

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПРОЗЫ М. ОСОРГИНА: АСПЕКТ СТРУКТУРНОГО СИНТЕЗА НА МЕЖВИДОВОМ УРОВНЕ

© 2005 Н.Н. Гашева

Пермский государственный институт искусства и культуры

Ментальная структура проявляет себя на разных уровнях культурного сознания, транслируется в разных ее формах и подсистемах, определяет экстракультурологические и интракультурологические векторы развития русской культуры как открытого динамического процесса смыслопорождения. При этом различные виды художественной культуры переводят основные модусы ментальности на свой специфический язык. В общекультурном контексте можно рассматривать интегративные языки (русская литература и философия), которые воспринимаются нами как соприродные в своей динамической целостности и направленности по отношению друг к другу благодаря их корреспондированию с автометаописанием (ментальными ценностями). Такая коммуникативная модель, в свою очередь, обеспечивает целостность саморефлексии и самоидентификации сверхсложных систем¹. Аналогичным образом вписываются в общую систему инновационного поля культуры типы структурного синтеза на уровне взаимодействия языков разных искусств внутри культурного поля, несмотря на их органическое несходство на уровне глубинных генетических, морфологических основ. Можно выделить следующие уровни структурных взаимодействий — межвидовые (литература и живопись, литература и кино); межэпохальные (литература и искусство разных эпох). Часто это влияние не внешнее, а внутреннее, глубоко опосредованное, так что результаты этих связей воспринимаются как моменты эволюции своего собственного языка внутри данной системы. Учитывая, что текст может развиваться через взаимодействие с другими текстами, мы сосредоточиваем наше внимание на том

виде взаимодействия, цель которого не в передаче статичной (готовой) информации, а на ситуации, когда целью диалога является структурирование нового смысла. Ю. Лотман называет такие сдвиги “нетривиальными” [2, 95]. В результате такой связи рождается полиязычный текст, который в рамках отдельного языка не может быть расшифрован эквивалентно. Этот текст становится больше себя самого, его можно рассматривать как вибрирующий, самовозрастающий. Феномены, исследуемые нами (литература, живопись, кино), могут рассматриваться как полиязычные, хотя традиционно они функционируют и воспринимаются как одноязычные. В каждом из видов искусства что-то преобладает: в литературе — слово, выражение; в живописи — цвет, линия, визуальный жест, изображение; в кино — визуальный динамический ряд, то есть язык зримо воспринимаемых движущихся образов. Вместе с тем нас занимает влияние принципов одного из языков на другой, при существенной разнице их структур, то есть межвидовой динамический синтез, стимулирующий порождение новых смыслов, не искажающих исходной природы языка, подвергшегося влиянию, а, наоборот, раскрывающий новые его имплицитные возможности. Во всех рассматриваемых нами вариантах сохраняется главное свойство специфики образного сознания русской литературы — ее тяготение к пластике, синтезирование духовного и телесного (фактурного) начал, опосредованное выражение смысла через осязаемо образную форму, нетерпимость к пластической ущербности, идейной односторонности, тенденциозности, тяготение не к аналитической дифференциации, а к собирательному, целостному воплощению образа Бытия. При этом ментальное сознание в динамической совокупности его христианско-православных и экзистенциальных ориентаций ищет прежде всего образную, пластическую, а не рационально-логическую формы самовыявления в диахронии русской культуры, что мы и

¹ См. об этом подробнее нашу монографию: Гашева Н. Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX и XX веков / Н. Н. Гашева. — Пермь, 2004. — 250 с.

стремимся показать в своем исследовании, взяв многосторонний ракурс рассмотрения разных форм проявления структурного синтеза в русской литературе XIX и XX веков.

В словесном искусстве структурный синтез, выразившийся через многоканальность связей художественных слоев текста, может проявить себя в самой архитектонике вербальной структуры, сближающейся с архитектоникой искусства кинематографа, что позволяет “нагрузить” рецепцию читателя возможностями сотворческого диалога в структуризации смыслов художественного текста.

