

О. А. Неклюдова

Издательский дом «Языки славянской культуры», Москва

**К вопросу о кинематографической технике
в прозе В. Каверина 1920-х гг.**

Предпринимается попытка показать влияние кинематографа на творчество В. Каверина 1920-х гг., проявляющееся на разных уровнях поэтики. Приемы, восходящие к кинематографу (монтаж, титры, отсутствие психологизма, особая аскетичная цветопись и др.), оттачиваются в ранних рассказах и в дальнейшем широко используются Кавериним в повести «Конец хазы» и в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». Анализируются возможные отсылки к немому кинематографу, в том числе к знаменитым фильмам немецкого экспрессионизма. Делается вывод, что обращение Каверина к кинотехнике связано как с поисками нового пути в литературе, с освоением авантюрного жанра, так и с представлением о том, что именно средства кинематографа наиболее точно передают мрачную, тревожную атмосферу послереволюционной эпохи.

Ключевые слова: В. Каверин, кинематографичность, синтез искусств, немецкий экспрессионизм.

Литературный процесс в России 1920-х гг. определяется взаимодействием различных группировок, каждая из которых отстаивает свой взгляд на литературу, участвует в горячих спорах о том, что, для кого и как писать. Группа «Серрапионовы братья», куда входит молодой В. Каверин, призывает современных писателей учиться у Запада, у авантюрного и фельетонного романа Стивенсона, Дюма, у фантастики Гофмана. Серрапионы мечтают стать «сюжетными» писателями [Лунц, 1998, с. 50], верят, что на смену орнаментальной прозе придет проза сюжетная [А. Г., 1924, с. 274]. В большей степени, чем другим серрапионам, мечты о «сюжетной» литературе удалось воплотить представителям западного крыла группы – Л. Лунцу и В. Каверину.

В 1924 г. В. Каверин в своем докладе на заседании «Комитета по изучению современной литературы» подводит некоторый итог трехлетнему существованию сюжетной, динамичной прозы: «Тяга к сюжету проявилась 1) в появлении кинематографического романа и 2) в серьезных внутри-литературных исканиях. Нельзя отрицать влияния кино на литературу, особенно на Западе. В будущем еще придется учесть всю глубину этого влияния и размеры тех разрушений, которые оно внесет в литературу» [А. Г., 1924, с. 274]. Таким образом, Каверин открыто

Неклюдова Ольга Александровна – кандидат филологических наук, редактор издательского дома «Языки славянской культуры» (ул. Большая Лубянка, 13/16, стр. 1, 107031, Москва, Россия; ogika@yandex.ru)

говорит о влиянии на литературу эстетики кино, правда, признает ее исключительно в увеличении роли сюжета в ней: «Кинематографический роман культивирует сюжет, как специфическое свойство, так же, как орнаментализм – стилистику» [Там же, с. 274–275].

«Кино-литературе», новой тенденции «литературного сегодня», возникшей под влиянием кинематографа, посвящена статья в «Литературной энциклопедии» 1925 г. В ней отмечается влияние эстетики кино уже на О. Генри, которое проявляется «и в разработке сюжета, и в обычной манере показывать людей и события извне, заставляя читателя угадывать их внутренний смысл и, наконец, в языке, нередко отображающем стиль кинематографических надписей» [Литературная энциклопедия, 1925, стб. 349]. Эта мысль уже звучала раньше в статье Е. Замятина: «Ошибка, что кинематограф изобретен Эдисоном: кинематограф изобрели вдвоем Эдисон и О. Генри...» [Замятин, 2004, с. 109].

Энциклопедия называет основные особенности «кино-литературы», выделенные на примере киноромана Жюль Ромэна «Доногоо-Тонка, или Чудеса науки» (1919; в России в 1922 г.): внешняя композиция книги, включающая слова-титры в рамках; использование в романе настоящего времени («рассказ современен событию» [Литературная энциклопедия, 1925, стб. 350]), особенности синтаксиса: «речь, призванная отмечать каждое движение действующих лиц, не опережая, не отставая от него, – естественно отрывиста и лаконична, – в ней нет объяснительных придаточных предложений, нет пространных определений и громоздких эпитетов» [Там же, ст. 349–350]. Жанр кино-романа (кино-поэмы) был с интересом встречен в России: например, в журнале «Современный Запад», в редакционную коллегия которого входил Е. Замятин, были напечатаны кино-поэма «Чаплиниада» И. Голля, рассказ «Собака Вудро Вильсона» из книги «В дебрях кинематографа» кинорежиссера Л. Деллюка.

Нам представляется, что в своих ранних рассказах Каверин ориентируется не только на гофмановскую традицию и на современную ему западноевропейскую литературу (например, на немецкий экспрессионизм), но и на киностилистику, что проявляется как в сюжетных переключках, так и в особенностях поэтики, имеющей точки пересечения с поэтикой «кино-литературы».

Влияние кинематографа на ранние рассказы Каверина уже привлекало внимание исследователей, этой проблеме посвящена глава диссертации О. Костанди [Костанди, 2001, с. 72–78]. В ней с точки зрения кинематографической техники рассмотрены главным образом рассказы из сборника «Мастера и подмастерья» (1923). В их поэтике выделяются черты, которые сближают рассказы с искусством кино: 1) особая цветопись (чередование света и тени); 2) «выдвижение на первый план жеста и маски персонажа»; 3) сюжет авантюрного характера, воспроизведение коллизий, характерных для кино: «превращение живого в мертвое, движение в неподвижность и т. д.» [Там же, с. 74, 75]; 4) сочетание действия с авторскими отступлениями, напоминающее кино с его чередованием титров и игры актеров.

