

## КИНОЭКФРАСИС В НОВЕЛЛЕ ЛИОНА ФЕЙХТВАНГЕРА «БРОНЕНОСЕЦ „ПОТЕМКИН”»

**Нина Станиславовна Бочкарева**

Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь  
e-mail: nsbochk@mail.ru

**Маргарита Андреевна Пешкова**

Пермский государственный национальный исследовательский университет, г. Пермь  
e-mail: peshkova.margarita@bk.ru

**А**ннотация. В статье рассматривается новелла Л. Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”» как отдельное произведение, а не как глава романа «Успех». Исследуется поэтика киноэпифразиса в новелле, его структура и роль в художественной системе произведения. Выявляются хромотопическая, сюжетообразующая и характерологическая функции киноэпифразиса. Сравнивается фильм Эйзенштейна и новелла Фейхтвангера, его интерпретирующая. Делается вывод о том, что немецкий писатель использует основные сюжетные и образные мотивы фильма (червивое мясо, бунт, убитый матрос на берегу, лестница, шеренга казаков, коляска, флажки и т.д.), но показывает их через призму восприятия человека, не принимающего революции. В результате он, с одной стороны, показывает огромное эмоциональное воздействие фильма, с другой стороны, создает психологически более сложный, чем в фильме, образ «врага революции».

**К**лючевые слова: киноэпифразис, фильм, новелла, Фейхтвангер, Эйзенштейн, Броненосец «Потемкин».

Время расцвета немого кино пришлось на 20-е годы XX века. Однако кинематографические новшества открывали большие возможности не только для киноиндустрии, но и для литературы: «При создании художественной литературы о развивающейся и закрепляющейся массовой культуре, ее технических средствах и формах существования происходит процесс саморефлексии писателя, находящегося в поиске “новой точки зрения”» [Rutz, S. 7]. В Германии писатели «новой деловитости» (А. Деблин, Й. Рот, Э. Кестнер и др.) во многом под влиянием кинематографа заменяют традиционный психологизм «пристальным наблюдением» [Дронова, с. 82].

К киноискусству обратился и Л. Фейхтвангер (1884–1958), полагая, что вследствие распространения такого технологического изобретения, как кино, читатель XX века и от романа будет ожидать чего-то иного. Он считал, что кинозрители будут смотреть на литературный текст под другим углом зрения. Под впечатлением от фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1926) Фейхтвангер, по его собственным словам, «попытался обновить технику романа и сознательно применить к нему приемы фильма» [Chartier-Bunzel, S. 288].

В романе «Успех» (1929) Фейхтвангер стремился применить кинематографические методы с целью освободить повествовательную форму от присущих ей ограничений:

«“Броненосец Потемкин” достигает цели, которая возможна только для совершеннейшего произведения искусства и не может быть достигнута путем повествовательного или научного описания. Он воссоздает специфику российской революции 1905 года, ощущение ее необходимости, ее энтузиазма. Этим он покоряет и колеблющихся и противников. Воспроизвести эту его силу, увлекающую даже противника, и было моей задачей... в этой главе моей книги противник, покоренный внутренней правдой “Потемкина”, принужден против воли воздать должное тем, кого он ненавидит и угнетает» (цит. по: [Лебедев, с. 176]).

Используя методы кино, он достиг модернизации исторического романа, глубже воздействуя на читателя, привлекая его к сопереживанию и просвещению.

Советские литературоведы акцентировали внимание на идейном содержании романа, борьбе личности за культурные и человеческие ценности, подчеркивали его антибуржуазный характер [Спектор, с. 33]. В работах зарубежных ученых на материале романа специально исследуется воздействие фильма на массы и отдельного человека [Körpke, S. 261–266], правда и вымысел в историческом романе и фильме [Schmitt-Maass, S. 272], кинематографические приемы в романе: одновременность действия, изменение перспективы и диалектический монтаж [Markus, p. 43, 75, 76].

Задача нашей работы – проанализировать не столько кинотехнику, сколько функции киноэкфрасиса в новелле Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”» [Feuchtwanger, S. 79–85; Фейхтвангер, с. 322–328]. Новелла создавалась как самостоятельное произведение, однако под первоначальным названием «Броненосец “Орлов”» вошла в четвертую книгу романа «Успех» в качестве вступительной главы. Как правило, исследователи анализируют главу «Броненосец “Орлов”» в контексте романа «Успех». Целостный анализ новеллы «Броненосец “Потемкин”» как самостоятельного произведения позволяет уделить больше внимания функциям киноэкфрасиса в ее художественной системе.