Кино — искусство синтетическое, вобравшее в себя эстетические достижения литературы, живописи, музыки — в XX веке начинает, в свою очередь, оказывать серьезное влияние на другие виды искусства. М. Осоргин, как писатель своего века, не мог оказаться вне сферы этого влияния. Как известно, в основе киноизложения лежит монтаж движущихся кинокадров, каждый из которых представляет собой определенную зрительную картинку. Можно утверждать, что восприятие мира — внешнего и внутреннего — как динамики, развития, движения пластически-зримых образов и картин — основа художественного мышления М. Осоргина. Это обусловлено своеобразием осоргинской концепции соотношения человеческой жизни и мира природы, истории, космоса в целом.

В романе М. Осоргина “Сивцев Вражек” мир обозревается автором словно извне и предстает как полифония разноуровневых движений, взаимосвязь и взаимозависимость явных и подспудных изменений. Вот почему конкретное повествование о жизни ученого-орнитолога, его семьи и близких начинается настолько издали, опосредованно: “В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел ученый-орнитолог” [3, 3]. И далее изображение жизни как движущегося целого, в котором уравниваются в своей вечной и мудрой устремленности к изменению и человек, и растение, и животное, и птица, и насекомое, и сама земля, — будет разворачиваться в контрастном противопоставлении тому, что мешает этому движению, а значит, убивает саму жизнь. Ибо, по догадке одной из героинь романа — Танюши: “Цель жизни — в процессе жизни” [3, 12].

Думается, что в основу сюжета романа “Сивцев Вражек” положен кинематографический принцип межкадрового монтажа — сочетание сцен, зрительных эпизодов, “картин” романа строится на основе их духовно-смыслового взаимодействия. При этом динамическая контрастно-ассоциативная смена глав — фабульных кад-

ров — нацелена не столько на логически последовательное изложение событий, сколько обусловлена общим авторским замыслом. В своем настойчивом противопоставлении единичного, естественно-непосредственного индивидуального существования, не исчерпывающегося социальными характеристиками, но сильного своей связью с онтологически-родовым бытием (детство, юность, семья, любовь, дружба), и некой враждебной по своей сущности, абстрактно-общей необходимости, искусственно создаваемой людьми же, отчужденной от человека и природы (война, революция, террор), Осоргин апеллирует к Льву Толстому.

Эта антитетичность авторского зрения воплощается через кинематографический прием перекрестного монтажа. С одной стороны, главы, строящиеся по принципу движущихся мизансцен и представляющие духовно-значимые события внешней и внутренней жизни героев романа (научные занятия и мудрая старость профессора, юность и ожидание любви Танюши, рассудочные планы и внезапная гибель “неприятно-умного” студента Эрберга, одиночество и музыка Эдуарда Львовича, мечты и реальность Васи Болтановского, страдания и самоубийство офицера Стольникового, скептические философствования и трагический конец Астафьева), с другой — главы, в основе которых — кинематографический принцип панорамирования, широко применяющийся Осоргиным для изображения обширных пространств России, Европы, всей Земли в целом, высших государственных сфер европейских стран накануне первой мировой войны с их преступной безответственностью по отношению к своим народам, хаоса и нелепости самой войны, передвижения больших масс людей на полях сражений, событий революционного восстания, тифа, мошенничества, борьбы людей с голодной смертью в Москве и т. д. Принцип панорамирования используется Осоргиным не для пассивной фиксации событий (как в обзоре и хронике), а для передачи скрытых смыслов происходящего и подчинен логике авторских оценок, проявляющейся в контексте полифонии монтажа целого романа.

