

Кинематографичность идиостиля А. Белого

ИРИНА А. МАРТЬЯНОВА
(Санкт-Петербург)

Несмотря на широкое употребление термина *кинематографичность*, он нуждается в уточнении, вследствие эмпиричности и противоречивости своего понимания. Мы полагаем, что кинематографичность — это характеристика литературного текста, в котором присутствуют образы или аллюзии кинематографа, текста с монтажным принципом композиции или с отдельными ее элементами, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален уже в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения. Названные признаки могут быть присущи конкретному литературному произведению в комплексе и отдельно, определяя тем самым степень его кинематографичности.

Мы также полагаем, что следует дифференцировать кинематографичность произведений литературы докинематографической и кинематографической эры. Для первых оно должно быть связано с литературными способами выражения монтажа, точки зрения, крупности плана — всего того, что традиционно обозначается термином *принцип кино*. Для вторых понятие „кинематографичность”, помимо проявлений названного *принципа кино*, предполагает обнаружение влияния на их текст киноискусства в целом и киносценария в частности. Историчность понятия „кинематографичность” обнаруживается не только в этой самой общей дифференциации, но и в каждом конкретном случае, анализ которого требует учета специфики синтеза искусств, погружения в культурную ситуацию.

Кинематографичность идиостиля А. Белого обусловлена не только его личной способностью зримо представлять образы мира (Воронский 1928: 116). Белый: крупнейший символист, и его обращение, как и обращение других символистов, к визуальным видам искусства объясняется целым рядом причин, в числе которых можно назвать и апокалиптические настроения, и задачу синтеза искусств, и поиски „нового” языка. Если ранние произведения А. Белого кинематографичны не для кино, то синкретизм их эстетической организации в целом созвучен синкретической сущности киноискусства.

Эстетический опыт А. Белого имеет особое значение, так как содержит теоретическое осмысление литературной традиции (Карамзин, Пушкин, Тютчев, Баратынский, Гоголь, Достоевский) и творчества его современников (Блок, Маяковский и др.) сквозь призму „видения”. А. Белый одним из первых русских писателей обратился к исследованию литературной кинематографичности (1922).

Гоголь в его анализе занимает особое место, потому что, по мысли Белого, его способ мировосприятия особенно близок человеку XX века: „Гоголю свойственно видеть играющей «толпу стен», как ее видим мы из трамвая: с прыжками домов, открывающих и закрывающих перспективу” (Белый 1934: 309). Белый пишет о способности Гоголя изображать мир как в кинематографе. „Новые глаза” Гоголя воспринимают мир в динамике, точнее само его восприятие изменчиво, динамично. Само „чудо” гоголевского приема Белый видит „...в росчерке, стягивающем комплекс движений, которого реальность – не в следовании предметным подробностям, а в верности линии движения...” (Белый 1934: 130).

Показательно, что исследование А. Белого *Мастерство Гоголя* изучал и высоко ценил С. М. Эйзенштейн, называя его анализ „живым укором перед любым литературным легкомыслием” (Эйзенштейн 1964: 84). Гоголь, увиденный Белым, был необходим Эйзенштейну в его поисках литературной традиции, „предков” кино в цветописи, в передаче крупности плана, динамики движения.

Думается, однако, что Белый увидел в гоголевском стиле прежде всего то, что отвечало его способу изображения действительности. Это, в свою очередь, позволяет нам глубже осмыслить кинематографичность его прозы, попытка анализа которой (в основном как заявка на такой анализ, потому что такая задача не была для автора главной) была предпринята Л.

А. Новиковым в монографии *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого* (1990).

Для А. Белого, как и для многих писателей начала века, кино — это тема, идея, образ и аналог приемов литературного письма (Цивьян 1982:7). Являясь знаком времени, кинематограф приобретает в его прозе оценочность, в основном отрицательную, влияющую на характер композиционно-синтаксического развертывания текста:

„...Бессвязная лента кино, рассеивающая меня... я подчиняюсь стихийному развертыванию каких-то не от меня зависящих обстоятельств; точно кто-то передергивает все мое карты...

Вспоминаю «попутчиков», и — голова идет кругом: мельк! мельк! И — выныривают:

— почему-то — Поярков, участник моих воскресений... И спутник на час — еще молодой Абрамович...” (Кинематограф).

Бессвязное мелькание кадров изображается цепочкой неразвернутых композиционно-синтаксических компонентов (композитивов); расчлененность текстовой ткани актуализируется графически, при помощи индивидуально-авторского тире и нетрадиционного абзацного членения.

