

СТИХОТВОРЕНИЕ И. А. БУНИНА «ИГРОКИ»: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

И. А. Качков

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Поступила в редакцию 25 сентября 2020 г.

Аннотация: в статье стихотворение И. А. Бунина «Игроки» исследуется в интермедиальном аспекте. Выявляется связь стихотворения с кинематографом начала XX века, системно анализируются приемы, с помощью которых И. А. Бунин достигает эффекта присутствия в тексте визуальных и аудиальных составляющих. С опорой на зарубежные исследования интермедиальности предлагается трактовка стихотворения как творческого эксперимента, цель которого — стирание привычных границ между литературой и кинематографом.

Ключевые слова: И. А. Бунин, стихотворение «Игроки», интермедиальность, каналы коммуникации, кинематограф начала XX века, частичная репродукция.

Abstract: the article examines I. A. Bunin's poem "The Players" in an intermedial aspect. The author reveals the connection of the poem with the cinema of the early 20th century, systematically analyzes the techniques by which I. A. Bunin achieves the effect of the presence of visual and audial components in the text. Based on foreign studies of intermediality, the author offers an interpretation of the poem as a creative experiment, the purpose of which is to erase the usual boundaries between literature and cinema.

Keywords: I. A. Bunin, poem "Players", Intermediality, communication channels, cinematography of the early 20th century, partial reproduction.

С появлением кинематографа у человека в распоряжении оказался еще один медиум — коммуникативный канал, передающий динамически изменяющуюся визуальную, вербальную, а затем, спустя время, и аудиальную информацию. И человек с энтузиазмом принялся изучать этот новый медиум: его язык, его инструментарий и границы возможностей.

Советский киновед С. С. Гинзбург писал: «В 1916 году в России было продано не менее ста пятидесяти миллионов билетов в кинотеатры. Из этого следует, что в среднем на каждую прочитанную книгу приходилось пять-шесть посещений кинематографа, а на каждый проданный билет <...> — десять-двенадцать проданных кинематографических билетов. Можно, таким образом, утверждать, что в дореволюционной России, во всяком случае в годы Первой мировой войны, кино в деле удовлетворения эстетических запросов населения играло большую роль, чем театр и даже литература» [4, 8–9].

С каждым годом кинематограф совершенствовался технически, увеличивался хронометраж фильмов, появлялись первые «звезды кино» (вспомним Веру Холодную и Витольда Полонского), театральные режиссеры пробовали себя на новом поприще (в 1915 г. Всеволод Мейерхольд снял «Портрет Дориана Грея»), а на экранах все чаще появлялись произведения, уже тогда ставшие классикой — «Анна Каренина» (1914), «Война и мир» (1915), «Дворянское гнездо» (1915)

и другие. Экранизации литературных произведений были удобной отправной точкой для первых киноопытов, и получилось так, что именно литература во многом определила облик кинематографа начала XX века. Однако нельзя забывать и про обратное влияние: опыт кино воздействовал и на саму литературу.

На исследовании такого двустороннего взаимодействия в западной традиции основана теория ремедиации. Ее суть заключается в том, что медиа не появляются на пустом месте и не исчезают бесследно, они все время взаимодействуют и перенимают приемы друг у друга. Как писали создатели этой теории Дж. Болтер и Р. Грусин, «медиа среда в нашей культуре никогда не может действовать изолированно, потому что она должна вступать в отношения уважения и соперничества с другими медиа» (перевод наш. — И. К.) [12, 65].

Для продуктивного исследования таких взаимодействий литературоведение может применять актуальный сегодня интермедиальный анализ. Мы попробуем продемонстрировать его возможности на материале стихотворения И. А. Бунина «Игроки».

Это стихотворение было написано в 1916 году, и по признанию самого Бунина, создавалось под влиянием А. С. Пушкина [2, 612]. Однако источником этого влияния могли стать не только литературные произведения классика: 2 мая (19 апреля по старому стилю) того же года вышел полнометражный художественный фильм «Пиковая дама» режиссера Якова Протазанова. Мы допускаем, что Бунин был знаком

с этой экранизацией. Заметим также, что вопрос о связи творчества Бунина с кинематографом в литературоведении уже поднимался, но касался, во-первых, более поздних произведений, а во-вторых — прозы (см. работы А. В. Разиной [7], Р. М. Янгирова [11], Н. В. Пращерук [5]). Мы же предлагаем обратить внимание на поэтическое наследие Бунина и взглянуть на него в интермедийном аспекте.