Рис. 1. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925).

Фейхтвангер показывает, как фильм может лишить самоуверенности уже немолодого скептического человека, как заставляет его усомниться в своих ценностях. Писатель изображает трансформацию главного героя, министра Кленка, тем самым демонстрируя, каким воздействием на человека обладает кинематограф. Киноэкфрасис в новелле помогает выразить конфликт в душе главного героя, создает «удивительный случай» в жизни Кленка, помогает открыть читателю его внутренний мир.

Организуя для новеллы «Броненосец “Потемкин”» становится хронотоп кинотеатра: у его входа начинается и заканчивается повествование, а разворачивается оно в зри-



Рис. 2. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925).



Рис. 3. Кадр из фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”» (1925).

тельном зале. Основные события происходят во время просмотра фильма: герой заходит в кинотеатр уверенным в себе и в своих идеалах, выходит же потерянным и подавленным. Киноэкфрасис придает композиционную целостность новелле, участвует в ее пространственно-временной организации, выполняет сюжетообразующую функцию, влияет на специфику жанра [Бочкарева, с. 7].

Значимой характеристикой новеллы исследователи считают ее однособытийность [Мелетинский, с. 4]. Но в хронотопе кинотеатра сюжетное действие «удваивается»: происходящее на экране воспринимается героем-зрителем. Событие здесь – это «переход персонажа через границу, разделяющую “семантические поля” в тексте (с точки зрения автора и читателя) или части пространства-времени в мире (с точки зрения героя, связанной с его представлениями о цели и о препятствиях к ее достижению)» [Тамарченко, с. 184]. Министру Кленку любопытно узнать, почему фильм «Броненосец “Потемкин”» – «ohne Aufbau, ohne Weiber, ohne Handlung» (без композиции, без женщин, без сюжета) [Feuchtwanger, S. 79] – уже посмотрело 36 тысяч берлинцев. Придя на киносеанс, Кленк настроен крайне критически, он не желает «попадаться на удочку» киношникам-евреям и не поддерживает всеобщего ажиотажа.

Перед началом просмотра «der Minister Klenk, die um ihn Sitzenden groß überragend»

(министр Кленк сильно возвышался над сидящими вокруг него) [там же] – Кленк был выше и, как он себя оценивал, по независимости и трезвости взглядов. В процессе просмотра фильма «Klenk sitzt still, es hat ihm den Atem verschlagen, er sitzt, der riesige Mann, mäuschenstill» (Кленк сидит тихо, у него перехватило дыхание, этот огромный мужчина сидит тихо, как мышка) [там же, S. 82]. Автор сравнивает Кленка с маленьким беспомощным зверьком, демонстрируя тем самым огромную силу киноискусства. После просмотра фильма «er schaut ja so aus, wie ein Tier in der Falle» (он был похож на зверя, попавшего в ловушку) [там же, S. 85]. Неприступный, скептически настроенный, Кленк на какой-то момент поддался революционному настроению. И, логически рассуждая, что это неправильно, сердцем он был вместе с восставшими матросами, сочувствовал им.

Фейхтвангеру было важно представить сильного, уверенного в себе человека с устойчивыми ценностями, взглядами, с большим опытом: ведь, если фильм сможет заставить сомневаться даже такого человека, тогда киноискусство поистине не имеет границ в возможности воздействовать на публику. Сам герой признается, что он не *sanfter* (кроткий) и *friedlicher* (миролюбивый), а *derber* (грубый), *wilder* (несдержанный) и *kriegerischer* (воинственный): «für zärtliche Gefühle nicht zu haben» («его не разжалобишь») [Feuchtwanger, S. 85; Фейхтвангер,

с. 326]. Во время войны он сам командовал солдатами, поэтому в поведении матросов на экране сразу почувствовал опасность.

