

Научная статья

УДК 82.0:82-2

DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-171-189

## **Метафора поезда в контексте кинопоэтики русской литературы XX–XXI веков**

**Наталья Александровна Муратова**<sup>1</sup>

**Галина Александровна Жиличева**<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Новосибирский государственный педагогический университет  
Новосибирск, Россия

<sup>1</sup> nat-muratova@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0979-5447>

<sup>2</sup> gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

### *Аннотация*

На материале киносценариев А. Платонова, Вс. Иванова, А. Миндадзе, Ф. Горенштейна и А. Кончаловского рассматриваются этапы становления метафоры движения поезда. Устанавливается, что поезд является знаком интермедийности. В современной литературе «кинопоезд» соотносится с изображением процессов сознания и бессознательного, движение поезда уподобляется движению дискурса. На материале романов В. Пелевина, Е. Водолазкина, Д. Данилова анализируются функции данных метафор. В результате обнаруживается, что появление поезда в интриге романа приводит к актуализации монтажной композиции, кинофразиса, гибридизации нарратива и киносценария.

### *Ключевые слова*

метафора, движение поезда, интермедийность, киносценарий, современный роман

### *Для цитирования*

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Метафора поезда в контексте кинопоэтики русской литературы XX–XXI веков // Критика и семиотика. 2023. № 1. С. 171–189. DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-171-189

© Муратова Н. А., Жиличева Г. А., 2023

## Metaphor of a Train in the Context of Film Poetics of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries

Natalia A. Muratova<sup>1</sup>, Galina A. Zhilicheva<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Novosibirsk State Pedagogical University  
Novosibirsk, Russian Federation

<sup>1</sup> nat-muratova@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0979-5447>

<sup>2</sup> gali-zhilich@ya.ru, <https://orcid.org/0000-0001-5048-0426>

### Abstract

Based on the screenplays by A. Platonov, Vs. Ivanov, A. Mindadze, F. Gorenstein and A. Konchalovsky, this article reviews the stages of formation of the train movement metaphor.

In the 1920s and 1930s, the artistic depiction of trains was influenced by the ideological cliché of the “locomotive of the revolution”. However, the unique poetics of A. Platonov and Vs. Ivanov represent the train in an original way: as an animated being, a centauric body. In the screenplays of the 2<sup>nd</sup> half of the 20<sup>th</sup> century, trains can be likened to a person, consciousness, a work of art, actualizing its metaphysical and metapoetic essence. In contemporary literature, the train is associated with the image of the processes of consciousness and the unconscious, the movement of the train is likened to the movement of discourse. Based on the novels by V. Pelevin, E. Volozhkin, D. Danilov, this article analyzes the functions of these metaphors. The train remains a sign that manifests the essence of film poetics (the movement of frames), but instead of an object of the referential-eventful intrigue, it becomes a part of the intrigue of interpretation, or, in other words actualizes the processes of perception and understanding of the individual and the world.

### Keywords

metaphor, train movement, intermediality, screenplay, contemporary novel

### For citation

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Metaphor of a Train in the Context of Film Poetics of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries. *Critique and Semiotics*, 2023, no. 1, pp. 171–189. (in Russ.) DOI 10.25205/2307-1753-2023-1-171-189

В современной науке кинематографичность литературы понимается как рецепция принципов визуального искусства словесным, или как реактуализация присущих литературе приемов под воздействием кино [Мартьянова, 2017]. На наш взгляд, подобный процесс гибридизации дискурсов должен манифестироваться определенным набором символических зна-

ков-интерпретант. Важнейшим из «метатропов» [Общая риторика, 1986], маркирующих интермедальность, является метафора поезда.

В литературе XIX в. поезд стал объектом изображения и постепенно начал соотноситься с таким типом движения, которое меняет художественный опис, смещает и преобразует точку зрения наблюдателя, подчиняет себе структуру восприятия. Оптика пассажира поезда непосредственно предшествует оптике кинозрителя. Ребрендинг метафоры происходит, когда поезд оказывается эмблемой нового искусства – кинематографа; точкой отсчета, как известно, стал фильм Л. и О. Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1896). Модернистская ипостась исследуемой метафоры сопряжена с привнесением в литературу кинообраза поезда [Муратова, Жиличева, 2022а].

Однако следует отметить, что сращение в единую фигуру указанных элементов невозможно представить без посредства знаковой внелитературной метафоры. С. А. Савицкий подчеркивает: «В советской пропаганде “поезд” всегда был символом утопической идеи – светлого будущего, открывшегося после Октябрьской революции. “Революции – локомотивы истории” <...> В Советской России знаменитая фраза Маркса быстро вошла в обиход» [Савицкий, 2011, с. 38–39]. В связи с этим самая яркая метаморфоза железнодорожной образности совершается в послереволюционном искусстве, когда в 20-е – 30-е гг. она активно встраивается в официальный дискурс [Гончаренко, 2016]. Специфично в этом смысле обратное превращение машины (разрушающей привычный миропорядок) в одушевленное существо при транспонировании поездной тематики в авторский миф А. Платонова. Внешне платоновский железнодорожный дискурс органично аккумулирует официальную риторiku, вплоть до перифраза в «Чевенгуре» приведенной формулы К. Маркса о революциях как локомотивах истории: в романе фигурирует плакатный слоган «Советский транспорт – это путь для паровоза истории», однако эстетическая интенция оказывается прямо противоположной «магистральной линии». Дышащие, тоскующие, болящие паровозы в «Происхождении мастера», «Фро», «В прекрасном и яростном мире», «Бессмертии», «Среди животных и растений» и др. становятся вместилищем чувственно-эмоционального опыта героев, остраненного социальными катаклизмами и языком новой реальности.