В. Новиков и О. Новикова в своей книге пишут, что «для Каверина обращение к новеллистике всегда носит экспериментальный характер, бывает обусловлено... стремлением освоить такие грани писательского труда, которые с наибольшей отчетливостью проявляются в малом жанре». В сборнике «Мастера и подмастерья» Каверин, по мысли исследователей, «стремится достичь творческой свободы», а в более позднем сборнике «Бубновая масть» (1927) работает над убедительностью и психологической достоверностью характеров [Новиков, Новикова, 1986, с. 49–50]. На наш взгляд, это наблюдение следует уточнить. Если в сборнике «Мастера и подмастерья» Каверин главным образом экспериментирует с приемами и сюжетами классической и современной европейской литературы (Гофман, братья Гримм, Гауф, Гете, Майринк и др.), а также, как показал Костанди, с кино-

приемами, то в «Бубновой масти» и в повести «Конец хазы» кинематографическая техника проявляется уже гораздо ярче. Так, ее влияние можно увидеть в описании мимики персонажей, и в своеобразной «работе камеры» (например, когда в рассказе «Сегодня утром» герой рассматривает человека, которого он встретил в карете скорой помощи, «протащив глаза от подбородка до ног» [Каверин, 1927, с. 96]), и в использовании монтажа и особой аскетичной цветописы. Пожалуй, можно предположить, что ранние опыты Каверина по освоению поэтики кино в литературе подготовили его главное произведение 1920-х гг. – роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928) ¹.

Монтаж

Каверин дебютировал рассказом «Одиннадцатая аксиома» (он был напечатан в альманахе «1921», до 2009 г. считавшемся утерянным). Уже в нем можно обнаружить основные черты поэтики новеллистики Каверина, которые в дальнейшем будут развиваться: это интертекстуальность, наличие научного подтекста (использование в художественных целях математических и физических концепций, например теории относительности («Скорость света», «Сегодня утром» «Бочка»)) ², кинематографичность (в основе рассказа лежит прием монтажа, восходящий к искусству кино).

В рассказе, отгалкиваясь от теории параллельности Лобачевского, Каверин проводит сюжетный эксперимент: сводит в пространстве и во времени две сюжетные линии (студента и монаха). Сначала они развиваются параллельно, и это подчеркивается даже графически: рассказ организован в две колонки. Постепенно линии повествования начинают перекликаться и в итоге сплетаются, а «слияние» двух героев в финале рассказа объясняется по-гофмановски – темой двойничества. Однако можно увидеть в этом рассказе и попытку художественно проиллюстрировать работу монтажера в кино: два сюжета, существующие отдельно и даже графически, при помощи линий, друг от друга обособленные, объединяются как будто в результате монтажной склейки.

Прием монтажа Каверин использует и в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове». В его центре – конфликт старой, академической (ее представитель – профессор Ложкин) и новой, формалистской (в ее главе – скандалист Некрылов) науки, которая ассоциируется в том числе с интересом к кино («Еще не справившись с магистерскими экзаменами, они меняли историю литературы на – смешно сказать – синематограф» [Каверин, 1977, с. 256] ³).

В первой главе романа наблюдаются едва ли не все признаки «кино-литературы»: повествование ведется в настоящем времени; персонажи показаны с внешней стороны – подробно описаны все их действия; «камера» постепенно приближается к объекту, план меняется от общего к крупному, фиксируются детали («на другом конце города», «в проточенном, протекшем доме», «за кухонным столом, залитым чернилами, сидит маленький старичок с рыжеватой курчавой бородкой, подпирая лицо руками, глядясь в почерневшее окно» (с. 245)). Экспозиция представляет читателю всех персонажей романа спящими, переход между ними осуществляется при помощи приема монтажа: «Он [Ложкин] спит, а на другом конце города... сидит маленький старичок... Свет меняется в окне, когда он наконец ложится, не раздеваясь, на голую кровать, под драповое пальто и ватное

¹ О связи романа с искусством кино уже писали исследователи, см. [Мартьянова, 2001, с. 61–62].

² Подробней об этом см. [Костанди, 2001, с. 78–89].

³ Далее ссылки на роман даются по этому изданию с указанием номеров страниц в круглых скобках.

одеяло. Он больше не жужжит, не бормочет. Свет меняется в окне, близится утро, он засыпает. Спит в московском поезде Некрылов, писатель, скандалист, филолог... Не спят только милиционеры на постах... <...> И вместе с милиционерами, ночными рабочими и сторожами не спит студент Института восточных языков Ногин» (с. 245–246). Аналогичен и финал романа, в котором мы видим уже засыпающих героев.

В четвертой части романа, имеющей название, которое можно воспринять как резюме непритязательного киносюжета: «Она была мила, и он любил ее. Но он не был мил, и она его не любила», – описание горячего бреда студента Ногина даже графически делится на небольшие отрезки и каждое предложение дается с красной строки, что вызывает ощущение монтажного членения текста, смены кадра в кино:

Дождь падает на опустошенные поля Ленинграда.

Снег падает на опустошенные поля Ленинграда.

Дождь, пополам со снегом, пытается заполнить его пустоты.

Он падает, как подкошенный.

Вожатый рукавомтирает стекло.