Для передачи умонастроения Кленка, его эмоциональной оценки, манеры изъясняться Фейхтвангер выбрал форму несобственно-прямой речи, в которой речь персонажа сливается с речью автора-повествователя: повествователь представляет нам «внутренние» высказывания своего героя. Использование несобственно-прямой речи позволило показать читателю искренность переживаний Кленка: ведь в собственных мыслях нет необходимости притворяться, нет необходимости быть нечестным перед самим собой. Выйдя из кинотеатра, Кленк быстро скрывает свою подавленность, «вправляет» прежние черты лица, и оно вновь становится «грубым», «довольным» и «согласным с самим собой» [Фейхтвангер, с. 326–327]: «Und schon hat er sein Gesicht wieder eingerenkt in das alte, wilde, vergnügte, mit sich einverstandene» [Feuchtwanger, S. 85]. Теперь по внешнему виду никто бы и не догадался, какой эффект произвел на министра просмотренный фильм. Но благодаря несобственно-прямой речи читатель увидел то душевное беспокойство и потерянность, которые охватили Кленка в кинозале.

В немом кино звук существует параллельно с изображением, поэтому музыкальное сопровождение может меняться. В Германии для демонстрации фильма «Броненосец “По-

темкин”» была заказана музыка молодому немецкому композитору Майзелю, который сам дирижировал оркестром на премьере [Броненосец «Потемкин», с. 228]. В новелле Фейхтвангера музыка соответствует революционному напряжению фильма: в самом начале, при оглашении секретных документов о взбунтовавшихся, звучит режущее, пронзительное фортиссимо: «Ein paar Takte griller Musik, wüst, fortissimo» [Feuchtwanger, S. 79]. После этого мы наблюдаем крещендо: глухая и гнетущая музыка становится молотящей и угрожающей, что соответствует нарастающему на броненосце волнению: «die hämmernde, bedrohliche Musik geht weiter, die Gärung wächst» [там же, S. 81]. Главный герой постоянно комментирует музыкальное сопровождение, выражает свое отвращение к нему, но признает его власть над собой. Он называет музыку *hämmernde* (молотящей), *scheußliche* (отвратительной), *bedrohliche* (угрожающей) [там же, S. 82]. Неприязнь к музыке возникает не только из-за событий, происходящих на экране, но также и потому, что Кленк поддается ее влиянию, и это сбивает его с толку, указывает на его уязвимость.

Музыка вместе с визуальным рядом создают эффект синестезии: на экране изображен матросский кубрик, тесно прилегающие друг к другу подвесные койки – все это вызывает у героя ощущение спертого воздуха: «Man spürt richtig die schlechte Luft des Raums» [Feuchtwanger, S. 80]. Описывая же музыку,

Фейхтвангер, по-видимому, не случайно обращается к многозначным эпитетам: *dumpe* может означать глухой звук и спертый, затхлый воздух, *beklemmende* употребляется как в значении чего-то гнетущего, так и спертого, душного воздуха.

В фильме «Броненосец “Потёмкин”» действительность анализируется средствами пластики. «Пластика здесь не иллюстрирует движение готового сюжета, а сама слагает сюжет из реального течения жизни... В картине изображение не подтверждает уже известное, не иллюстрирует рассказ, а само изучает, наблюдает, рассказывает» [Фрейлих, с. 71]. В новелле нет прямого указания на интертитры, но они использованы для передачи содержания фильма. Фейхтвангер не разделяет показанные на экране события и комментарии, данные в интертитрах, что создает некое единство, по своему эффекту напоминающее уже звуковое кино.

Принципиальное отличие фильма от его воссоздания в новелле проявляется в первой части. В фильме тема революции сразу вводится в интертитрах цитатой из Ленина (кадр 13) и разговором Матюшенко с Вакулинчуком (кадр 16) [Броненосец «Потемкин», с. 106–181]. Матросы собираются «поддержать рабочих» и «встать в первые ряды революции» (кадр 18) еще до эпизода с гнилым мясом. В новелле, наоборот, упоминается о каких-то секретных документах из архива морского ведомства, в которых

говорится о том, что команда броненосца «Потемкин» взбунтовалась из-за неудовлетворительной пищи: «Geheimakten aus dem Marinearchiv: dann und dann meuterte die Besatzung des Panzerkreuzers “Potemkin” vor der Stadt Odessa wegen ungenügender Ernährung» [Feuchtwanger, S. 79]. Таким образом, обвинения в тенденциозности фильма выглядят менее основательными, а сочувственная реакция Кленка по отношению к матросам кажется более убедительной.