В постсоветской литературе социальные аспекты метафоры пародируются, деконструируются, наполняются иным содержанием: движение поезда сравнивается с движением дискурса, уподобляется процессам индивидуального и коллективного сознания (бессознательного). Например,

в романе В. Пелевина «Чапаев и Пустота» на фоне претекста – кинофильма братьев Васильевых – данная переакцентуация хорошо заметна: вагоны бронепоезда Чапаева символизируют череду ложных «я», от которых герой должен отказаться.

В статье рассмотрим два варианта функционирования метафоры: в киносценариях XX в., в романах XXI в.

### 1. Метафора поезда в киносценарии

Киносценарий как тип текста новой культуры, технической в самой своей сущности, предельно эффективно контаминирует установку на разработку ресурса визуализации литературного текста и использование самого широкого арсенала приемов, позволяющих демонстрировать движение. Неслучайно поезд оказывается среди наиболее востребованных образов в киносценариях и фильмах. В 1936 г. А. Платоновым написан киносценарий «Воодушевление», который можно признать практически точной, за небольшими, но существенными исключениями, киноверсией рассказа «Фро», где смыкаются два компонента первометафоры – поезд и кино. Поезд буквально заключен писателем в рамку кадра:

Съемка извне, издали. Экран еще пуст, виден путь, обычный ландшафт. Слышится импульсивная отсечка, приближается поезд.

На большой скорости входит в экран паровоз. На левой галерее Иных качает самосмаз. Около него (позади) сидит на корточках Арфа.

Затемнение (Платонов, 1992, с. 216).

Особенностью сценария является подробное руководство по съемке эпизодов с присутствием паровозов и составов. При сохранении сюжетной конструкции действия в киносценарии смена эпизодов верифицируется указанием на монтажные стыки, когда внешняя позиция наблюдения сменяется на оптику *внутри* (состава или кабины машиниста). Характерно, что в сценарии Платонова практически нет идеологем и лексики «магистральной линии», ее появление показано как переход на другой, формализованный язык:

Голос Иных:

– Отец не работает?

Арфа:

– Нет, его прогнали. Он очень шибко и хорошо ездил, а надо помаленьку, надо похуже. Он интриги с политикой не знал...

<...>

– Товарищ начальник, обождите!.. Я забыла вам сказать – да здравствует товарищ Каганович! Вы там передайте ему!.. (Платонов, 1992, с. 185).

При этом счастливое разрешение интриги происходит в сценарии именно с участием представителей «магистральной линии»: одного из главных действующих лиц, начальника железной дороги Иных и наркома путей сообщения Кагановича (закадровый персонаж), телеграмма которого с признанием ошибки суда возвращает Фёдора на прежнее рабочее место и позволяет решить технические проблемы движения составов. Однако истинным двигателем выступает, безусловно, сила воодушевления, проявляющаяся в единении, кентаврической органике машиниста и паровоза.

Кульминацией сценария и одновременно апофеозом преодолевшего пробуксовки и торможение движения становится сцена, где в кадре мчится поезд, нагруженный богатствами страны:

Лицо Федора в окне кабины. Оно в поту и вдохновении.

Продувка: из кранов цилиндра вихри пара.

Корчебоков стоит на месте. Перед ним с могучим ускорением – все быстрее и быстрее – бегут вагоны состава. По игре и по звуку стыков слышна и видна их скорость. Вагоны (платформы) нагружены самым разнообразным богатством <...> Этой мизансценой можно сразу и мощно охарактеризовать богаче творчество страны (Платонов, 1992, с. 212–213).

Знаменательно, что действие в «Воодушевлении» А. Платонова развивается в двух плоскостях: во-первых, на уровне внешнего противоречия (несправедливое наказание Фёдора, отстранение от работы опытного машиниста Евстафьева), которое снимается благодаря грамотному руководству Иных (именно с ним в одной из сцен говорит Голос паровоза) и вмешательству Кагановича; во-вторых, на уровне развертывания метафоры: паровоз, наконец развивающий предельную скорость, становится олицетворением неостановимого прогресса страны.

На перекодировке ключевых составляющих метафоры поезда строится один из главных текстов эпохи – «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Значимую роль играет то, что над текстом повести, впервые опубликованной в 1922 г., писатель работал практически всю жизнь (подробнее об этом см.: (Иванов, 2018)), и финальной фазой метаморфоз явился киносценарий (1963), имеющий ряд расхождений как с вариантами повести, так и с пьесой. При сохранении ключевых действующих лиц и канвы событий – бронепоезд под командованием белогвардейского офицера капитана Незела-

сова, совершающий карательную экспедицию в тайгу, захвачен партизанами и в финале прибывает в город под красным флагом – развитие действия в существенных моментах зависит, как и в сценарии А. Платонова, от соотношения составляющих метафорического кода.

