатику. Завернувшись в плащ-палатку, закрою глаза и иду от Бессарабки к Днепру. Останавливаюсь около Шанцера — это самый лучший в мире кинотеатр. Так казалось нам в детстве. Какие-то трубящие в длинные трубы скульптуры вокруг экрана, жертвениники с трепещущими, словно пламя, красными ленточками и какой-то особый, возбуждающий кинематографический запах. Сколько счастливых минут пережил я в этом Шанцере!.. “Индийская гробница”, “Багдадский вор”, “Знак Зерро”... Бог ты мой, даже дух захватывает! ... А чуть подальше, около Прорезной, в тесном, с ненумерованными местами “Корсо” шли ковбойские фильмы. Погони, перестрелки, мустангги, кольты, женщины в штанах, злодеи с тонкими усиками и саркастическими улыбками ... А в “Экспрессе” — потом он почему-то стал прозаическим “Вторым Госкино” — шли салонные фильмы с Полой Негри, Астой Нильсен и Ольгой Чеховой. Мы их не очень любили, эти фильмы, но у нас в “Экспрессе” был знакомый билетер, и мы обязательно ходили туда каждую пятницу» (Некрасов, 1990, с. 19–20). Мальчишку захватывали киношные приключения, драки, стрельба, отважные герои без страха и упрека, картины злодеев — и вот теперь все вза-правду: отступление, оборона, взрывы, пули, смерти товарищей, немцы.

Герой-рассказчик вместе с Красной Армией отступает до Сталинграда — и первые впечатления от будущего города-крепости тоже связаны с кино: пока еще мирный летний солнечный город, в котором мужчины носят галстуки, женщины красят губы, а «в кино идет “Антон Иванович сердится”. Сеансы в двенадцать, два, четыре и шесть» (Некрасов, 1990, с. 19–20).

Прямо противоположная оценка кино принадлежит товарищу Керженцева разведчику Чумаку. Матрос вспоминает о куйбышевском госпитале. Сам он больше похож на застенки: «Ворота на запор. Часовой. Как в тюрьме. Только по дворику гуляй. А дворик — как пятак (...). Валяйся на койке да в кино по вечерам ходи. А картины все старые — “Александр Невский”,

“Пожарский”, “Девушка с характером”. И рвутся, как тряпки. И гипсом воняет. Бrrр-р...» (Некрасов, 1990, с. 163).

Разберем эту антитезу. Фильм «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна вышел на экраны в конце 1938 года, накануне празднования 700-летия битвы князя с немецкими рыцарями Ливонского ордена. Поворот отечественного кинематографа в сторону патриотического кино требовал экранного общенародного героя. Александр Невский в фильме Эйзенштейна предстал как образ вдохновителя русских побед, былинного героя, мужественного символа великой истории. Кинокартина должна была выполнять общенациональную мобилизующую функцию. В 1941 году фильм был удостоен Сталинской премии, хотя сразу вызвал дискуссию¹.

По тексту повести трудно установить конкретное время, когда Чумак лежал в куйбышевском госпитале. Мы знаем, что это командир-разведчик, смелый человек, трижды раненый и лечившийся в госпиталях. Его ценит и уважает герой-рассказчик. Для Керженцева Чумак как раз тот настоящий скромный былинный герой, который один на один выходит на бой с вражеским танком, поражает его и даже не считает нужным сообщать об этом. Мы понимаем, что между премьерами фильмов и лечением персонажа в госпитале прошло около двух лет. Но герой-рассказчик устами разведчика Чумака выносит приговор: «А картины все старые». Возможно, по принципу метонимии имелись в виду затасканные плёнки, ленты, но, скорее всего, именно содержание и форма эйзенштейновского и подобных фильмов казались солдатам войны неактуальными, лживыми, ненастоящими: «рвутся, как тряпки». А в просторечии тряпка — это бранное слово, наименование для всего слабого, грязного, поддельного: не настоящая вещь, а тряпка. В оппозицию вступают и гипсовые «трубящие в длинные трубы скульптуры вокруг экрана» с гипсовыми повязками, в которые обмотаны покалеченные конечности раненых бойцов. А «особый, возбуждающий кинематографический запах» противопоставлен вони от ран, замотанных в гипс.

И еще один раз тема кино появляется в анализируемом нами отрывке, условно названном «Первый налет на Сталинград». Взрывной волной разметан нехитрый быт в комнате: «На полу осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса. Глыба асфальта посреди комнаты. Стекла выбиты все до одного» (Некрасов, 1990, с. 67). С балкона видны горящие дома, «Бьется лошадь. У нее распорот живот, и кишкы розовым студнем разбросаны по асфальту» (Некрасов, 1990, с. 67). После налета возвращаются

¹ Об этом, как и об образе Александра Невского в отечественной истории, литературе, культуре и искусстве, более подробно см.: (Шенк, 2007; Конявская, Беляев, 2021; Долгов, 2024).

в квартиру другие расквартированные. Дальнейший текст, принадлежащий герою-рассказчику, воссоздает картину произошедшего с пространственно-временной точки зрения персонажей — Пенгауница и Шапиро, которые были свидетелями налета в другой части города: «Южная часть города вся горит. Попало в машину с боеприпасами, и они до сих пор еще рвутся. У одной женщины голову оторвало. Из кино выходила. Там человек двадцать погибло. Как раз сеанс кончился» (Некрасов, 1990, с. 68). Ситуация кромешного ада, женщина без головы, лошадиные кишки на асфальте — герою-рассказчику, архитектору в мирной жизни, помнящему годы постройки и архитектурный стиль Парфенона, трудно было предположить ужасы будущей войны: «Жили, учились, о чем-то мечтали — тр-рах! — все полетело — дом, семья, институт, сопроматы, история архитектуры, Парфеноны» (Некрасов, 1990, с. 145). Такое только в кино можно было увидеть.