Он падает, не слушая возражений.

Он падает в постель, потому что крышу отдали починить господину из Сан-Франциско... (с. 351–352)

Этот же прием Каверин использует в конце романа, в описании отъезда Некрылова и Верочки:

На перроне он [Драгоманов] стоял как человек, которому не удалось уехать.

<...>

И Некрылов продолжал думать о нем.

Когда ночные поля уже начали проходить мимо вагонных окон все быстрее.

И маленький носач-проводник пришел в купе, чтобы отобрать билеты.

И синяя лампочка зажглась над белыми простынями постелей.

И сонная тишина установилась в вагоне.

Когда оказалось, что мягкий равномерный грохот колес никому не мешает уснуть (с. 395–396).

Мимика

Начальную стадию развития кинематографа отличает отсутствие психологизма: в эпоху немого кино показать на экране чувства героев было возможно только при помощи мимики, подчас нарочитой. И в рассказах Каверина, и в его романе «Скандалист» описание мимики преобладает над изображением внутреннего мира героев, если не целиком заменяет его. Читатель может не быть посвященным во все разговоры героев, но всегда видит их яркие внешние проявления: «Вертлявый толстяк, ученый хранитель Пушкинского дома, обнял его, легко оттолкнул и, хохоча, повел представлять молодой жене. Молодая жена, тощая, рыжая библиотечная дама, скаречно улыбнулась, Ложкин, внезапно забывший имя-отчество толстяка, смотрел на них с удивлением» (с. 254); или: «Дьяк, размахивая папиросой, творил суд и расправу. Травянистыми табачными глазами он молча обводил гостей. Толстый хранитель при имени Драгоманова сделал испуганное лицо, Блябликов сморщился и потянул носом воздух. Дамы придвинулись ближе» (с. 256); или – так описывается поведение персонажа, который только что увидел свою находящуюся при смерти жену: «Такой и нашел ее Ложкин. Стремительно вбежав в комнату, он так и остался стоять у порога, в нахлобученной

черной шляпе, с пенсне в руках, с высоко поднятыми недоумевающими бровями» (с. 384).

Звук

Под влиянием кинематографа в литературе широкое распространение получают так называемые сцены с выключенным звуком, когда читателю показывается, но не озвучивается происходящее на «экране». Подобные сцены были известны и литературе XIX в.: можно вспомнить эпизод совета в Филях из романа Л. Н. Толстого «Война и мир», показанного глазами девочки Малаши, которая просто не понимает речи военных. В то время как у Толстого этот прием становится инструментом психологического анализа, у Каверина в «Скандалисте» сцены с выключенным звуком возникают, например, когда передается точка зрения одного из героев: «Пишущие машинки, как горящий вереск, стрелявшие за спиной Халдея Халдеевича, помешали ему расслышать все остальное. Технический секретарь вскочил, едва не опрокинув стул, и переспросил о чем-то молодым, но уже солидным баском, которому он напрасно старался придать внушительность и хладнокровие» (с. 250–251). Сцена дается глазами Халдея Халдеевича, который за стуком пишущих машинок не может разобрать речь своих коллег. Подобная сцена возникает также, когда эпизод как будто не нуждается в словесном наполнении, как в сцене с Ногиним, вдруг осознавшим, что влюблен: «Милиционер трет рукавицей щеки, стряхивает растаявший снег с воротника шинели. И Ногин начинает смеяться – беспричинно. Он начинает болтать без конца. Он для чего-то отдает милиционеру все свои папиросы. Над ним смеются, он сам смеется над собой, он не узнает самого себя. Костер догорает, все расходится, он догадывается наконец, что пора возвращаться домой, что ночь на исходе, что он влюблен» (с. 278). Можно предположить, что в кино подобная сцена могла бы идти под музыкальное сопровождение, оставаясь без слов и актуализируя мотив невыразимого.

В рассказе «Скорость света» из сборника «Бубновая масть» имеет место прием, который можно назвать обратным приемом выключенного звука. Когда герой настолько утомляется от быстрого бега, что уже почти теряет сознание, он начинает слышать звуки, на которые не обращал внимания раньше: «Он услышал величественный храп ломовых лошадей и львиный рев грузовика, и бормотание примерзшего к своему ларьку инвалида, черные от солнца бульжники оглушительно шумели под ногами» [Каверин, 1927, с. 180–181]. Эту сцену легко представить в кино: сначала изображается беззвучный бег героя (или герой занят своими мыслями – тогда идет его внутренний монолог), затем появляются звуки, подчас резкие, выводящие героя из себя, болезненно действующие на него.

Цветопись

В 1924 г. Каверин пишет статью «Разговоры о кино», в которой подчеркивает условность нового искусства: «В самом деле: нам показывают людей плоских и с одинаковым цветом лица, которые влюбляются, страдают, кончают самоубийством, все вместе полтора часа катаются на авто по крышам и в плохой картине рассказывают то, что они никогда не видели. После этого никто уже не усомнится, что искусство условно, а заведующий театром, конечно, просто глуп, если в ту минуту, когда какой-нибудь Гарри Пиль нажимает кнопку звонка – дает звонок за сценой» [Каверин, 1924, с. 22]. Плоскостность и отсутствие цветового разнообразия ассоциируются у Каверина с кино. В этой связи могут быть показательны критические высказывания современников о его рассказах из сборника «Мастера и подмастерья»: «У Каверина есть легкость, есть юмор. Ему нужны краски» [Тынянов, 1924, с. 298]; «...языка у вас мало, он сероват, тускл и часто почти губит

всю вашу игру» [Горький, 1963, с. 178]; «От повести остается впечатление некой смутности, недоговоренности, недоделанности» [Переверзев, 1923, с. 128]. Вероятно, бесцветность языка и в целом художественного мира ранних рассказов Каверина, отсутствие ярких метафор и запоминающихся образов, некоторая схематичность – приемы, к которым писатель прибегает сознательно, под влиянием поэтики немого кино.

