

УДК 821.161.1- 021 «02»

Савинова М.Н.*Московский государственный областной университет***ПРИЁМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ
В «ЛЕДЯНОМ ПОХОДЕ» Р. ГУЛЯ**

Аннотация. Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме литературной кинематографичности в книге «Ледяной поход» (1921) писателя первой волны русской эмиграции Романа Борисовича Гуля. Произведение анализируется с точки зрения приёмов киноискусства, рассматривается их роль в раскрытии идейного замысла произведения. Особое внимание уделено влиянию кинематографических приёмов, таких как монтаж, крупный и дальний планы, точка зрения, сценарное пунктуационно-графическое оформление текста, динамика повествования и его визуальное восприятие.

Ключевые слова: литературная кинематографичность, монтаж, крупный и дальний планы, точка зрения, синтаксис, герой-повествователь (нарратор), композиция.

M. Savinova*Moscow State Regional University***LITERARY CINEMATOGRAPHIC TECHNIQUES
IN THE BOOK «THE ICE MARCH» BY R. GUL**

Abstract. The article is devoted to the actual problem of literary cinematographic techniques in the book of Roman Gul, writer of the first wave of the Russian emigration – “The Ice march” (1921). The writing is analyzed in terms of cinematographic techniques. This paper presents the their role in uncovering ideological concept of the book. The attention is drawn to the influence of cinematographic techniques, such as montage, close up, long shot, point of view, punctuation and graphical design of the text; to the movement of the narrative and its visual perception.

Key words: literary cinematographic techniques, montage, close up, long shot, point of view, syntax, narrator, composition.

В начале XX столетия особую активность обретает тенденция синтеза различных видов искусства, что во многом обусловлено возникновением кинематографа, появление которого в России совпало с глобальными изменениями в жизни страны. Новый вид искусства по своей динамичности и экспрессивности оказался созвучным эпохе и почти сразу нашёл отклик в литературе. А. Белый, В.В. Маяковский,

А. Мариенгоф, Д.И. Хармс, Б. Пастернак, В. Каверин, Ю.Н. Тынянов активно использовали в своём творчестве кинематографические приёмы, которые со временем вошли в художественную литературу и в литературоведение. Не стали исключением и писатели-эмигранты: В. Набоков, Г. Газданов, Р. Гуль.

Уже в первой книге Романа Гуля «Ледяной поход» (1921) находим приёмы *литературной кинематографич-*

ности¹. Среди них наиболее важным является **монтаж**, заключающийся в расположении рядом двух каких-либо кусков текста, которые, соединяясь, рождают новое восприятие прочитанного [3, с. 253], стимулируя читателя самостоятельно анализировать события произведения.

В «Ледяном походе» монтаж служит усилению динамики повествования и позволяет автору явственнее изобразить трагизм событий гражданской войны в России 1918 года. Так, рядом со сценой, в которой нарратор уговаривает хозяйку одолжить ему лошадей для перевозки тела убитого князя Чичуа, своего боевого товарища, обещает вернуть их и берёт её с собой, чтобы она была уверена в его честности, писатель ставит сцену бесцеремонного угона кавалеристами лошадей у плачущей старухи [1, с. 79]. При таком монтаже эпизодов бесчеловечность, жестокость и низость кавалеристов проявляется ярче на фоне порядочного рассказчика, демонстрирующего способность оставаться человеком даже во время военных событий.

Другим ярким примером монтажа является концовка главы «Первый расстрел», представляющая собой два коротких абзаца. В первом из них писатель показывает улицу, где ещё заметны следы убийства: «Пошёл снег. Стал засыпать пути, вагоны и расстрелянное тело» [1, с. 48], а затем «переводит камеру» на коротающих

вечер офицеров: «Мы сидели в вагоне. Пили чай» [1, с. 48]. Сопоставление этих эпизодов позволило Р. Гулю передать противоестественность убийств и расстрелов на фоне их обыденности для военного времени.

Композиция глав «Ледяного похода» также выстроена посредством монтажа. Сцепляя каждый последующий эпизод с предыдущим, автор книги создаёт сложные событийные цепочки, каждый элемент которых приобретает больше красок при соприкосновении с соседним. Вот пример. В одной из глав «Похода» видим расстрел кучки пленных солдат, каждый из которых умоляет о пощаде: «...да я, ей Богу, не стрелял, помилуйте! невинный я!»; «Да, ей Богу, дяденька, не был я нигде», «Не убивайте! Не убивайте! Невинный я! Невинный!» [1, с. 70]. Одного из солдат, молодого парнишку, спасает князь Чичуа, он убегает под крики белогвардейцев: «Беги... твою мать! Счастье твоё!» [1, с. 70]. Кроткая «вклейка» с милосердным поступком князя подчёркивает жестокость остальных эпизодов.