Во всех вариантах и редакциях текста поворотным событием является акт захвата бронированного состава партизанами, его остановка – собственным телом, бревнами, наваленными на рельсы, подрывом железнодорожной насыпи – и возобновление движения, но уже «красного» бронепоезда. Смысл события отнюдь не исчерпывается фактом приобретения военного трофея, очень важен символический акт перерождения, который, как и в случае платоновского «Воодушевления», должен обнаружить кентаврическую связь машины и человека. Следует отметить, что подобное взаимодействие характеризует и первую часть сценария, где единство бронепоезда и его командира, капитана Незеласова выражается в эффекте метонимического отражения:

1. – Какие станции?  
– А меж которыми *бронепоезд мечется* (курсив наш. – Н. М., Г. Ж.) (Иванов, 2018, с. 195).
2. *Незеласов мечется* по вагонам, размахивая руками, и кричит... (курсив наш. – Н. М., Г. Ж.) (Иванов, 2018, с. 201).

Повторенное в отношении бронепоезда и его командира «мечется» тем более выразительно, что глагол с явно дисфорической коннотацией указывает на характер действий в ограниченном пространстве, что прямо противоположно самой сути образа поезда, связанного с открытым хронотопом. В этом смысле «мечется» оказывает снижающее воздействие на также повторяемое *бронепоезд мчится*. Постепенное сужение пространства маневра, когда партизаны захватывают ряд станций, подготавливает кульминационное событие остановки состава.

В сценарии Вс. Иванова, при первой публикации жанрово обозначенном как киноповесть, мы не найдем технических комментариев, предугадывающих процесс киносъемки, при этом автор структурирует текст таким образом, что читатель может *увидеть* согласованность различных элементов конструкции. Так, становление лидера партизанской борьбы Вершинина, будущего захватчика бронепоезда, сопряжено с демонстрацией крестьянином, потерявшим в сожженном японскими солдатами селе детей и ставшим на сторону красных, недюжинных качеств, в том числе физической силы: в одной из сцен Вершинин переносит на спине через

ручей испугавшегося воды коня («сибирского малорослого конька»). Характерно, что данный эпизод развернут только в сценарии, а 51 глава, практически полностью ему посвященная, заканчивается разговором о мифической мощи командира.

- Целу роту, грит, перетасил через реку. По одному!
- Батальён!
- Вот это му-жик!
- На такого положиться можно: не сдаст (Иванов, 2018, с. 183).

Своеобразная кентаврическая травестия, предстающая здесь в сказочно-анекдотической стилистике, возникает еще раз в ключевой сцене произведения, когда по восстанавливаемой после взрыва насыпи должен пройти уже красный бронепоезд, в котором все еще происходит бой (главка 69). Поскольку свежий грунт оседает, не выдерживая тяжести состава, подпорками насыпи становятся люди: чтобы бронепоезд обрел новый путь, требуется неимоверное усилие человеческих тел, теперь уже не только Вершинина, а коллективного «мужичьего тела», по которому поезд, этот железный конь, буквально проходит опасный участок.

Тысячи мужиков и баб собрались возле насыпи и подпирают своими телами бревна, доски, слепи и стропила – чтоб насыпь не дрогнула. <...>  
И опять двинулся бронепоезд (Иванов, 2018, с. 201–202).

Особое значение в структуре образа имеет символический жест водружения на паровоз красного флага – эпизод, в котором нельзя не заметить отсылки к последнему кадру «Броненосца “Потемкин”». В фильме С. Эйзенштейна поднятый на мачту мятежного крейсера флаг является знаком победы и поддержки восставших в Одессе, а красное знамя, выброшенное над бронепоездом, внутри которого еще идет ожесточенная борьба, становится сигналом для людей около насыпи, «с огромным удивлением» глядящих на состав, где на вагонах «намалеваны старинные русские восьмиконечные белые кресты», включиться в борьбу, помочь поезду пройти опасную часть дороги. Заметим, что киноассоциация в сценарии Иванова встраивается в уже заданную модель структурирования ракурсов видения – в эпизоде, предшествующем приведенному, содержится знаменательное уточнение: «Но бока насыпи еще рыхлы, и, чтобы их укрепить, партизаны разобрали барак, который недавно выстроили возле дороги для своих солдат американские инженеры. Пошли в дело балки, стропила, бревна. Видны при неясном еще свете солнца стены бараков с портретами

кинозвезд, вырезанными из журналов и любовно наклеенными солдатами. Утренний ветерок играет прелестями американских див, но некому теперь на них любоваться» (Иванов, 2018, с. 201). Любопытно, что бегство союзников предстает здесь сквозь призму «оставленных», брошенных статичных кинообразов, а последняя фраза, как бы имитируя движение камеры, переводит взгляд читателя на динамические картины иного, несоизмеримо более масштабного зрелища.

На вырезанных из американских журналов фото, которыми были обклеены стены барака в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, могли красоваться американские звезды немого кино 1920-х гг., такие как Глория Свенсон, Алиса Терри, Мэри Филбин и др. В свою очередь, мотивы биографии русской актрисы Веры Холодной стали основой для киносценария Ф. Горенштейна и А. Кончаловского «Раба любви» (1975), действие которого отсылает к Гражданской войне, осени 1918 г. Сюжет разворачивается вокруг съемок салонного фильма «Раба любви» с участием известной актрисы Ольги Вознесенской, это только одна из линий показанной истории, но она во многом определяет композицию и визуальную стилистику. Сценарий начинается и заканчивается кадрами черно-белого кино, действие перемежают своеобразные стоп-кадры или фотовспышки («вспышка магия»), где показаны фотокадры хроники, страницы газет, таким образом, происходящее дважды визуально маркировано.