Авторская оценочность выражается в романе через использование принципов параллельно-ассоциативного монтажа смысловых эпизодов, зрительных образов (такова экспрессивная картина грандиозной и страшной битвы муравьев, неожиданно вкрапленная в сугубо реалистическую ткань повествования о повседневной жизни людей, как бы предвещающая грядущую человеческую бойню 1914 года и предвещающая бессмысленность мирового апокалипсиса), а также через обращение к принципам так называе-

мого интеллектуального монтажа, как известно, разработанным еще С. Эйзенштейном применительно к кино. Такова символическая притча “Обезьяний городок”, никак внешне не связанная с сюжетом романа, но концептуально углубляющая рисуемый художником образ мира и придающая большую философскую емкость его размышлениям о судьбе современного человечества. Авторская экспрессия выражается здесь через открытое ассоциативное сочетание образов (мир людей — мир обезьян), через активность монтажного подтекста, переходящего в текст, через выявление читателем иносказательного смысла истории обезьяньего городка.

Киномонтажный принцип художественного мышления Осоргина, обусловленный авторской философией жизни как процесса, отчетливо высказан в одном из эпизодов романа, когда перед читателем пролистываются страницы фотоальбома семьи профессора: “Время, свесив пряди волос, листает альбом дальше” [3, 112]. Как сменяют друг друга фотографии в альбоме, представляя перед читателем образ прошлого, настоящего и будущего Танюши, так же, словно кадр за кадром, сменяют друг друга картины, объединенные общим контекстом авторской мысли. Вот образ счастливой юности Танюши, воплотившийся в сцене раннего утра и пробуждения девушки, где вся пластика деталей проникнута внутренним светом, ожиданием чуда, чувственной радостью: “Родилось утро — в белой сорочке румяное утро. Молочными крыльями забилося в окна. И тогда щелкнула задвижка и окно распахнулось” [3, 5]. Образ войны воплощается у Осоргина в экспрессивно-гротескном зрелищном символе поезда, зловеще грохочущего исчадия ада, олицетворения свихнувшегося мира, как будто увиденного глазами кинооператора: “Сталь, медь, чугун — таково его крепкое, холное тело. Его ноги скруглены в колеса, в жилах пар и масло, в сердце огонь... Громадный, круглолицый, мощный, — вдали он превратился в головку гусеницы, ползущей по земле. Паровоз отвез здоровых солдат на фронт, а назад вернулся с грузом неживым: коверканые тела человечьи!.. Сбыл их, сбросил на конечной станции, и назад без усталости” [3, 26]. Или образ кровавой трагедии октябрьского переворота в Москве, запечатленный писателем в выразительной, осложненной почти натуралистическими визуальными деталями, картине бессмысленного братоубийства. Причем мастерство художника вновь апеллирует к возможностям киноязыка, — не рассказ, не повествование, а в прямом смысле слова показывание: стремительное раскручивание перед зрением читателя, точно кадр за кадром, эпизодов, снятых скрытой камерой.

Здесь авторское отношение к изображаемому (негодование, боль, возмущение) акцентируется через чередование движения с внезапными остановками воображаемой кинокамеры и закадровым авторским комментарием: “Закинув руки и отбросив оружие, лежал на дороге убитый солдат, смеясь зубами небу; он так и не узнал, за чью правду пал и какая сторона причислит его к павшим своим героям. А под прикрытием уступа ворот покашливал и плевал кровью белый мальчик в папаче, перед тем стрелявший из ружья, весело и задорно, все равно в кого и куда, и по юнкерам, и по всякой скользящей тени, и по брату, и по бабушке, больше мимо, шлепая пулю о штукатурку дома, а теперь сам с пулей в легком, уже не жилец, — прощай, бедный глупый мальчик!” [3, 27].

В данном случае мы имеем дело с типичным проявлением эффекта интеллектуального монтажа, когда “эпизоды концентрируются по признакам, которые отсутствуют в непосредственном материале изображений кадров и не могут быть отысканы ни в одном из них, даже в виде косвенных раздражителей” [1, 75]. Иными словами, Осоргин визуально конкретизирует отвлеченные, обобщенные умозаключения, понятия и смыслы, разворачивая во времени и пространстве обозримого художественного образа бесплотные чувства и идеальные переживания.