В исследованиях, посвященных литературной кинематографичности, обычно выделяют лексико-стилистические и коммуникативно-синтаксические языковые средства (Ахриева, 2013; Давыденко, 2020; Маркова, 2017; Мартынова, 2017; Михайловская, Тортунова 2015; Пеньковская, Сложенинина, 2024; Солдаткина, 2019, а также др.). С точки зрения Эйзенштейна, этот отрывок является одной из реперных точек повествования, а найденные в нем языковые приемы литературной кинематографичности в целом характерны для текста всей повести. Рассмотрим конкретно языковые средства кинематографичности литературного текста, проиллюстрировав их примерами.

1. Лексические средства. Это различного рода перцептивная лексика, передающая зрительные, слуховые, тактильные, вкусовые и обонятельные ощущения. Н.Н. Филько отмечает, что это важный фактор архитектоники художественного текста и средство авторского выстраивания «рамки индивидуального писательского образа мира сквозь призму своего сознания и миоощущения» (Филько, 2022, с. 250). Проанализируем основные модусы перцепции и способы их языкового выражения.

1.1. Лексика с кинестетической семантикой. Подобная глагольная лексика в наибольшей степени «подсвечивает» точку зрения в повествовательном тексте. Она может принадлежать всем субъектам повествования:

- образу автора: «Ведущий переворачивается через крыло колесами вверх. Входит в пике» (Некрасов, 1990, с. 67); «Все дрожит мелкой противной дрожью» (Некрасов, 1990, с. 67); «Седых потирает ногу... Пытается улыбнуться» (Некрасов 1990, с. 67); «Бьется лошадь» (Некрасов, 1990, с. 68); «Ну ее... — машет рукой, — не лезет в глотку... — и выходит на балкон» (Некрасов, 1990, с. 68);

- герою-рассказчику: «вцепляюсь в перила» (Некрасов, 1990, с. 67); «Я держусь за перила. Кто-то сжимает мне руку» (Некрасов, 1990, с. 67); «Я лежу на чем-то мягком, теплом и неудобном... Я цепляюсь за него руками» (Некрасов 1990, с. 67); «сидим на кровати и курим» (Некрасов, 1990, с. 67); «Выхожу на балкон» (Некрасов, 1990, с. 67);
- персонажу: «Вы же знаете, что у нас духовки нет. Два раза уже разогревал» (Некрасов, 1990, с. 67).

Глаголы типа *переворачивается, горит, дрожит, лежу, курим* имеют конкретное значение, с позиций семантической классификации относятся к глаголам действия. Такого рода глаголы обозначают преходящие явления, поэтому отличаются повествовательным или описательным характером и используются для рассказа о прошедших или текущих событиях. Роль их в организации повествования видима и существенна. Сплошная выборка глаголов действия из анализируемого отрывка показала, что глаголы настоящего времени связаны с образом автора, а глаголы прошедшего времени — с героем-рассказчиком и персонажем. Это обуславливает перенос точки зрения от авторского всезнания к ограниченной точке зрения другого субъекта речи, субъективирует авторское повествование. Все эти глаголы с grammaticalской точки зрения являются личными, могут образовывать синтаксические конструкции, в которых обозначен производитель данного действия, т. е. могут обеспечивать кинематографический эффект.

1.2. Конкретные имена существительные. Исследователи традиционно называют конкретную лексику одним из основных языковых средств литературной кинематографичности, уподобляя перечисления имен существительных в словесных рядах скользжению камеры с предмета на предмет. В анализируемом отрывке такие обозначения действительности можно разделить на две группы. Первый ракурс — интерьеर — связан с описанием комнаты, где расселили военных. Эти слова создают картину мирной жизни и уюта: *духовка, картошка, борщ, подставки под ножи, салфеточки в стакане, тарелки, ложки, репродуктор* и др. Второй ракурс — экстерье́р — это вид с балкона на летящие немецкие бомбардировщики и разрушения после бомбёжки. Самолеты летят низко, и герой-рассказчик с персонажами могут хорошо рассмотреть «желтые концы крыльев, обведенные белым крестом, *шасси* (...) У него красные колеса и красная головка мотора... Из-под крыльев вываливаются черные точки» (Некрасов, 1990, с. 66–67).

Летящие стройным порядком вражеские самолеты вызывают едва ли не восхищение и оцепенение. Но это чувство автор нивелирует приемом смены точки зрения. После вида с балкона на немецкие самолеты точка зрения снова перемещается в комнату, разметанную взрывной волной. Это

третий ракурс — описание зримо и конкретно: «На полу осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса» (Некрасов, 1990, с. 67). И четвертый ракурс снова обращен на город с балкона: «Вокзал горит. Домик... горит (...) Несколько воронок с развороченным асфальтом (...) Брошенная повозка» и под. (Некрасов, 1990, с. 67–68).

1.3. Колоративная лексика. Одним из языковых приемов кинематографичности литературного произведения является цветотпись. По словам О.Е. Михайловой, изучение цветовой лексики «позволяет глубже понять стиль автора, оценить экспрессивность художественного произведения, выявить пути метафорического отражения действительности» (Михайлова, 2022, с. 81). Исследователи связывают колоративные обозначения по большей части с эмоционально-экспрессивной функцией художественного текста. Лексика со значением цвета, как правило, образует словосочетания с отмеченной выше совокупностью слов с конкретной семантикой.