С появлением поезда связаны ключевые точки действия и метатекстовый характер целого. Съёмочная группа с нетерпением ждет поезда из Москвы, от приезда партнера Вознесенской, актера Максакова, зависит продолжение съемок и судьба картины. Объективные причины, объясняющие сбой железнодорожного расписания, когда в стране идет война, не вполне исчерпывающи в контексте изображения, где Максаков (лицо с афиши, легенда кино), как и сам ожидаемый поезд, становятся фантомами, метафоризируют не столько географическое расстояние Москва – Крым, сколько отсутствие всякого дальнейшего пути, остановку на перепутье. В результате, когда поезд все же приходит, Максакова в нем нет, сама же сцена выступает, с одной стороны, перифразом хроникального фильма О. и Л. Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», а с другой – строится как метакадр, так как участники эпизода – члены съёмочной группы.

К перрону подходит поезд. По перрону, радостно улыбаясь и что-то крича, идут Южаков, Калягин, Потоцкий, ассистенты, реквизитор, гример, актеры. Поезд останавливается, начинают спускаться прибывшие <...> Ольга поднялась в вагон и шла по коридору, заглядывая в пустые уже купе. <...>



Ольга, рассеянная, спустилась со ступенек другого тамбура, пройдя до конца вагона.

<...> В оставленном Ольгой журнале на всю страницу – фотография Максакова и надпись: «Кумирь дореволюционного кино Александрь Максаковъ принялъ революцію: “Я вѣрю въ будущее Родины!”» (Горенштейн, 2014, с. 117–119).

На протяжении нескольких сцен героиня и окружающие говорят об отъезде в эмиграцию, в Париж, однако второе концептуальное в логике развития действия появление поезда происходит, когда Ольга решает вернуться в Москву, уступив просьбам Потоцкого. Здесь особенно явно выражает себя надсобытийная структура интриги: героиня не может уехать не потому, что ее отговаривают продюсер и режиссер, и даже не потому, что поезд слишком задерживается (нет паровоза), а потому, что непостижимым образом в финале эпизода на путях оказывается только один отцепленный вагон.

По затянутому туманом рассветному перрону шли редкие пассажиры <...>

– Когда поезд отходит? – спросила Ольга. <...>  
– Расписание вместе с его императорским величеством отменили, – кондуктор сплонул. – Паровоза нет – забастовка. <...>

Ольга остановилась на ступеньках одиноко стоящего на путях вагона и закричала им вслед:

– Вы лишили меня счастья! Я никогда ничего не сделаю в искусстве! Я погибла! (Горенштейн, 2014, с. 136–138).

Непонятым остается, кому адресован упрек актрисы – работникам ли станции, железнодорожным рабочим, устроившим в депо забастовку, или большевикам, «отменившим» расписание движения поездов вместе с императором? При этом мизансцена показывает, что на перроне находится только Южаков и дочери Ольги. Очевидно, что ключевую роль в драматической развязке эпизода несостоявшегося отъезда играют обстоятельства, для которых указанные причины недостаточны. Упоминание тумана в описании экспозиции сцены сразу же сообщает происходящему иллюзорный характер, когда в стыке кадра-наплыва исчезает железнодорожный состав. Финал эпизода усиливает этот эффект и обозначает его метарамку: «На крыше какого-то дома почти незаметен был человек с аппаратом на треноге. Это был Потоцкий. Он на мгновение оторвался от визира, посмотрел вниз и снова прильнул к аппарату, продолжая крутить ручку» (Горенштейн, 2014, с. 138). В описанную панораму события попадает опе-

ратор Потоцкий, заметный только читателю / зрителю, и само его присутствие позволяет видеть сцену в двойном ключе, как кадр, устремляющий судьбу Ольги Вознесенской к неминуемо трагической развязке, то есть, условно, в тумане и в границах киносюжета поезд исчезает в монтажной склейке, и в следующем чрезвычайно выразительном кадре появляется одиноко стоящий вагон, из него выходит актриса, чтобы прокричать, продекламировать реплику о несчастье, искусстве, гибели.

Поезд в «Рабе любви» Горенштейна, Кончаловского, как видим, выступает образом двойной метафорической репрезентативности. Во-первых, это кинообъект, который вписан в кадр, он практически помещен в павильон, поэтому и исчезает в тумане, так как киносъемка в таких условиях (в отсутствие солнечного света) затруднительна. Заметим, что и эпизод гибели героини также окутан туманом (он хорошо знаком зрителю по киноверсии Н. С. Михалкова), и в нем также Ольга находится в вагоне: пустой вагон трамвая без водителя мчится по рельсам, увозя в туман мертвую героиню. Во-вторых, образ поезда, уже будучи первичной кинометафорой, вбирает обобщенное значение пути, однако процесс движения неуправляем, «расписание вместе с его императорским величеством отменили», в центре метафорического субстрата оказывается индивидуальная трагическая траектория.