Для начала определимся с терминологией. При интермедийном анализе мы будем говорить не столько о взаимодействии искусств, сколько о взаимодействии разных медиа — то есть каналов коммуникации [9, 39]. Интермедийностью мы называем формально-содержательную составляющую художественного произведения, связанную с авторской стратегией адаптировать и транслировать семиотические коды других медиа. Поскольку общепринятого определения интермедийности в науке до сих пор нет, мы предлагаем именно такой вариант. Он содержит очень важное для нашего исследования понятие — адаптация. Как писал Оге Хансен-Лёве (создатель термина «интермедийность»), «основная проблема систематического представления интерсемиотического соотношения между словесным и живописным или музыкальным текстом состоит в том, что для живописного или музыкального языка невозможно установить столь отчетливую единицу, какую лексема... представляет собой в вербальном языке» [10, 47]. Именно поэтому мы вынуждены говорить только об адаптации языка других медиа. В нашем случае речь пойдет об адаптации киноязыка силами художественного текста.

Важно помнить, что интермедийность неразрывно связана с социальным, историческим, технологическим контекстами [14, 17], поэтому в своем анализе мы должны учитывать состояние кинематографа именно на 1916 год. Дело в том, что кино по своей природе гетеромедийно [13], оно содержит в себе разные типы медиа и потому способно к репрезентации как минимум трех каналов передачи информации — визуального, аудиального и вербального. Однако в 1916 году кино еще оставалось черно-белым, немым и содержащим множество текстовых вставок, заменяющих реплики актеров. Это значит, что у фильмов того времени практически полностью устраняется аудиальный канал (хотя некоторые картины все-таки сопровождалась исполнением живой музыки прямо в зале кинотеатра), ослабляется визуальный за счет исключительно черно-белого изображения, но при этом усиливается вербальный — с помощью прямых текстовых включений.

Кроме того, необходимо учитывать и собственно бунинский контекст, без которого мы не сможем дать объяснения результатам своих наблюдений и связать их с авторской стратегией. Нам важно установить сознательность использования автором тех или иных приемов и механизмов.

Теоретики интермедийности считают, что художественный текст также может обладать разными каналами передачи информации. И. Раевски, немецкий литературовед, доказывает, что писатель способен вызывать у читателя визуальные и аудиальные впечатления, имитируя приемы других медиа. Она называет этот механизм *as if* — «как если бы» [15, 55]. То есть писатель может создать иллюзию монтажа кадров и смены планов, «как если бы» он был режиссером или оператором. Он может вызвать иллюзию изображения и звука, используя экфрасис и аллитерации — или применить механизм частичной репродукции, о котором будет сказано немного позже. Писатель располагает множеством инструментов, которые помогают ему стирать границы между разными по своей природе медиа.

Теперь рассмотрим, какими инструментами пользуется Бунин. Его стихотворение «Игроки» описывает ситуацию игры в штосс, которая происходит прямо во время бала. Герой по фамилии Стоцкий проигрывает генералу, а тот, увлеченный игрой, совсем не замечает, с какими чувствами его жена смотрит на Стоцкого. Затем герои разъезжаются, и генерал все еще остается в полной уверенности, что «нет Стоцкому удачи ниоткуда» [2, 333]. Это вся фабула. Она достаточно простая и короткая, но все-таки она присутствует в стихотворении, что нельзя не отметить. И хотя при интермедийном анализе нас в гораздо большей степени будет интересовать форма произведения, уже в содержании можно найти обоснование выбора тех или иных приемов.

Как и в случае с кино, выделим у этого стихотворения три медиаканала.

Обратившись к аудиальному каналу, мы заметим, что, хотя местом действия является бал, мы слышим не музыку, а только шум. Бал «гремит» в банкетной, раздаётся «топот пар и гром мазурок бальных» [2, 332]. И даже когда герои покидают бал и едут домой, ощущение шума не пропадает — «Визжат, стучат в ухабах подреза, / Возок скрипит...» [2, 332]. То есть стихотворение действительно звучит, но при этом нарушает читательские ожидания.

Дополняется такой диссонанс еще одним приемом. В теории интермедийности его называют тематизацией — то есть отсылками к другим медиа без использования их особенностей [16, 5]. В стихотворении говорится о том, что на балу слышен «гром мазурок» — тематизируется мазурка. Отсылка к ней уже сама по себе создает определенный музыкальный образ, хорошо знакомый людям XIX — начала XX веков. Как известно, мазурка — это и музыка, и танец. Темп мазурки достаточно быстрый, размер обычно $\frac{3}{4}$ с акцентами на второй или даже третьей доле такта. Это очень узнаваемый вальсовый размер, иллюзию которого можно было создать довольно просто — подбрав, например, соответствующий стихотворный размер — дактиль, амфибрахий или анапест. Одна-

ко в стихотворении «Игроки» Бунин выбирает ямб, чем полностью сбивает ритм мазурки.

