

А. Г. Гребенщикова

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова

Гребенщикова О. Г. Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова. У статті досліджується питання про елементи кінематографічної поетики в ранній творчості М. Булгакова. Так, уже в циклі оповідань «Записки юного лікаря» наявна ціла система засобів, які дозволяють говорити про кінематографічність тексту (важливість зорового ряду, широке використання прийому монтажу, вільне поводження з простором та часом, різного роду організована ритмічність, образні (візуальні) деталі, складна «оптика» тощо). Доводиться, що кінематографічність булгаковської прози виявляється подібною до кольорового звукового кінематографу.

Ключові слова: *кінематографічність, візуальність, оптика, поетика, модернізм.*

Гребенщикова А. Г. Кинематографичность ранней прозы М. Булгакова. В статье исследуется вопрос об элементах кинематографической поэтики в раннем творчестве М. Булгакова. Так, уже в цикле рассказов «Записки юного врача» присутствует целая система средств, позволяющих говорить о кинематографичности текста (важность зрительного ряда, широкое использование приема монтажа, свободное обращение с пространством и временем, разного рода организованную ритмичность, образные (визуальные) детали, сложная «оптика» и др.). Доказывается, что кинематографичность булгаковской прозы оказывается сродни цветовому звуковому кинематографу.

Ключевые слова: *кинематографичность, визуальность, оптика, поэтика, модернизм.*

Grebenschikova A. G. The Bulgakov's cinematography of his early prose. In the article there researched the question about the elements of poetry cinematography of Bulgakov's early creative work. Thus, already in the short story cycle of «The young doctor's notes», there is the whole system of methods, which allow to speak about the cinematography of the text (the importance of the visual row, the wide usage of assembling device, free handling with space and time, the variously organized eurythmy, vivid (visual) details, difficult «optics», etc.). It is proved, that cinematography of Bulgakov's prose turn out akin to color sound cinematograph.

Key words: *cinematography, visual, optics, poetics, modernism.*

Для современной литературоведческой науки особое значение имеет понимание литературы как открытой системы [13]. Степень и способы взаимодействия ее с другими видами искусства (живописью, музыкой, театром, скульптурой и т. д.) могут быть различными в зависимости от эпохи, культурно-исторической ситуации, наконец, личности художника. В современном литературоведении интерес к проблеме взаимодействия различных видов искусств обусловлен тяготением к интермедиальности, не к литературо-, а искусствоцентризму [10; 5].

Особый интерес ученых продолжает вызывать взаимодействие литературы и кинематографа. В работах Ю. Тынянова, Ю. Лотмана, Б. Успенского, Ж. Делеза, М. Ямпольского и др. обозначены различные аспекты этого взаимодействия: установка на зримое,

принцип монтажа, проблема точек зрения, прием внешней демонстрации людей и событий, «сценарный» характер литературного текста, ориентация на настоящее время, особый язык, отображающий стиль кинематографических надписей, отрывочность и лаконичность синтаксиса и проч.

Как справедливо отмечает Ю. Лотман, элементы кинематографа обнаруживаются в литературе еще до появления самого кино, предвосхищая феномен кинематографии [7]. Поэтому следует говорить не столько о влиянии, сколько о наличии сходных тенденций в разных видах искусства.

Одним из крупнейших представителей неклассической прозы 1920–1930-х годов по праву считается М. Булгаков. Вопрос о кинематографичности булгаковского текста уже затрагивался исследователями. Так, Е. Ябло-

ков отметил, что в повести «Роковые яйца» «события разворачиваются по законам «дьявольского кинематографа», лихорадочно-контрастно как по темпоритму, так и по «зрительному» впечатлению» [15:43]. М. Чудакова в комментариях к рассказу Булгакова «Налет» обратила внимание на кинематографическое освещение места действия [1:615–616].

