

Anna Stiepanowa

Uniwersytet Alfreda Nobla w Dnieprze

**ПОВЕСТЬ ИВАНА ШМЕЛЕВА ЭТО БЫЛО
И РАССКАЗ ЭДГАРА ПО
СИСТЕМА ДОКТОРА СМОЛЯ И ПРОФЕССОРА ПЕРРО:
ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ТРАКТОВКА
РОМАНТИЧЕСКОГО СЮЖЕТА**

*It Was (Eto Bylo) by Ivan Shmelyov
and The System of Doctor Tarr and Professor Fether by Edgar Poe:
Expressionistic Interpretation of the Romantic Plot*

ABSTRACT: The article studies such cultural phenomenon as madness in its romantic (Edgar Poe) and expressionistic (Ivan Shmelyov) interpretation. Reflecting upon the philosophical concept introduced by Michel Foucault the author analyzes how visual-plastic and verbal experience of interpreting madness in terms of literature is realized. Verbal and literary peculiarities of creating an aesthetic image of madness within the romantic canon in Poe's story is compared to the specific features of verbal and visual images created in the style of expressionism by Shmelyov. Techniques of literary image visualization, revealing the specific nature of interaction between different forms of literature, art, cinema peculiar to the first third of the twentieth century, are studied in the process of transition from the aesthetics of story to the aesthetics of presentation.

KEYWORDS: phenomenon of madness, romantic canon, expressionistic style, visual-plastic image, verbal image, aesthetics of presentation, expressionist paintings, expressionist movie

Трансформация сюжета в литературе – явление распространенное, зачастую связанное с переживанием того или иного культурного феномена в новых исторических условиях, влекущим за собой рождение новых смысловых кодов, расстановку иных эстетических акцентов, утверждение новых способов выражения художественного сознания. В нашей статье событие – захват ду-

шевнобольными психиатрической лечебницы, – положенное в основу сюжета рассказа Эдгара По и трансформированное в повести Ивана Шмелева, является способом переосмысления феномена безумия в новой культурной ситуации.

Тем способом безумия в искусстве довольно часто становилась предметом художественного осмысления не столько в силу своей распространенности как социокультурной проблемы, сколько в силу своей уже архетипичности, с напластованием архаических, магически-ритуальных, религиозных, сакральных смыслов, обеспечивающих, по мнению М. Фуко, «постоянство проявления безумия», что, «казалось бы, ставит перед нами вопрос о смутной памяти времен, которая его сопровождает и благодаря которой все его измышления оказываются лишь возвратом назад, а само оно обозначается как стихийная *археология культур* (курсив наш – А.С.). Неразумие как будто заключает в себе великую память народов, высшую степень их верности прошлому; в его пределах история предстает бесконечной современностью»¹.

В истории восприятия европейским сознанием феномена безумия и его отражения в искусстве М. Фуко, как известно, выделяет два этапа – ранний и поздний Ренессанс. Напомним, акцентируя сопряженность пластических и литературных форм выражения помешательства, философ соотносит процесс эстетического осмысления безумия с известным образом корабля дураков, отраженным в тесно связанных и одновременно самобытных произведениях – картине Босха *Корабль дураков* (и продолжение этой традиции в произведениях Дюрера и Брейгеля) и одноименной сатире С. Бранта (тематически продолженной в *Похвале глупости* Э. Роттердамского): «С одной стороны – Босх, Брейгель, Дюрер: бесконечное безмолвие образов. Вся властная сила безумия развернута на пространстве чисто визуальном. Фантазмы и угрозы, чистая видимость грез и сновидений и уготованный миру тайный удел – вот сфера, где безумие изначально наделено всемогуществом откровения: откровения о том, что бредовые видения и есть реальность», являющая «*трагическое безумие мира*»². Для этого опыта характерно вовлечение художника и зрителя в ауру запечатленных на полотне образов с целью достижения трагического восприятия мира как вселенского безумия.