Принцип изображения „как на экране” используется Белым для композиционно-синтаксического развертывания целых эпизодов текста его воспоминаний:

„Однажды сидим за чаем: я, Гишпиус; резкий звонок; я — в переднюю — двери открыты: бледный юноша, с глазами гуся; рот полуоткрыт, вздернув носик, в цилиндре — шарк — в дверь...

Цилиндр, зажимаемый черной перчаткой под бритым его подбородком, дрожал от волнения” (На экране).

Кинематографичность идиостиля Белого обнаруживается особенно явно при сопоставлении текстовых фрагментов, описывающих одну и ту же ситуацию. Второй из них (2) принадлежит самому Н. С. Гумилеву, персонажу воспоминаний А. Белого (1):

(1) „Сидел на диванчике, сжавши руками цилиндр, точно палка прямой, глядя в стену и соображая: смеются над ним или нет; вдруг он, сообразив, подтянулся: цилиндр церемонно прижав, суховато простился; и — вышел, запомнив в годах эту встречу”;

(2) „Чтобы сгладить эту неловкость, я посидел еще минуты три, потом стал прощаться. Никто меня не удерживал, никто не приглашал. В переднюю, очевидно, из жалости, меня проводил Андрей Белый”.

Фрагмент воспоминаний А. Белого (1) кинематографичен не только потому, что в нем все подчинено показу, а в примере (2) доминирует целеустановка на рассказ, но прежде всего потому, что это, говоря словами самого Белого, „картина, переполненная движением”. Глаголы и деепричастия группируются вокруг трех композиционных центров высказывания: „сидел”, „подтянулся”, „вышел”. Такая группировка обуславливает его композиционную трехчастность и способ графического оформления дилематации. Импрессия этой картины создается также объединением нескольких предикативных единиц в одно квазисложное предложение. Парадоксальность графического оформления высказывания и, вследствие этого, нарушение стереотипа его восприятия создают добавочное текстовое напряжение.

Анализ прозы Белого обнаруживает и другие признаки ее кинематографичности, для характеристики которых вполне уместно будет воспользоваться высказываниями самого автора о стиле Гоголя, в которых удивительным образом выразилась рефлексия Белого на стиль его собственных прозаических произведений.

Белому было присуще зримое ощущение самого строя высказывания, его архитектоники. Однако понимание синтаксической композиции Белым отнюдь не статично, что проявляется уже в самом способе анализа: „Из комбинации фразового повтора с отставом, ходом на *и*, на *уже* и сложена фраза...” (Белый 1934: 300). Динамичность является еще одной чертой кинематографического стиля Белого, она заложена как в способе восприятия текста, так и в структуре большинства его фрагментов. Характеризуя стиль Белого, его современник А. К. Воронский писал: „... у него все становится, возникает, исчезает, ничего не покоится” (Воронский 1928: 147). Обратимся к примерам (здесь и далее примеры из романа *Петербург*):

„Над Невою бежало огромное и багровое солнце: и петербургские здания будто затаяли, обращаясь в легчайшие, аметистово-дымные кружева; а от стекол прорезался золотопламенный отблеск; и от спицев высоких рубинился блеск; и уступы, и выступы — убежали в горящую пламенность; кариатиды, карнизы кирпичных балконов.

Кровавился рыже-красный дворец; его строил Растрелли; лазурной стеною стоял тогда этот старый дворец в белой стае колонн...

Отменялась медлительно вереница из линий и стен на сиреновом погасающем небе; и разгорались какие-то искромётные светочи; и разгорались какие-то легчайшие пламена.

И – зарело там прошлое”.

Квинтэссенцией выражения текстовой динамики „по Белому” является фраза „Отменялась медлительно...”. Каждый ее компонент несет в себе динамическое начало: „отменялась” – представление об изменении цветового восприятия во времени, „медлительно” – характеризует темп этого изменения, „вереница” – указывает на последовательность восприятия, „из линий и стен” – конкретизирует эту последовательность как следование. Даже определение „сиреневый” по-своему динамично, потому что называет сложный цвет; „погасающий” – еще более динамизирует это цветовое восприятие, придавая ему темпоральную и залоговую характеристики. Добавим, что и неопределенные местоимения („какие-то”) как у Гоголя, так и у самого Белого, „означают всегда: измененное в нем восприятие вписано им в предмет восприятия...” (Белый 1934: 126).