В контексте рассматриваемых примеров нельзя не зафиксировать, что в дискурсивных проекциях метафорического кода в состав производных от формул *наш паровоз вперед летит* и *наш бронепоезд стоит на запасном пути* вкрапляются варианты, более сложно и амбивалентно устроенные; свои поправки, разумеется, вносит то, что практически невариативное ядро метафорических значений, сформировавшееся в 20-е – 30-е гг., рефлексировалось в киносценариях второй половины XX в. Существенно, что баланс в знаковом соотношении динамики и статики при репрезентации образа поезда со временем смещается. Например, в сценарии А. Миндадзе «Остановился поезд» (1979)<sup>1</sup> речь идет о железнодорожной катастрофе, в результате которой погиб машинист пассажирского поезда, однако это первое событие, инициирующее конфликтную интригу интерпретаций (расследование причин катастрофы / героизация машиниста состава), не персонифицируется. В сценарии нет ни личности, ни сознания, ни портрета машиниста Тимонина. Даже несмотря на то, что в финальной сцене

---

<sup>1</sup> Кинокартина по сценарию А. Миндадзе, снятая В. Абдрашитовым, вышла в прокат в 1982 г.

происходит открытие памятника герою, мотивы его поступка скрыты и дезактуализованы в заранее, до окончания расследования причин аварии данной ему номинации «герой». Акцент, сделанный в названии, реконструирует метафорический претекст и провоцирует цепочку ассоциаций, дополняющих смысловое пространство текста. По всей видимости, за счет так точно найденного образа сам фильм В. Абдрашитова стал восприниматься как метафора эпохи застоя.

Уникальность конструкции произведения Миндадзе / Абдрашитова отмечает А. ДеБласио, когда рассматривает фильм сквозь призму оценки М. Мамардашвили, указывавшего на картину как на метафору мышления, когда, по версии философа, «мыслить – значит стать лицом к лицу с чем-то иным»: «Мамардашвили предполагает, что человеческий ум состоит из единого, неделимого “голоса” (единого сознания), и, хотя этот голос может размышлять или бросать вызов сам себе (мыслить о мысли), он по своей природе является единым целым, а не сферой эпистемологического соревнования. Кино, как и литература, обладает способностью бросать вызов структуре человеческого опыта посредством контрфактуальной фикционализации, посредством одновременного представления множества голосов как “истинных”» [ДеБласио, 2020, с. 201]. Действительно, в противовес образу трагического героя истории, «белому пятну», в сценарии персонафицированы позиции интерпретаторов – следователя (поиск причин, приведших к аварии) и журналиста (статья о подвиге машиниста), – которые сталкиваются в диалектическом моменте предъявления «истин».

– Ничего себе попроче, – усмехнулся Ермаков. – Попроче – это когда один другого – финкой. Или в карман залезли.

– А тут – стрелку не перевел.

– Если бы стрелку... Тут сплошной клубок действий, а вернее, бездействий...

Он наконец отошел от окна. Малинин стоял в прихожей с чемоданом, лицо его выражало крайнее удивление.

– Ты что это, всерьез? – пробормотал он. – Клубок? Бездействий? Мало тебе одной смерти, другой смерти, решил потащить целую цепочку? Да очнись же! Я вот слежу за тобой который день и думаю – когда же остановка будет? – Он поставил на пол чемодан, видно, решил высказаться до конца.

– Нельзя же, милые вы мои, буквой закона давить человеческие жизни!

– Да не буквой закона, Игорь, – мирно возразил Ермаков. – Шестью платформами весом в двести тонн. Ты сам спал в том поезде.

– Но я не требую искупленья, не требую! (Миндадзе, 1997, с. 261)

По сути, неразрешимость этого спора и создает прецедент, вынесенный в название сценария и фильма, но необходимо заметить, что риторические перипетии недвусмысленно верифицируют накопленную инерцию движения дискурса, позволяющую до поры преодолевать диалектические противоречия, пока не наступит остановка, катастрофа.

## 2. Метафора поезда в современном романе

В современной прозе характерное для модернизма сочетание железнодорожной метафоры (поезд – жизнь, поезд – лиминальное пространство, поезд – социум, поезд – судьба) с интермедийным контекстом (поезд – «киноглаз») расширяет свои смысловые функции за счет апроприации нарративом элементов киносценария и кинофильма [Муратова, Жиличева, 2022б]. Изображение движения поезда (образов, увиденных по ходу этого движения) усложняет структуру истории: в нарратив вводятся киноэкфразисы, персонажи-режиссеры, эпизоды просмотра кинофильмов, актуализируется визуализация повествования, смена плана и ракурса восприятия. Данная тенденция объясняется исчерпанностью «энергии» традиционной биографической фабулы: кинооптика, имитация вербальными средствами экранных образов компенсирует постмодернистское ощущение бессобытийности бытия. Происшествие предстает не как необратимое изменение, а как не до конца определенный фрейм, требующий активности «читателя-зрителя» не только в области эстетической интерпретации, но и в сфере конкретизации событий, их «монтажа» в непротиворечивую историю.

Так, в романе Д. Данилова «Саша, привет!» (2022) метафора поезда становится одним из знаков «межсемиотического перевода», т. е. взаимодействия жанровых особенностей романа и сценария: текст вместо глав разделен на фрагменты, называемые «Эпизод 1», «Эпизод 2» и т. п., содержит указания режиссеру, оператору и даже зрителям: «<...> это будет чем-то вроде кино. На человека направлена камера, и мы за ним наблюдаем» (Данилов, 2022, с. 7–8).