Результат парадоксальный — в то время как многие поэты (особенно символисты) пытались передать своими стихами музыкальные впечатления, Бунин оставляет в своем стихотворении только шум, устраняет ритмические ассоциации, которые могли бы помочь читателю «услышать» мазурку, и дополнительно сбивает плавность переходов между строками регулярным анжамбеманом — несовпадением границы стихотворных строк с границей синтагмы.

«Овальный стол огромный. Вдоль по залу
Проходят дамы, слуги — на столе
Огни свечей, горящих в хрустале,
Колеблются. Но скупое внемлет балу,
Гремящему в банкетной, и речам
Мелькающих по залу милых дам
Круг игроков. Все курят. Беглым светом
Блестят огни по жирным эполетам»
[2, 332].

Еще одним примером звуковых аномалий становится характеристика Москвы — она «глуха» [2, 332], что можно трактовать по-разному. Однако, как нам кажется, глухота в значении неспособности воспринимать звук может в таком контексте стать

своеобразной доминантой смысла. И дело не только в слухе — речь о неспособности воспринимать окружающий мир адекватно вообще. Это проявляется как на смысловом уровне стихотворения (генерал не слышит, что скрывается за словами Стоцкого), так и на уровне исторического контекста. Идет 1916 год — продолжается Первая мировая война, приближается революция. И ощущение грядущей катастрофы исторического масштаба пророчески отражается в творчестве Бунина — в его прозе появляются мотивы преступления без наказания (рассказ «Петлистые уши»), его поэзия наполняется тревогой и мрачными красками. А Блок уже в самом начале 1918 года выразит известную мысль о том, что необходимо слушать и слышать музыку революции: «Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит “разорванный ветром воздух”» [1, 12]. Но Бунину слышалась только какофония, хаос звуков — и потому, в отличие от Блока, он даже не пытался принять тех перемен, которые этот хаос в себе нес.

Теперь рассмотрим визуальный канал. Бунин, обладая по-настоящему живописным даром (см. об этом работу Н. В. Пращерук [6]), в этот раз использует всего два вида оттенков — светлые и темные. Прочитываем все цветовые словоупотребления:

Светлые	Темные
<p>Огни свечей, горящих в хрустале; Беглым светом / Блестят огни по жирным эполетам; Зал, белый весь; Сидит она, спокойна и бледна; И длится светлый бал; И мелкие блистают купола; Лоск костяной на лбу его высокою.</p>	<p>Под люстрой <i>тьень</i>; И звездной зимней <i>ночи синева</i>; Взор устремив на <i>тусклый сумрак</i> зала; И чувствует он <i>тьму</i> ее зрачков; Скользит под <i>красновато-черным</i> коком; В <i>темной</i> колымаге; Москва <i>темна</i>; Глядит в окно — там, в <i>синей тьме</i> морозной, / Кудрявится деревьев <i>серых мгла</i>; Меж <i>золотисто-смуглых</i> / больших колонн.</p>

Заметим, что даже появление других цветов — например, красного или синего — обязательно сопровождается отнесением их к категориям светлого или темного. И здесь, как нам кажется, особенно сильно ощущается влияние черно-белого кино. Дело в том, что любой фильм того времени очень тонко играл оттенками и тонами — актеры использовали значительно больше грима, чем в театре, специально для контраста высветляя кожу («Лоск костяной на лбу его высокою»), но выделяя темным губы и глаза. При этом было не так важно, какого цвета объект в реальности — красный, синий или зеленый — на ленте он все равно будет темным. Не важна разница и между блеском золота и огнем свечи — они просто останутся светлыми. Важен лишь оттенок. Но тогда встает другой вопрос: что могут означать эти оттенки в художественной системе Бунина? Разобраться помогут слова Ю. Тынянова о черно-белом кино: «... окраска

вытесняет одно из главных стиливых средств — смелую разную *освещений* одноцветного материала. <...> “Бедность” кино — на самом деле его конструктивный принцип» [8, 327]. Исследователь настаивает, что устранение красок позволяет расставлять акценты не на предметах или материалах, а на смыслах [8, 329].

В стихотворении Бунина «белый» зал погружен в «сумрак», и даже люстра вместо света дает тень. А после бала и игры — муж с женой едут в «темной колымаге» по «темной» Москве. Темное в стихотворении явно преобладает над светлым. Но даже светлое связано либо с бледностью (то есть утратой своего цвета), либо «блистанием» мелких куполов и «беглым» светом огня — светом непостоянным, прерывающимся. Единственной светлой константой остается «светлый бал» — но это выражение в общем мраке воспринимается иронично.