Динамизация текста осуществляется Белым вполне осознанно. Он, как и Гоголь, „увеличивает энергию глагольного действия, подчеркивая или кинетику, или напрягая потенциал...” (Белый 1934: 200). Глаголы и существительные, динамизирующие текст, нередко окказиональны: „рубинился”, „затаяло”, „кровавился”, „пламенность” – и, вследствие этого, актуализированы. Динамический признак изменения заложен в самой морфологической структуре сложных прилагательных „аметистово-дымные”, „златопламенный”, „рыже-красный”. Этот признак развивается в процессе лексико-синтаксической координации: „горящая пламенность”, „кровавился рыже-красный дворец”. Общая сема „красный” варьируется, „пульсирует” в каждом из компонентов приведенного примера и достигает абсолютности своего проявления в последнем из них.

Лексико-морфологические средства не исчерпывают возможностей динамизации текста. Помимо уже отмеченного фактора лексико-синтаксической координации, автор *Петербурга* использовал потенциал различных способов композиционно-синтаксической „сборки” высказываний, что позволяло ему динамизировать даже заведомо статичные объекты восприятия: „... и уступы, и выступы – убежали в горящую пламенность; кариакиды, карнизы кирпичных балконов”.

Очевидна нетрадиционная текстовая сочетаемость компонентов высказывания „уступы”, „выступы”, „убежали”, актуализированная тире – знаком, типичным для стиля А. Белого. Отмеченная нетрадиционность динамизирует восприятие последующего текстового развертывания („кариатиды”, „карнизы...”), позволяет увидеть в нем динамическую смену композитивов.

Весь фрагмент существует в динамическом режиме повествования, создаваемом средствами лексического, морфологического и синтаксического уровней текста в их координации и комбинаторике.

Являясь доминантой стиля Белого, динамичность получает в тексте романа *Петербург* бесконечно разнообразное обнаружение. Сам же Белый использовал для характеристики непрерывного, неуловимого для обыденного восприятия движения определения „синтетический динамизм” и „механический атомизм”, добавляя при этом характеристику „как в кинематографе” (Белый 1934: 160).

То, что в современном киносценарии подчас воспринимается как уникальное, новаторское выражение текстовой динамики, обнаруживается во многих образцах русской прозы начала века и, может быть, свое самое виртуозное выражение нашло в стиле А. Белого:

„Он [Николай Аполлонович – И. М.] нанял какого-то запоздалого Ваньку.

Адмиралтейство продвинуло великолепный свой бок: пророзовело; и – скрылося; за Невой стены старого здания бросили: ярко-морковный свой цвет; черно-белая солдатская будка – осталась нелево; в шинели расхаживал павловский grenader; перекинул он искристый штык.

(...) Вдруг – он увидел: сухая фигурочка на тротуаре торопит свой шаг, – та фигурочка, которая... в которой ... которую: он узнал: Аполлон Аполлонович! Николай Аполлонович хотел извозчика задержать, чтобы дать время фигурке отдалиться настолько, чтоб... – было уже поздно: и голова повернулась – к извозчику. Николай Аполлонович, чтобы не быть вовсе узнанным, нос уткнул в свой бовер; виделись – воротник да фуражка”.

Текст Белого уникален многоаспектностью выражения своей динамики. Его развертывание осуществляется глагольными предикатами (“... продвинуло великолепный свой бок: пророзовело; скрылося...”), во внутренней форме которых запечатлен процесс восприятия, его последовательность и ракурсы: пророзовело, продвинулось, скрылось – для кого? При внешней слитности, фраза Белого „кадрирована”, расчленена двоеточием,

тире, точкой с запятой на композитивы с разным фокусом изображения и крупностью плана.

Белый мастерски передает течение художественного времени, в данном примере его замедление и убыстрение изображается, по крайней мере, тремя способами: 1) альтернативным варьированием местоименного союзного слова „который”; 2) приемом „обрыва” высказывания („чтоб... — было уже поздно...”); 3) нарушением традиционной пунктуации, когда „ненужное” тире создает затруднение восприятия высказывания, предполагает паузу для его осмысления, увеличивающую время текстового развертывания („и голова повернулась — к извозчику”).

Орнаментальная проза Белого „по-киносценарному” пластична способна к свертыванию и развертыванию одной и той же темы или мотива:

„Все были бледны, и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди (...).

Ему улыбался свод серо-синий с солнцем-глазом посреди” (*Симфония 2-я, драматическая*).

Как и в киносценарии, в прозаических произведениях Белого активно используется параллельный способ текстового развертывания. Аналогия с киносценарием становится еще более очевидной, вследствие цифрового оформления, типичного как для симфоний Белого, так и для раннего „номерного” сценария:

„1. Ночью все спали. Спали в подвалах. Спали на чердаках. Спали в доме аристократического старичка.

