

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1.09

DOI: 10.17223/19986645/52/9

Е.Е. Завьялова

«КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ» ПРИЁМЫ В «СВОБОДНОЙ ФАНТАЗИИ» Ф.Н. ГОРЕНШТЕЙНА

Выявляются способы «кинематографического» изображения в романе, который писатель первоначально планировал создать в форме сценария: особенности графического оформления текста, ремарки, фрагментарность, монтажный принцип соположения частей, раскадровка, специфические ракурсы, визуализация образов, световые и звуковые эффекты, особая цветовая палитра, контрастность и др. Доказывается, что интенсивность использования сценарной техники постепенно снижается.

Ключевые слова: *Ф.Н. Горенштейн, «кинематографические» приёмы, монтаж, визуализация, ракурс, контраст, цвет, лейтмотив, символ.*

Проблеме соотношения словесных и кинематографических образов посвящено множество исследований (см. работы Ю.М. Лотмана, Ю.Г. Цивьяна, М.Б. Ямпольского, В.П. Руднева, И.А. Мартыановой, Е.К. Соколовой и др.). Большинство используемых на экране техник повествования существовало до появления «движущихся изображений». Доминирование специфических «киноприёмов» в тексте, частота их повторения способствовали формированию особого типа литературных произведений, который с годами приобрёл широкую популярность.

Ф.Н. Горенштейн имел к кино самое непосредственное отношение, написал 17 сценариев, среди которых такие шедевры, как «Солярис», «Раба любви» и «Седьмая пуля». Сценарий о жизни М.З. Шагала был создан для А.Е. Зельдовича (и при его участии [1]). А.Н. Митта рассказывал, что «несколько режиссёров пытались его [фильм] снять, но никто не смог подступиться» [2]. В 1994 г. появился роман «Летит себе аэроплан», жанр которого писатель определил как «свободную фантазию по мотивам жизни и творчества Марка Шагала». Характер взаимодействия в произведении литературной техники с кинематографической представляет несомненный научный интерес. Выявление способов «кинематографического» изображения в романе стало целью настоящей работы.

Начнём с наиболее очевидных случаев.

1. Графическое оформление текста

«Летит себе аэроплан» написан на основе автобиографического романа М.З. Шагала «Моя жизнь» – это становится понятно при сопоставлении произведений. Примечательно отличие в разделении на главы. В первоис-

точнике каждая часть имеет название, которое дублирует её начало: «Корыто – первое, что увидели мои глаза...», «Сердце моё всегда сжимается...», «Рядом с мамой на кладбище...» [3] и т.д. Ф.Н. Горенштейн избегает традиционного для литературы деления текста, отрывки не маркированы графически как главы; сравнительно небольшие законченные смысловые отрезки просто отделены друг от друга абзацными отступами.

Ощутимый визуальный эффект достигается с помощью намеренной тавтологии. В этом плане показательно описание пасхального седера:

«– ...Всё это на врагов наших, – произносит Пинхас...

...произносит Эля...

...произносит Захария...

...произносят все» [4. С. 20].

Повтор, графическая сегментация, многоточия и строчные буквы в начале абзацев подчёркивают синхронность происходящего. Писатель не просто сообщает, что слова общей молитвы говорят в одно и то же время в разных домах еврейского предместья, – он визуализирует информацию.

На уровне синтаксиса и пунктуации кинематографические приёмы проявляются в употреблении «коротких, прерывистых предложений, в постановке точек на месте запятых» [5. С. 119]. См. примеры парцелляции у Ф.Н. Горенштейна: «Вышли в коридор. Коридор был полон звуков. Плакали, смеялись, играли на гитаре» [4. С. 62]. «Звучал Интернационал. Октябрьские колонны демонстрантов шли мимо трибуны. Вожди города приветствовали их» [Там же. С. 99]. Повествование предельно чётко, конкретно; происходящее как бы делится на кадры.

2. Ремарки

С киносценарием «свободную фантазию» сближают и уточняющие замечания автора. В начале главок, как правило, сообщается о времени и месте, часто обговаривается световое оформление эпизода. Всё это напоминает предваряющие действия ремарки. Например: «Предпасхальная лунная ночь. Тени мечутся по стене. Марк лежит, глядя на тени, рядом сопит во сне брат Давид» [Там же. С. 13]; «Ясное петербургское утро. Продавцы газет выкрикивают последние новости...» [Там же. С. 48]; «Марк и Аня сидят вечером на берегу реки. На голове Ани шапка Марка. Тишина, вокруг никого» [Там же. С. 32]. У экспликаций краткая, сжатая форма, констатирующий характер.

В ряде случаев описания чуть более подробны. Например, в следующем отрывке: «Голубой свет проникал в комнату с холма, на котором стояла церковь. Комната была небольшая, на стенах картины, единственный стул, колченогий стол, железная кровать. Белла лежала обнажённая на кровати, и Марк её рисовал» [Там же. С. 86]. Все эти факты (церковь на холме, холсты по стенам, «убогий» [3] стул, обнажённая натурщица на кровати) почерпнуты писателем из автобиографии М.З. Шагала, из главы «Моя матерская...». Ф.Н. Горенштейну важно изобразить всё достоверно, особенно когда речь идёт о поворотных моментах в жизни героя. Вместе с тем автор романа опускает нюансы, которые могут нарушить романтическую атмосферу (в частности, замечание «везде пылица» [Там же]).

Помимо предваряющих, в произведении есть идентичные ремаркам интроспективные и финальные (т.е. завершающие главки) авторские замечания: «Наступает неловкая пауза в сопровождении оркестровой увертюры из балета “Видение Розы”» [4. С. 75]; «Убаюкивающе стучит в окно дождь. Тихо. Все в доме спят» [Там же. С. 24]. Визуальную точность повествованию придают соматические характеристики, описания мимики и жестов. Так, диалог Марка с матерью сопровождается комментарием: «Одна мамина рука на столе, другая на животе. <...> И рукой, лежащей на столе, поправляет свою высокую причёску» [Там же. С. 23]. Для читателя несущественно, какой именно рукой героиня поправляет свои волосы; здесь проявляется установка Ф.М. Горенштейна на организацию зрительского восприятия.

В контексте рассматриваемой проблемы особую ценность представляет наличие в романе «настоящих» ремарок: тех, что помещены внутрь реплик в круглые скобки. Это указания на ответную реакцию слушателей, они появляются в эпизодах, которые объединяет проблема манипуляции массовым сознанием. Предельная упрощённость такой реакции (как у марионеток) выказывает запрограммированность поведения толпы.

Большинство подобных замечаний содержится в сцене диспута Шагала и Малевича (в переполненном зале витебской академии искусств): «В зале раздались нестройные хлопки» [Там же. С. 102]; «Раздались бурные аплодисменты почти всего зала» [Там же]; «(Аплодисменты.)» [Там же. С. 104]; трижды «(Бурные аплодисменты.)» [Там же. С. 102, 103, 104]; «(Смех.)» [Там же. С. 103]. До этого Ф.Н. Горенштейн включает в текст «настоящие» ремарки, когда изображает антисемитское собрание на Байеришерплатц. Отмечается реакция аудитории на речи депутата бундестага Бёкля и профессора венской академии: «Наш кайзер Вильгельм сказал: я не знаю партий, есть только немцы. (Аплодисменты.) Я рад видеть здесь среди собравшихся художников только немецкие, арийские лица. (Аплодисменты.)» [Там же. С. 81]; «Расовый характер наисильнейшим образом определяет свойство национальной культуры, здоровой, ясной, лишённой еврейского гнилостного разложения. (Аплодисменты.)» [Там же]. Привнесение в указанные фрагменты романа элементов пьесы (сценария) позволяет Ф.Н. Горенштейну подчеркнуть типологическое сходство большевистской агитации и нацистской пропаганды.