На использование принципа монтажа в романах «Мастер и Маргарита» и «Белая гвардия» указывали Б. Гаспаров, В. Хализев, А. Смелянский [3; 13; 9], а А. Новиков обратил внимание на кинематографичность (в частности, «наплыв кадров», резкую смену кадров) пьесы «Александр Пушкин» [8].

Кинематографические приемы зачастую воспринимались литературоведами как проявление театральности булгаковского творчества. Так, в «Театральном романе» описано, по словам А. Смелянского, «превращение прозы в драму» [9]:

Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. <...> С течением времени камера в книжке зазвучала. <...> Всю жизнь можно было бы играть в эту игру, глядеть в страницу... А как бы фиксировать эти фигурки? Так, чтобы они не ушли уже более никуда? И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. <...> Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует [2:434].

Однако кинематографическая поэтика булгаковского текста до сих пор не была предметом специального исследования. Между тем значимость подобной работы для уяснения специфики творчества писателя представляется весьма очевидной. Элементы кинематографической поэтики обнаруживаются уже в произведениях 1920-х гг., практически не исследованных в данном аспекте.

Задача нашей статьи – анализ ранней прозы М. Булгакова (цикл рассказов «Записки юного врача») с точки зрения кинематографической поэтики.

«Записки юного врача» (1925–1926 гг.) – одно из самых ранних булгаковских произведений (по-видимому, наброски этих рассказов появились уже в 1917 году). Однако в свернутом, сконцентрированном виде здесь представлены многие тенденции, важные для дальнейшего творчества Булгакова, в том числе, и кинематографическая поэтика.

Рассказы цикла основаны на сложном ритме взаимодействия эпизодов, создающих, по терминологии Ж. Делеза, «образ-время»

[4]. Этот ритм обнажает принцип монтажа. Так, например, ритмически чередуются события, происходящие с героем, и его воспоминания о «прежней» жизни (здесь уместно говорить о таком приеме, как наплыв кадров); ритмически чередуются точки зрения героя, представленного на разных этапах его врачебной деятельности. Наконец, начинающийся повествование и неоднократно появляющийся в тексте образ дороги – наглядное воплощение, пользуясь словами Ж. Делеза, «образа-движения» [4]. Ритмичность «поддерживают» и определенные синтаксические конструкции.

«Киновремя» «Записок...» весьма условно. Движение его может замедляться; так происходит во время переездов героя (сорок верст до места своего назначения юный врач едет «до курьезного ровно» [1:71] сутки, по его же замечанию, «медленнее пешехода» [1:72]; во время вьюги врач с пожарным на езде тратят вдвое-втрое дольше запланированного времени). Движение может быть ускорено – как правило, во время операций, где юный врач действует, и делает это решительно («... минуты в этих случаях летят бешено» [1:89]); либо в ситуации бегства от волков (лошади «заработали ногами оживленнее» [1:109] – затем метнулись, «всхрапнули и понесли» [1:110]; далее автор описывает бешеный темп погони). Бывает и так, что время почти останавливается – например, в моменты раздумий героя или смерти персонажей. В рассказе «Пропавший глаз», где повествователь довольно долго предается саморефлексии, представлена как бы формула относительности времени:

И вот целый год. Пока он тянулся, он казался многоликим, многообразным, сложным и страшным, но теперь я вижу, что он пролетел, как ураган [1:127].

В таких сложных ритмических отношениях предстают многие эпизоды. Этот сбивчивый, но внутренне обусловленный ритм можно считать одним из проявлений кинематографичности текста.

Пространных описаний в рассказах нет, они заменены емкими образными деталями, как правило, визуальными:

Бледное лицо Аксиньи висело в черном квадрате двери [1:77] и т.п.

Во многих эпизодах обнаруживается дискретность видения, «кадровое мышление» Булгакова:

передо мной... всплыло лицо Анны Прохоровой, семнадцати лет, из деревни

Торопово... Проплыл бесшумно фельдшер Демьян Лукич с блестящими щипцами в руках [1:83];

Одно колесо ухаёт в яму, другое на воздух подымается, чемодан на ноги – бух... потом на бок, потом на другой, потом носом вперед, потом затылком. А сверху сеет и сеет... [1:72].