Черно-белая техника изображения развивается и в романе «Скандалист» и повести «Конец хазы» (1925).

В «Скандалисте» постоянное соположение света и тени описывает «догорованную» послереволюционную эпоху, эпоху Гражданской войны, память о которой еще хранят обычаи университетского общежития: «Еще никто не забыл, как она умирала, эта эпоха, – непонятой, понятой, неблагополучной. Она горела в ночниках, вечерами стоявших вдоль остывшей плиты, она догорала после полуночи в комнате с кипятильным баком... <...> Ночники стояли на ней [плите], освещая раскрытые книги, куски лиц, шахматные доски. Это было веселое жилище теней и крыс» (с. 258). Здесь возможна переключка с поэмой «Двенадцать» А. Блока, также изображающей революционную эпоху в черно-белой цветовой (и световой) гамме⁴.

Черно-белые и серые краски – основные цвета в палитре романа Каверина. Действие часто происходит вечером или ночью: в сумерках читает лекцию Драгоманов, «превращаясь в легучую мышь» (с. 262); открывая окно, он видит черный снег, а в комнате не становится светлее от отдернутых штор; Ногин разглядывает черное небо и «лоскут луны» (с. 278); над пустынным проспектом 25 Октября с погасшими фонарями лежит «серый арктический рассвет», «как падающее небо» (с. 365) и т. д.

В повести «Конец хазы» изображается та же эпоха, что и в «Скандалисте», – время самого начала восстановления страны после войн и революций начала века. Одним из знаковых событий этого времени становится дело об уничтожении воровской хазы. В повести преобладают черные и серые краски, что может восходить в том числе к поэтике кино: в сцене ночного посещения Пинеты представителями банды воров пространство освещается спичками («Новая спичка вспыхнула, осветила снизу небритый подбородок и погасла» [Каверин, 1998, с. 479]), затем «при свете фонаря» герою удается разглядеть посетителей. Детали городского пейзажа, которые Пинета видит из окна автомобиля преступников, также контрастны: «разбросанный свет луны», «почерневшая зелень», «огромные серые стены домов, каждая с каким-нибудь одним узким окном, которое светило высоко, под самой крышей» [Там же, с. 482]. И далее: «Они прошли освещенные улицы, тротуары почернели, дома слились в огромные сплошные ящики с беспомощными мигающими окнами» [Там же, с. 535]; «Чернели полуразвалившиеся стены на пустырях. Дождь перестал, и сквозь разорванные тучи снова начала высовывать свой синий рог луна» [Там же, с. 550]. С помощью цветовой палитры, ограниченной черными и серыми красками, создается ощущение разрухи в послевоенном городе, нагнетается ощущение безысходности, мрачная атмосфера (игра света и тени создает своеобразный «саспенс»).

Авантюрный сюжет Влияние кинематографа немецкого экспрессионизма

Желая вернуть занимательность литературе, писатели 1920-х гг., и в их числе серапионы, обратились, как уже говорилось ранее, к жанру авантюрного романа (повести). Авантюрное начало в искусстве в то время ассоциировалось с кинема-

⁴ О влиянии кинематографа на поэму «Двенадцать» Блока см. [Гаспаров, Лотман, 1975].

тографом (а не только с западноевропейской литературой): «Из пролетки вышел невысокого роста полный человек в макинтоше; в руке он держал небольшой чемодан с медными бляхами, похожий *на те авантюрные чемоданы, без которых героя занимательной фильма трудно себе представить*» [Каверин, 1927, с. 4] (курсив наш. – *О. Н.*). В процитированной повести Каверина «Кутумские часовщики» очевидна гоголевская традиция (она проявляется и в сочетании двух сюжетных линий – похождения афериста и его сватовства, и в языке, и в деталях: «авантюрный чемодан» с секретным отделением – явно родственник ларчика Чичикова), но здесь интересна параллель с героем «занимательной фильма», обозначенная самим автором. (Кстати говоря, в 1920–1930-е гг. было сделано несколько переработок гоголевских сюжетов для кино: в 1927 г. выходит комедия «Чужой пиджак» по сценарию Каверина и по мотивам его рассказа «Ревизор», в котором гоголевский сюжет разворачивается в современных советскому человеку декорациях; в 1934 г. М. Булгаков пишет киносценарий «Похождения Чичикова, или Мертвые души», затем – «Ревизор». Думается, желание Каверина перенести гоголевские сюжеты в современность было обусловлено не только интересом к своеобразной манере комического, но и в том числе недавней эпохой нэпа, когда на арене вновь появился делец-предприниматель и гоголевские персонажи вновь стали актуальны.)