3. Конкретность и зримость

В кинематографе объект показывается с внешней стороны. Это, по словам Т.Г. Можяевой, «позволяет исключить из действительности всякую двусмысленность и изобразить материальные явления с точностью, наглядностью» [6. С. 8]. В литературе для поддержания у читателя иллюзии реальности в повествование вводятся конкретные детали.

Описываемый в начале «свободной фантазии» предпасхальный завтрак завершается дотошным перечислением яств, подлежащих ритуальному уничтожению: «Струдель, пирог с творогом, печенье, рогастики уже лежат на жертвенном подносе посреди стола, рядом с хлебными корочками, пти-

чьим пером и деревянной ложкой» [4. С. 15–16]. Читатель воочию представляет ценность угощения (роскошного для бедной семьи Шагалов) и сочувствует детям, которые думают о его скорой утрате. Ниже повествуется о том, как жена встречает Марка, едва не погибшего на улице во время погрома: «Белла подала махровое полотенце, поставила на стол стакан чая с клубничным вареньем» [Там же. С. 88]. Полотенце махровое, варенье клубничное, в стакане чай. Эти частности – олицетворение домашнего уюта, они приводят художника в замешательство, поскольку только что он воочию видел страшные картины грабежей и убийств. В отрывке, посвящённом жизни семьи Шагалов в деревне, трижды использована лексема ‘деревянный’: «Усевшись за деревянный стол...» [Там же. С. 113]; «...сидя с Беллой на деревянной скамье за деревянным столом перед домом...» [Там же. С. 111]. Содержательная избыточность объясняется стремлением Ф.Н. Горенштейна выделить в данном фрагменте черты пасторали.

Подробнее всего в романе описывается комната следователя витебского НКВД: «В спальне на широкой никелированной кровати с шишечками спал, распахнув на груди шёлковую пижаму, Виленский рядом с толстой женой в бигуди» [Там же. С. 133]. Детали в этой зарисовке характеризуют эпоху, социальный статус героя и даже характер взаимоотношений супругов. Писатель множит подробности: «Как во всяком приличном доме, вокруг были ковры, стоял диван с кистями, шкаф красного дерева, туалетный столик с зеркалом, на котором расположились слоники и пупсики, однако тут же лежали “Капитал” Маркса и какая-то брошюра Осоавиахима» [Там же]. Довольство, мещанская ограниченность, плотский эгоизм и лицемерие работника ЧК показываются через окружающие его предметы.

4. Специфика портретов

Установка на зрительное восприятие даёт о себе знать и в описании персонажей. Эпизодические герои часто не называются по имени, их характеристика сводится к упоминанию одной-двух деталей внешности: «взломаченный юноша» [Там же. С. 102], «белобровый парень» [Там же. С. 11], «толстомордый лакей» [Там же. С. 69, 70], «седой пан» [Там же. С. 44] и т.п. Из совокупности подобных признаков вырисовывается типаж: «Высокий детина с растрёпанной копной волос» [Там же. С. 61] (свободный художник Иван Петухович); «Набриолиненные волосы, жёлтый бумажный цветок в петлице фрака» [Там же. С. 40] (магнетизёр Василий Мекгольд); «Шутовские усики, на пальце перстень. Похоже, шулер или вор» [Там же. С. 39] (незнакомец из Пантелеймоновского парка).

Часто портретирование ограничивается перечислением деталей костюма, достаточных для характеристики эпохи, социального статуса, уровня достатка персонажа. Например: «Остановился извозчик, сошла пара. Он – скрипя английскими жёлтыми крагами, в кожаном кепи и сером плаще. Она – завитая, в обтягивающем гибкую фигуру пальто» [Там же. С. 106–107]. Так рисуются обеспеченные и успешные посетители кофейни Гуревича, оазиса дореволюционного благополучия в голодном Витебске. Проверяющий документы чекист на Брянском вокзале – «...мужчина

в кофейном пальто и кофейной шляпе» [4. С. 124]. Чекисты – «люди в кожанках» [Там же. С. 109]. И т.п. Знаком определённой должности (звания) оказывается соответствующий аксессуар: карандаш за ухом приказчика из парижского магазина, маленькая лакированная сумочка у кондуктора из немецкого поезда, каска с шишаком у германского майора, белая лайковая перчатка у русского офицера, канты на форменных галифе у работника НКВД.

Описывая жесты, позы, движения, писатель опосредованно передаёт эмоции и мысли персонажей. Так, в ожидании машины, которая, быть может, перевезёт семью через оккупированный город, Шагал уверяет домашних: «Я спокойней вас всех», но поправляет «дрожащей рукой растрёпанные волосы» [Там же. С. 134]. Узнав о смерти отца, Марк опускается на железную койку. Выслушав поставленный Белле страшный диагноз, он сидит «неподвижно, словно окаменев» [Там же. С. 137], а затем повторяет слова врача «деревянными губами» [Там же. С. 138].

Изменения во внешности персонажей, как правило, свидетельствуют о пережитых страданиях. Героев, чьи портреты показываются в романе несколько раз, немного. Это сам Марк: грациозный и кудрявый мальчик, потом – исхудавший, в повисшей одежде юноша, далее – «осунувшийся, побледневший» [Там же. С. 139] мужчина и, наконец, старик «с живыми шагаловскими глазами и шагаловской улыбкой на пергаментном, высушенном лице» [Там же. С. 140]. Подруга художника Анна Литвак: «красивая, подтянутая» [Там же. С. 120], спортивная, в застенках НКВД изображается измученной, исхудавшей, после допроса её «с чёрным вспухшим лицом» [Там же. С. 133] везут на расстрел. Друг детства Шагала Аминодав Шустер: высокий, молодцеватый парень, позже – одетый с иголки коммерсант с тростью, а в последней части романа – «седой, сгорбленный старик» [Там же. С. 139]. Портрет у Ф.Н. Горенштейна, как у Л.Н. Толстого, подаётся «на людях», сопряжён с реакцией других персонажей на его восприятие, а динамика изменений во внешности оказывается показателем положительности героев.

5. Ракурс

В киноискусстве ощущение подлинности происходящих событий создаётся, помимо прочего, за счёт сенсорного характера построения плана изображения. Правда, объективность взгляда мнима, поскольку, по словам Б. Балажа (Балаша), «любое изображение показывает не только кусок действительности, но и точку зрения. Ракурс камеры отражает также и внутренний ракурс» [7. С. 42].

Описания в романе часто даются глазами действующих лиц, о чём свидетельствует, например, ограниченность угла обзора: «Аминодав и Зуся тоже махали, пока телега не скрылась за поворотом» [4. С. 37]; «Дега достиг наконец противоположной стороны, свернул за угол и исчез» [Там же. С. 67]; «Вышли за кулисы, откуда видна была сцена, разрисованная красным и розовым» [4. С. 73]. Сходный вариант – замутнённая, нечёткость показываемого (автор часто повторяет лексему ‘мелькали’): «Возле

дома слышались сопение и крики, мелькали палки и кулаки» [4. С. 66]; «Далеко внизу мелькали огни автомобиля у подъезда и силуэты в плащах» [Там же. С. 134]; «В комнатном полумраке по-ангельски белоснежное лицо Беллы, казалось, светилось. Мелькали вокруг неясные людские силуэты» [Там же. С. 138]. После удара в глаз у Шагала сыплются искры и плывут «радужные пятна» [Там же. С. 66]. Дважды используется популярный в кинематографе приём взгляда «сквозь слёзы», замутняющие изображение; в обоих случаях на объект смотрит главный герой: «Марк подходит к забору и слезящимися от холода глазами читает объявления» [Там же. С. 38]; «...глаза Марка застилают слёзы, он ничего не видит, все слилось в сплошное пятно» [Там же. С. 30]. Читатель (зритель) отождествляет себя с персонажем, постигает его ощущения и эмоции.