Метафора движения появляется в лиминальной ситуации – герой перед заключением в тюрьму (в данном антиутопическом мире в тюрьму попадают по абсурдным основаниям) прощается с Москвой, перемещаясь по городу пешком, в трамваях и поездах метро («Эпизод 17»). Значимо, что попытка преодоления духовной катастрофы изображена как превращение объекта наблюдения («мы будем наблюдать за этим человеком») в субъекта зрения, который, подобно кинокамере, запечатлевает образы Москвы;

трамваи и поезда помогают смене планов наблюдаемого. Вместо изображения состояния героя нарратор показывает его перемещение по маршрутам, которые он помнит с детства, – именно таким образом Сергей прощается с жизнью.

Сереза смотрит, смотрит, смотрит. Смотрит пристально <...> Сереза дожидается трамвая А <...> Сереза доезжает до Новоконной площади. Это конечная <...> Сереза едет обратно до Чистых прудов <...> Сереза садится в трамвай 39 <...> выходит, переходит на станцию МЦК «Площадь Гагарина», садится на поезд МЦК и едет (Данилов, 2022, с. 56–61).

Однако ностальгическое путешествие не удастся: Сергей понимает, что Москва – «просто часть убивающей (убившей) его реальности» (Данилов, 2022, с. 61), и начинает действовать по правилу «ерофеевского» железнодорожного сюжета – вместо наблюдения за красотами Москвы начинает пить: «Сереза решил проблему привычным способом <...> выпил. Стало гораздо легче, но и менее ярко. “Ростокино”, “Ботанический сад”, “Владыкино”. Поездил еще. Выпил. Поездил. Выпил. Поездил. Выпил. И ближе к ночи вернулся домой» (Данилов, 2022, с. 62). Характерно, что выход из ситуации созерцания привносит в повествование «эпическое прошедшее» время, тогда как большая часть истории повествуется в настоящем времени, т. е. имитирует сценарий.

Отметим, что в предыдущем фрагменте романа («Эпизод 16») Сергей вместе с женой смотрят мини-сериал «Бангкок Хилтон» (1989, реж. К. Кэмерон) и обсуждают кадры «гуманного» расстрела, что предваряет последующие события (Сергея в тюрьме должен расстрелять пулемет, работающий по случайному принципу русской рулетки). Нарратор обращает внимание на то, что казнимая в фильме девушка-наркодилер отгорожена от пулемета бумажной ширмой, поэтому вместо тела убитой виден лишь разрываемый пулями белый лист. Заданный в сериале эффект редупликации (ширма похожа на киноэкран, собравшиеся на казнь люди – на зрителей киносеанса) в романе усиливается. Освобождение героя из тюрьмы становится возможным только как его перемещение в кинофильм.

Финальный «Эпизод 82» соединяет две указанные смысловые линии: предполагаемые «кадры» демонстрируют движение Сергея по Москве (на этот раз пешее), а на экране воображаемого нарратором кинотеатра в это время стреляет пулемет по имени Саша, разрушая здание тюрьмы: «Если б это был не просто текст, а кино, то во время их прохождения по экрану шли бы титры <...> Некоторые люди в процессе вставания говорят,

какой это дикий киношный штамп – вот этот вот уход героя в никуда под титры <...> В это время Саша начинает стрелять по пустой Красной зоне, кроша кафельный пол в пыль...» (Данилов, 2022, с. 248–249).

Пародийный вариант идеологических коннотаций метафоры бронепоезда дается в романе В. Пелевина «iPhuck 10» (2017). Смысл уподобления «поезд – большевистская Россия» «стирается» из кругозора героев из-за сбоя культурной памяти: в фантастическом мире будущего человечество подчинено нейросети. Искусственный интеллект – алгоритм для написания детективов Порфирий Петрович – посещает музей, где видит театральные афиши «Бронепоезд 14-69» и «Горячий снег», и затем «вставляет» их в свой роман. Порфирий находит в сети истолкования, актуальные для новой реальности – нацистскую и эротическую интерпретацию чисел 14-69. Однако тема бронепоезда на «запасном пути» остается неизменной: «Какая, если вдуматься, гармония и благодать – не хватает только гипнобалалаечной трели. Но все же никому и никогда не надо забывать про центр тяжести этой смысловой секвенции – слово бронепоезд» (Пелевин, 2017, с. 117). Поезд в данном случае (в отличие от ранних произведений писателя) оказывается поводом не для актуализации личного сознания, а для демонстрации работы «сознания» сетевого.

В романах Е. Водолазкина поэтика абсурда, характерная для Данилова и Пелевина, уступает место стратегии конвергенции, поэтому движение и остановка поезда становятся описанием этапов постижения тайны бытия. В романе «Оправдание острова» (2021) строительство железной дороги в островном государстве оборачивается социальной катастрофой. «В лето пятнадцатое княжения Парфения и Ксении <...> на Главную площадь вышла ослица и произнесла человеческим голосом: Революции – локомотивы истории» (Водолазкин, 2021, с. 163). Но в новой постреволюционной жизни есть и положительный момент – бессмертные князья оказываются вовлечены в создание фильма: «Вчера у нас был необычный посетитель – знаменитый Жан-Мари Леклер, французский кинорежиссер <...> этот Жан-Мари собирается снимать о нас с Ксенией биографический фильм» (Водолазкин, 2021, с. 174–175). Интересно, что снимаемый Леклером байопик служит своеобразным двойником жизнеописания героев, стилизованного под хронику. Отметим, что фамилия Леклер может быть русским написанием фамилии Leclair (от корня «светлый», «чистый») или фамилии Leclerc (от корня «писец», «летописец», «клирик»). Таким образом соединяется семантика письма и света, святости, т. е. жития и кино-съемки.