Анализируемый отрывок насыщен цветовыми ощущениями. И первый цвет — розовый. В завязке сцены это цвет красоты и гармонии: «...откуда-то даже тарелки — красивые, с розовыми цветочками» (Некрасов, с. 1990, с. 66). В развязке — цвет смерти: «Бьется лошадь. У нее распорот живот, и кишки розовым студнем разбросаны по асфальту» (Некрасов, 1990, с. 68). Сопряжение символических значений создает у читателя когнитивный ряд, обусловленный психологией восприятия розового цвета: нежность — романтика — зыбкость — быстротечность — смерть — забвение.

Следующая совокупность цветов тоже хорошо интерпретируется и имеет символический характер. Четыре цвета: желтый, белый, красный, черный — описывают строй вражеских самолетов: «...видны желтые концы крыльев, обведенные белым кресты (...) У него красные колеса и красная головка мотора (...) Из-под крыльев вываливаются черные точки» (Некрасов, 1990, с. 66–67). Эти четыре цвета, можем предположить, ассоциировались у автора с нацистской Германией и ее символикой. 22 апреля 1933 года «Вторым предписанием о предварительном регулировании использования флагов» был установлен штандарт рейхспрезидента. Он представлял собой золотисто-желтый прямоугольник, на котором был размещен черный парящий орел. Желтый прямоугольник окаймляла черно-бело-красная полоса. Неслучайно поэтому торжественно плывущие немецкие самолеты видятся герою-рассказчику черными: «Они летят стаями, черные, противные, спокойные, на разных высотах» (Некрасов, 1990, с. 66).

Большое количество колоративов появляется в повествовании, когда герой-рассказчик на мгновение открывает глаза после окончания бомбёжки. Он видит «лицо Валеги — остановившееся, точно при вспышке молнии.

Белое, с круглыми глазами и открытым ртом» (Некрасов, 1990, с. 67). Такое описание больше подошло бы трупу — оно передает животный страх и ужас Юрия Керженцева. Еще одно лицо — друга Игоря: «У Игоря большой синяк на лбу (...) Синяк расплылся по всему лбу ядовито-фиолетовый» (Некрасов, 1990, с. 67–68). Первая часть сложного прилагательного «ядовито» усиливает ощущение страха и боли.

Герой-повествователь и персонажи пережили бомбёжку, остались живы, но мир вокруг изменил цвет: «Все затянуто чем-то сплошным и мутным (...) Дым становится все гуще и чернее, сплошной пеленой плывет над площадью (...) Лицо его серо от пыли» (Некрасов, 1990, с. 67–68). Основные цвета этого повествования — серый, черный, пыльный, дымовой. За окном зарево пожарищ. Вся эта цветовая гама создает картину кромешного ада.

1.4. Лексика со значением видения. Способы выражения разнообразны:

- имена существительные: «Валега встречает нас насупленным взглядом исподлобья» (Некрасов, 1990, с. 66);
- фразеологизмы: «Я, Игорь, Валега, Седых. Невозможно оторваться» (Некрасов, 1990, с. 66). (Формы «не оторваться», не оторвать глаз» включены во фразеологические словари). «Я не свожу с него глаз» (Некрасов, 1990, с. 66);
- устойчивые словосочетания: «Я закрываю глаза (...) На секунду открываю глаза» (Некрасов, 1990, с. 67);
- глаголы: «Мы стоим на балконе и смотрим в небо» (Некрасов, 1990, с. 66); «Я вижу, как дрожат пальцы у Валеги» (Некрасов, 1990, с. 67);
- категория состояния: «Ничего не видно» (Некрасов, 1990, с. 67).

1.5. Лексика со значением говорения и звучания — это языковые единицы, которые обеспечивают аудиальный аспект кинематографичности. В кино звуку отводится одна из основных ролей. Так, пишет Е. А. Русинова, звук не только органический компонент визуального образа, но и необходимое проявление «смыслового и духовного авторского мира» (Русинова, 2021, с. 8). Данная лексика в анализируемом отрывке связана с двумя стихиями: речью героя-рассказчика и персонажей: «Голос у него тихий, не его, срывающийся... Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю — буду» (Некрасов, 1990, с. 68) и боевыми действиями, отражением войны: «Включает сирену (...) Слышно, как “певун” выходит из пике... Сплошной грохот (...) Опять свистят бомбы, опять грохот» (Некрасов, 1990, с. 67).

1.6. Лексика со значением количества. В нашем примере количественная лексика обеспечивает использование автором стилистического приема градации — т. е. это такая фигура речи, при которой слова в предложении

создают эффект усиления смыслового и/или эмоционально-экспрессивного воздействия. Отмечаем два вида. Первый — восходящая градация или климакс: «Я еще никогда не видел такого количества. Их так много, что трудно разобрать, откуда они летят (...) Десять... двенадцать... пятнадцать... восемнадцать штук...» (Некрасов, 1990, с. 67) — о вражеских самолетах. «Одна... две... три... четыре... десять... двенадцать...» (Некрасов, 1990, с. 67) — о сбрасываемых бомбах. Причем такая стилистическая конструкция, как синтаксический параллелизм двух предложений отмечается в пределах одного абзаца. С точки зрения литературной кинематографичности, языковой прием использования количественной лексики в ее стилистической функции в данном случае позволяет замедлить ход повествования. На смену динамическому повествованию приходит иной темп, самолеты, по определению автора, плывут: «Из-за вокзала медленно, торжественно, точно на параде, плывут самолеты» (Некрасов, 1990, с. 66). Этот эффект усиливается наречием «медленно». Данный прием позволяет вызвать у читателя оцепенение, ошеломить его неминуемым приближением катастрофы.