Периодически эпизоды в романе заканчиваются смещением направления «взгляда» – с объекта изображения («в сторону»); в кинематографе подобный приём называется боковым движением камеры. Так, описание детей, которых тошнит у забора, сменяется в романе картиной неба с ярко светящим солнцем (как пишут Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян, «вертикаль – наиболее этическое измерение» [8. С. 180]). В конце рассказа о профсоюзном собрании витебских парикмахеров говорится о высунувшейся из часов кукушке. А повествование о хасидских похоронах в Ялте завершается «кадром» с лающим вслед катафалку шпицем.

6. План

Выбор плана – крупного, среднего, дальнего – оказывает ощутимое воздействие на субъект перцепции. И литература и кино тесно связаны с проксемикой – наукой, изучающей восприятие расстояния [Там же. С. 99].

Панорамы Ф.Н. Горенштейн чаще использует в массовых сценах: тушение пожара в еврейском предместье, подготовка к встрече Николая II в Витебске, прибытие мобилизованных солдат на Берлинский вокзал и т.д. Как правило, такого типа картины посвящены эпохальным событиям, по сути – олицетворяют саму историю.

Массовки включают динамический видеоряд, и Ф.Н. Горенштейн обычно прибегает к перечислительной интонации. Вот как описывается Малаховская трудовая колония: «В доме и во дворе перед домом кипела жизнь, стучали молотки, звенели пилы, на кухне варился суп в большом котле, девочки чистили картошку, стирали бельё» [4. С. 117]. Сравним с отрывком из автобиографии М.З. Шагала: «Дети всё делали сами, по очереди стряпали, пекли хлеб, рубили и возили дрова, стирали и чинили одежду» [3]. Ф.Н. Горенштейн явно ориентируется на книгу «Моя жизнь», излагаются те же сведения, но перцептуальное пространство, время повествователя и читателя в «свободной фантазии» сближены, а в первоисточнике – нет.

Приведём ещё два примера массовых сцен в романе. На свадьбе в зале общины «старики и старухи, девицы и парни, нищие и богачи – все при-топтывают ногами, хлопают в ладоши, скрещивают руки, кружатся в хоро-воде» [4. С. 28]. По площади движется шествие, посвящённое первой го-

довщине Октября; в нём участвуют «несколько легковых и грузовых автомобилей, телеги, запряжённые лошадьми, всадники» [4. С. 99]; идут «рабочие с молотами, крестьяне с серпами» [Там же], парикмахеры с бритвами и помазками; поют песни марширующие физкультурники, стреляют в воздух чеканящие шаг красноармейцы. Подобного типа зрелища производят сильное впечатление, а их постановка позволяет использовать разнообразные спецэффекты.

Периодически автор романа «Летит себе аэроплан» сосредоточивает внимание читателей на отдельных деталях, подробно прорисовывает их. В этих случаях целесообразно вести речь о крупном – точнее, сверхкрупном – плане. Прощаясь, Захария обнимает сына и плачет, по его бороде текут слёзы; он видит Марка в последний раз, предчувствует свою скорую смерть. В эпизоде, посвящённом встрече государя в Витебске, «снег покрывает фуражку царя» [Там же. С. 30] (предложение выделено в самостоятельный абзац). В сочетании с рядом подробностей в портрете самодержца («бледный, одетый в солдатскую форму» [Там же], «печаль... на лице» [Там же]) данная деталь, на наш взгляд, содержит намёк на горькую участь Николая II (вспомним распространённые метафоры: снег-венец, снег-риза, снег-саван). Шаггал перед смертью оставляет на запотевшем окне автограф, который исчезает под растекающимися каплями воды: «...начавшийся дождь размыл буквы. Надпись потекла по стеклу» [Там же. С. 142]. Этот завершающий «кадр» символизирует хрупкость, мимолётность жизни и оттеняет спокойную лёгкость, с которой покидает мир 97-летний (у Ф.Н. Горенштейна 98-летний) художник. Любопытно, что все «частности» в указанных примерах, так или иначе, отсылают к мотиву смерти.

7. Внутренняя фокализация

В кино больше, чем в других искусствах, возможностей для отождествления зрителя с персонажем – за счёт «сиюминутности» происходящего на экране, правдоподобия композиции, ракурса, смены планов и проч. Всеведущий рассказчик отсутствует (за исключением редких случаев), наблюдатель многого не знает о героях, «вездесущая» камера не может дать им исчерпывающую характеристику.

В «свободной фантазии» Ф.Н. Горенштейна встречаются замечания, сопряжённые с внутренним типом фокализации (по Ж. Женетту). Например, когда сообщается, что суеящийся возле загоревшегося дома «очень худой маленький» [Там же. С. 9] человек – это «очевидно сам Локшинзон» [Там же]. Или когда из окна поезда Шаггал видит рядом с Вальденом «какую-то женщину» [Там же. С. 127]. Интерпретация событий неполная.

О предстоящем рождении главного действующего лица читатель узнаёт исподволь, из разговора эпизодических персонажей: «“Я слышал, у грузчика селёдочной лавки Шаггала жена на сносях”, – произнёс портной Шустер. “Я видела, как в дом к Шаггалам шла повитуха”, – сказала Двойра. “Нашла время рожать”, – сказала Хая» [Там же. С. 10]. Подаваемая порционно информация вызывает интерес. Когда приятели Марк, Зуся и Аминодав едут на подводе, таким же окольным путём, из рассказа Аминодава,

читатель выясняет цель их путешествия: «Один умный человек, с которым я познакомился в Витебске на фондовой бирже и к которому мы сейчас едем на ярмарку в Краков, господин Симич, мне говорил...» [4. С. 36]. В машине, после продолжительного молчания, Луначарский извещает Шагала, куда они направляются (хотя должен был поведать об этом заранее): «...я повезу вас к Горькому» [Там же. С. 94] и т.п.

Многие персонажи вводятся в действие после чужой предваряющей характеристики. Например, про семью биндюжника Виленского рассказывает Хая: «Его жена из-под полы торгует водкой, сам биндюжник всегда пьян, а у сына их всегда сопли через губу висят» [Там же. С. 27]. Перед приходом наставника взгляды Бакста обсуждают в мастерской его ученики. Историю появления Малевича в академии искусств Шагал излагает Жигареву; тот спрашивает: «А кто этот, в костюме авиатора?» [Там же. С. 100]. Марк отвечает: «Это Казимир Малевич» [Там же] и поясняет детали.

Оптимальный способ реалистической передачи чувств и мыслей персонажей – в доверительных беседах, из первых уст. Так, из разговоров Шагала с подругой, Анной Литвак, становятся понятны его сокровенные переживания. Например, когда он вспоминает про смерть матери: «На похороны мамы я просто не приехал. Я не мог это видеть. Потерять последнюю иллюзию» [Там же. С. 121].

8. Звук

Важная роль в кино отводится звукам, они выполняют типологическую, репрезентирующую, характерологическую, композиционную, символическую и другие функции. Выразительные возможности звука активно использует и Ф.Н. Горенштейн.