Характерно, что именно во время съемок героям суждено выполнить свое предназначение – пожертвовать собой ради спасения мира, однако чудо остается не изображенным ни в «летописном», ни в «кинематографическом» варианте. Леклер планирует сделать «беседу» праведников с Богом, обещанную пророчеством, финальной сценой («беседа с Ним – это ведь попытка оправдания Острова?») (Водолазкин, 2021, с. 349)), но неизвестно, снимает он ее или нет. Хроникер Иннокентий, фиксирующий последние дни жизни героев, допускает две возможности: профанную (их поглотила гора) и сакральную (они отправились к Богу). Финал романа содержит резюме нарратора: «кинокартина Жана-Мари Леклера *Оправдание Острова* получила какую-то важную награду. Говорят, будто Леклер боялся, что его фильм останется непонятым. Напрасно боялся: чего здесь можно не понять? Я с фильмом не знаком, но имел счастье знать их Светлейших Высочеств: не было в нашей истории людей светлее. Думаю, немногие в их возрасте отважились бы на такое восхождение. Это понятно любому зрителю» (Водолазкин, 2021, с. 404–405). Таким образом, обнаруживается, что название романа Водолазкина совпадает с названием фильма Леклера, а читатель хроники – со зрителем.

В романе «Чагин» (2022) остановка поезда соотносится с вечностью и бессмертием. В переписке влюбленных Павла и Ники появляются два индивидуальных образа поезда. Павел вспоминает о поезде, остановившемся по пути в Караганду: «Летней ночью поезд останавливается в степи. Где? В Караганде. Серьезно <...> И сквозь открытое окно эта степь медленно вливается в купе – такой, знаешь, густой звукозапах: земля, травы, кузнечики, птицы <...> И поезд медленно врастает в эту степь, и мы здесь, получается, останемся <...> Машинист берет себя в руки и трогает состав с места. Лязг прокатывается от вагона к вагону. Усилием воли разгоняет поезд <...> Ты могла бы это нарисовать» (Водолазкин, 2022, с. 344–345). Ника в ответном письме рассказывает о воображаемой картине: «Я бы нарисовала машиниста и его помощника, оплетенными травой <...> Абсолютное доминирование зеленого. Апофеоз зарастания, царство хлорофилла. Ему противостоит царство рычагов и ручек, которым недолго уж блеснуть» (Водолазкин, 2022, с. 346). Характерно, что эти письма предваряют повествование о последних днях (подвиге прощения и любви) и смерти Исидора Чагина. Застывание поезда в вечной степи указывает на возможность перемещения души в трансцендентное, акцентированную в финале романа: «Проход, разбойник, пьяница и жизнеописатель, на этих

самых ладонях несет многострадального Исидора. Может быть, даже возносит. Нарисуй» (Водолазкин, 2022, с. 379).

Событие обретения бессмертия, как и событие остановки поезда, должно быть визуализировано, но, поскольку «иконописные» экфразисы содержат движение, воображаемые картины превращаются в кинофильм. Этому соответствует монтажная композиция обоих романов: повествование складывается из записей, дневников, писем разных персонажей.

Таким образом, сформированный на протяжении XX в. кинематографический «семантический ореол» поезда обретает свою «материализацию» в киносценариях. Приращение смысла идет путем замены идеологической трактовки поезда на метафизическую и метанарративную: поезд уподобляется телу, человеку, сознанию, произведению. В современной литературе поезд остается знаком, манифестирующим сущность кинопоэтики (движение кадров), но вместо объекта референтно-событийной интриги становится частью интриги интерпретации, т. е. актуализирует процессы восприятия и понимания личности и мира.

#### Список литературы

Гончаренко А. А. Грех литературщины: взаимодействие кино и литературы в переходе от модернизма к соцреализму в 1920–1930-х гг. // Историческая и социально-образовательная мысль. 2016. Т. 8, № 5. С. 150–155.

ДеБласио А. Философ для кинорежиссера. Мераб Мамардашвили и российский кинематограф. СПб.: Academic Studies Press / БиблиоРоссика, 2020. 272 с.

Мартьянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник Челяб. гос. пед. ун-та. 2017. № 1. С. 136–141.

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Семиотика поезда в русской литературе: интермедиаальный и метапоэтический аспекты // Вестник Кем. гос. ун-та. 2022а. Т. 24, № 1 (89). С. 50–59.

Муратова Н. А., Жиличева Г. А. Дискурсивные практики культуры. Литература и кино в аспектах теоретической и исторической поэтики. Новосибирск: НГПУ, 2022б. 182 с.

Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. М.: Прогресс, 1986. 392 с.

Савицкий С. А. «Железная дорога» как метафора в советской культуре 1920–1930-х гг. // Вестник РГГУ. 2011. № 17. С. 38–46.