2. Иные спали, безобразно скорчившись. Иные — разинув рты. Иные храпели. Иные казались мертвыми” (*Симфония 2-я, драматическая*).

Исследователи творчества А. Белого называют построение его текста фронтальным, но в большей степени ему соответствует другая характеристика — „монтажный”. В самом деле, монтаж темпорален по своей природе, но именно одновременность показа нескольких событийных ситуаций создает традиционную точку пересечения в прозе Белого: „в тот самый момент”, „в тот час” и т.д. Монтажная техника композиции необходима ему, чтобы показать масштаб изображаемого, вскрыть абсурдность действительности и пошлость поэтического штампа ее восприятия:

„3. В те дни и часы в присутственных местах составлялись бумаги и отношения, а петух водил кур по мощеному дворику.

4. Были на дворе и две серые цесарки.

5. Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш” (*Симфония 2-я драматическая*).

Кинематограф стал актуальным для русского культурного самосознания не просто на рубеже столетий, а на рубеже исторических эпох. Его новизна усугублялась предощущением обновления бытия, необходимости и близости социального и даже вселенского катаклизма. Визуальность, динамичность, событийность и экспрессивность кинематографа сделали его гомогенным исканиям русской эстетической мысли. Отношения литературы и кино не сводились, однако, к поверхностно понятому взаимовлиянию, достаточно относительному, если учитывать „детство” кино. Они определялись глубинными токами единого процесса культурного развития первых десятилетий XX века.

По мнению Ю. Г. Цивьяна, „в литературу предреволюционного двадцатилетия кинематограф входит не только как тема (А. М. Горький, А. С. Грин) или как образ (А. А. Блок, А. И. Куприн) — налицо попытка добиться, согласно определению, данному А. Серафимовичем еще в 1912 году, «кинематографичности» литературного стиля: воссоздать «наивную», «сентиментальную», «авантюрную» окрашенность повествования, воспроизвести в ткани литературного текста, казалось бы, побочные, но тем самым и наиболее узнаваемые параметры кинозрелища: от ранних трюковых эффектов, повлиявших на прозу А. Белого, до синтаксиса пояснительных надписей, опознанного современниками в стиховой культуре В. В. Маяковского, или акустико-оптических несовершенств кинопроекции, неспешных отражение в оркестровке и светопластике стихов Игоря Северянина” (Цивьян 1982: 7).

В целом автор приведенного высказывания прав и в постановке вопроса, и в намеченных путях его решения, но думается, что кинематографичность литературы не сводима к „окрашенности стиля” или к отражению „побочных параметров кинозрелища”. Так, в результате текстового анализа обнаруживается более глубокая взаимообусловленность идиостиля прозы А. Белого и его киновосприятия, не ограничивающегося фиксацией в памяти „трюковых эффектов”. Кинематографичность его идиостиля связана с переосмыслением литературной традиции и творчества современников сквозь призму видения, сквозь призму кинематографа („как в кино”). Она

нашла прямое и опосредованное проявление в изображении кинематографа в качестве темы и идеи времени, в основном в критическом, проницательном ключе; в литературном воплощении динамической ситуации наблюдения; в монтажной технике композиции.

Литература

- Белый А., 1922, *Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы*. – *Поэзия слова*, Санкт-Петербург: „Эпоха”, с. 3-6.
- Белый А., 1934, *Мастерство Гоголя: Исследование*, Ленинград.
- Белый А., 1981, *Петербург, Ленинград*: „Наука”.
- Белый А., 1990, *Начало века: Воспоминания*, Москва: „Художественная литература”.
- Белый А., 1991, *Симфонии*, Ленинград: „Художественная Литература”.
- Воронский А., 1928, *Искусство видеть мир*, Москва: „Круг”.
- Новиков Л. А., 1990, *Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого*, Москва: „Наука”.
- Цивьян Ю. Г., 1982, *Кинематограф как термин литературоведения*, Таллин.
- Эйзенштейн С. М., 1964, *Избранные произведения*, Москва: „Искусство”, т. 2.

Cinematographicance of the Style of A. Belyi

The article is devoted to the problem of the so-called „cinematographicance” and purports to add the new aspects to this concept.

We consider the traditional approach to the cinematographic style as to the subject of only aesthetic, but not linguistics, to be ineffective. Therefore some new concepts („syntactic composition”, „compositive”, „text dynamics”) have been introduced.

The work is based on the analysis of the prose of A. Belyi and contains a large number of illustrations. Principles of creating his prose, the reproduction of different relations of the outer world in the syntactic form, the literary montage as the factor of text-organization - are revealed in the article.