Критики фильма «Броненосец “Потемкин”» отмечают «величественные массовые сцены» и «исторически обусловленные человеческие характеры» [Юрнев, с. 14]. Речь идет о людях на берегу, митингующих и слушающих. В интертитрах фильма называются имена матросов и офицеров броненосца, при этом последние показаны только отрицательно (строго соблюдается классовый подход в характеристике человека). В новелле персонажи не индивидуализированы, но под взглядом министра Кленка офицеры выглядят более человечными (при этом классовый подход распространяется и на самого Кленка).

Фейхтвангер не упоминает о самых знаменитых случаях визуального (пластического) монтажа Эйзенштейна, как будто «оживляющего» скульптуры амуров (кадры 226–228) и львов (кадры 232–234). Принцип диалектического монтажа Эйзенштейна в новелле использован двумя другими способами:

во-первых, заимствован из сюжета фильма (воспроизведены эпизоды, его демонстрирующие), во-вторых, адаптирован к литературному произведению.

В первом случае Фейхтвангер воссоздает отрывки экранного сюжета, сконструированного режиссером из серии эпизодов, которые выражают тезис, антитезис и синтез. Приведем пример:

– тезис: «Matrosen, herumstehend um ein aufgehängtes Stück Fleisch. Sie betrachten es mißbilligend. Immer mehr kommen heran, immer andere. Man braucht nicht lange zu riechen, um herauszukriegen, daß es nicht gut riecht. Das Stück Fleisch in Großaufnahme: es wimmelt von Maden. Die Leute scheinen schon öfters derartiges Fleisch gekriegt zu haben. Schimpfen» (Матросы окружили подвешенный кусок мяса. Они разглядывают его неодобрительно. Подходят все новые и новые матросы. Не нужно долго принюхиваться, чтобы понять, что дурно пахнет. Кусок мяса крупным планом: кишит червями. Кажется, людям уже не раз подавали такое мясо. Ругань) [Feuchtwanger, S. 80];

– антитезис: «Der Schiffsarzt wird herbeigeholt, ein etwas mickeriger Herr. Er setzt seinen Kneifer auf, tut seine Pflicht, untersucht das Fleisch, kann es nicht ungeeignet zum Genuß finden. Das Fleisch wird zubereitet» (Вызывают судового врача, хиленького мужчину. Он надевает пенсне, выполняет свою обязанность, проверяет мясо, находит его пригодным

к употреблению) [там же, S. 80];

– синтез: «Die Mannschaft weist die Brühe zurück. Schimpft... wie jetzt die auf der Leinwand auf die Offiziere eine tolle, groteske Jagd anfangen, sie hervorholen aus albernem Verstecken, sie über Bord schmeißen in die fröhlich hochspitzende See, einen nach dem andern, den mickerigen Schiffsarzt darunter, seinen Kneifer ihm nach» (Команда отказывается есть похлёбку. Ругаются... начинают на экране бешеную охоту на офицеров, достают их из нелепых укрытий, бросают их за борт в весело вздымающееся море, одного за другим, и хилого судового врача, и его пенсне за ним вслед) [там же, S. 82].

В. Шкловский вслед за режиссером так объясняет эффект эмоционального воздействия фильма «Броненосец “Потемкин”» на зрителя: «Сергей Михайлович говорил, что когда бросают доктора за борт, то доктора мы уже не видим, на тросах повисает его пенсне. Это синекдоха – часть, взятая как обозначение целого. Тонуций человек вызывает в вас, может быть, и чувство отмищенного зла, но и жалости тоже – висящее пенсне говорит, что этого человека нет и быть не должно. Эмоция зрителя очищена» [Шкловский, с. 82]. В новелле Фейхтвангер, как и его герой, тоже на стороне восставших матросов, но эмоция читателя усложняется, потому что фильм смотрит человек, сочувствующий одновременно и офицерам.

Второй, литературно адаптированный,



способ диалектического монтажа подробно анализирует И. Маркус: «Кленк захвачен фильмом, и его эмоциями управляют при помощи техник монтажа. Если мы используем формулу  $A+B=C$ , то “А” и “В” суть два противоположных кадра, а “С” – эффект столкновения, или, скорее, эмоция, или реакция, вызванная в Кленке (как в зрителе) этим столкновением» [Markus, p. 43]. Эффект столкновения представлен Фейхтвангером при помощи одиночных предложений или очень коротких групп предложений. Маркус приводит следующий пример:

[А] «Der Schlafraum der Mannschaft. Hängematten, dicht aneinander» (Матросский кубрик. Подвесные койки, тесно прилегающие друг к другу);

[В] «Ein Vorgesetzter, herumschnüffelnd zwischen unruhig schlafenden Matrosen» (Капитан, спящий между беспокойно спящими матросами);

[С] «Das ganze nicht unbegabt gemacht. Man spürt richtig die schlechte Luft des Raums» (Все это сделано не бездарно. Действительно ощущается плохой воздух помещения) [там же].