Второй вид — нисходящая градация или антиклимакс: «Сколько это длится? Час, два или пятнадцать минут?» (Некрасов, 1990, с. 67). Герой-рассказчик «выпадает» из времени-пространства. Прежний мир уютной комнаты с накрытым к обеду столом заволакивается не то пылью, не то дымом и исчезает.

1.7. Лексика со значением пространства: «Немцы летят прямо на нас (...) Летят низко (...) Где-то за вокзалом (...) Как раз против нас» (Некрасов 1990, с. 67). «На площади пусто... За фонтаном лежит кто-то» (Некрасов, 1990, с. 67–68). «Игорь сидит против меня» (Некрасов, 1990, с. 67). Пространственная лексика принимает участие в организации композиции описываемой сцены. Она выстраивает перспективу, создающую у читателя иллюзию глубины и объемности изображения. Автор-повествователь и/или герой-рассказчик постоянно меняют ракурс, точку зрения. За счет такой иллюзии смены кадров создается динамизм повествования, что позволяет акцентировать внимание на субъективном восприятии мира героем-рассказчиком и/или персонажами повести.

Представляется, что автор намеренно вводит детали, связанные с пространственной локализацией людей, объектов, событий. Вражеские самолеты появляются из-за вокзала. Вокзал — место ожидания, встречи, надежды, радости или, наоборот, расставания, печали. Локация вокзала всегда эмоционально окрашена. В эпизоде из-за вокзала приближается беда. Площадь — обычно место скопления людей, публичных мероприятий, праздника, народных гуляний. Сейчас на площади пусто. Фонтан — красавая

архитектурная постройка, место отдыха, городская достопримечательность, место встреч. Сейчас у фонтана лежит чей-то труп. Таким приемом автор выстраивает антимир войны, иное пространство — пространство трагедии, ужаса, смерти, ада.

2. Стилистические средства.

2.1. Сравнения. Сравнения Некрасова максимально перцептивны — в одном анализируемом отрывке можно отметить следующие виды перцепций, включенных в сравнения:

- зрительный образ: «Из-за вокзала медленно, торжественно, точно на параде, плывут самолеты» (Некрасов, 1990, с. 66); «Они летят треугольником, как перелетные гуси» (Некрасов, 1990, с. 66); «шасси, точно выпущенные когти» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо Валеги — остановившееся, точно при вспышке молнии» (Некрасов, 1990, с. 67); «Кругом пыль, точно туман» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо его серо от пыли, точно статуя» (Некрасов, 1990, с. 68). Вышеперечисленные сравнения квалифицируются как прямые, т. е. представляющие собой сравнительные обороты, синтаксически организованные с помощью сравнительных союзов. Здесь же отметим косвенное сравнение, т. е. выраженное существительным в форме творительного падежа без предлога: «Они летят стаями» (Некрасов, 1990, с. 66);
- тактильный образ: «Кто-то сжимает мне руку, точно тисками, выше локтя» (Некрасов, 1990, с. 67); «Шея болит, точно по ней кто-то палкой ударил» (Некрасов, 1990, с. 67);
- кинетический образ: «Брошенная повозка, покосившаяся, точно на задние лапы присела» (Некрасов, 1990, с. 68).

2.2. Метафора. Метафоричность не является чертой авторского стиля Некрасова, метафоры редки и по большей части общеупотребительны: «Выстраиваются в цепочку» (Некрасов, 1990, с. 67); «Лицо Валеги... с круглыми глазами» (Некрасов, 1990, с. 67); «Все небо усеяно плевками зениток» (Некрасов, 1990, с. 66).

3. Синтаксические средства.

3.1. Парцеляция. Прием парцеляции относят к конструкциям экспрессивного синтаксиса. А.П. Сквородников в монографии «Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: Опыт системного исследования» описывает случаи употребления парцеляции в речи персонажей, героя-рассказчика, автора, обозначая ее стилистические функции. В частности, прием намеренного расчленения текста

создает эффект замедленного кадра, неожиданной паузы, выделяет детали из общей картины, выносит на передний план наиболее важные художественные образы, усиливает эффект длительности действия или изобразительного контраста и др. (Сквородников, 1981, с. 166). В тексте повести герой-рассказчик о детали рассуждает так: «Есть детали, которые запоминаются на всю жизнь. И не только запоминаются. Маленькие, как будто незначительные, они въедаются, впитываются как-то в тебя, начинают прорастать, вырастают во что-то большое, значительное, вбирают в себя всю сущность происходящего, становятся как бы символом» (Некрасов, 1990, с. 84).

В анализируемом отрывке примеров парцелляции несколько: «И вдруг все летит. Тарелки, ложки, стекла, висящий на стене репродуктор...» (Некрасов, 1990, с. 66). Такая парцеллированная конструкция создает объемный эффект, подобный взрыву, от которого одновременно в разные стороны полетел весь скарб. Она энергетически заряжена. Читатель схватывает микрокартину одним взглядом. Темп восприятия убыстряется, все детали микросцены равноправны, параллельны, а не последовательны — такой прием в наибольшей степени соответствует описательному тексту. Из конструкции устраняется точка зрения героя-рассказчика, что придает тексту большую объективность.