«С другой стороны, – отмечает М. Фуко, – через Бранта, Эразма, через всю гуманистическую традицию безумие осваивается сферой дискурса. Здесь оно становится ... безоружнее. Изменяется его масштаб; оно рождается в сердцах людей, задает им свои правила поведения и заставляет нарушать общепринятые»³. В этой форме безумие превращается в объект смеха и при-

¹ М. Фуко, *История безумия в классическую эпоху*, Санкт-Петербург 1997, с. 120.

² Там же, с. 47.

³ Там же, с. 47–48.

надлежит «критическому сознанию человека»⁴. Здесь ключевую роль играет эффект отстранения автора и читателя, попытка не вовлеченности, а взгляда со стороны.

Так Фуко выстраивает оппозицию двух опытов безумия: «космического, где безумие предстает в его близких, неодолимо влекущих формах, и критического, где перед ним поставлен несокрушимый заслон иронии»⁵, которым соответствуют визуально пластическая (живописная) и словесная (литературная) формы. Оба этих опыта будут положены в основу традиции художественного осмысления феномена безумия литературой последующих эпох. Противостояние трагического опыта и критического сознания закончатся, по мнению философа, победой последнего, языковой опыт вытеснит визуально-пластический. Но подспудно присутствие трагического опыта безумия будет ощущаться под оболочкой критического сознания, вырываясь на поверхность в эпохи исторических катаклизмов и вызывая взрыв⁶.

В выбранных нами для анализа произведениях, на наш взгляд, отражены оба опыта художественного осмысления безумия в двух его формах – чисто словесной и словесно-визуальной.

Опыт критического осмысления безумия реализуется в рассказе По *Система доктора Смоля и профессора Перро* (1844). Здесь безумие предстает как локальный феномен – состояние человеческого сознания, определяющее образ мышления и специфику поведения. «Несокрушимый заслон иронии» явлен уже в заглавии, которое в дословном, неадаптированном переводе звучит как *Система доктора Дёгтя и профессора Пера*. Система эта, по замыслу автора, представляет собой способ лечения пациентов по принципу «больным позволено все», а результатом ее внедрения является возглавленный повредившимся рассудком главврачом лечебницы бунт душевнобольных, которые вымазали в дегте/смоле всех врачей и санитаров, обваливали их в перьях и заперли в подвале, завладев, тем самым, лечебницей и взяв на себя роль медперсонала. Гость-рассказчик, оказавшись в лечебнице, куда заехал с экскурсионным визитом, ощущает несколько странную атмосферу заведения, однако с ужасом узнает, что произошло, только когда вырвавшиеся на свободу санитары восстанавливают статус-кво. Таков сюжет рассказа, в котором извечная «мысль о трудноразличимости больного и здорового сознания»⁷, зыбкой грани нормы, за которой следует безумие, получает ироническое осмысление, отраженное в замечаниях рассказчика:

⁴ Там же, с. 48.

⁵ Там же, с. 46.

⁶ Там же, с. 48–49.

⁷ Ю.В. Ковалев, *Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт*, Ленинград 1984, с. 193.

Я держался весьма осмотрительно, беседуя с молодой дамой, ибо полной уверенности, что она в здравом уме, у меня не было⁸;

описаниях лечебницы, репликах сошедшего с ума главврача:

Что это вы придумали?! Эта леди – Мадам Жуаёз, мой близкий, старый друг; она так же абсолютно здорова, как я сам⁹;

оценках самого автора:

Мы сочли совершенно необходимым, сэр, – сказал он [главврач] со вздохом, – вернуться к традиционным методам. *Опасность*, связанная с “системой поблажек”, значительна, а преимущества ее сильно преувеличены. Уж если эта система и подвергалась где-нибудь добросовестной проверке, так именно у нас, сэр, смею вас заверить (курсив Эдгара По)¹⁰.