Своеобразие способа диалектического монтажа, представленного Фейхтвангером в данной новелле, связано с одновременным использованием как возможностей кино с его кадрами, так и потенциала литературы, которая фиксирует реакцию персонажа, раскрывающую его внутренний мир.

Таким образом, киноэкфрасис в новелле

Л. Фейхтвангера «Броненосец “Потемкин”» не только выполняет композиционную, хронологическую, сюжетообразующую и характерологическую функции, но и обнаруживает сходство и различие как двух искусств (кино и литературы), так и двух художников (Эйзенштейна и Фейхтвангера). Немецкий писатель использует основные сюжетные и образные мотивы фильма (червивое мясо, бунт, убитый матрос на берегу, лестница, шеренга казаков, коляска, флажки и т.д.), но показывает их через призму восприятия человека, не принимающего революции. В результате он, с одной стороны, показывает огромное эмоциональное воздействие фильма, с другой стороны, создает психологически более сложный, чем в фильме, образ «врага революции».

### Литература

Бочкарева Н.С. Введение // Экфрасические жанры в классической и современной литературе / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Е.О. Пономаренко, А.Г. Рогова, И.А. Табункина, Д.С. Туляков, И.И. Тулякова; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь: Пермский гос. ун-т, 2014. С. 5–11.

Броненосец «Потемкин» / сост. Н.И. Клейман, К.Б. Левина. М.: Искусство, 1969.

Дронова О.А. Романы «новой деловитости» в контексте литературной кинематографичности // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная

филология. 2015. Вып. 3(31). С. 88–94.

*Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М.: Искусство, 1965.

*Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990.

*Спектор А.Л.* Лион Фейхтвангер. Лекции для студентов филологических факультетов. Душанбе, 1968.

*Тамарченко Н.Д.* Структура произведения // Теория литературы: в 2 т. / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. М.: Академия, 2004. Т. 1. С. 172–263.

*Фейхтвангер Л.* Броненосец «Потёмкин» / перевод В. Станкевич // Искусство и художник в зарубежной новелле XX века / сост. И.С. Ковалева; авт. вст. ст. В.Е. Балахонов. СПб: СПбГУ, 1992. С. 322–328.

*Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007.

*Шкловский В.* Эйзенштейн. М.: Искусство, 1976.

*Юрнев Р.Н.* Броненосец «Потёмкин» Сергея Эйзенштейна. М.: Наука, 1965.

*Chartier-Bunzel, A.* (2009). Simone, ein Hollywoodprodukt? In: I. Wallace (Ed.), Feuchtwanger and Film. New York: Peter Lang, S. 283–295.

*Feuchtwanger, L.* (1956). Panzerkreuzer Potemkin und andere Erzählungen / ausgewählt von Hans Marquardt. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., S. 79–85.

*Köpke, W.* (2009). Massenwirkung und Film in Erfolg. In: I. Wallace (Ed.), Feuchtwanger and Film. New York: Peter Lang, S. 261–266.

*Markus, I.* (1994). Ch. Lion Feuchtwanger's Erfolg: Film Technique and the Modern Historical Novel: Thesis. Hamilton, Ontario: McMaster University.

*Rutz, G.-P.* (2000). Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre. Hamburg: Lit.

*Schmitt-Maass, Ch.* (2009). Die photographisch treue Wiedergabe von Charakteren. Aspekte der Typage in Feuchtwangers Jefta. Anlage – Kritik – Erfolg. In: I. Wallace (Ed.), Feuchtwanger and Film. New York: Peter Lang, S. 267–282.

## References

*Bochkareva, N.S.* (2014). Vvedenie [Introduction]. In: N.S. Bochkareva (Ed.), Ekphrastic Genres in Classical and Modern Literature. Perm: Perm State National Research University, pp. 5–11.

*Chartier-Bunzel, A.* (2009). Simone, ein Hollywoodprodukt? In: I. Wallace (Ed.), Feuchtwanger and Film. New York: Peter Lang, S. 283–295.