В 1920-е гг. в России были популярны фильмы немецкого экспрессионизма, с жанровой точки зрения – фильмы ужасов с детективной интригой: «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1919), «Доктор Мабузе, игрок» Ф. Ланга (1922) (последний был точно известен Каверину, поскольку в позднем романе «Открытая книга» героиня упоминает его: «Давно уже и по несколько раз были просмотрены с практическими учебными целями знаменитые фильмы “Индийская гробница”, “Доктор Мабузо”...») [Каверин, 2010, с. 163]). Нам представляется, что детективный сюжет повести Каверина «Большая игра» (1925) мог возникнуть под влиянием не только английского детектива в духе Конана Дойля или романа экспрессиониста Л. Перуца «Мастер Страшного суда», но и кинематографа немецкого экспрессионизма 1920-х гг.

По сюжету один из героев, востоковед Панаев, получает от правителя Эфиопии завещание о передаче престола своему внуку, которое впоследствии заинтересовало Британию (очевидно, рассчитывающую на другого претендента на престол). Чтобы найти документ, посольство обращается за помощью к спецагенту Стивену Вуду, который отправляется в Петербург и выслеживает там Панаева. Стивен Вуд – шпион, авантюрист и шулер, возмнивший себя сверхчеловеком, божеством; он одержим идеей переустройства мира по тюремному образцу. Этот образ, как нам кажется, может восходить к образам кинематографических злодеев – доктора Мабузе и доктора Калигари: все они, как и герой рассказа Каверина, аферисты и фанатики, безумцы, одержимые манией величия.

С кинематографом 1920-х гг. повесть «Большая игра» может роднить и еще одна коллизия: чтобы получить завещание, агент Стивен Вуд перевоплощается в фокусника и выманивает у Панаева документ. В кино того времени часто встречаются образы фокусников и, шире, людей, наделенных необычными, экстрасенсорными способностями: Доктор Мабузе владеет техникой гипноза; доктор Калигари представляет публике на ярмарке сомнамбулу, которая может предсказывать будущее (затем ее руками он организовывает серию убийств). Стоит вспомнить также вышедший уже после публикации «Большой игры» фильм ФЭКСов «Чертовое колесо» (кстати, по мотивам повести В. Каверина «Конец хазы»), в котором главарем банды является Человек-Вопрос, фокусник-иллюзионист, вовлекающий героя сначала в цирковую игру, а потом превращающий его в соучастника преступлений. Образ Человека-Вопроса – находка режиссера, в повести Каверина нет такого персонажа (или персонажа, выполняющего схожую функцию). Вероят-

но, этот персонаж не случайно появляется именно в кино: иллюзионисты в начале века выступали между киносеансами (и становились в некотором смысле их частью)⁵.

В фильме «Доктор Мабузе, игрок» один из героев, прокурор, обходит игровые клубы, пытаясь раскрыть серию карточных мошенничеств, инициированных гипнотизером-доктором. Доктор гримируется, поэтому узнать его непросто, прокурор преследует доктора и попадает в нелепые ситуации (например, оказывается посреди водоема). В повести Каверина видим возможные сюжетные параллели с фильмом: Стивен Вуд ищет Панаева по «игорным притонам», поскольку известно, что тот оставил науку и играет в карты. Оознавательные черты Панаева – хромота и отсутствие руки – не сразу наводят сыщика на след: среди профессорско-востоковедов не оказывается ни одного однорукого, а мысль о протезе приходит Вуду не сразу. Впрочем, соотношение персонажей у Каверина иное, чем в фильме: если прокурор преследует опасного преступника, то Вуд сам, как уже было сказано, близок типу кинематографического злодея.

В рассказе «Сегодня утром» также находим описание, которое могло бы, пожалуй, стать кадром одного из фильмов ужасов. Герой убегает от погони и оборачивается: «...разноцветные фигуры клоунов с красными треугольниками на щеках, с мертвенными лбами шарахнулись ему в глаза с цирковых плакатов» [Каверин, 1927, с. 92]. Образ «злого клоуна» восходит к традиции американской литературы (например, «Лягушонок» Э. По), однако эпизод рассказа Каверина выдержан именно в кинотехнике: крупным планом (в кино, возможно, эта сцена сопровождалась бы тревожной музыкой) показаны плакаты (не один, а несколько, словно «наваливаясь» на героя).

Влияние немецкого экспрессионизма, возможно, присутствует и в одном из эпизодов романа «Скандалист», когда профессор Ложкин, зачитавшись Синодальным списком «Повести о Вавилонском царстве», оказывается запертым в Академии наук. Атмосфера таинственности нагнетается постепенно: непонятно, почему Ложкин остался в Академии один, если читал он в каморке сторожика, – куда делась сторожиха? Тусклое освещение в коридорах, уходящих «в пространство, в боязнь пространства» (с. 268), даже скелет, «болваном» торчащий в окне физического кабинета, – всё это стилистически перекликается с эстетикой ужасного, восходящей к готическому роману и немецкому экспрессионизму, развивавшему его традиции. Однако мрачный колорит этого эпизода не распространяется на другие главы романа, его функция, скорей, психологическая: в нем при помощи внутреннего монолога героя дается портрет его души, читатель узнает Ложкина как человека старого, уставшего и одинокого.

Остраняющее описание болезни Ногина также напоминает киноэффект из фильмов ужасов: «...Ногин вытащил из-под одеяла большой белый предмет с пятью костлявыми отростками. Отростки медленно шевелились и, казалось, ползли на него. И, не узнав своей руки, он заплакал от ужаса, от слабости, от болезни» (с. 353).

