

УДК 791.45.072:7.07.1(47+57-25)

Шулова Я.А.

Вологодская государственная молочнохозяйственная академия им. Н.В. Верещагина

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ «МОСКВЫ» АНДРЕЯ БЕЛОГО

Y. Shulova

N. Vereshchagin Vologda State Dairy Farming Academy

CINEMATOGRAPHY OF "MOSCOW" OF ANDREY BELY

Аннотация. В статье автор рассматривает кинематографичность «Москвы» А. Белого. Писатель обладал кинематографическим мышлением. Он, как в «Петербурге», творил дерзкий художественный эксперимент – соединил литературу и кино. Усиление зрелищности, красочности, изобразительности, рельефные изображения жестов и гротескной мимики и одновременное ослабление звучащей речи полностью соответствовали поэтике кинематографа как и стремительный ритм физических движений персонажей. Романы А. Белого «Московский чудак», «Москва под ударом» – романы-сценарии, отмеченные влиянием экспрессионизма.

Ключевые слова: кино, зрелищный образ, жест, ритм, кадр, монтаж, киносценарий, экран.

Abstract. In article, the author studies the cinematography of A. Bely's «Moscow». The writer possessed cinematographic mentality. He, as in «Petersburg», created a daring artistic experiment – connected literature and cinema. The intensification of the entertainment, representational source, the vivid portrayal of gestures and the grotesque expression of face and the simultaneous weakness of the speech of characters corresponded to poetics of cinema fully as well as the rapid rhythm of physical of physical movements of characters. Andrey Bely's novels «The Moscow Eccentric», «Moscow Under Siege») – the novels-film scripts, marked by influence of expressionism.

Key words: the cinema, entertainment image, gesture, rhythm, frame, editing, film script, screen.

Андрей Белый был писателем, обладающим кинематографическим мышлением. Он создавал поэтику кино, опережая развитие кинематографа своего времени. Соединение литературы и кино, экспериментально резко проявившиеся в «Петербурге», было продолжено в «Москве» («Московском чуде» и «Москве под ударом»). Она, так же как и «Петербург», – дерзкий художественный эксперимент.

Белый усиленно добивался максимальной изобразительности. Образы, детали «Москвы» 1 тома отличаются красочностью (Белый изобретает множество колеров и их оттенков), графической чёткостью линии, объёмностью.

«Кавалькас кричал красным жилетом; лицом протухающим явно отсвечивал в празелень; ярко-зелёной штаниной кричала княжна; Вишняков зажелтел, как имбирь» [1, с. 337].

Звучащая речь персонажей была для Белого чем-то второстепенным, незначительным по сравнению с жестами, позой, мимикой, тщательно и подробно обрисованными. Язык Великого Немого был языком жестов. Не случайно порой на главные женские роли приглашались профессиональные балерины (Девильер в первом русском боевике «Юлиан Отступник» по одноименному роману Д.С. Мережковского). Жесты персонажей «Москвы» гротескны, утрированы, стремительны.

«И как тигр, неожиданно лёгким прыжком соскочил, бросив юноше руки, портфель и блиставшую наконечником палку» [1, с. 25].

Стремительный, молниеносный ритм был синонимом немого кинематографа.

Белый часто изображал сложные жесты, дробящиеся на несколько «атомов», каждый из которых был целостным зрительным образом, отличающимся рельефностью, динамичностью, – кадром.

«Он встал и пошёл дефилями в комнату с нарочною приплясью, «джоком», куражась с собою самим и куражась перед скромным лакеем, которому дал порученье (ненужное): слышать покорное:

– Слушаюсь!» [1, с. 283].

Совокупный жест Мандро дробится на быстро сменяющие друг друга «атомы» – кадры: «выпал», «приплясывал джоком», «пошёл дефелеями», «кружась с собою самим», «кружась перед скромным лакеем».

«Киерко, бросив лопату, присел на приступке: черешневый свой чубучек пососать» [1, с. 81].

Жест Киерко состоит из трёх атомов – кадров, каждый из которых стремителен, объёмен: «бросив лопату», «присел на приступке», сосет чубук.

Жесты, эксцентричные, карикатурные, молниеносные, могут вытеснить косноязычные реплики персонажей, содержание наиболее драматических эпизодов переводится в жестовой план (эпизод с прикуриванием папиросы и попытки Мандро склонить Лизашу, «сестрицу Алёнушку», к кровосмесительной связи с ним, родным отцом, цинично именующим себя «братцем Иванушкой») [1, с. 109].

Особенно рельефно, зрелищно изображает Белый гротескный указательный жест, который, повторяясь многократно, становится выразительным средством сатирической характеристики персонажа. Низость, моральная гниль Мандро выражается в отвратительном карикатурном жесте:

«Мандро, из губы своей сделав вороночку, с мягко округлым движеньем руки свои пальцы (большой с указательным) соединил на губах с таким видом, как будто снимал он какую-то плёночку с губ» [1, с. 67].

Карикатурный жест – примета афериста и развратника, в какой бы личине («мандрашине») он ни появлялся на страницах «Москвы».