Другой пример парцелляции: «Мы стоим на балконе и смотрим в небо. Я, Игорь, Валега, Седых» (Некрасов, 1990, с. 66). Данная конструкция связана со сменой ракурса: если базовая часть принадлежит точке зрения автора-повествователя, то парцелят — точке зрения героя-рассказчика.

3.2. Номинативные предложения. Номинативные предложения обусловливают литературную кинематографичность художественного произведения, они меняют ритмическую организацию текста, создают эффект повествовательной перспективы, крупный план субъекта/объекта повествования, имеют некоторые другие художественные функции. Например: «Не то пыль, не то дым (...) Только муть и холодные шершавые перила (...) Несколько воронок с развороченным асфальтом» (Некрасов, 1990, с. 67).

3.3. Неполные предложения. Они выполняют стилистические задачи, схожие с функционалом номинативных предложений: «На зубах, в ушах, за шиворотом — везде песок (...) На полу осколки тарелок, лужи борща, капустные листья, кусок мяса. Глыба асфальта посреди комнаты (...) У Игоря большой синяк на лбу (...) Левее, в сторону элеватора, сплошное зарево...» (Некрасов, 1990, с. 67).

3.4. Однородные члены. Однородные члены — важное языковое средство литературной кинематографичности. Это изобразительное средство, с помощью которого прорисовываются детали общей картины,

развертывается панорама действий, создаются словесные ряды эпитетов, активизирующих перцептивное восприятие читателя. Считается, что однородные члены способны замедлять темп повествования, делать его более плавным и размежеванным. В анализируемом отрывке ряды однородных членов создают эффект контраста. Первый словесный ряд: борщ — замечательный, мясной, со сметаной; тарелки — красивые, с розовыми цветочками через 10 строчек вступает в оппозицию со вторым словесным рядом: «Они летят стаями, черные, противные, спокойные, на разных высотах» (Некрасов, 1990, с. 66). Выстраивается эмоционально окрашенная вербальная конструкция: розовое — черное, замечательное — противное.

С точки зрения кинематографичности художественной литературы, использование однородных членов может выполнять две задачи: наглядно-образная конкретизация (имена) и создание динамической картины (глаголы). Однородные члены связаны с точкой зрения: бомба — белая и большая, дрожь — мелкая и противная, перила — холодные и шершавые, дым — густой и черный. В анализируемом отрывке они появляются в тексте, принадлежащем герою-повествователю, и передают картину его мировосприятия и мироощущения. Субъективный выбор рядов однородных членов персонализирует художественные образы, дает емкую информацию о картине мира автора и героя-повествователя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Повесть Некрасова рассказывает окопную правду о Сталинградской битве. Художественный текст воспринимается читателем как дневник офицера, прошедшего страшные испытания войны. Художественная правда и историческая достоверность, явленные на страницах повести, обусловлены не только фронтовым опытом писателя, но и его литературным мастерством. Кинематографичность повествования — один из ликов образа автора.

Основными средствами создания кинематографического эффекта в художественном тексте являются лексико-стилистические и коммуникативно-синтаксические языковые единицы. Некрасов использует 3 группы приемов: 1) лексические средства — это различные разряды перцептивной лексики (лексика с кинетической семантикой, конкретные имена существительные, колоративная лексика, лексика со значением видения, лексика

со значением говорения и звучания, лексика со значением количества, лексика со значением пространства); 2) стилистические средства (сравнения: зрительные, тактильные, кинетические образы, метафора); 3) синтаксические средства (парцелляция, номинативные предложения, неполные предложения, однородные члены).

Использование языковых приемов кинематографичности в повести позволило Некрасову решить ряд художественных задач: субъективизация повествования, конструирование образа автора, углубление идейной установки, подсвечивание конфликта, воздействие на ум и чувства читателя, материализация образа, динамизация изображения, создание эффекта наглядности и ощущимости повествования, естественное и живое запечатление действительности.

Таким образом, гипотеза исследования подтверждается: автору сценария Некрасову и режиссеру Иванову удалось трансформировать литературную кинематографичность художественного текста повести в кинокадр, подобрать код превращения искусства слова в искусство кинокартинки.

В статье разработан универсальный и полный алгоритм анализа языковых средств кинематографичности в художественном тексте. Дальнейшие перспективы развертывания исследования могут быть связаны с экстраполяцией данного алгоритма на другие литературные произведения, со сравнительным анализом текста и кинотекста (сценария), с установлением механизмов трансформации единиц языка литературы в единицы языка кино, с анализом процессов кодирования художественного текста в кинокадр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахриева, Л.М. (2013). Кинематографичность как способ динамизации повествования в романе Ю.Н. Тынянова «Кюхля». *Язык и культура*, (4), 146–150. <https://www.elibrary.ru/refgnt>
2. Берлева, И.Н., Беляев, Д.А. (2023). Диалог экранной и книжной культур: киноэкранизации литературных текстов. *Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке*, 12 (1–1), 370–376. <https://www.elibrary.ru/mdbfdt>
3. Волков, Е. (2015). Солдаты. *Родина*, (8), 130–133. <https://elibrary.ru/ubejgt>
4. Давыденко, Е.Н., Осадчая, Т.Ю. (2020). Поэтика кинематографа в современной литературе (на материале романа И. Макьюэна «Суббота»). *Филологический аспект*, (6), 145–152. <https://elibrary.ru/weoxws>