Другие аллюзии, восходящие к кинематографу Кинолексика

Употребление кинолексики в тексте само по себе не носит концептуального характера [Мартынова, 2001, с. 10–11] и не свидетельствует о кинематографичности текста. Однако в случае с прозой Каверина лексика, связанная с кинематографом, встраивается в текст, организованный во многом с оглядкой на поэтику нового искусства, как это уже было показано выше. В романе «Скандалист» перед

⁵ См. об Эмиле Кио: [Буренина-Петрова, 2013, с. 104].

Некрыловым оказываются «шесть или двенадцать дверей», «как шесть или двенадцать раз повторенный кадр»; он смотрит сквозь разбитое окно, «как мимо двадцатиугольной дыры падал снег, напомилавший кинематограф» (с. 317). В этих примерах сравнение с кино призвано передать особый темп развития событий: двери, которые проходит герой, мелькают, как кадры (и однообразны, как несколько раз повторенный один и тот же кадр); снег падает, напротив, медленно – и время в романе как будто замедляется в тот момент, когда герой наблюдает снег. Еще один пример киноаллюзии, также передающий движение: «Самое примечательное свойство филолога, идущего по улице, заключается в том, что он как бы и не идет вовсе. Он стоит, задумавшись, прижимая к груди портфель, из которого торчат книги, и улица, как телеграфные провода, как улица в кино, мерно двигается по обеим сторонам его и кончается тогда, когда кончается мысль...» (с. 311).

Киновед и поэт-экспрессионист Ипполит Соколов посвящает кинематографу статью «Скрижаль века», в которой заявляет, что «мироощущение нашей современности – мироощущение кино», и только кино «построено исключительно на прямой линии и остром угле», только оно способно передать «геометрическую красоту века» [Соколов, 2005, с. 446–447]. В связи с этой фразой, вероятно, неслучайным оказывается упоминание о «смутной идее о стране геометриков», возникшей у Ногина при виде «пустых петроградских улиц девятнадцатого – двадцатого года, с необыкновенной остротой обнаживших прямолинейную сущность города» (с. 386). Конечно, само по себе упоминание о прямолинейности улиц может восходить и к карте реального города, и к традиции «петербургского мифа» (ср. у А. Белого: «Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он – европейский проспект» [Белый, 2004, с. 9]), однако дальнейшее описание города в романе Каверина вновь апеллирует к кинематографической технике: «Очереди запомнились ему правильными кривыми. Похудевшие люди казались не просто похудевшими, но *плоскостными, утерявшими третье измерение*» (с. 386. Курсив наш. – О. Н.).

В повести «Конец хазы» появляется отсылка к авантюрному кино начала XX в.: «Шпана, до сих пор мирно щелкавшая с подружками семечки на проспектах Петроградской стороны и Васильевского Острова... проводившая вечера в пивных с гармонистами или в кино, где неутомимый аппарат заставлял американок нежного сложения подвергаться смертельной опасности и быть спасенными Гарри Пилем, любимым героем папиросников, – теперь оставляет своим подружкам беспечную жизнь» [Каверин, 1998, с. 518–519]. Вероятно, Каверин переосмысливает авантурный сюжет, знакомый многим современникам по кино. Сергей Веселаго, сбежавший политический заключенный, претендует на роль Гарри Пила ⁶. Он хочет спасти любимую женщину – Екатерину Ивановну Молоствову, стенографистку, которую захватили бандиты из хазы, однако его мечте не суждено сбыться: переодетую в одну из подельниц, Екатерину Ивановну убивают. Пространство города, наблюдающего поражение героя, который пытается сбежать, искажается: «Улица зашаталась, покатила вниз, дома, как сломанные декорации накренились над ним, крыши заслонили небо» [Каверин, 1998, с. 553]. Этой фразой передается и состояние героя, и, вероятно, в целом ощущение «театральности», абсурдности только что случившегося, когда герой уже был так близок к своей цели. Кроме того, «оживающие» декорации города ассоциируются с немецким экспрессиониз-

⁶ Некоторое представление о фильмах с участием Гарри Пила дают разоблачительные рецензии 1920-х гг. Так, эти фильмы упрекают в пренебрежении сюжетом и психологизмом за счет нагромождения трюков: «Идеальной картиной для Гарри Пила была бы такая, где на всем ее протяжении был бы дан ряд прыжков из поезда в автомобиль, из автомобиля на экипаж, из экипажа на пароход, с парохода на маяк» [Зэн, 1928, с. 4].

мом – как с Прагой Г. Майринка, так и с кинематографом (можно вспомнить еще раз «Кабинет доктора Калигари»).

О. Костанди приводит примеры «трюковых построений» в рассказах из сборника «Мастера и подмастерья», которые могут восходить к фильмам Ж. Мельеса [Костанди, 2001, с. 76]. С трюковым кинематографом 1910-х гг., и с творчеством Мельеса в частности, исследователи находят параллели в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова (например, в эпизоде «отрывания» головы у конферансье Жоржа Бенгальского) [Шевченко, 2009]. Думается, лейтмотив оторванной головы, возникающий в «Конце хазы», мог также появиться под влиянием фильмов Мельеса: «Еще минута, и Сергею показалось, что его голова оторвалась от тела и, как бы взбесившись, полетела по воздуху...»; «Голова [Екатерины Ивановны] легко перекатывалась в руках, и через несколько минут стало казаться, что она отделилась от тела» [Каверин, 1998, с. 552–553]; «Сергей посмотрел на него в упор, и вдруг ему снова показалось, что его голова полетела по воздуху, а тело падает к ногам безусого милиционера» [Там же, с. 560]. Однако если в «Мастерах и подмастерьях» и у Булгакова трюк становится одним из элементов авантюрного сюжета, фактически используется ради самого трюка, то в «Конце хазы» лейтмотив оторванной головы уже несет психологическую нагрузку, появляясь в «видениях» главного героя, потерявшего возлюбленную.