Существенный элемент поэтики «свободной фантазии» составляют шумы, ими буквально переполнен художественный мир романа. Например, в сцене пожара описание страшного зрелища дополняется замечанием «уже трещало и шипело всюю» [Там же. С. 11]. Многоголосица – неотъемлемый элемент наблюдаемой Марком картины будничного города: «Идут прохожие, грохочут телеги, лают собаки, каркают вороны» [Там же. С. 21]. Об отправлении поезда в романе дважды говорится опосредованно – путём указания на специфические сигналы: «Ударил вокзальный колокол, засвистел оберкондуктор» [Там же. С. 59]; «Ударил колокол, засвистел кондуктор» [Там же. С. 124]. Подчас звук становится в романе ключевой формой передачи событий. Например, когда измученный нищетой, близкий к отчаянию Марк слышит, как «в дверь застучали, похоже, тростью» [Там же. С. 71]. Трость – аксессуар, демонстрирующий солидность и достаток её обладателя. Шагал, узнавший о возможности продажи одной из своих картин, с нетерпением ждёт потенциального покупателя и угадывает «богатого господина» [Там же] по характерному стуку.

Достаточно часто Ф.Н. Горенштейн использует приём несовпадения звука и «изображения», типичный для киноискусства. С его помощью достигается объективность повествования: читатель (зритель), как и perso-

нажи, не видит, что происходит за пределами обозреваемого пространства. Сидя «с намыленной щекой в опустевшей парикмахерской» [4. С. 99], Шагал слышит залп: у Николаевского собора публично казнят контрреволюционера – поручика Закоржицкого. Попавшие в перестрелку Марк и Анна укрываются в яме: «Выстрелы затихали. Слышны были лишь крики и матерщина. Кого-то с сопением проволокли» [Там же. С. 123]. Похожий пример: осаждённый портовый город во Франции, Марк с дочерью, запершись в номере отеля, ждут Беллу. Они с ужасом прислушиваются к звукам: немецкая речь на улице, а затем в коридоре, хохот, женский голос, хлопанье дверей, тяжёлые шаги и проч. Чаще такого типа аудиовизуальный эффект повторяется в сценах, где фигурирует главный герой.

Звуковые явления могут выполнять символическую функцию. Так, в беседе с Ньюшей Марк излагает теорию безгрешности искусства, повествует об «эротике грусти и боли» [Там же. С. 45]. При этом дважды упоминается скрип кровати: сначала квартирная хозяйка меняет постельное бельё, потом, восхищённая умными речами постояльца, садится рядом, продавливая матрас тяжестью своего тела. Ньюша явно симпатизирует привлекательному юноше, и его слова пробуждают в ней отнюдь не платонические чувства. Другой пример – звуковой фон в эпизоде убийства Локшинзона. Пьяные Петруха и Тренька настигают ювелира в степи. Разочарованные незначительностью поживы, бандиты принимаются издеваться над Элей, заставляют «Иуду» [Там же. С. 25] целовать нательный крест, а потом сжигают мужчину заживо на глазах у сына. Действия мучителей сопровождается отдалённый колокольный звон, он подчёркивает несоответствие между нарочитой набожностью грабителей-антисемитов и их изуверскими поступками.

Ближе к концу романа Ф.Н. Горенштейн помещает немую сцену. Марк пытается догнать только что попрощавшегося с ним друга: «Шагал стоял у витрины магазина электротоваров. Мигали беззвучно телевизоры. Вдруг Шагал почти бегом поспешил к углу. Шли прохожие по улице, Аминодава среди них не было. Тогда он опять вернулся к витрине. Беззвучно мигали телевизоры» [Там же. С. 140] (обратим внимание на повторение: второе и шестое предложения в отрывке отличаются только порядком слов). Мельтешущая картинка за витриной знаменует суетность благ современного мира, общества потребления, подчёркивает душевную опустошённость одинокого героя. Его отгороженность символизирует не пропускающее звуки стекло.

9. Световые эффекты, цвет

По словам Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, возможность выбора атмосферы и настроения кадра создаёт «антитеза “нормального” (“спокойного”) освещения, исходящего якобы от естественных источников, и резкого, колеблющегося, “аномального” света с подчёркнуто искусственными источниками» [8. С. 182]. С другой стороны, контрастность световых отношений характерна для живописи М.З. Шагала.

В романе «Летит себе аэроплан» часто изображается огонь: отблески пламени в эпизоде рождения Марка, покачивающаяся лампа в сцене ночных видений, горящая свеча в ритуальной бане на бат-мицву и др. Неодно-

кратно писатель использует так называемое «рембрандтовское освещение», когда «луч выхватывает из темноты отдельные детали картины» [8. С. 182]. Например, в следующем фрагменте: «...в углу мрачно темнеет диван, таинственно блестит зеркало» [4. С. 23]. Лексема ‘блестеть’ (‘блистать’) повторяется в тексте шесть раз, а ‘сверкать’ – восемь раз.

«Свободная фантазия» посвящена художнику, прославившемуся поразительной трактовкой цвета, неудивительно, что особое внимание Ф.Н. Горенштейн уделяет краскам. Бесспорное лидерство здесь принадлежит всем оттенкам синего, это один из ключевых цветов в палитре М.З. Шагала. Небо (называется пять раз синим, дважды голубым и единожды лиловым), голубое и серо-фиолетовое освещение, замёрзший синий квас, серовато-синие глаза отца Марка и т.д. Часто упоминается белый цвет: борода и рубаха Захарии, лицо и платье Белы, одежда нищего, окрас спица. И красный: вино, которое «напоминает о крови» [Там же. С. 19], косоворотка, флаги, банты.

Зрительная доминанта даёт о себе знать в сцене свадьбы Гуревича, когда «высоко в воздух взлетает конфетти, цветные обрезки бумаги» [Там же. С. 27], в повествовании о «салюте» из картофеля, поднявшегося в воздух после взрыва, в описании трамвая, рассыпающего «из-под дуги цветные искры» [Там же. С. 38] и др.

На контрастном сопоставлении цветов построен эпизод гибели отца Шагала. Раздавленный грузовиком, он умирает на улице: «Белая борода его окрасилась кровью, и мука из лопнувшего мешка размокала в кровавой луже» [Там же. С. 117]. Белый – красный, белый – красный. По словам Ф. Феллини, «цвета любого кадра как бы заражаются друг от друга, между ними происходит обмен флюидами, в результате чего во время просмотра замечаешь, что какие-то светлые участки непонятно почему оказались затемнёнными, на каких-то других появились неожиданные отсветы, происходит постоянное размывание границ предметов» [9. С. 230]. Тем значимее начало следующей главки: «У входа в старинный дом <...> полоскался по ветру красный флаг с надписью: “РСФСР”» [4. С. 117].

10. Симметрия

Соразмерность частей порождает красоту формы, эта аксиома применима ко всем видам искусства. Одним из типов симметрии является композиционное равновесие. Ф.Н. Горенштейн склонен сопрягать эпизоды, выстраивая череду отражений и возвращений. В «кинематографическом» романе этот метод обретает особую наглядность.

В произведении много рифмующихся событий. Вот только некоторые примеры. Два визита Аминодава к другу в оперный театр: парижский и, через десятилетия, нью-йоркский. Две свадьбы: еврейской знати в танцевальном зале Витебска и польских холопов в шинке села Освенцим. Две неудачные попытки главного героя обрести поддержку в лице богатого мецената: у Герценштейна в Петербурге, у Дусэ в Париже. Две бани: Белла участвует вместе с другими девочками в микве, омовении, знаменующем наступление совершеннолетия, а через несколько лет та же героиня, уже с

мужем, преодолевая стыд, по мандату отправляется в общественную баню. Две телеграммы: первую, с известием о смерти брата, художник получает в «Улье», вторую, в которой сообщается о гибели отца, приносят Шагалам в Малаховскую колонию. Два производящих осмотр доктора: один выстукивает грудную клетку Марка (диагноз – воспаление лёгких), другой склонился над Беллой (эхинококкоз). Два сна с ангелом: в первый раз сияющее существо является Шагалу на чердаке у Пантелеймона Пантелеевича, затем – в коридоре Наркомпроса и т.д.