Кинематографичность «Московского чудака» и «Москвы под ударом» проявилась и в зрелищно, объёмно, скульптурно изображённой пластике мимической игры. Мимика персонажей «Московского чудака» и «Москвы под ударом» гротескна, карикатурна.

«...клейкие красные губы приятно разъезжались; и разговор перешёл на парижские впечатления...» [1, с. 67].

Взгляд глаз, как в немом кинематографе, выражал разнообразные чувства, эмоции, душевные порывы, разрушительные страсти.

«...поднялась с табуретки небольшого росточку Лизаша, в коричневом платьице, перевязанном фартучком; очень блажными глазами, стрелявшими сверком, вонзилась в отца; и старалась его улепять глазами» [1, с. 66].

Немые диалоги персонажей – диалоги взгляда.

«Казалось, что взглядом её развёдал...»

Друг на друга они посмотрели, – вплотную, вгустую; ни слова друг другу они не прибавили; и – разошлись» [1, с. 279].

Одна-две гиперболические детали уродливой внешности персонажей первого тома «Москвы» также черта поэтики кинематографа.

«Все выделялось лицом, прокраснением мольчатой кожей, в обветрине, взростком губы, и вторым подбородком, окрапленным волосом; на голове волосы – гладкий свалень из зелени с жёлчью, прижатый к затылку нашивкой... поражало блистание синих, суровых очков вместо глаз...» [1, с. 130].

«Подбегающий с шапкой лакей, фон-Мандро и Лизаша, стоявшие с ртами раскрытыми, чтобы не лопнуть от хохота, остолбенели...» [1, с. 190].

Белый часто использовал ассоциативно-образный монтаж, в основе которого лежит символ, получающий художественную реализацию в конкретном зрительном образе.

Профессор Коробкин смотрел на Мандро, разыгрывающего роль гостеприимного хозяина за чайным столом, и в ужасе чуть не вскакивал в кресле – видел перед собой гориллу. Обезьяна – символ «бастииализма», потери самосознания; жестокости, нравственной примитивности.

«... почти привскочил, чтобы бежать: будто перед ним не Мандро, а горилла сидела» [1, с. 189].

Мандро, садически смакующий за чтением модернистской литературы, истязания, пытки, убийства, человеческие жертвоприношения, парализующий волю и сознание Лизаши, замышляющий похитить открытия Коробкина, в то же время внешне респектабельный господин, который живёт в комфорте и роскошно одет. Он вальяжно раскинулся на кушетке. Этот эпизод монтажно соединяется с другим – символическим:

«... быстро выскакивал чёрный тарантул; и – схватывал «муху», спасаясь обратно в дыру, такой мухой Лизаша была; такой мухой были профессор Коробкин с открытием; что тут прикажете делать» [1, с. 286].

Тарантул – символ нравственной деградации, низости, сладострастия, хищничества природы.

В «Москве» первого тома встречается ассоциативность совсем другого рода, когда зрительный образ вызывал цепочки ассоциаций. Выхоленная физиономия Мандро, украшенная густыми «чёрно-синими баками» [1, с. 189], рождает в глубинах памяти Коробкина зрительный образ, который пугает учёного, заставляет бежать из стильно обставленной квартиры дельца. Коробкин, потрясённый гнусным предложением купить у него научное открытие – в интересах некоего государства, в котором угадывается кайзеровская Германия, чувствует, что за его квартирой Мандро усилено ведёт слежку.

«Вот что вспомнилось: утро – холодное, первое после жаров (это было полгода назад); в жёлтом доме, напротив, в окне, вместо Грибикова, – чёрно-синие баки торчали такие вот точно» [1, 189].

Объёмистая книга в жёлтом переплёте «Problem def Buddhismus», увиденная Мандро в окне среди других иностранных книг, тянет за собой цепь ассоциаций: улица в Мюнхене Кирхенштрассе, «каштановый сад» [1, с. 302], жилище доктора Доннера, претендующего на роль мироправителя, – «серо-желтая виллочка» [1, с. 302], «черепичатая крыша» [1, с. 302].

Белый активно дробил действие в эпизодах, сценках, на самостоятельные зрелищные образы – кадры. Например, картина Смоленского рынка дробится на следующие кадры: торговец дичью («боровятиной») [1, с. 28], букинист со своим товаром, баба, жадно глядящая на «красный товар» [1, с. 29], торговец мячиками с ящиком, озорничавшие «голодранцы» [1, с. 31], Митя, предлагающий украденные у отца книги букинисту, Грибиков, пробирающийся сквозь толпу молодых женщин в «ковровых платках» [1, с. 31] и рубашках трёхцветных.

Сочетая в себе талант писателя и кинематографиста, Белый умело оперировал сменой планов. Вид Кузнецкого моста, данный словно с высоты, панорамно («волна котелков, шляпок, шапок, мехов, манто, кофточек» [1, с. 87]) стремительно сменялся крупным планом лица с гиперболически выделенной деталью внешности, портрета («взор», то есть устремлённые на читателя – зрителя глаза) (ярко-красные губы, сверкающая серьга), средним планом (человеческие фигуры – «в котелочках восточные люди»). Просматривается также задний план («кучи раздавленных тел прилипают к витринам») [1, с. 87].