Характерно также наличие в тексте своеобразных «абзацев-кадров» (термин Ф. Федорова):

Он без шапки, в расстегнутом полужубке, со свалывшейся бородкой, с безумными глазами.

Он перекрестился, и повалился на колени, и бухнул лбом в пол [1:77].

Важно отметить чередование реальных и воображаемых визуальных образов. Такая смена может происходить во сне, причем реальность «перетекает» в сон и обратно практически без обозначения границ (в кино удачным бы оказался прием «наплыва кадров») – например, в рассказе «Вьюга»:

... уже день таял, когда мы выехали за околицу. <...> Пожарный горой заслонял от меня круп первой лошади. Взяли лошади действительно бодро, вытянулись, и саночки пошли метать по ухабам. <...>

Меня начало качать, качало, качало... пока я не оказался в Сандуновских банях в Москве. И прямо в шубе, в раздевальне, и испарина покрыла меня. Затем загорелся факел, напустили холоду, я открыл глаза, увидел, что сияет кровавый шлем, подумал, что пожар... затем очнулся и понял, что меня привезли. Я у порога белого здания с колоннами, видимо, времен Николая I. Глубокая тьма кругом, а встретили меня пожарные, и пламя танцует у них над головами [1:104–105].

На обратном пути юный врач вновь балансирует на границе сна и яви:

С трудом обернувшись, я увидел, что не только факела нет, но Шалометьево пропало со всеми строениями, как во сне. Меня это неприятно кольнуло. <...>

Проскочила мысль – а не вернуться ли? Но я ее отогнал, завалился поглубже в сено на дно саней, как в лодку, съезжился, глаза закрыл. Тотчас выплыл зеленый лоскут на лампе и белое лицо. Голову вдруг осветило: „Это перелом оснований черепа... да, да, да... Ага-га... именно так!“ [1:107].

Смена визуальных образов может происходить в памяти или воображении героя:

В памяти у меня невольно всплыла картина операционной в акушерской клинике. Ярко горящие электрические лампы

в матовых шарах, блестящий плиточный пол, всюду сверкающие краны и приборы. Ассистент в снежно-белом халате манипулирует над роженицей, а вокруг него три помощника-ординатора, врачи-практиканты, толпа студентов-кураторов. Хорошо, светло и безопасно [1:86].

Текст характеризуется как бы многослойной, многоступенчатой оптикой. В нем доминирует точка зрения героя-повествователя, который видит не только окружающих людей и предметы, но и самого себя как бы со стороны:

В тоске и сумерках я прошелся по кабинету. Когда поравнялся с лампой, увидел, как в безграничной тьме полей мелькнул мой бледный лик рядом с огоньками лампы в окне [1:75];

Зеркало это показало то, что обычно показывало: перекошенную физиономию явно дегенеративного типа с подбитым как бы правым глазом. Но – и тут уже зеркало не было виновато – на правой щеке дегенерата можно было плясать, как на паркете, а на левой тянулась густая рыжеватая поросьль [1:124].

Эта отстраненность взгляда рождает картины, выходящие за пределы геройного видения:

И мы с Пелагеей Ивановной уехали в страшную даль, закутанные в бараньи тулупы, пронеслись, как черный призрак, состоящий из коней, кучера и нас, сквозь взбесившийся белый океан [1:125].

Визуальная структура булгаковского текста включает и метафорические образы. В рассказе «Крещение поворотом» герой впервые в жизни должен был принять неправильные роды и решил подготовиться – почитать пособие по акушерству:

Чтение принесло свои плоды: в голове у меня все спуталось окончательно... [1:88].

Примирается с книгами юный врач только после выполненной операции, то есть подкрепления теории практикой:

все прежние темные места сделались совершенно понятными, словно налились светом, и здесь, при свете лампы, ночью, в глуши, я понял, что значит настоящее знание [1:91].