Москва лишается красок, погружается во мрак, из-за чего к характеристике «глухая» можно добавить еще одну — слепая. По-своему слепнут и герои, доверяясь только своим чувствам: «И чувствует он тьму ее зрачков» [2, 332]. Однако даже чувства их подводят, как в случае с беззаботным генералом. Интересно, что к образу «темной» Москвы Бунин вернется снова в другом стихотворении, впервые опубликованном в 1916 году в газете «Киевская мысль» (№ 358, 25 декабря) с названием «Пост». Затем, уже в 1919 году, Бунин перепишет его, создаст второй вариант стихотворения под другим названием — «Москва» («Темень. Холод. Предрасветный...»). Из этого варианта, усиливая его трагическое звучание, Бунин уберет почти все краски — кроме «точек желтых глаз» (этим он создаст жуткий демонический образ). Останутся лишь «темень», «черная» скатерть, «тусклые» ризы алтарей и «мрачный» город [3, 170–171].

Далее хотелось бы отметить, что автор лишает стихотворение не только ярких красок, но и убирает лишние декорации. Мы можем условно разделить стихотворение на три сцены: первая — зал, где идет игра; вторая — тот же зал, но после окончания игры и вообще бала; третья — ночная Москва.

В первой сцене читатель «видит» только овальный стол, большие колонны, люстру, полуоткрытые окна и ряд портретов между ними. За столом сидят игроки, у окна стоит женщина. Все это — одна мизансцена, ее можно снять с одного ракурса камеры. Вторая сцена отличается только сменой участников — зал пуст, появляются лишь слуги с подносами. Третья сцена — зима, деревья, ночь, генерала с женой везут в санях. Здесь снова можно провести аналогию с кинематографом начала века, в котором еще не было динамичных смен ракурса. Статика преобладала над динамикой, из-за чего фильмы того времени в гораздо большей степени напоминали театральные постановки, нежели сейчас.

Создать узнаваемый образ и при этом избежать лишних деталей и описаний автору помогает механизм, названный исследователями интермедийности «частичной репродукцией». Его хорошо описал немецкий литературовед В. Вольф [16, 5]. Суть механизма сводится к тому, что для получения визуального или аудиального образа другого произведения читателю хватает упоминания всего одной детали, благодаря которой это произведение и можно распознать. Например, достаточно поместить в текст одну строчку известной песни — и читатель легко восстановит в памяти всю песню целиком, включая и текст, и аккомпанемент. То же самое и с живописью — по одной уникальной детали можно воссоздать весь образ.

Теперь сравним это с тем, как Бунин дает описания портретов:

«... вон Павла плоский лик,
Вон шелк и груди важной Катерины,
Вон Александра узкие лосины...»
[2, 332].

Больше никаких описаний нет — но они и не требуются. Мы и так сможем их узнать. Сначала идет портрет Павла I, написанный Степаном Щукиным — там император предстает с ярко выделяющимся плоским лбом. Затем портрет Екатерины II — здесь идентифицировать портрет уже сложнее, поскольку существует множество известных портретов императрицы. Однако можно предположить, что речь идет о работе Федора Рокотова — она более распространена, чем, например, картина Ивана Саблукова, которая тоже подходит под описание. С Александром I проблем не возникает — Бунин явно говорит о портрете кисти Франсуа Жерара.

Частичная репродукция позволяет Бунину свести описания портретов к минимуму, сохранив при этом высокую точность визуализации этих образов — другими словами, автор «заставляет» читателя представить не абстрактные портреты правителей, а вполне определенные работы конкретных художников.

Третий медиаканал — вербальный. И здесь мы тоже можем отметить любопытное явление. В стихотворении представлен всего один короткий диалог и три отдельные реплики, одна из которых не совсем типична:

«Пред ужином, в час ночи, генерала
Жена домой увозит: “Я устала”»
[2, 332].

Поскольку в кинематографе начала века визуальный канал явно преобладает над аудиальным и вербальным, то складывается ситуация, при которой не действие служит ремаркой к реплике (как, например, в театральной пьесе), а наоборот — мы воспринимаем в первую очередь действие, а речь героев становится дополнительным пояснением, мотивировкой. Эту мысль мы можем поддержать словами Ю. Тынянова: «...кино пользуется словами только либо как мотивировкой для связи кадров, либо как элементом, играющим роль лишь по отношению к кадру, контрастирующую или иллюстрирующую...» [8, 328] И именно это мы наблюдаем в стихотворении — сначала мы видим действие героев, а потом получаем вербальную мотивировку-иллюстрацию.