Так, на грани разума/безумия функционируют в рассказе выделенные исследователями три типа сознания: персонажей, рассказчика и автора¹¹. Согласимся с мыслью Ю. Ковалева о том, что в психологических рассказах Э. По «рассказчик олицетворяет нравственно-психологическую “норму”, герой – отклонение от нее. Однако в большинстве случаев рассказчик и герой – одно лицо. В нем воплощены и норма, и отклонение, а повествование приобретает характер самонаблюдения»¹². Пересечение трех точек зрения на уровне трех типов сознания создает в повествовании эффект отстранения, характерный для критического опыта восприятия безумия. Рассказчик не может избавиться от мысли, что во всем происходящем перед его глазами очень много причудливого, странного; персонажи-душевнобольные способны увидеть себя со стороны и, критически оценивая собственное поведение, точнее, его отклонение от нормы, рассказывают о себе в третьем лице:

А еще был здесь некто Жюль Дезульер. Вот уж у него действительно были какие-то странные фантазии: он помешался на том, будто он тыква, и без конца надоедал кухарке, умоляя запечь его в пирог, но кухарка с негодованием отказывалась¹³.

⁸ Э.А. По, *Система доктора Смоля и профессора Перро*, [в:] *Полное собрание рассказов*, Санкт-Петербург 1999, с. 844.

⁹ Там же, с. 855–856.

¹⁰ Там же, с. 845.

¹¹ Ю.В. Ковалев, *Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт*, Ленинград 1984, с. 194–195.

¹² Там же, с. 188.

¹³ Э.А. По, *Система доктора Смоля и профессора Перро*, с. 852.

Наиболее же отстраненным предстает взгляд автора¹⁴. Рене Уэллек отмечал, что «в творчестве По с пугающей отчетливостью разведены в стороны оба начала: бессознательное, освобождающее навязчивые образы безумия, мучений, смерти, и сознательное начало, дающее им литературное оформление»¹⁵. Литературное оформление рассказа с доминированием иронического модуса художественности, отражающее интенцию автора управлять чужими душами, весьма ярко иллюстрирует мысль Фуко об освоении феномена безумия сферой дискурса.

Описание замка-лечебницы и причудливой, таинственной атмосферы, в нем царящей, выдержаны в духе романтической эстетики:

Это был причудливой постройки château, столь пострадавший от времени, такой обветшалый и запущенный, что, право, казалось невероятным, чтобы здесь жили люди. При виде этого дома я содрогнулся от страха, остановил лошадь и был уже готов повернуть назад¹⁶.

Традиционный романтический мистицизм, однако, разрушается неумолимой логикой развязки, поясняющей произошедшее в финале рассказа и представляющей, тем самым, мерцающую грань разумного/безумного своего рода пародией на принцип романтического двоимирия.

Перекличку повести Шмелева *Это было* (1919–1922) с рассказом По критики отметили сразу после выхода повести в печать¹⁷. В самом деле, и событийный ряд – захват пациентами госпиталя для душевнобольных с изоляцией медперсонала в подвале; рассказчик, волею судеб оказавшийся посетителем этого госпиталя, и проблема поиска грани больного и здорового сознания отсылали к известному романтическому сюжету. Однако уже первые строки повести указывают на иную расстановку акцентов в содержательно-формальной реализации ключевого в произведении мотива безумия. Начальная фраза рассказчика – *«Меня захватывало блаженством ужаса, крутил вихрь на грани*

¹⁴ Как справедливо указывают исследователи, распространенная мысль о том, что в психологических рассказах Э. По отражено душевное состояние писателя – «болевое, ненормальное состояние собственной души», которое По «стремится воссоздать в душе читателя», – не выдержала испытания временем. В оценке интереса писателя к патологии психики более близок к истине оказался Рене Уэллек, указавший, что По «не допускал и мысли, что все эти кошмары роятся в его собственной душе, поскольку видел себя литератором-инженером, способным управлять чужими душами» [Цит. по: Ю.В. Ковалев, *Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт*, Ленинград 1984, с. 175].