За счет метафорической «оптики» достигается удивительная многомерность восприятия: мы видим то, чего рассмотреть как бы *не можем*.

В рассказах часто представлена не цепочка событий, о которых можно рассказать,

а скорее, мысли-кадры, которые можно *показать* в динамике:

Двадцать верст сделали и оказались в могильной тьме... ночь... в Грабилровке пришлось ночевать... учитель пустил... А сегодня утром выехали в семь утра... [1:72].

Показать (а не объяснить, рассказать) удобнее резкую смену эпизодов действительности – как сменяющие друг друга кадры.

Описание героев и ситуаций дается как бы при помощи камеры, то статичной, то движущейся плавно, то выхватывающей наиболее значимые «куски», детали. Так, например, в первом рассказе цикла «Полотенце с петухом» повествователь видит пациентку, которую ему нужно оперировать: сначала «светлые, чуть рыжеватые волосы» – затем ситцевую юбку – «бумажное» лицо девушки – исколеченные ноги, одну за другой. Взгляд его, взгляд взволнованного первым «делом» доктора, не охватывает картину целостно. Она складывается из ярких фрагментов, кадров, идущих не последовательно (сверху вниз или наоборот), а как бы рывками, хаотично, бессистемно. В «Пропавшем глазе» камера как бы «наезжает», постепенно укрупняя план:

Долго, долго ехали мы, пока не сверкнул маленький, но такой радостный, вечно родной фонарь у ворот больницы. Он мигал, таял, вспыхивал и опять пропадал и манил к себе. И при взгляде на него несколько полегчало в одинокой душе, и когда фонарь уже прочно утвердился перед моими глазами, когда он рос и приближался, когда стены больницы превратились из черных в беловатые, я, въезжая в ворота, уже говорил самому себе так... [1:127].

Иногда «камера» и объект движутся навстречу друг другу:

...я вдруг различил темную точку, она выросла в черную кошку, потом еще подросла и приблизилась [1:109].

В ситуации, когда слова зачастую бессильны для объяснения событий и коммуникации (ср. «для чего-то спросил», «черт знает зачем сказал я себе»), особое значение приобретают символы. Одним из них для героя является кинематограф – символ далекого, недостижимого города (где спокойно и безопасно, в отличие от Мурьинской больницы), разума и цивилизации. В повседневной деятельности «кинематографический» яркий луч света, выхватывающий самое важное и самое близкое юному врачу, – это фонарь его больницы, лампа с абажуром в кабинете и лампа

молния, помогающая при операциях. Как бы в луче кинематографа оказываются книги:

На столе в кабинете в пятне света от лампы мирно лежал раскрытый на странице «Опасности поворота» Додерлайн [1:91]

«Исчезнувшую» уже действительность герой также видит словно во вспышках кинокамеры:

...золото-красный Большой театр, Москва, витрины... [1:72].

Важно отметить, что «кинематограф» Булгакова – цветной. Черно-белого киноязыка для экспрессионистического стиля писателя оказывается явно недостаточно. Впрочем, В. Бычков, анализируя эстетику кинематографа, утверждает, что стилистические приемы экспрессионизма были характерны для многих мастеров немого монохромного кино, которое «требовало повышенной экспрессии от собственно визуальных элементов <...> – обостренного динамизма действия, контрастов света – тени, деформации предметов, использования крупных планов, наплывов, утрированной жестикуляции, гротескной мимики актеров, создания предельно напряженного ирреального кинопространства и т.п.». «Цветность» создает еще больше возможностей для экспрессии, что подтверждается, в частности, историей самого кино: фильмы, сделанные во время утверждения цвета в кинематографе, оказались экспрессионистичными, колористически яркими (например, «Красная пустыня» Антониони 1964 г. «выстроена» вокруг четырех цветов: красного, белого, черного и желтого).