5. Давыдова, А.А. (2023). О приеме кинематографичности в современном гуманитарном дискурсе. *Вестник научного общества студентов, аспирантов и молодых ученых*, (1), 46–52. <https://www.elibrary.ru/nulnwe>
6. Долгов, В.В. (2024). *Александр Невский и его эпоха в свете источников и историографии*. Москва: Концептуал. <https://www.elibrary.ru/nedmkv>
7. Зимбули, А.Е. (2016). Философия плевка. *Гуманитарный вектор*, 11 (1), 154–159. <https://www.elibrary.ru/vsufsr>
8. Конявская, Е.Л., Беляев, Л.А. (Ред.). (2021). *Александр Невский: личность, эпоха, историческая память. К 800-летию со дня рождения*. Материалы международной научной конференции, 25–27 мая 2021 года, Москва, Институт российской истории РАН, Институт археологии РАН. Москва: Индрик. <https://www.elibrary.ru/sljudp>
9. Лотман, Ю.М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: Ээсти Раамат.
10. Маркова, Т.Н. (2017). Кинематографические приемы как проявление формотворчества современной прозы. *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, (1), 132–136. <https://elibrary.ru/xwzjnr>
11. Мартьянова, И.А. (2017). Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы). *Вестник Челябинского государственного педагогического университета*, (1), 136–141. <https://www.elibrary.ru/xwzjob>
12. Михайлова, О.Е. (2022). Колоративная лексика в романе И.С. Шмелева «Пути небесные». *Верхневолжский филологический вестник*, (1), 80–86. <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-80-86>, <https://www.elibrary.ru/tentla>
13. Михайловская, Е.В., Тортунова, И.А. (2015). Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина). *Научный диалог*, (11), 97–118. <https://elibrary.ru/ukjvib>
14. Можаева, Т.Г. (2006). Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд. (Автореф. дисс. ... канд. филол. наук). Барнаул. <https://elibrary.ru/nojheh>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003291405/
15. Некрасов, В.П. (1971). *В жизни и в письмах*. Москва: Советский писатель.
16. Некрасов, В.П. (1990). *В окопах Сталинграда: Повесть; Рассказы*. Москва: Художественная литература.
17. Пеньковская, И.И., Сложенинина, Ю.В. (2024). Языковые средства кинематографичности в лекционном курсе Сергея Эйзенштейна (1933–1936). *Мир науки, культуры, образования*, (4), 440–443. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2024-4107-440-443>, <https://elibrary.ru/wutntd>

18. Русинова, Е.А. (2021). *Формирование звуковых пространств в кинематографе*. (Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения). Москва. <https://elibrary.ru/sqpmilt>, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010623992/
19. Сквородников, А.П. (1981). *Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка: Опыт системного исследования*. Томск: Издательство Томского университета.
20. Солдаткина, Я.В. (2019). *Литература в звуке, цвете, движении: Историко-литературные основы медиасловесности*. Москва, Берлин: Директ-Медиа.
21. Тынянов, Ю.Н. (1977). *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
22. Филько, Н.Н. (2022). Перцептивная лексика в художественном пространстве рассказа А. Куприна «Белая акация». В О.В. Четверикова (Ред.), *Слово и текст: Теория и практика коммуникации*, с. 250–252. Армавир: Армавирский государственный педагогический университет. <https://elibrary.ru/nrrjov>
23. Чехович, Д.О. (2015). Синтез искусств. *Большая российская энциклопедия*. URL: <https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586> (25.01.2025).
24. Шальнова, Д.А., Сложенинина, Ю.В. (2024). Перипетии судьбы повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда». Начала Русского мира, (6), 51–58. <https://elibrary.ru/vrvvik>
25. Шальнова, Д.А., Сложенинина, Ю.В. (2025). Семантика заглавия повести В.П. Некрасова «В окопах Сталинграда». *Мир науки, культуры, образования*, (1), 476–479. <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-1110-476-480>, <https://elibrary.ru/tiolxa>
26. Шастина, Е.М., Казакова, Ю.К. (2023). Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша»). *Научный диалог*, 12 (3), 305–322. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322>, <https://www.elibrary.ru/urmwig>
27. Шенк, Ф.Б. (2007). *Александр Невский в русской культурной памяти: Святый, правитель, национальный герой (1263–2000)*. Москва: Новое литературное обозрение. <https://www.elibrary.ru/qpfqyd>
28. Эйзенштейн, С.М. (1966). *Избранные произведения: В 6 т.* (Т. 4). Москва: Искусство.
29. Barman, K. (2021). A comparative study of cinematic texts vis-à-vis the literary texts. *Journal for Research Scholars and Professionals of English Language Teaching*, 5 (25), 1–5.
30. de Toledo, S.A. (2018). Point de Vue / Point de Voir. *Cadernos Deligny*, 1 (1), 88–98. <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/16> (25.01.2025).
31. Mahajan, Sh. (2023). Cinematic media: Literature, culture & art of crafting narrative structures. *The Dawn Journal*, 12 (1), 1606–1612. <https://doi.org/10.56602/TDJ/12.1.1606-1612>

32. Mendonça, K.M.L. (2024). Literature and cinema: A day in the life of Ivan Denisovitch. *Avanca | Cinema*, (15). <https://doi.org/10.37390/AVANCACINEMA.2024.A566>
33. Stratton, B.J. (2023). All still quiet on the Western Front—Back to the Front: History and responsibility in Edward Berger’s adaptation of Erich Maria Remarque’s All Quiet on the Western Front. *Hollywood Progressive*. <https://hollywoodprogressive.com/film/all-quiet-on-the-western-front> (25.01.2025).