¹⁵ Р. Уэллек, *Теория литературы*, Москва 1978, с. 103.

¹⁶ Э.А. По, *Система доктора Смоля и профессора Перро*, с. 843.

¹⁷ Е.А. Осминина, *Как это было. Предисловие*, [в:] И.С. Шмелев, *Собрание сочинений: в 5 томах*, т. 7 (дополнительный), Москва 1999, с. 4.

безумия и смысла...»¹⁸, с последующим уточнением времени и обстоятельств действия (фронт Первой мировой войны) – устанавливает связь с иной традицией восприятия безумия. В отличие от По, сосредоточившегося на безумии человека и его критическом осмыслении, в повести *Это было* речь идет о трагическом безумии мира, ввергнувшего человечество в хаос мировой войны. Совершенно иной и ракурс восприятия – эффект отстранения и взгляда со стороны уступает место тотальной вовлеченности рассказчика и остальных персонажей в вихрь всеобщего безумия. Романтическая ирония сменяется трагическим ощущением Апокалипсиса, в котором акцентируются образы смерти, кошмара, бреда, видения. Это безумие, означающее, по мысли Фуко, «присутствие смерти здесь и теперь», «оно испытывается изнутри, как постоянная и неизменная форма существования»¹⁹.

Однако приближаясь к европейскому культурному опыту, Шмелев усложняет концепцию, вовлекая в поле эстетического осмысления наряду с безумием мира и безумие человека. Так, помимо образа рассказчика, ключевым в повести становится образ сумасшедшего полковника Бабукина – изобретателя волн лунного света и спасителя душ человеческих, возглавившего бунт умалишенных в госпитале. В осмыслении образа полковника ощутима связь с русской классической литературной традицией, восходящей к Гоголю, Достоевскому, Чехову, Гаршину, на что совершенно обоснованно обратили внимание исследователи. Так, Ярослава Дзыга отметила, что «Мотив “высокого” безумия роднит “странного человека” из рассказа Шмелева ... с гоголевским Поприциным и чеховским судебным приставом», а также «напрямую соотносится с характером героя рассказа Гаршина *Красный цветок*». «Во всех названных случаях, – указывает исследовательница, – сумасшествие оборачивается для героев не столько интеллектуальной гибелью, сколько возможностью проникнуть в скрытую сущность вещей, оттолкнуться от рассудочности и обнажить сокровенные истоки собственной души»²⁰. В этом случае безумие обретает смысл инаковости незатронутой тленом души, способной противиться превращению человечества в «проклятое мясо» и заражающей собственной стойкостью и жертвенностью других:

Нам грозило превратиться в машины, в покорнейшее орудие их воли! в двуногих зверей земли! Шла гибель! Во имя высокого назначения человека, во имя Бога, в человеке живущего, я взял на себя этот тяжкий подвиг. Свыше мне

¹⁸ И.С. Шмелев, *Это было*, [в:] И.С. Шмелев, *Собрание сочинений: в 5 томах*, т. 7 (дополнительный), Москва 1999, с. 19.

¹⁹ М. Фуко, *История безумия в классическую эпоху*, Санкт-Петербург 1997, с. 36–37.

²⁰ Я.О. Дзыга, *Художественные решения темы войны в повести Л.Н. Андреева «Красный смех» и рассказе И.С. Шмелева «Это было»*, [в:] «Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика» 2011, № 2, с. 27.

предуказано – спасти мир! И я принял. Я взял этот крест, на котором, начертано: “Сим победиши!” И я... я побеждаю! – крикнул полковник сдавленным голосом, приближая ко мне обезумевшее лицо²¹.