С появлением цветного кино важным оказался вопрос о возможностях цвета. С одной стороны, считалось, что цвет — это естественная данность, а потому не может и не должен осмысляться художником. С другой стороны, утверждалось, что цвет открывает новые возможности, а потому нужно искать новые средства работы с ним. Продуктивнее оказалось второе мнение. Цвет — это не только (а в некоторых случаях и не столько) атрибут достоверности, но и средство эмоциональной выразительности. В связи с этим С. Эйзенштейн заменил термин «цветное кино» термином «цветовое». В концепции режиссера цвет, подобно звуку, должен нести смысловые, драматургические функции. Вяч. Вс. Иванов говорит о «звукорительном контрапункте» в теории Эйзенштейна. Цвет должен стать выразительным компонентом синтетического звукорительного искусства: «Суть эйзенштейновской концепции цвета

состояла в освобождении цвета (как и звука) в фильме от предметной изобразительности при придании ему максимальной выразительности эмоциональной (или символической)» [6:86].

Операторы утверждают, что цвет в кино должен быть не «естественным», а образным. В статье «Вертикальный монтаж» С. Эйзенштейн утверждал: «мы сами предписываем цветам... служить тем назначениям и эмоциям, которым мы находим нужным» [14].

Аналогичную функцию выполняет цвет в «кинематографе» Булгакова. Цикл «Записки юного врача» изобилует различными цвето-световыми сочетаниями. Булгаков использует яркие, контрастные цвета (преобладают красный, белый, черный и желтый), часто вводит цветовую доминанту. Красный предстает как цвет крови, тревоги, борьбы за жизнь и жизненной силы. (ср. «Лука крови. Мои руки по локоть в крови. Кровяные пятна на простынях. Красные сгустки и комки марли» [1:90]); черный – цвет страха («глаза мне показались черными и огромными» [1:120]), ночной мглы, тьмы невежества и заблуждения; различные оттенки желтого, представляющие свет фонаря, лампы, цвет камфарного масла – цвет жизни и тепла; белый символизирует красоту, чистоту или смерть, безжизненность (также в различных проявлениях: белый, блондинка, светлая, бледная, ослепительный). Порой эти цвета сочетаются. Тогда мы видим «снежно-белое полотенце с безыскусственным красным вышитым петухом» [1:82] или как «яркая кровь заляпала первую жиденькую, бледную зеленую травку, проступившую на жирной, пропитанной водой земле» [1:123]. Цвет у Булгакова часто является признаком предмета или явления и одновременно передает его символическое содержание.

Кроме того, Булгаков, в отличие, скажем, от Л. Добычина, тяготеет к эстетике звукового кино. Сборник Л. Добычина «Встречи с Лиз», изданный в 1927 г., содержит рассказы, над которыми писатель работал, начиная с 1923 г. «Записки юного врача» Булгакова, напомним, выходили в 1925–1926 гг. Поэтика кинематографа оказалась близка мироощущению обоих авторов, однако преломилась в их творчестве по-своему. Отмечая кадровый характер мышления Добычина, Ф. Федоров подчеркивает, что каждый кадр добычинского текста оказывается лишен какого бы то ни было комментария или оценки, это «чисто зрительная фиксация» [12:55]. Художественный язык Добычина, как утверждает исследователь, – это язык

культуры авангарда: сюрреалистической живописи, поэзии ОБЭРИУ и немного кинематографа. Заметим, что кинематограф Добычина действительно немой: реплики чаще всего выступают в функции титров, отображая после-революционный российский мир, оказавшийся, по словам В. Прокофьева, в «зазоре» и «межкультурном вакууме» (цит. по: [12:59]).

Иное дело Булгаков. Хотя художественный мир «Записок...» также оказывается дискретным и состоящим из кадров-сегментов, все же связи между ними оказываются прочнее, чем в мире Добычина, реплики персонажей развернуты, позиция повествователя проявляется во внутренних монологах.