Следующим звеном цепи в композиции выступает сцена убийства «подпор. К-им» и «хор. М» австрийца, которому, чтобы снять кольцо, они отрезают палец. Но кольцо оказывается дешёвым: «Медное!... его мать!» [1, с. 70-71], – негодует «К-ой».

Следом в тексте «Ледяного похода» идёт описание брошенной, разорённой хаты и очередной самосуд над пленными (их из мести расстреливает капитан, у которого убили жену в самом начале войны совершенно другие люди). За этим эпизодом следует рассказ «офицера В-о» о порке пленных молодых солдат: «Здорово, прямо руки

¹ Литературная кинематографичность – это характеристика текста с преимущественно монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами, изображается динамическая ситуация наблюдения // См.: Мартыанова И.А. Кинематограф русского текста. – СПб.: Своё издательство, 2011. – С. 7.

отнялись, кричат сволочи», – хохочет «В-о», нагайка которого запачкана кровью солдат. Солдат пороли жестоко, с первого удара прошибая до крови: «А вот одного я совсем случайно на тот свет отправил» [1, с. 71-72], – заканчивает «В-о».

Эпизоды цепи динамично сменяют друг друга благодаря киноприёмам. Рассказчик находит в соломе двадцатилетнего мальчишку: *«Полковник кричит: расстрелять его, мерзавца! Я говорю: он, господин полковник, без винтовки был. Ну, тогда, говорит, набейте ему морду и отпустите»* [1, с. 72]. Герой выводит пленного во двор и отпускает. Вдруг выбегает «капитан П-ев» и убивает солдата прямо в голову.

Заканчивается рассматриваемая нами цепь событий в рамках текста самой лирической, трогательной сцены: приехавшая на телеге баба ищет среди трупов своего мужа. Она бережно переворачивает тела, будто боясь причинить им боль. А когда находит, падает на грудь убитого и громко плачет: *«Голубчик мой! Господи! Господи!..»* [1, с. 73].

Писатель намеренно монтирует подряд несколько эпизодов-звеньев, раскрывающих жестокость белогвардейцев, присоединяя к ним короткие сцены, в которых офицеры проявляют благородство, справедливость и милосердие. Таким сопряжением автор добивается от читателя максимального сочувствия к жертвам гражданской войны, заставляет осознать весь её ужас.

К кинематографическим приёмам, используемым Р. Гулем, также относится **точка зрения**, заключающаяся в наличии в произведении субъекта речи, через сознание которого читатель вос-

принимает художественный мир и все события, в нём происходящие [2, с. 45-46]. В «Ледяном походе» точка зрения принадлежит нарратору и создаёт эффект съёмки одной камерой: вот лирический герой бежит на мост, упирается в реку, *«Бежим назад. Взрывы! Треск!»* – поворот камеры – *«На полотне наш пулёмёт, за ним прапорищик-женищина Мерсье прижалась, стреляет по поезду...»* – «Страшный удар» – поворот камеры – *«Убило бегущих пулёмётчиков. Стонут лежащие раненые: “возьмите, возьмите, ради Бога”...»* – следующий кадр – герой с товарищами несут раненого – смена кадра – *«Господа, надо найти кого-нибудь из начальников!»* – *«На крыльцо выходит ген. Марков, в жёлтой куртке... <...> “В чём дело?”»* – следующий кадр – *«Вышли из боя. <...> Уже вечереет»* – *«Нашли свою роту»* – опять в окопах – *«Поезд наступает!»* [1, с. 87-89].

Читатель на протяжении всего повествования видит только то, что видит автор-герой. Вместе с ним он оказывается в обозе с ранеными, и, лишившись возможности «видеть» войну, начинает вслед за героями к ней «прислушиваться»: *«Слышите, слышите, приближается, слышите!»* – *говорит молодому юнкеру с раздробленной рукой капитан с перебитыми ногами. Юнкер прислушивается: «Да, по-моему, близится». Капитан нервно, беспомощно откинулся на подушку.*

Впереди и сзади гудит, раскатываясь, артиллерия. Винтовки и пулёмёты слились в перекатывающийся треск. Зловещий гул близится к обозу с ранеными. <...>

Из арьергарда идёт небольшая часть вооружённых людей. Лица озабоченные, строгие.

«Ну что?», «Как?» – спрашивают с телег раненые.

«Ничего – наседают, отбиваем», – отвечают спокойно идущие. <...>

Бой с трёх сторон. Впереди самый сильный. Там не слышно перерывов – трескотня и гул сплошные.