Аналогично М. Осоргин выстраивает единое выразительное время-пространство романа. Так, используются типично кинематографические приемы “игры” со временем: сжатие, растяжение, фрагментирование длительности, нарушение хронологии. Примером особенно яркой выразительности художественного времени в романе может служить глава “Кладбища”, в которой конкретное историческое событие — начало первой мировой войны — организовано в драму с завязкой, кульминацией и трагической развязкой. Эмпирическое время (время той реальности, которая служит материалом для художественного освоения) здесь преобразовано в сюжетное. В свою очередь, условность сюжетного времени достаточно прозрачна, и сквозь него все явственней просвечивает фактура истории. Наконец, сквозь пласты эмпирического и сюжетного времени пунктиром прорезывается философское время автора, с его горькими рефлексиями относительно происходящего. “Игра” с временной длительностью нагляднее всего ощущается при смене монтажных ритмов, которые служат примерами сжатого и растянутого времени. В перераспределенной в главе длительности реального события учтена также и длительность восприятия. Прерывность читательского ряда, достигаемая дробностью монтажа, потому так вырази-

тельна, что она не опирается на непрерывность его восприятия. Конструкция художественного времени в романе в целом, таким образом, представляет собой систему опосредований эмпирического сюжетного и читательского времени авторским. А философское время автора выражается через приемы, типологически близкие к кинематографической временной выразительности. Параллельный и контрастный монтаж разных позиций: “Солнце думало, что жизнью на земле руководит оно. Вся человеческая жизнь рисовалась ему как воплощение энергии его лучей... Но маленький, страдавший насморком, зашитый в полосы материи на пуговках человек, защитившись от солнца стенами, впусив лишь нужный пучок света по проволоке в запаянный стеклянный стаканчик, пробовал вершить свою жизнь по-своему...” [3, 8]. Контрастный монтаж замедленной и ускоренной съемки: “По сырой и тучной земле, забивая копыта, лошадь тащила плуг... легким движением рычага рабочий опрокинул в форму ковш расплавленного металла. Набухли почки молодой березы. Зеленела трава” [3, 8]. Обратная съемка, когда передается будто обратный ход того или иного реального процесса, инверсия времени: “Но тот, кто шел за плугом, еще не знал, что на зеленой лужайке, близ подрезанной снарядом березы, он падает, распластанный и оглушенный остывшим и вновь разгоряченным металлом... того, кто шел за плугом, не было и не будет; нет ни рабочего, ни березы, ни подрезавшего ее снаряда” [3, 98].

Наконец, использован и стоп-кадр — прием, при котором эффект возникает от контраста с внезапной остановкой движущегося изображения, например в эпизоде, описывающем самоубийство офицера Стольникова: “Уродливый комок его тела качнулся снова, замер лишь на секунду и стал перевешиваться, затем коробка с надписью “Ира” внезапно приблизилась, метнулась вверх и снова выросла уже огромной” [3, 29]. Возникающий переход динамики в статику акцентирует трагичность происшедшего.

Семантика художественного пространства в романе тоже подвижна, кинематографически экспрессивна и выражается в контрастном совмещении реальных и условных планов изображения. Так, в систему реалистического сюжетного повествования вписаны эпизоды, углубляющие реальное пространство романа, заостряющие его философский смысл. Это, например, фантастически гротескное пространство страшного сна офицера Стольникова, в котором он видит мир наоборот, где нормой считается уродство, а здоровье — преступлением. Сон оказывается воплощением перевернутого трагедией внутреннего психологического пространства индивидуально-

го сознания. Другое условное пространство — в символической сцене, изображающей некую фантастическую старуху, пишущую историю. Здесь размышления автора о судьбе современного мира заостряются и обобщаются до уровня зрительного философского гротеска, реконструируя в пластически живописные образы абстрактные понятия и отвлеченные суждения. Динамика пространства воплощается и в совмещении разных планов и изображений, например, крупно взятый образ ласточек над общим планом бесконечной и бессмысленной людской бойни: “Летели ласточки над морем и сверху видели море до самого дна. Как малый листок на пруду, ветром гонимый, — плыли по морю корабли, один за другим, и малость их на огромном море говорила не о могуществе, а о ничтожестве человека” [3, 30]. Совмещение разных планов здесь акцентирует авторскую мысль о тщетности людской вражды в сравнении с мудростью природы.