Титры

Главы повести «Конец хазы» часто начинаются с авторских отступлений, которые напоминают авторскую речь в кино, в эпоху немого кино представленную в титрах. С их помощью читателям представляются новые герои (так вводится образ Сергея Веселаго) и новые места действия (тюремная камера, ресторан Чванова и др.), дается исторический контекст – например, рассказывается о том, как в городе появились дома, в которых обосновывались притоны, т. е. «начиналась настоящая жизнь» [Там же, с. 491].

Таким образом, связь раннего творчества Каверина с кинематографом прослеживается на разных уровнях поэтики: от композиции (монтаж, использование «титров») до образно-мотивного уровня. Кинотехника разрабатывалась уже в первых сборниках рассказов, после чего была перенесена в более крупные произведения – повесть «Конец хазы» и роман «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове».

Обращение Каверина к кинематографической стилистике является осознанным и связано как с поиском нового пути в литературе, с попытками усилить роль сюжетного начала в произведениях, так и с тем, что средства кинематографа могли восприниматься писателем как наилучшим образом передающие послереволюционную эпоху.

Список литературы

А. Г. Дискуссии о современной литературе // Русский современник: Литературно-художественный журнал. Кн. 2. Л.; М., 1924. С. 273–278.

Белый А. Петербург. СПб., 2004.

Буренина-Петрова О. Крэкс, ФЭКС, пэкс (О фокусах и фокусниках в киноэксцентрике ФЭКС) // Морфология дискурса лжи в литературе и культуре: В 2 ч. / Отв. ред. Н. А. Ермакова, И. Е. Лоцилов. Новосибирск, 2013. Ч. 1. С. 98–112.

Гаспаров Б., Лотман Ю. Игровые мотивы в поэме «Двенадцать» // Тезисы I Всесоюз. (III) конф. «Творчество Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 53–63.

- Горький М.* [Письмо В. Каверину 8 января 1923 г.] // Литературное наследство. Горький и советские писатели. Неизданная переписка. М., 1963.
- Замятин Е. О.* Генри (1922) // Замятин Е. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3: Лица. М., 2004. С. 109–113.
- Зэн.* Гарри Пиль и гаррипилевщина. М., 1928.
- Каверин В.* Разговоры о кино (Разговор второй) // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 22.
- Каверин В.* Бубновая масть. Л., 1927.
- Каверин В.* Скандалист, или Вечера на Васильевском острове // Каверин В. Избр. произведения: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 241–399.
- Каверин В.* Конец хазы // Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, статьи, избранная проза, воспоминания / Сост., вступ. ст., примеч. Т. Ф. Прокопова. М., 1998. С. 476–572.
- Каверин В.* Открытая книга: Трилогия. М., 2010.
- Костанди О.* Раннее творчество В. Каверина как литературный и культурный феномен. Таллинн, 2001.
- Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. М.; Л., 1925. Т. 1.
- Луиц Л.* На Запад! // Серапионовы братья. Антология: Манифесты, декларации, статьи, избранная проза, воспоминания / Сост., вступ. ст., примеч. Т. Ф. Прокопова. М., 1998. С. 42–54.
- Мартьянова И. А.* Киновец русского текста: Парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2001.
- Новиков В., Новикова О. В.* Каверин: Критический очерк. М., 1986.
- Переверзев В. Ф.* На фронте текущей беллетристики // Печать и революция. 1923. № 4. С. 127–133.
- Соколов И.* Скрижаль века // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005. С. 446–447.
- Тынянов Ю.* Литературное сегодня // Русский современник. 1924. Кн. 1. С. 291–306.
- Шевченко Е. С.* Жорж Мельес и Михаил Булгаков: об одном источнике фантастического в романе «Мастер и Маргарита» // Фантастика и технологии (памяти Станислава Лема): Сб. материалов Междунар. науч. конф. 29–31 марта 2007 г. Самара, 2009. С. 188–195.

O. A. Neklyudova

LRC Publishing House, Moscow, Russian Federation; orika@yandex.ru

Cinematographic technique in V. Kaverin's works of the 1920s

The paper considers V. Kaverin's works of the 1920s that were heavily influenced by contemporary cinema. It is shown that cinematographic techniques (e.g. composition resembling film editing, intertitles, absence of psychological insight, limited colour palette etc) are mastered in his early short stories and are widely used in later works – «Konets khazy» («End of the Gang») and «Skandalist, ili Vechera na Vasil'evskom ostrove» («The Troublemaker»). Also, reminiscences of silent films (especially of German expressionist films) are revealed and analyzed. A conclusion is made that Kaverin tried to introduce elements of an adventure novel and to find his way in literature; he possibly associated such techniques with a dreadful and terrifying atmosphere of the new era that began after the revolution.

Keywords: V. Kaverin, cinematographic technique in literature, synthesis of the arts, German expressionism.