Получается, что слова героев в художественном мире этого стихотворения не играют никакой роли — они второстепенны. И действительно, короткий диалог Стоцкого и генерала оканчивается ничем, потому что генерал не понимает сути слов собеседника. На вопрос князя «А Стоцкий где? Что с ним?» [2, 332] никто не дает ответа, а финальная реплика генерала ответ и вовсе не предполагает, поскольку становится

частью его внутреннего монолога: «Да, вот чудо! Нет Стоцкому удачи ниоткуда!» [2, 333]. Коммуникация между героями нарушена, и мы можем лишь предполагать, не является ли это следствием глухоты и слепоты, о которых мы говорили ранее.

Таким образом, мы хотели показать, что интермедиаальный анализ может дать литературоведению новый взгляд на классику. Мы видим, что стихотворение «Игроки» — это эксперимент, попытка сыграть по правилам кинематографа на литературном поле, перешагнуть границы литературы, чтобы обогатить ее новым инструментарием. Это возможность для автора творить, «как если бы» у него не было рамок привычной художественной формы. Этот отказ от рамок позволил Бунину в необычной манере показать окружающую реальность. Используя приемы кино, он изображает мир, состоящий из шума и черно-белых красок, и человека — глухого и почти слепого к происходящему вокруг него.

Мы убеждены, что дальнейшие исследования в этой области приведут к значительным результатам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. А. Собрание сочинений: в 8 т. / А. А. Блок / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. — М.; Л.: Гослитиздат, 1962. — Т. 6: Проза (1918–1921). — 556 с.
2. Бунин И. А. Собрание сочинений в 6 т. / И. А. Бунин / ред. кол. Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; Сост., подгот. текста и коммент. А. Бабореко. — М.: Худож. лит., 1987. — Т. 1: Стихотворения, 1888–1952; Переводы. — 687 с.
3. Бунин И. А. Стихотворения: В 2 т. / И. А. Бунин / вступ. статья, сост., подг. текста, примеч. Т. Двинягиной. — СПб.: Изд-во Пушкинского дома, Вита Нова, 2014. — Т. 2. — 544 с.
4. Гинзбург С. С. Кинематография дореволюционной России / С. С. Гинзбург. — М.: Аграф, 2007. — 490 с.
5. Пращерук Н. В. Миниатюры И. А. Бунина 1920-х годов: символическое возвращение на Родину / Н. В. Пращерук // Филологический класс. — 2018. — № 2 (52). — С. 38–42.
6. Пращерук Н. В. О даре И. А. Бунина живописать словом / Н. В. Пращерук // Проблемы литературного образования: материалы науч.-практ. конф. Ч. 1. — Екатеринбург, 2002. — С. 380–384.
7. Разина А. В. Кинематографичность — как стилиевая особенность творческого почерка Ивана Бунина / А. В. Разина // И. А. Бунин и русская литература XX века: По материалам Междунар. науч. конф., посвящ. 125-летию со дня рождения И. А. Бунина. — М.: Наследие, 1995. — С. 258–267.
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М.: Наука, 1977. — 574 с.
9. Хамина А. А. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хамина, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. — 2014. — № 389. — С. 38–45.
10. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиаальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. — М.: РГГУ, 2016. — 450 с.
11. Янгиров Р. «Страсть к обозрению мира»: И. Бунин и кинематограф / Р. Янгиров // Русская мысль. — 1999. — 28 окт. — 3 нояб. (№ 4290) — С. 12–13.
12. Bolter J. D. Remediation — Understanding new media / J. D. Bolter, R. Grusin. — Cambridge: MIT Press, 2000. — 295 с.
13. Bruhn J. The Intermediality of Narrative Literature / J. Bruhn. — Режим доступа: https://www.researchgate.net/publication/305849211_The_Intermediality_of_Narrative_Literature (дата обращения: 21.01.20)
14. Müller J. U. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era / J. U. Müller // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. — 2010. — Vol. 2. — P. 15–38.
15. Rajewsky I. Intermediary, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. Rajewsky // Intermedialities. — 2005. — Vol. 6. — P. 43–64.
16. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature / W. Wolf // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. — 2011. — Vol. 13. — P. 1–9. — Режим доступа: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> (дата обращения: 10.03.20).

Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина

Качков И. А., аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

E-mail: ilyakachkov@mail.ru

Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin

Kachkov I. A., postgraduate student of the department of Russian and foreign literature

E-mail: ilyakachkov@mail.ru