Ряд образов повторяется в «свободной фантазии» с особой регулярностью. Например, вокзал. В Петербурге (Шагал впервые уезжает из Витебска, а потом впервые отправляется за границу). Далее – в Париже, Берлине, ещё дважды в Витебске (Марк возвращается из Франции с попутчицей Вивьен, потом Захария провозжает семью Шагалов в Москву). В Брянске (Анна Литвак ждёт Марка, чтобы уехать из Советский России). Снова в Берлине, куда художник приезжает с женой и дочерью. Вокзал передаёт идею скитальчества и неприютности Марка, его современников, живущих в эпоху бурных потрясений, гонимого еврейского народа и, наконец, всего обречённого на поиск человечества.

Несколько раз в произведении появляется не менее символический образ перекрытой дороги. Сначала из-за крестного хода городской задерживает на перекрёстке телегу, в которой на ярмарку едет с отцом Зуся Локшинзон. Затем в Петербурге конка с сидящими в ней Марком, Захарией и Степаном останавливается, тоже на перекрёстке, из-за торжественной встречи австрийского эрцгерцога. В Берлине трамвай, везущий Марка на вокзал, задержан, опять-таки на перекрёстке, для обеспечения прохода войск. И наконец, в портовом городке Франции заказанное Шагалами такси не приходит, потому что из-за оккупации нарушено транспортное сообщение. Во всех перечисленных случаях герои погружены в тревожное ожидание, поскольку помехи грозят им серьёзными неприятностями.

Помимо этого, в романе «Летит себе аэроплан» имеются лейтмотивы, среди которых наиболее показательными, на наш взгляд, являются огонь (пожар, сожжение), вода (водоём, омовение), небо (полёт). Они помогают интегрировать составленное из разрозненных фрагментов произведение и выделить сквозные идеи.

11. Контрастность

Активное сравнение подчёркивает разные пространственные и временные качества («одновременный» и «последовательный» контраст) [10. С. 111]. Резко выраженное противопоставление отдельных художественных форм повышает их художественную выразительность и выразительность произведения в целом.

В «свободной фантазии» многие фрагменты стыкуются по принципу антитезы: безоблачный Крым – «серый берлинский вокзал» [4. С. 77]; многолюдное собрание в академии искусств – пустынная улица; богемная атмосфера в немецком «Романише кафе» – картины истязаний в застенках витебского НКВД и т.п.

Контрастны образы, составляющие отдельные эпизоды. С крыши Шагала замечает, что возле забора долговязый гимназист заигрывает с горничной. Переведя взгляд, он видит, как во дворе селёдочного склада отец Марка ворочает бочки, различает напряжённое от тяжести лицо. И вновь возвращается к сцене флирта. Такая перебивка позволяет острее прочувствовать бремя нелёгкого труда Захарии – в сравнении с беззаботностью молодой пары.

Описание происходящего в Ялте начинается с реминисценции на известный чеховский рассказ: солнечная набережная, толпа гуляющих, молодая дама с белым шпицем, её галантный спутник... Диссонанс в эту идиллическую (пусть и внешне, памятуя о проблематике «Дамы с собачкой») картину вносит появляющаяся траурная процессия: Захария хоронит своего сына.

Внимание реципиента обостряется под влиянием неожиданности раздражителей и их контраста. Внезапные события усиливают динамизм произведения. Лексема 'вдруг' повторяется писателем в романе 24 раза: «Вдруг мама прерывает песню и начинает плакать» [4. С. 23]; «...попугай вдруг захлопал крыльями» [Там же. С. 76]; «Вдруг двери кофейни резко распахнулись, и вошли люди в кожанках...» [Там же. С. 109]; «Вдруг слышен топот» [Там же. С. 32]; «Вдруг Давид вскакивает и, выпучив глаза, бежит во двор» [Там же. С. 15]; «Вдруг какой-то взлохмаченный, с густой седой шевелюрой человек оттолкнул охранника и побежал по скользким ступеням» [Там же. С. 94]; «Вдруг выбежал седой старик с развевающейся бородой...» [Там же. С. 101]; «Вдруг грохнул взрыв» [Там же. С. 123]. И т.п.

Некоторые сцены содержат в конце сюжетный поворот. В киноиндустрии такие финалы именуются «крючками», поскольку призваны заинтересовать зрителя и побудить его к продолжению просмотра сериала. Вероятно, Ф.Н. Горенштейн строит повествование, ориентируясь на это правило. Например, когда в конце диалога домочадцев мать Шагала резюмирует: «...наш Марк будет встречать царя» [Там же. С. 29]. Когда юноша заявляет своему наставнику Баксту: «Я, витебский провинциал, всё-таки поеду в Париж» [Там же. С. 59]. Или когда Анна уговаривает Шагала бежать за границу и назначает ему время встречи: «В пять на Брянском вокзале» [Там же. С. 123].

12. Фрагментарность

Сюжетная многолинейность «свободной фантазии» ведёт к активному использованию монтажного принципа, который, в свою очередь, обуславливает фрагментарный, обрывочный характер повествования.

День празднования Песаха (Пасхи) описывается достаточно подробно, поскольку для Ф.Н. Горенштейна важно воспроизвести соответствующие тому или иному моменту ритуалы. Поэтому время, в которое совершаются обряды, знаменует динамический пейзаж: «Предпасхальная лунная ночь» [Там же. С. 13]; «Окна уже освещены первыми лучами солнца» [Там же. С. 14]; «Солнечное утро» [Там же. С. 15]; «Светит пасхальное солн-

це...» [Там же]; «Близится пасхальный вечер, загораются звёзды» [Там же. С. 16]; «Загораются пасхальные свечи во всех еврейских домах» [Там же]; «Бледнеют звёзды, кончается пасхальный седер» [Там же. С. 20]. Течение времени в этой части произведения визуализируется.

Небольшой разрыв хронологической последовательности, типичный для кинематографического монтажа, обнаруживаем в следующем отрывке: «Пограничники стали, загораживая вагонные подножки, чтобы кто-нибудь не вскочил в последний момент в вагон без проверки. Анна с тоской посмотрела вслед огням последнего вагона» [Там же. С. 124]. То есть поезд трогается – и через секунду показывается удаляющийся последний вагон (сочетание «вслед огням» обозначает значительность расстояния).

Компрессия событийности характерна для монтажного кинематографа. В романе Ф.Н. Горенштейна она используется очень часто. Например, после диспута художников «Шагал трясушимися руками собирает бумаги в портфель» [Там же. С. 104] – и тут же передаётся разговор Марка с женой, в котором он выражает своё отношение к произошедшему: «“Вот благородность людей”, – мрачно говорил Шагал, идя по улице рядом с Беллой...» [Там же. С. 105]. Белла просит мужа пожить в деревне – после чего сразу следует реплика Марка: «Наконец мы одни в деревне» [Там же. С. 111]. В потасовке между рабочими с боем и художниками из «Улья» Шагал получает удар в глаз; действие обрывается, а следующий абзац начинается с вопросов французского собрата Марка: «Что вы наделали, Шагал? – сказал Конюдо, увидав синяк под глазом. – Как же я буду вас рисовать?» [Там же. С. 66]. Ремарка, которая должна была бы предварять разговор, помещена уже после процитированной реплики: «В освещённом утренним солнцем кафе от свежего ветра пузырились занавески, шелестели за окном каштаны» [Там же]. Писателю важен эффект неожиданности при переходе от одной сцены к другой.