Герои «Записок...» предстают не добычинскими «театрализованными марионетками, приводимыми в движение какими-то вне них находящимися силами» [12:58], а вполне самостоятельными характерами, общение которых в рамках немного кино – посредством титров – оказывается невозможным. Участниками диалога могут быть и закадровые персонажи, чьи голоса озвучиваются письмами («...еще, дражайшая супруга, передайте низкий поклон дяде Сафрону Ивановичу...» [1:138] («Звездная сьпь»)). Слух героя улавливает многообразные шумы, предваряющие или сопровождающие действие:

За белой дверью глухо шумели многочисленные пациенты, ожидающие очереди [1:135];

Странный звук, тоскливый и злобный, возник где-то во мгле, но быстро потух [1:109];

У-гу-гу!.. Ха-ссс!.. свистала ведьма, и нас мотало, мотало в санях... [1:125].

Вывод о кинематографичности прозы может быть сделан в случае использования автором не одного киносредства, а нескольких, образующих систему. В творчестве М. Булгакова мы наблюдаем приоритетность зрительного ряда, широкое использование приема монтажа, свободное обращение с пространством (смена планов, многомерность пространства) и временем (оно то ускоряется, то замедляется, а иногда и вовсе останавливается), визуальную динамику (смена кадров), разного рода организованную ритмичность, сложную оптику, усиление роли звука и цвета. Все это дает основание говорить о несомненных кинематографических элементах в ранней булгаковской прозе. Учитывая, что появление звукового кино в России датируется 1929 годом (тогда был открыт первый звуковой кинозал, первый советский звуковой фильм вышел в 1931 г.), а цвет-

ного – 1936-м, можно с уверенностью сказать, что цветовой звуковой «кинематограф» Булгакова, созданный в начале 1920-х гг., хотя бы отчасти предвосхитил эру кинематографии, так бурно развившейся в XX веке.

Литература

1. Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 1. Записки юного врача. Белая гвардия. Рассказы. Записки на манжетах / Михаил Булгаков ; [ред. колл. Г. С. Гоц [и др.]]. — М. : Худож. лит., 1989. — 622, [3] с.
2. Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5 т. Т. 4. Пьесы. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника (Театральный роман) / Михаил Булгаков ; [ред. колл. Г. С. Гоц [и др.]]. — М. : Худож. лит., 1990. — 685, [3] с.
3. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б. Гаспаров ; [под ред. Н. Г. Михайловой]. — М. : Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. — 304 с.
4. Делез Ж. Кино / Жиль Делез. — М. : Ад маргинем, 2004. — 622 с.
5. Зенкова А. Ю. Визуальные исследования как интегральная область социально-гуманитарного знания / А. Ю. Зенкова // Научный ежегодник Института философии и права УрО РАН. — Екатеринбург, 2005. — Вып. 5. — С. 184—193.
6. Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / В. В. Иванов. — М. : Наука, 1976. — 278 с.
7. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. — Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. — 425 с.
8. Новиков В. В. Михаил Булгаков — художник / Василий Новиков ; [под ред. И. Краснова, Е. Леонова]. — М. : Моск. рабочий, 1996. — 357 с.
9. Смелянский А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А. Смелянский. — М. : Искусство, 1986. — 384 с. [16 л. ил.]
10. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств : опыт интермедиального анализа / Н. В. Тишунина. — СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. — 159 с.
11. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; [подг. изд. и комментарии Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой] — М. : Наука, — 574 с.
12. Федоров Ф. П. Добычин и кинематограф / Ф. П. Федоров // Вторые Добычинские чтения. Часть I. — Даугавпилс, 1994. — С. 51—60.
13. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 2007. — 408 с.
14. Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс] / Сергей Эйзенштейн // Режим доступа : http://metaphor.narod.ru/eizenstein_vertical1.htm.
15. Яблоков Е. А. Мотивы прозы Михаила Булгакова / Е. А. Яблоков ; [Рос. гос. гуманитарный ун-т]. — М. : Издательский центр РГГУ, 1997. — 196, [4] с.
16. Ямпольский М. Б. Память Тиресия / Михаил Ямпольский. — М. : Ад маргинем, 1993. — 456 с.