REFERENCES

1. Akhrieva, L.M. (2013). Kinematografichnost' kak sposob dinamizatsii povedovaniya v romane Yu.N. Tynyanova "Kyukhlya" [Cinematography as a means of enhancing narrative in Yury Tynyanov's novel "Kukhlya"]. *Yazyk i Kul'tura*, (4), 146–150. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/refgnt>
2. Barman, K. (2021). A comparative study of cinematic texts vis-à-vis the literary texts. *Journal for Research Scholars and Professionals of English Language Teaching*, 5 (25), 1–5.
3. Berleva, I.N., & Belyaev, D.A. (2023). Dialog ekrannoy i knizhnay kul'tur: kinoekranizatsii literaturnykh tekstov [Dialogue of screen and book cultures: Film adaptations of literary texts]. *Kontekst i Refleksiya: Filosofiya o Mire i Cheloveke*, 12 (1–1), 370–376. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/mdbfdt>
4. Chekhovich, D.O. (2015). Sintez iskusstv [Synthesis of arts]. In *The Big Russian Encyclopedia*. (In Russ.) Retrieved January 25, 2025, from <https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586>
5. Davydenko, E.N., & Osadchaya, T.Yu. (2020). Poetika kinematografa v sovremennoy literature (na materiale romana I. Mak'yuena "Subбота") [Poetics of cinema in contemporary literature (on the novel "Saturday" by I. McEwan)]. *Filologicheskiy Aspekt*, (6), 145–152. (In Russ.) <https://elibrary.ru/weoxws>
6. Davydova, A.A. (2023). O prieme kinematografichnosti v sovremennom gumanitarnom diskurse [On the use of cinematography in contemporary humanities discourse]. *Vestnik Nauchnogo Obshchestva Studentov, Aspirantov i Molodykh Uchenykh*, (1), 46–52. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nulnwe>
7. de Toledo, S.A. (2018). Point de Vue / Point de Voir. *Cadernos Deligny*, 1 (1), 88–98. Retrieved January 25, 2025, from <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny/article/view/16>
8. Dolgov, V.V. (2024). Aleksandr Nevskiy i ego epokha v svete istochnikov i istoriografii [Alexander Nevsky and his era in light of sources and historiography]. Moscow: Kontseptual. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/nedmkv>

9. Eisenstein, S.M. (1966). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works] (Vol. 4). Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Filko, N.N. (2022). Pertseptivnaya leksika v khudozhestvennom prostranstve rasskaza A. Kuprina “Belaya akatsiya” [Perceptual vocabulary in the artistic space of Aleksandr Kuprin’s short story “White Acacia”]. In O.V. Chetverikova O.V. (Ed), *Slovo i tekst: Teoriya i praktika kommunikatsii* [Word and text: Theory and practice of communication] (pp. 250–252). Armavir: Armavir State Pedagogical University. (In Russ.) <https://elibrary.ru/nrrjov>
11. Konyavskaya, E.L., & Belyaev, L.A. (Eds.). (2021). *Aleksandr Nevskiy: Lichnost', epokha, istoricheskaya pamyat'* [Alexander Nevsky: Personality, era, historical memory]. Moscow: Indrik. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/sljubp>
12. Lotman, Yu.M. (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema esthetics]. Tallin: Eesti Raamat. (In Russ.)
13. Mahajan, Sh. (2023). Cinematic media: Literature, culture & art of crafting narrative structures. *The Dawn Journal*, 12 (1), 1606–1612. <https://doi.org/10.56602/TDJ/12.1.1606-1612>
14. Markova, T.N. (2017). Kinematograficheskie priemy kak proyavlenie formo-tvorchestva sovremennoy prozy [Photographic techniques as a manifestation of styling modern prose]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, (1), 132–136. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xwzjnr>
15. Martianova, I.A. (2017). Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoy russkoy prozy) [Cinematografiy of literary text (on the material of the contemporary Russian prose)]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, (1), 136–141. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/xwzjob>
16. Mendonça, K.M.L. (2024). Literature and cinema: A day in the life of Ivan Denisovitch. *Avanca | Cinema*, (15). <https://doi.org/10.37390/AVANCACINEMA.2024.A566>
17. Mikhailovskaya, Ye.V., & Tortunova, I.A. (2015). Literaturnaya kinematografichnost' rossiyskoy i britanskoy prozy KhKh veka: Sopostavitel'nyy aspekt (na primere prozy V.M. Shukshina i G. Grina) [Cinematic Russian and British prose of XX century: Contrastive aspect (by example of prose by V.M. Shukhin and H. Greene)]. *Nauchnyi Dialog*, (11), 97–118. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ukjvib>
18. Mikhaylova, O.E. (2022). Kolorativnaya leksika v romane I.S. Shmeleva “Puti nebesnye” [Vocabulary of colors in I.S. Shmelev’s novel The Ways of Heaven]. *Verkhnevolzhskiy filologicheskiy vestnik*, (1), 80–86. (In Russ.) <https://doi.org/10.20323/2499-9679-2022-1-28-80-86>, <https://www.elibrary.ru/tentla>