Поэтике кинематографа соответствовали эпизоды, в которых Белый использовал наплывы. На маленькой станции с символическим названием Хмарь Коробкин в мутном жёлтом тумане различает смутное очертание, «серо-зелёное образование» [1, с. 325], сначала бесформенное, потом вырисовываются ноги, потом полностью – «силуэт» в пёстрых лохмотьях. Профессор подходит к нему – изображение человеческой фигуры конкретизируется, детализируется, выраста-

ет крупным планом: перед Коробкиным стоит старик («старец»), переодетый, в личине, с фальшивой белой бородой и фальшивыми белыми кудрями волос. Этот эпизод мог быть адекватно воплощён на пространстве киноэкрана.

Символическая деталь становится опознаваемой приметой персонажа и получает символическое значение. Мандро носит на пальце «старый финифтевый перстень» [1, с. 66], украшенный рубинами. Обманщик, придумавший себе романтическую биографию в разных вариантах и даже мифическую родословную (прадед, живущий в Эдинбурге, видный масон), выдаёт свой перстень за масонский. Почти каждое появление Мандро на авансцене романа сопровождается демонстрацией перстня. Изображение украшения даётся крупным планом с опорой на цветовой и световой образы, отличается большой зрительной конкретностью «...при этом показывал старый финифтевый перстень; боялся, что перстень – масонский» [1, с. 66].

Митя получает удар линейкой по пальцам в тот миг, когда влюблённый схватил руки Лизаши. Того, кто его ударил, юноша не видит, только замечает выскочившие из-за портьеры «манжетку, рубин и линейку» [1, с. 103]. Писатель подсказывает читателю-зрителю: ударил Митю Мандро, приревновавший юношу к Лизаше. Подозрительный старик, «дед Мордан», наглый, навязчивый, ищущий ночлега и работы у Коробкина, пугает профессора, который замечает у бродяги «на пальце финифтевый перстень» [1, с. 331]. По этой детали, данной крупным планом, читатель понимает, что незащитный учёный встретил своего преследователя – Мандро. Массивный, старинный, украшенный финифтью и ярко-красным камнем-рубином перстень, на пальце неизвестного бродяги выглядел бы на киноэкране крупным планом очень эффективно. Зрелищный образ намекал, что профессор попал в лапы злодею.

Кинематографическим был персонаж-символ, нарисованный с большой зрительной конкретностью, с опорой на цветовой образ.

Огромная старуха, которая вяжет спицами «тысяченитильный и роковой свой чулок» [1, 4с. 9], – реальная, очень убедительно нарисованная жительница первопрестольной, и одновременно Парка, Норна, сама Москва.

Белый не писал киносценарий по романам «Московский чудак» и «Москва под ударом», но в РГАЛИ хранятся две редакции пьесы «Москва», которые являются полноценными талантливыми киносценариями: А. Белый «Москва». Театральная переработка одноимённого романа для театра Мейерхольда с объяснительной заметкой автора и чертежом плана постановки драмы Мейерхольдом. б/д (1925-1929)¹; «Пьеса «Москва» Андрея Белого (Бугаева Бориса Николаевича) в пяти действиях – спираль. Приложения: схема постановки: автограф, схема в красках (б/д до 1930)².

Они предназначены не столько для сцены, сколько для немного кино, цветного и даже звукового. Белый опережал развития кинематографа своего времени.

Особенно приспособленной для развития художественного воплощения на экране является редакция для постановки в театре Мейерхольда³. Она делится на 17 картин в соответствии с монтажом аттракционов. В картинах зрелищно, в пластичных ремарках было реализовано содержание «Московского чудака» и «Москвы под ударом», их образы и мотивы. Живая речь персонажей сводилась к отрывочным, невнятным, косноязычным репликам.

Пьеса снабжена пространными авторскими «характеристиками для жеста», заимствованными из произведения-источника. Например, «Викторчик – секретарь Мандро – гологоловый, ползкий, приткий, безвекий, безбровый молодой человек, но взгляд с «покусительством», смесь Юрии Гиппа с мистером Каркером на русский лад (см. роман Диккенса «Давид Копперфилд», «Домби и

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 53. Оп. 1. Д. 35.

² Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 53. Оп. 3. Д. 3.

³ Несмотря на усилия Белого и В.Э. Мейерхольда, постановка пьесы «Москва» не была осуществлена.

сын»)»¹. «Московский чудаки» и «Москва под ударом» – романы-киносценарии, отмеченные влиянием экспрессионизма, родоначальником которого был Белый в литературе и киноискусстве.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Белый А. Москва. – М.: Советская Россия, 1989. – 760 с.

2. Белый А. Петербург. – М.: Наука, 1981. – 696 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 524 с.
4. Долгополов Л.К. Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л.: Советский писатель, 1988. – 351 с.
5. Шулова Я.А. Киносценарий Андрея Белого «Петербург» // Вопросы литературы. – 2009. – № 3. – С. 191-219.

¹ Центральный государственный архив литературы и искусства. Ф. 53. Оп. 1. Д. 35. л. 14.