DOI 10.17223/18137083/58/7

References

- A. G. Diskussii o sovremennoy literature [Discussion about modern literature]. *Russkiy sovremennik. Literaturno-khudozhestvennyy zhurnal*. Leningrad, Moscow, 1924, vol. 2, pp. 273–278.
- Belyy A. *Peterburg* [Petersburg]. St. Petersburg, 2004, 704 p.
- Burenina-Petrova O. Kreks, FEKS, peks (O fokusakh i fokusnikakh v kinoekstsentrike FEKS) [Kreks, FEKS, peks (About tricks and magicians in films of FEKS)]. In: N. A. Ermakova, I. E. Loshchilov (Eds). *Morfologiya diskursa lzhi v literature i kul'ture: V 2 ch.* [Morphology of lie in literature and culture: in 2 vols]. Novosibirsk, 2013, vol. 1, pp. 98–112.
- Gasparov B., Lotman Yu. Igrovye motivy v poeme “Dvenadtsat” [Motives of game in the poem “The Twelve”]. In: *Tezisy I Vsesoyuznoy (III) konferentsii “Tvorchestvo Bloka i russkaya kul'tura XX veka”* [Theses of I all-Union (III) conf. “Works of A. Blok and Russian culture of 20th century”]. Tartu, 1975, pp. 53–63.
- Gor'kiy M. Pis'mo V. Kaverinu 8 yanvarya 1923 g. [Letter to V. Kaverin 8 January 1923]. In: *Literaturnoe nasledstvo. Gor'kiy i sovetskie pisateli. Neizdannaya perepiska* [Literary heritage. Gorky and soviet writers. Unpublished letters]. Moscow, 1963, p. 175.
- Kaverin V. Bubnovaya mast' [Suit of diamonds]. Leningrad, 1927, 198 p.
- Kaverin V. Konets khazy [End of den]. In: T. F. Prokopova (Ed.). *Serapionovy brat'ya. Antologiya: Manifesty, deklaratsii, stat'i, izbrannaya proza, vospominaniya* [Serapion Brothers. Anthology. Manifestos, declarations, articles, selected works, memoirs]. Moscow, 1998, pp. 476–572.
- Kaverin V. Otkrytaya kniga: trilogiya [Open book: trilogy]. Moscow, 2010, 768 p.
- Kaverin V. Razgovory o kino (Razgovor vtoroy) [Talks about cinema (Second part)]. In: *Zhizn' iskusstva* [Life of art]. 1924, no. 2, p. 22.
- Kaverin V. Skandalist, ili Vechera na Vasil'evskom ostrove [The Troublemaker, or Evenings at Vasilievsky Island]. In: Kaverin V. *Izbrannye proizvedeniya: V 2 t.* [Selected works: in 2 vols]. Moscow, 1977, vol. 1, pp. 241–399.
- Kostandi O. *Rannee tvorchestvo V. Kaverina kak literaturnyy i kul'turnyy fenomen* [Early works by V. Kaverin as literary und cultural phenomenon]. Tallinn, 2001, 142 p.
- Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov: V 2 t. [Literary Encyclopedia: in 2 vols]. N. Brodskiy, A. Lavretskiy, E. Lunin, V. L'vov-Rogachevskiy, M. Rozanov, V. Cheshikhin-Vetrinskiy (Eds). Moscow, Leningrad, 1925, vol. 1.
- Lunts L. Na Zapad! [To the West!]. In: T. F. Prokopova (Ed.). *Serapionovy brat'ya. Antologiya: Manifesty, deklaratsii, stat'i, izbrannaya proza, vospominaniya* [Serapion Brothers. Anthology. Manifestos, declarations, articles, selected works, memoirs]. Moscow, 1998, pp. 42–54.
- Mart'yanova I. A. *Kinovek russkogo teksta: Paradoks literaturnoy kinematografichnosti* [Russian literature in the age of cinema. Paradox of cinematographic technique in literature]. St. Petersburg, 2001, 224 p.
- Novikov V., Novikova O. V. Kaverin: *Kriticheskiy ocherk* [V. Kaverin. Critical essay]. Moscow, 1986, 284 p.
- Pereverzev V. F. Na fronte tekushchey belletristiki [At the front line of current fiction]. *Pechat' i revolyutsiya* [Press and revolution]. 1923, no. 4, pp. 127–133.
- Sokolov I. Skrizhal' veka [The mirror of the century]. In: V. N. Terekhina (Ed.). *Russkiy ekspressionizm: Teoriya. Praktika. Kritika* [Russian expressionism. Theory. Practice. Critique]. Moscow, 2005, pp. 446–447.
- Shevchenko E. S. Zhorzh Mel'es i Mikhail Bulgakov: ob odnom istochnike fantasticheskogo v romane “Master i Margarita” [Georges Méliès and Mikhail Bulgakov: about one source of the fantastical and supernatural in “Master and Margarita”]. *Fantastika i tekhnologii (pamyati Stanislava Lema): Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. 29–31 marta 2007 g.* [Science fiction and technology (in memory of St. Lem): Materials of Intern. sci. conf.]. Samara, 2009, pp. 188–195.
- Tynyanov Yu. Literaturnoe segodnya [The literary today]. *Russkiy sovremennik*. 1924, vol. 1, pp. 291–306.
- Zamyatin E. O. Genri (1922) [O. Henry (1922)]. In: Zamyatin E. *Sobranie sochineniy: V 5 t. T. 3. Litsa* [Collected works: in 5 vols. Vol. 3. Faces]. Moscow, 2004, pp. 109–113.
- Zen. Garri Pil' i garrpilevshchina [Harry Piel and harrypielism]. Moscow, 1928, 18 p.