19. Mozhaeva, T.G. (2006). *Yazykovye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste na materiale proizvedeniy G. Grina, E. Hemingueya, M. Atwood* [Linguistic means of realizing cinematography in fiction based on the works of H. Green, E. Hemingway, and M. Atwood]. [PhD thesis, Barnaul State Pedagogical University]. National Electronic Library. (In Russ.) https://elibrary.ru/nojheh, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003291405/
20. Nekrasov, V.P. (1971). *V zhizni i v pis'makh* [In life and in letters]. Moscow: Sovetskiy pisatel'. (In Russ.)
21. Nekrasov, V.P. (1990). *V okopakh Stalingrada* [In the trenches of Stalingrad]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.)
22. Penkovskaya, I.I., & Slozhenikina, Yu.V. (2024). *Yazykovye sredstva kinematografichnosti v lektsionnom kurse Sergeya Eyzenshteyna (1933–1936)* [Linguistic means of cinematography in the lecture course of Sergei Eisenstein (1933–1936)]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*, (4), 440–443. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2024-4107-440-443, https://elibrary.ru/wutnd>
23. Rusinova, E.A. (2021). *Formirovanie zvukovykh prostranstv v kinematografe* [Formation of sound spaces in cinema] [Doctoral thesis, Gerasimov Institute of Cinematography]. National Electronic Library. (In Russ.) https://elibrary.ru/sqpmilt, https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010623992/
24. Schenk, F.B. (2007). *Aleksandr Nevskiy v russkoj kul'turnoy pamyati: Svyatoy, pravitel', natsional'nyy geroy* (1263–2000) [Alexander Nevsky: Saint, prince, national hero (1263–2000)]. Moscow: NLO. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/qpfqyd>
25. Shalnova, D.A., & Slozhenikina, Yu.V. (2024). Peripetii sud'by povesti V.P. Nekrasova "V okopakh Stalingrada" [The fate of Viktor Nekrasov's story "In the trenches of Stalingrad"]. *Nachala Russkogo Mira*, (6), 51–58. (In Russ.) <https://elibrary.ru/vrvvik>
26. Shalnova, D.A., & Slozhenikina, Yu.V. (2025). Semantika zaglaviya povesti V.P. Nekrasova "V okopakh Stalingrada" [Semantics of the title of the novel by Viktor Nekrasov "In the trenches of Stalingrad"]. *Mir Nauki, Kul'tury, Obrazovaniya*, (1), 476–479. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/1991-5497-2025-1110-476-480, https://elibrary.ru/tiolka>
27. Shastina, E.M., & Kazakova, Yu.K. (2023). Literaturnaya kinematografichnost' kak narrativnaya strategiya v khudozhestvennom tekste (na materiale zametok E. Kanetti "Golosa Marrakesha") [Literary cinematography as a narrative strategy in a fiction text (E. Canetti "Voices of Marrakech")]. *Nauchnyi Dialog*, 12 (3), 305–322. (In Russ.) <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-3-305-322, https://www.elibrary.ru/urmwig>
28. Skovorodnikov, A.P. (1981). *Ekspressivnye sintaksicheskie konstruktsii sovremennoogo russkogo literaturnogo yazyka: Opyt sistemnogo issledovaniya* [Expressive syntactic constructions of the modern Russian literary language: A systematic study]. Tomsk: Tomsk University. (In Russ.)

29. Soldatkina, Ya.V. (2019). *Literatura v zvuke, tsvete, dvizhenii: Istoriko-literaturnye osnovy mediaslovesnosti* [Literature in sound, color, and motion: Historical and literary foundations of media linguistics]. Moscow, Berlin: Direct-Media. (In Russ.)
30. Stratton, B.J. (2023). All still quiet on the Western Front—Back to the Front: History and responsibility in Edward Berger's adaptation of Erich Maria Remarque's All Quiet on the Western Front. *Hollywood Progressive*. Retrieved January 25, 2025, from <https://hollywoodprogressive.com/film/all-quiet-on-the-western-front>
31. Tynyanov, Yu.N. (1977). *Poetika. Istoryya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow: Nauka. (In Russ.)
32. Volkov, E. (2015). Soldaty [Soldiers]. *Rodina*, (8), 130–133. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ubejgt>
33. Zimbuli, A.E. (2016). Filosofiya plevka [The philosophy of spit]. *Gumanitarnyy Vektor*, 11 (1), 154–159. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vsufsr>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

ЮЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА СЛОЖЕНИКИНА

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой филологии,
Московский университет «Синергия»,
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г;
профессор кафедры русского языка
и методики его преподавания,
Российский университет дружбы народов
117198, Россия, Москва, ул. Миклухо-Маклая, 6.

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

ДАРЬЯ АНДРЕЕВНА ШАЛЬНОВА

старший преподаватель кафедры филологии,
Московский университет «Синергия»,
127015, Россия, Москва, Ленинградский проспект, д. 80, корпус Г;

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru

ABOUT THE AUTHORS

YULIA V. SLOZHENIKINA

Dr. Sci. (Philology), Professor,
Head of the Department of Philology,
Synergy University,
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia;
Professor at the Department of Russian Language
and Methods of its Teaching,
RUDN University,
6, Miklukho-Maklaya, Moscow 117198, Russia

ResearcherID: AAB-9726-2020

ORCID: 0000-0003-4982-7802

e-mail: goldword@mail.ru

DARYA A. SHALNOVA

Senior Lecturer at the Department of Philology,
Synergy University,
80, korp. G, Leningradsky prospekt, Moscow 127015, Russia

ResearcherID: OXB-1916-2025

ORCID: 0000-0001-9775-923X

e-mail: shalnova.darya@yandex.ru