Ф.Н. Горенштейн нарушает линейную последовательность повествования, противопоставляет разнородные элементы текста, опираясь на ассоциативный принцип.

13. Подхваты

Часто фрагменты романа сталкиваются, выражаясь словами И.А. Мартыановой, «в парадоксальном монтажном сопряжении» [11. С. 9]. Соединяя отрывки, автор выстраивает в «свободной фантазии» своеобразные мостики. Приведём наиболее показательные примеры.

Зима, у Марка воспаление лёгких; в бреду он произносит: «Солнца... Я хочу солнца...» [4. С. 119]. Далее следует описание: «Весеннее солнце светит с ясного голубого неба» [Там же].

Марк и Белла провожают батальон немецких солдат, остановившихся на привал в деревне, машут им вслед платками. А потом показывается сцена на вокзале в Витебске. Теперь уже Захария Шагал провожает сына со снохой и внучкой в Москву.

Получив известие о смерти брата, Марк сокрушается: «Теперь будет покоиться под кипарисом в далёкой Ялте» [4. С. 77]. И тут же действие

переносится в Крым: «В Ялте было солнечно, волны били о набережную» [4. С. 77]. Анадиплосис (повтор последнего слова первой части отрезка речи в начале следующей части) рассчитан на читателя, поскольку новый фрагмент начинается с предваряющей ремарки. Но экранизированный вариант представляется не менее эффективным: экзотический пейзаж как бы иллюстрирует последние слова героя из предыдущего кадра (тем более что может появляться надпись, обозначающая место действия).

Горький плач на похоронах ювелира Локшинсона сменяется ритуальным плачем на свадьбе сына владельца кофейни Гуревича: «На кладбище читали над могилой заупокойную молитву. Все плакали.

Общий плач продолжался, но это уже не похороны, а свадьба» [Там же. С. 26]. С помощью такой стыковки передаётся идея диалектического взаимодействия жизни и смерти.

Вслед за описанием грузовика-полуторки, на котором везут на расстрел «врагов народа», в том числе Анну Литвак, изображается «тяжёлый, тупорылый, немецкий» [Там же. С. 133] грузовик, на нём Зусю и Аминодава вместе с другими евреями доставляют в концлагерь Аушвиц. Незначительная в данном контексте разница («среди другого пейзажа другой грузовик» [Там же]) лишь подчёркивает сходство соседних эпизодов. Ф.Н. Горенштейн сопоставляет большевистскую диктатуру с национал-социалистической, раскрывает страшную сущность тоталитарного террора как такового – вне зависимости от особенностей, накладываемых спецификой конкретного государства.

14. Зрелищная драматургия

Е.Ю. Ермакова пишет, что «литературный (драматический) герой в современном кинематографе начинает трансформироваться в некую визуализацию определённых состояний физических динамических объектов. То есть зрителю кинозрелища предлагают не логическую (сюжетную) драматургию, а зрелищную, основанную на деформациях реального мира, отдельных его предметов и их состояний» [12. С. 36]. Такие, выражаясь современным языком, виртуальные перемещения совершает читатель в самом начале романа «Летит себе аэроплан». Этот отрывок рассмотрим подробнее.

1. В первом эпизоде произведения изображается пожар на краю еврейского квартала. Из центра событий взгляд повествователя перемещается в камеру находящейся поблизости тюрьмы (««Евреи горят», – говорили арестанты, весело теснясь у зарешённых тюремных окон» [4. С. 11]), происшествие начинает описываться с нового ракурса через субъективное восприятие («Ишь как шевелятся, как тараканы, разбегаются» [Там же]). Потом показывается другое место, тоже находящееся неподалёку: церковная ограда, священнослужитель, наблюдающий за происходящим.

2. Далее следует подхват: предшествующее слово (и образ) «а за церковью» соединяет предыдущие картины с совершенно иной: «А за церковью тихо журчит речка, шелестят камыши, и в камышах кто-то шепчет на два голоса: “Ох, милый, ох, хорошо... ох, сладко”» [Там же]. Умиротворение в «райском месте» контрастирует с суматохой на пожаре, огонь – с водой, тишина – с криками, страдание – с негой. Не останавливаясь на идилличес-

ской зарисовке, Ф.Н. Горенштейн переходит к следующим картинам, каждая из которых составляет контраст предыдущей.

3. «А на кладбище бродяги устраиваются на ночлег, раскрывают котомки, кладут на могилы газеты, а на газеты сухари да сало» [4. С. 11]. Берег реки – кладбище, влюблённые – бродяги, ласки – еда.

4. «А в раскрытое окно виден солдат, который пьёт чай» [Там же]. Вновь подхват, теперь основанный на ассоциации с вечерней трапезой. И опять противопоставление: бесприютности – домашнему уюту. Крупный план сменяется другим крупным (остаётся непонятным, где находится этот дом с окном).

5. «Козы и коровы беспокойно мычат в хлевах» [Там же]. От одного помещения – ко многим, явно менее комфортным, от человека к копытным, от умиротворённой тишины – к шумной колготне.

6. «Пьяный биндюжник Хаим Виленский идёт со своей толстобрюхой лошадей и пытается петь, но издаёт лишь лошадиное ржание» [Там же]. Очередное укрупнение плана; картина как бы суммирует предыдущие: животное и мужчина, травестирированный кентавр.

7. «Темнеет на горе огромный заброшенный польский замок» [Там же]. В кинематографе кадры, демонстрирующие место действия, называют «адресным планом» («адресником»). В конце перенасыщенного визуальными образами абзаца взгляд наблюдателя обращается вдаль, наверх. Пауза позволяет читателю (зрителю) отдохнуть от серии телепортаций. Переведение камеры в конце съёмки с движущихся объектов на что-нибудь статичное обеспечивает удобство монтажа.

8. Следующий абзац содержит ключ к пониманию разрозненных и слабо связанных с основным действием романа сценок. «И над всем этим, под большими, как серебряные рубли, звёздами летят огненные ангелы, рождённые из пламени, вьются вольно и свободно, ещё не схваченные кистью художника, ещё не застывшие на шагаловских полотнах» [Там же]. Упоминание о бесплотных существах, которые впоследствии обретут жизнь на картинах М.З. Шагала, позволяет заключить, что и предыдущие набросанные Ф.Н. Горенштейном зарисовки – прообразы будущих шедевров художника.

Практически к каждой из них можно найти эквиваленты в наследии прославленного авангардиста. Ниже мы приводим лишь некоторые из возможных вариантов:

- 1) «Горящий дом» 1913;
- 2) «Двое с рыбой» 1967, «Влюблённые в сирени» («Любовники в сирени») 1930, «Концерт» 1957, «Композиция» 1976;
- 3) «Ворота кладбища» 1917, «Старый Витебск» 1914, «Вечный жид» 1923–1925;
- 4) «Солдат пьёт» («Солдатское чаепитие») 1910;
- 5) «Коровник» 1917, «Корова с зонтиком» 1946, «Коровы над Витебском» 1966;

6) «Жизнь крестьянина» 1925, «Продавец скота» («Скотопромышленник») 1912;

7) дальний план на холстах «Окно» 1924, «Сельская мадонна» 1938–1942;

8) «Ангел над Витебском» 1977, а также «Обручённые и Эйфелева башня» 1913, «Венчание» (Свадьба») 1918, «Три свечи» 1938–1940, «Лестница Иакова» 1973.