Обоз стоит на месте несколько часов, и в эти часы тысячи ушей напряжённо прислушиваются к гулу, вою, треску...» [1, с. 92-93] (выделено мною. – М. С.).

Все события, происходящие на протяжении этой главы, переданы писателем через слуховое восприятие раненого героя и его соседей по обозу, что доказывает наличие кинематографической точки зрения в «Ледяном походе» и её принадлежность нарратору.

Приёмы кино позволили Р. Гулу максимально визуализировать картины 1-ого Кубанского похода генерала Корнилова. Для этой цели писатель использовал **крупный и дальний планы**, позволяющие либо выделить нужный объект на фоне остальных, либо показать место действия целиком.

Крупный план в рассматриваемом тексте используется автором для выделения в общей картине событий какой-либо значимой детали. Например, чтобы показать разницу между фронтовой и штабной жизнью армии, писатель «наводит камеру» на обувь офицеров штаба: *«Я вышел в зал. Некоторые офицеры штаба бесшумно скользят по паркету новыми казенными валенками, другие шумно топаят новыми солдатскими сапогами...»* [1, с. 58]. Замысел фрагмента подчёркивает концовка предложения, звучащая, как закадровый комментарий: *«...а у нас на фронте ни того, ни другого»* [1, с. 58].

Дальний план автор «Ледяного похода» применяет для решения философских задач. С помощью этого киноприёма передано восприятие солдатами противника во время сражений: *«Глаза выбирают чёрные точки на противоположной дали, руки наводят на них винтовки, глаза зорко целятся...»* [1, с. 54]. И ещё: *«Впереди, перебежав полотно, бегут уже без винтовок маленькие фигурки. Пулемётчик прилёг к пулемёту, как застыл. Пулемёт захлопал, рвётся вперёд. Маленькие фигурки падают, бегут, ползут, остаются на месте...»* [1, с. 82], – так видят своего врага юные, не искушённые в бою белогвардейцы, ведь намного проще смотреть, как падают маленькие фигурки, чем как умирают люди. Сцены с использованием дальнего плана помогают наглядно продемонстрировать обесценивание человеческой жизни во время войны.

Комбинирование крупного и дальнего планов, с явным преобладанием первого, позволяет писателю погрузить читателя в атмосферу гражданской войны со всеми её подробностями и добиться от него наиболее сильного эмоционального отклика, что необходимо для реализации идейного замысла произведения.

Усилить визуализацию и динамику повествования в книге позволило использование Р. Гулом приёмов кинематографа на уровне **синтаксиса и пунктуационно-графического оформления** текста. Это проявляется в употреблении автором коротких, прерывистых предложений, в постановке точек на месте запятых, подчёркнутой тавтологии. Например: *«И там же вспоминается... Около старенькой церкви митинги толп вооружённых*

людей в серых шинелях. Злобные речи, почти без смысла. Знамена с надписями: “Мир без аннексий и контрибуций”, “Долой войну”, “Смерть буржуазии”...

Речи, полные злости и ожесточения, рёв толпы и тысячи махающих в воздухе рук...

Попытки сдержать бессильны...

Разливалась стихия...» [1, с. 29]. И ещё: «*Поздний вечер. Подъезжаем к родному городу. Тот же старенький вокзал. Зал I класса. Вон стоит знакомый носильщик. Прохожу. Сажусь на извозчика...»* [1, с. 30]. Применение назывных либо нераспространённых предложений, данных с красной строки, и многоточий создаёт эффект флешбэков, вспышек из памяти. А введение в текст знамён с лозунгами усиливает его восприятие, рождая яркие зрительные образы в воображении читающего.

Итак, внедрение Романом Гулем приёмов киноискусства в художественное полотно «Ледяного похода» позволило существенно обогатить книгу с формальной стороны и стало

особым инструментом, позволившим читателю увидеть противоестественность и ужас гражданской войны, а значит, понять авторский замысел.

Литературная кинематографичность Гуля – это не только следование общим тенденциям XX века, формирование собственного стиля, но и воплощение естественного творческого начала писателя, монтажность и сценарность мышления которого, потребность визуализировать, динамизировать текст обусловлены самой судьбой автора – яркой, трагичной и наполненной неожиданными поворотами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Гуль Р.Б. Ледяной поход: Автобиографические произведения. Размышления о литературе. – М.: ПРОЗАиК, 2011. – 640 с.
2. Мартъянова И.А. Кинематограф русского текста. – СПб.: Своё издательство, 2011. – 240 с.
3. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи / Ред.-сост., авт. вступит. Статьи и примеч. Р.Н. Юренев. – М.: Искусство, 1955. – 456 с.