## Список источников

- Водолазкин Е. Оправдание Острова. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2021. 416 с.
- Водолазкин Е. Чагин. М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022. 384 с.
- Горенштейн Ф. Раба любви и другие киносценарии. СПб.: Сеанс, 2014. 600 с.
- Данилов Д. Саша, привет! М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022. 248 с.
- Иванов В. «Бронепоезд 14-69»: Контексты эпохи / Отв. ред. Н. В. Корниенко, сост. Е. А. Папкова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 736 с.
- Миндадзе А. А. Остановился поезд // Миндадзе А. А. Время танцора. М.: АСТ, 1997. С. 226–274.
- Пелевин В. iPhuck 10. М.: Изд-во «Э», 2017. 416 с.
- Платонов А. Воодушевление // Здесь и теперь. Философия, литература, культура. 1992. № 1. С. 174–219.

## References

- A General Rhetoric. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981, 288 p. (Russ. ed.: Obshchaya ritorika. Moscow, Progress Publ., 1986, 392 p.)
- Deblasio A. The filmmaker's philosopher. Merab Mamardashvili and Russian cinema. Edinburgh, Edinburgh Uni. Press, 2019, 203 p. (Russ. ed.: Filosof dlya kinorezhissera. Merab Mamardashvili i rossiyskiy kinematograf. St. Petersburg: Academic Studies Press, BiblioRossica Publ., 2020, 272 p.)
- Goncharenko A. A. Grekh literaturshchiny: vzaimodeystvie kino i literatury v perekhode ot modernizma k sotsrealizmu v 1920–1930-kh gg. [The sin of striving for literary effects: interaction between cinema and fiction in the transition from Modernism to Socialist Realism in the 1920s–1930s.]. *Historical and socio-educational thought*, 2016, vol. 8, no. 5, pp. 150–155. (in Russ.)
- Martyanova I. A. Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoy russkoy prozy) [Cinematographic quality of a literary text (based on contemporary Russian prose)]. *Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University*, 2017, no. 1, pp. 136–141. (in Russ.)
- Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Diskursivnye praktiki kul'tury. Literatura i kino v aspektakh teoreticheskoy i istoricheskoy poetiki [Discursive practices of culture. Literature and cinema in aspects of theoretical and historical poetics]. Novosibirsk, NSPU Press, 2022, 182 p. (in Russ.)

Muratova N. A., Zhilicheva G. A. Semiotika poezda v russkoy literature: intermedial'nyy i metapoeticheskiy aspekty [Train semiotics in Russian literature: intermedial and metapoetic aspects]. *Bulletin of the Kemerovo State University*, 2022, vol. 24, no. 1 (89), pp. 50–59. (in Russ.)

Savitskiy S. A. “Zheleznaya doroga” kak metafora v sovetskoy kul'ture 1920–1930-kh gg. [“Railway” as a metaphor in Soviet culture of the 1920s–1930s]. *RSUH Bulletin*, 2011, no. 17, pp. 38–46. (in Russ.)

### List of Sources

Danilov D. Sasha, privet! [Hello, Sasha!]. Moscow, AST Publ.: Editorial of Elena Shubina, 2021, 248 p. (in Russ.)

Gorenshteyn F. Raba lyubvi i drugie kinostsenarii [The Slave of Love and other screenplays]. St. Petersburg, Seance Publ., 2014, 600 p. (in Russ.)

Ivanov Vs. “Bronepoezd 14-69”: Konteksty epokhi [“Armored train 14-69”: Contexts of the era]. Ed. by N. V. Kornienko, comp. by E. A. Papkova. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, 736 p. (in Russ.)

Mindadze A. Ostanovilsya poezd [The Train Stopped]. In: Mindadze A. *Vremya tantsora* [Time of a Dancer]. Moscow, AST Publ., 1997, pp. 226–274. (in Russ.)

Pelevin V. iPhuck 10. Moscow, E Publ., 2017, 416 p. (in Russ.)

Platonov A. Voodushevlenie [Invigoraton]. *Here and now. Philosophy, literature, culture*, 1992, no. 1, pp. 174–219. (in Russ.)

Vodolazkin E. Chagin. Moscow, AST Publ.: Editorial of Elena Shubina, 2022, 384 p. (in Russ.)

Vodolazkin E. Opravdanie Ostrova [Justification of the Island]. Moscow, AST Publ.: Editorial of Elena Shubina, 2021, 416 p. (in Russ.)

### Информация об авторах

Наталья Александровна Муратова, кандидат филологических наук  
RSCI Author ID 709498

Галина Александровна Жиличева, доктор филологических наук  
Scopus Author ID 57204655937

WoS ResearcherID J-8595-2016

SPIN 6517-3809

**Information about the Authors**

*Natalya A. Muratova*, Candidate of Sciences (Philology)

RSCI Author ID 709498

*Galina A. Zhilicheva*, Doctor of Sciences (Philology)

Scopus Author ID 57204655937

WoS ResearcherID J-8595-2016

SPIN 6517-3809

*Статья поступила в редакцию 01.02.2023;  
одобрена после рецензирования 10.03.2023; принята к публикации 10.03.2023  
The article was submitted on 01.02.2023;  
approved after reviewing on 10.03.2023; accepted for publication on 10.03.2023*