Динамичность, многоплановость и сюжетность зарисовок, выполненных писателем, характерны для кисти М.З. Шагала. Как и любимый художником ночной колорит. В тексте романа в общую картину сценки соединяются с помощью аналогичной (уподобляющей) синтаксической структуры. Четырежды повторяется конструкция с союзом *а*:

«А» + обстоятельство места + субъект и его действие.

Создаётся инерция восприятия. В результате достигается эффект наложения одних изобразительных элементов на другие, аналогичный шагаловскому палимпсесту.

Остаётся только догадываться, как планировал экранизировать данный отрывок Ф.Н. Горенштейн. Возможно, предполагалось наложение на перечисленные бытовые сценки кадров с изображением соответствующих полотен художника. Писатель помещает эту «презентацию» в самое начало произведения, сразу после рассказа о появлении Марка на свет. Получается своеобразная ретроспектива наоборот – демонстрация будущих работ мастера.

* * *

«Кинематографические» приёмы в романе «Летит себе аэроплан» используются с разной степенью интенсивности и в неординарной пропорции. Их большая часть приходится на первую треть произведения. Постепенно Ф.Н. Горенштейн отходит от сценарной техники и кадровки, всё более склоняясь к стандартной прозаической форме.

Во второй части «свободной фантазии» больше тактильных характеристик («холодная вода» [4. С. 93], «прохладные пальцы» [Там же. С. 119], «тёплая ладонь» [Там же. С. 141]), субъективных показателей состояния героев («от запаха супа у Шагала закружилась голова» [Там же. С. 91], «от запаха живых цветов тошнило» [Там же. С. 138]), авторских замечаний в непрямой, образной форме («краски словно вопили» [Там же. С. 79], «Остроумова технически заплакала» [Там же. С. 91], «немцы шли как-то не по-немецки» [Там же. С. 112]). Всё это невозможно непосредственно показать на экране.

Появляются фрагменты, в которых промежутки времени между эпизодами не отмечены графически. Например, не отделены интервалами от предыдущих абзацев предложения: «Пошли в расположенную рядом галерею “Штурм”» [Там же. С. 79]; «Поезд подошёл к витебскому вокзалу» [Там же. С. 85]; «Подходя к дому, Шагал увидел...» [Там же. С. 105]; «Стемнело» [Там же. С. 126] и т.п.

Больше становится замечаний сугубо повествовательного характера. Например: «Майской тёплой ночью грузовик-полупортка <...> свернул с дороги и поехал лесной грунтовкой к огороженному в чаще леса пространству, где расстрельная команда уже стояла у края ямы» [4. С. 133]. Роману-сценарию присущ иной способ подачи информации – порциями. Прочитированный отрывок в «кинематографической» интерпретации выглядел бы примерно так: «Майская тёплая ночь. Грузовик-полупортка сворачивает с дороги и едет лесной грунтовкой. Впереди, в чаще леса, виднеется огороженное пространство. Там, у края ямы, стоит расстрельная команда».

В последнем фрагменте произведения отчётливо звучит голос повествующего субъекта – посредника между изображённым миром и миром читателя: «...за окнами богатого особняка, впрочем, нередкого здесь, в Сан-Польде-Ванэ, маленьком городке миллионеров, туристов с тугими кошельками, дорогих ресторанов, престижных картинных галерей, теннисных кортов и бесчисленных цветочных клумб» [Там же. С. 140]. Вводное слово ‘впрочем’ ограничивает высказанную ранее мысль. Характеристика городка слишком аналитична и собирательна для «кинематографического» текста.

Нагляднее всего динамика изменений прослеживается при сравнении похожих сцен. Симптоматичны отличия в описании Рош-Ашана (Рош Ха-Шана). Праздник урожая показывается писателем дважды: в Витебске в начале романа и в Нью-Йорке в конце. В первый раз даются пояснения касательно времени, места действия, пейзажных деталей: «Сентябрь. Деревья роняют листву на землю. Листья сдувает ветер, они плывут по Двине. На берегу собираются кучки евреев» [Там же. С. 33]. Зарисовка отличается лаконичной выразительностью линий: «Мужчины с развевающимися бородами наклоняются к воде, выворачивают, вытряхивают карманы. Всё летит в воду. Крошки, носовые платки, бумажки – всё плывет по воде, разбухает» [Там же]. Картина очень динамична: листья падают, бороды развеваются, «всё» летит, плывёт и т.д. «Видеоряд» отчётливо сегментирован, планы постепенно укрупняются. Подробности живописны, установка на зрительское восприятие не вызывает сомнений. Во второй раз тот же ритуал описывается иначе: «Кучки людей собрались на берегу Гудзона. <...> Мужчины выворачивали карманы, низко склоняясь над водой. Носовые платки, бумажки, крошки – всё летело в воду» [Там же. С. 138–139]. Глаголы стоят в прошедшем времени. Нет указания на время событий, нет пейзажных деталей, не сообщается о «судьбе» брошенных предметов. Действия людей не воспроизведены поэтапно: в первом случае «наклоняются», потом «выворачивают», затем «вытряхивают»; теперь – «выворачивали... склоняясь». Теряется эффект сиюминутности происходящего.

То же с праздничной молитвой. В начале романа Ф.Н. Горенштейном предусмотрен монтаж, демонстрирующий синхронность произношения: «“Дай Бог нам сладкого нового года”, – говорят евреи. Захария, Марк, Зуся, Пинхас, Аминодав... Все евреи просят сладкого нового года...» [Там же. С. 33]. В конце «свободной фантазии» слова молитвы повторяются, однако комментарий носит собирательный характер: «Рош-Ашана, – гово-

рили люди, – святой праздник. Дай Бог нам сладкого нового года» [4. С. 138]. Читателю рисуется абстрактная картина, слишком обобщённая для прямой экранизации.

Ещё один пример для сравнения: два описания кафе – сначала в Витебске, потом в Берлине. В первый отрывок Ф.Н. Горенштейн вводит много типичных деталей: «Женщины были с большими декольте, мужчины курили толстые папиросы, официанты носили на подносах кофейники, чашки, булочки, печенье. Сквозь приоткрытую дверь доносились звуки аргентинского танго» [Там же. С. 106]. Во втором автор в большей степени опирается на опыт читателя, предоставляя ему возможность самостоятельно дорисовать соответствующую обстановке картину: «В “Романише кафе” певец и певица, оба в чёрных фраках и цилиндрах, пели модный шлягер “Шварце Сония”. За столиками сидели мужчины и женщины богемного вида. Трудно было понять, кто из них писатель или художник, а кто просто спекулянт или проститутка» [Там же. С. 129]. Вслед за несколькими точными деталями (фраки, цилиндры, песня) следуют расплывчатые описания, завершающиеся неопределённым «трудно было понять», не характерным для «кинематографического» текста.

Быть может, когда отпала необходимость скорейшего создания сценария, Ф.Н. Горенштейн стал меньше думать о киноадаптации каждого конкретного эпизода. Или писатель в конечном итоге взял верх над кинематографистом. Ведь, по словам А.С. Кончаловского, кино Ф.Н. Горенштейн «обожал, радостно сочинял для него», а «литература была для него главным видом творчества» [13].