*Dronova, O.A.* (2015). Romany “novoj delovitosti” v kontekste literaturnoj kinematografichnosti [Novels of “New Objectivism” within the Context of Cinematographic Writing]. Perm University Herald. Russian and Foreign Philology, 3(31), pp 88–94.

*Feuchtwanger, L.* (1992). Panzerkreuzer Potemkin / translated by V. Stankevich. In: I.S. Kovaleva

(Ed.), *Art and Artist in Foreign Short Story of the XXth century* [Iskusstvo I hudozhnik v zaru-bezhnoj novelle XX veka]. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University Publ., pp. 322–328.

*Feuchtwanger, L.* (1956). *Panzerkreuzer Potemkin und andere Erzählungen / ausgewählt von Hans Marquardt*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., S. 79–85.

*Freilich, S.I.* (2007). *Film Theory: from Eisenstein to Tarkovsky* [Teorija kino: ot Eisenstein do Tarkovsky]. Moscow: Akademicheskij Projekt.

*Klejman, N.I., & Levina, K.B.* (1969). *Bronenosets “Potemkin”* [Battleship “Potemkin”]. Moscow: Iskusstvo.

*Köpke, W.* (2009). *Massenwirkung und Film in Erfolg*. In: I. Wallace (Ed.), *Feuchtwanger and Film*. New York: Peter Lang, S. 261–266.

*Lebedev, N.A.* (1965). *Essays on Film History in USSR. Silent films: 1918-1934* [Ocherki istorii kino v SSSR. Nemoe kino: 1918–1934]. Moscow: Iskusstvo.

*Markus, I.* (1994). *Ch. Lion Feuchtwanger’s Erfolg: Film Technique and the Modern Historical Novel: Thesis*. Hamilton, Ontario: McMaster University.

*Meletinskij, E.M.* (1990). *Historical Poetics of Short Story* [Istoricheskaja poetika novelly]. Moscow: Nauka.

*Rutz, G.-P.* (2000). *Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre*. Hamburg: Lit.

*Schmitt-Maass, Ch.* (2009). *Die photographisch treue Wiedergabe von Charakteren. Aspekte der Typage in Feuchtwangers Jefta. Anlage – Kritik – Erfolg*. In: I. Wallace (Ed.), *Feuchtwanger and Film*. New York: Peter Lang, S. 267–282.

*Shklovsky, V.* (1976). *Eisenstein*. Moscow: Iskusstvo.

*Spector, A.L.* (1968). *Lion Feuchtwanger. Lectures for Students of Philological Faculties* [Lion Feuchtwanger. Lekcii dlja studentov filologicheskikh fakultetov]. Dushanbe.

*Tamarchenko, N.D.* (2004). *Structure of Work* [Struktura Proizvedenija]. In: N.D. Tamarchenko, V.I. Tjupa, S.N. Brojtman. *Theory of Literature* [Teorija Literaturny]. Moscow: Akademija, V. 1, pp. 172–263.

*Yurenev, R.N.* (1965). *Battleship “Potemkin” by Sergei Eisenstein* [Bronenosec “Potemkin” Sergei Eisenstein]. Moscow: Nauka.

**FILM EKPHRASIS IN LION FEUCHTWANGER'S SHORT STORY**  
*PANZERKREUZER POTESKIN*

Nina S. Bochkareva, PhD, Associate Professor of Perm State National Research University (PSNRU);  
e-mail: nsbochk@mail.ru.

Margarita A. Peshkova, Student of Perm State National Research University (PSNRU);  
e-mail: peshkova.margarita@bk.ru.

**Abstract.** The article proposes a view on Lion Feuchtwanger's short story *Panzerkreuzer Potemkin* as an independent work rather than a chapter of the novel *Erfolg*. The poetics of the film's ekphrasis in the short story is investigated together with its structure and its role in the artistic system of the work. The chronotopical, plot-building and characterological means are explored. A comparison is made between Eisenstein's film and its interpretation in Feuchtwanger's novel. It is concluded that the German writer uses the main plot and figurative motifs of the film (the wormy meat, the mutiny, the killed seaman on shore, the ladder, the rank of Cossacks, the pram, flags, etc.), but shows them in the light of the perception of a man who does not accept the revolution. As a result, he shows, on the one hand, the enormous emotional impact of the film, while on the other, he creates a more complicated psychology of 'the enemy of the revolution' than in the film.

**Key words:** film ekphrasis; short story; Feuchtwanger; Eisenstein; Battleship «Potemkin».