Игра пространственными планами органично сочетается у Осоргина с обостренной контрастной визуальной экспрессией, как это видно в эпизоде гибели Эрберга: здесь тема смерти трактуется философски обобщенно, разворачиваясь на дифференциальных жестах и движениях разных тварей божьих, на контрасте цветов синего, красного и бурого. В полифонии общей драмы смерти участвуют и ласточки, и мышь, и жук с золоченой спиной, своими реакциями оттеняющие все черты печального события. И звуко-зрительная полифония своей экспрессией подчеркивает здесь драматизм ухода человека: “Солнце взойшло, поднялось, посмотрело хмуро и плавной дугой ушло под землю, оставив красный след” [3, 31]. Наконец, эмпирическое и сюжетное пространства романа, в целом расширяясь и философски углубляясь, делаются стереоскопичней за счет перекрестного совмещения разных ракурсов изображения действительности. Субъектами трактовок попеременно и перекрестно становятся то солнце, то человек, то мышь, то червячок, то ласточка, то волки, проклявшие человеческое жилье. Ракурсное совмещение точек зрения создает динамический эффект для выражения авторских оценок. Многоотточенность авторских рефлексий, таким образом, передается через полифонию ракурсных точек зрения: свысока и украдкой, издали и искоса, мимоходом, косвенно-иронично и прямо уничтожающе — в зависимости от выбранной точки отсчета.

Проанализированные нами специфические черты авторского видения Осоргина проявляются не только в данном романе, но и в других произведениях художника (рассказ “Земля”, роман “Свидетель истории”, автобиографическое повествование “Времена” и т. д.). Разумеется, мон-

таж со всем арсеналом его выразительных средств, — это принцип и закономерность построения художественного образа не только в кино, но и в литературе вообще, в живописи, в театре, в музыке: это родовое имманентное качество искусства. Киномонтаж — лишь специфическая разновидность его. Повышенная же кинематографичность прозы М. Осоргина, думается, не есть результат сознательной установки художника, а скорее, следствие совпадения общей тенденции к синтезу художественных средств выразительности в разных видах искусства в XX веке со специфическими особенностями творческой индивидуальности писателя, тяготевшего к воплощению образа мира в динамике и косвенно — к визуальной пластике. Об этом свойстве литературного синтеза свидетельствует творчество и современников М. Осоргина: Е. Замятина, А. Мариенгофа, а в последней трети XX века прежде всего — А. Солженицына. Художественный мир литературы не так наглядно ярко явлен реципиенту, эстетические аспекты вербального текста находятся в глубине (ибо они — духовные), в связи с чем от реципиента требуется большая работа фантазии, усилия интеллекта, воображения. В киноискусстве же больше конкретно-чув-

ственных стимуляторов творческой активности воспринимающего сознания. Но литература оказалась способной опосредованно выразить динамику и пластику киноязыка в спектре своих эстетических возможностей.

Структурный синтез литературы XX века, его тяготение к экранной поэтике позволяет говорить об активизирующей роли читательского восприятия, участвующего в созидании смысловых структур художественного текста, когда текст выражает себя как интертекст, “галактика означающих”, а произведение — “эффект текста”, зримый результат “текстовой работы” (Р. Барт). Категория “означивания” (Ж. Деррида) позволяет уловить этот динамический аспект структурного синтеза — рецепцию читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов И. Сергей Эйзенштейн (портрет художника) / И. Аксенов. — М., 1991. — 150 с.
2. Лотман Ю. Избранные статьи.: В 3 т. / Ю. Лотман. — Таллин, 1992. — Т.3. — 350 с.
3. Осоргин М. Сивцев Вражек / М. Осоргин // Времена. Романы и автобиографическое повествование. — Екатеринбург, 1992. — 200 с.

Рецензент — Л.Е. Кройчик.