Литература

1. Шарый А.В. Евангелие от Горенштейна // Радио Свободы. 2015. 4 февр. URL: <http://www.svoboda.org/a/26828176.html> (дата обращения: 14.06.2017).
2. Галицкая О.Н. Гори, гори, его звезда: интервью с А. Миттой // Московский комсомолец. 2013. 2 февр. (№ 26153). URL: <http://www.mk.ru/culture/2013/02/01/806676-gori-gori-ego-zvezda.html> (дата обращения: 14.06.2017).
3. Шагал М.З. Моя жизнь / послесл. и коммент. Н.В. Апчинской. М. : Эллис Лак, Международный фонд «Культурная инициатива», 1994. 204 с. URL: <http://www.mchagall.ru/library/Moja-zhizn1.html> (дата обращения: 14.06.2017).
4. Горенштейн Ф.Н. Летит себе аэроплан: Свободная фантазия по мотивам жизни и творчества Марка Шагала. М. : СЛОВО/SLOVO, 2003. 144 с.
5. Савинова М.Н. Приёмы литературной кинематографичности в «Ледяном походе» Р. Гуля // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2014. № 3. С. 116–120.
6. Можяева Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Эввуд : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. 167 с.
7. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. Der Film / пер. с нем. М. : Прогресс, 1968. 328 с.
8. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 144 с.
9. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф.М. Двин. М. : Искусство, 1984. 287 с.
10. Кузнецов А.В. Фигуры контраста и их функции в творчестве М.Ю. Лермонтова : дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 1998. 158 с.

11. *Мартьянова И.А.* Кинематограф русского текста. СПб. : Своё издательство, 2011. 240 с.

12. *Ермакова Е.Ю.* Практическая магия кинематографа. Ч. 1: Мультимедийность как пространство кинообраза. М. : Московский городской психолого-педагогический университет, 2013. 252 с.

13. *Кончаловский А.С.* Горенштейн и кино // Сеанс. 2015. 2 февр. URL: <http://seance.ru/blog/chtenie/gorenshtejn-i-kino/> (дата обращения: 14.06.2017).

“CINEMATOGRAPHIC” TECHNIQUES IN A “FREE FANTASY” BY FRIEDRICH GORENSTEIN

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2018. 52. 145–164. DOI: 10.17223/19986645/52/9

Elena E. Zavyalova, Astrakhan State University (Astrakhan, Russian Federation).

E-mail: zavyalovaelena@mail.ru

Keywords: F.N. Gorenstein, “cinematographic” techniques, editing, visualization, foreshortening, contrast, color, leitmotif, symbol.

The aim of the work was to identify the ways of “cinematographic” depiction in Friedrich Gorenstein’s novel *Letit sebe aeroplan* [The Airplane Keeps Flying], the genre of which the writer defined as a “free fantasy based on the life and work of Marc Chagall”.

The author of the article writes that Gorenstein avoids division of the text, traditional for the literature: excerpts are not marked graphically as chapters. Relatively small finished semantic segments are separated by indentations. The narrative is very clear and specific. What happens is divided into separate frames. At the beginning of the small chapters, as a rule, the time and place of events are reported, the lighting of the episode is often described. This is followed by introspective and final comments. In several fragments of the novel there are “real” remarks, which are placed inside the speech lines in parentheses. Instructions on the response of listeners often appear in episodes united by the problem of manipulation of mass consciousness.

It is proved that focus on visual perception is manifested in certain details and in the features of portraying. Reasons for the writer’s interest in details are established. It is emphasized that the descriptions are periodically given through the eyes of the actors. This is evidenced, in particular, by the limited viewing angle. Gorenstein uses panoramas in mass scenes which necessarily include a dynamic video sequence. The most frequent colors, episodes with the image of fire are listed. The writer’s inclination to contrast the conventional normal light and the “anomalous” light is mentioned.

Noises are noted as an essential element of the poetics of a “free fantasy”. The idea that the sound in the novel sometimes becomes a key form of perception of events is substantiated. For example, when there is a mismatch of sound and “image”, the objectivity of the narrative is achieved: the reader (the viewer), like the characters, does not see what is happening outside the visible space.

Further, the plot multi-linearity of the “free fantasy”, which contributes to the active use of the editing principle, is described. Arguments are given in favor of the idea that Gorenstein tends to match the episodes, building up a series of reflections and returns. Besides this, leitmotifs are revealed in the novel. Among them, the most revealing are: fire (burning), water (ablution), sky (flight). It is pointed out that the leitmotifs help to integrate the work composed of isolated parts and highlight the recurring ideas.

The final part of the article is devoted to determining the degree of intensity of the use of “cinematographic” techniques in the novel. It is concluded that gradually the writer changes the script technique and framing and uses the standard prosaic form.

References

1. Sharyy, A.V. (2015) *Evangelie ot Gorenshteyna* [The Gospel of Gorenstein]. *Radio Svobody*. 4 february. [Online] Available from: <http://www.svoboda.org/a/26828176.html>. (Accessed: 14th June 2017).
2. Galitskaya, O.N. (2013) *Gori, gori, ego zvezda: interv'yu s A. Mittoy* [His star sparkle: an interview with A. Mitta]. *Moskovskiy komsomolets*. 2 February (26153). [Online] Available from: <http://www.mk.ru/culture/2013/02/01/806676-gori-gori-ego-zvezda.html>. (Accessed: 14th June 2017).
3. Chagall, M.Z. (1994) *Moya zhizn'* [My life]. Moscow: Ellis Lak, Mezhdunarodnyy fond "Kul'turnaya initsiativa". [Online] Available from: <http://www.mchagall.ru/library/Moja-zhizn1.html>. (Accessed: 14th June 2017).
4. Gorenshteyn, F.N. (2003) *Letit sebe aeroplan. Svobodnaya fantaziya po motivam zhizni i tvorchestva Marka Shagala* [An airplane is flying. A free fantasy based on the life and work of Marc Chagall]. Moscow: SLOVO.
5. Savinova, M.N. (2014) Literary cinematographic techniques in the book "The Ice March" by R. Gul. *Vestnik MGOU. Seriya "Russkaya filologiya" – Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian Philology*. 3. pp. 116–120. (In Russian).
6. Mozhaeva, T.G. (2006) *Yazykovye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennom tekste: na materiale proizvedeniy G. Grina, E. Khemingueya, M. Etvud* [Language tools for the representation of cinematography in an artistic text: on the basis of works by G. Green, E. Hemingway, M. Atwood]. Philology Cand. Diss. Barnaul.
7. Balash, B. (1968) *Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. Der Film* [Cinema: the formation and essence of the new art. Der Film]. Translated from German. Moscow: Progress.
8. Lotman, Yu.M. & Tsiv'yan, Yu.G. (1994) *Dialog s ekranom* [Dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra.
9. Fellini, F. (1984) *Delat' fil'm* [To make a film]. Translated from Italian by F.M. Dvin. Moscow: Iskusstvo.
10. Kuznetsov, A.V. (1998) *Figury kontrasta i ikh funktsii v tvorchestve M.Yu. Lermontova* [Figures of contrast and their functions in works by M.Yu. Lermontov]. Philology Cand. Diss. Rostov-on-Don.
11. Mart'yanova, I.A. (2011) *Kinematograf russkogo teksta* [Cinematography of the Russian text]. St. Petersburg: Svoe izdatel'stvo.
12. Ermakova, E.Yu. (2013) *Prakticheskaya magiya kinematografa* [Practical magic of cinematography]. Pt. 1. Moscow: Moscow City Psychological and Pedagogical University.
13. Konchalovskiy, A.S. (2015) *Gorenshteyn i kino* [Gorenstein and cinema]. *Seans*. 2 February. [Online] Available from: <http://seance.ru/blog/chtenie/gorenshtejn-i-kino/>. (Accessed: 14th June 2017).