Однако обе традиции осмысления безумия – европейская и русская – обретают у Шмелева единую форму воплощения – экспрессию. Причем, равным образом в ее бахтинском смысле – как «внешнего выражения внутреннего состояния»²² и в смысле приближения к эстетике экспрессионизма с ее выражением внутреннего состояния мира, философией антивоенного бунта, ощущением кризиса цивилизации, эсхатологическими предчувствиями, тяготением к шокирующим, кричащим формам. Несмотря на то, что Бахтин, как известно, отграничивал экспрессивную эстетику от экспрессионизма, имея в виду анализ внутреннего мира личности героя, в его толкование экспрессии в данном случае укладывался и внутренний смысл экспрессионистской поэтики, по принципу которой выстраивается повествование в произведении Шмелева.

Экспрессионистские формы, в которых происходила трансформация романтического сюжета и утверждалась мысль о том, что в кровавом мареве войны гибнет человеческая душа, обращая человечество в первобытное состояние, у Шмелева весьма разнообразны. В первую очередь это следование известному принципу экспрессионизма не отражать реальность, а выражать ее видимость²³, реализующемуся в мотивах бреда, тумана, марева, лжи, пелену которых безуспешно пытаются прорвать персонажи. Это и доминирующие мотивы безумия и пляски смерти, реализованные в ярких, контрастных метафорах:

Пьяная смерть разделявала надо мной канкан. Я приходил то в отчаяние, то в безумный ужас...²⁴;

²¹ И.С. Шмелев, *Это было*, с. 52.

²² М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, [в:] М.М. Бахтин, *Собрание сочинений: в 7 томах*, т. 1, Москва 2003, с. 138.

²³ В своей работе «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии» (1917 г.), представляющей один из эстетических манифестов экспрессионизма, Казимир Эдшмид писал: «Нельзя довольствоваться лишь описанным фактом, принятым на веру или являющимся плодом воображения, картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих. Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него не взгляд – у него взор. Он не описывает – он соперживает. Он не отражает – он изображает. Он не берет – он ищет. И вот нет уже больше цепочки фактов: фабрик, домов, болезней, проституток, крика и голода. Есть только видение этого. Факты имеют значение лишь настолько, насколько позволяют художнику проникнуть в сокрытое за ними» (См.: Альфред Дёблин. Казимир Эдшмид. *Манифесты экспрессионизма* / пер. с нем. Вальдемара Вебера, [в:] *Крещатики* 2012, № 2, с. 3).

²⁴ И.С. Шмелев, *Это было*, с. 19.

деформация, искажение формы в создании человеческих и предметных образов:

Я видел рожи... Они плясали перед глазами, как бывает в кошмарном сне, – вздувались и опадали, расплывались в гримасы и улыбки²⁵.

Особую роль в реализации мотива безумия играют гротескные образы, доведенная до предела персонификация предметов (смеющиеся кольца, ухмыляющийся жучок галстучной булавки, «рев и пляска штыков в живом мясе», «гром и свист бешеного железа») как ключевой принцип экспрессивной эстетики, для которой, по мысли Бахтина, «эстетический объект есть человек, и все остальное одушевляется, очеловечивается (даже краска и линия). В этом смысле можно сказать, что экспрессивная эстетика концепирует всякую пространственную эстетическую ценность, как тело, выражающее душу»²⁶.

Чувства и ощущения рассказчика, обострившиеся в экстатическом трансе всеохватывающего безумия, находят свое отражение в визуальных (цвето-контрастных), звуковых и ольфакторных (запаховых) образах, создающих картину всеобщего разложения, расчеловечивания, погружения в хаос, что создает свойственный экспрессионистской форме эффект перенасыщения текста метафорами:

Проклятые розовые щеки! Мясо проклятое!! Только мясо! Кровь черная!!; Из глубины подвала тянулись тяжелые вздохи, шорохи... Это было безумие... Оно выползло оттуда в тяжком запахе человеческой гнили, в хрипе и вздохах, в заглушённом вое, в выкриках-писках, в воплях... Оно выползло, ширилось, выдавливало собою набитую холстину, начинало владеть и мною...²⁷.

Цветовая гамма вызывает кричащий диссонанс в восприятии образов. Сочетание в двух предложениях «красного галстука» с зеленой булавкой, черных усов, «лица коричневого шагрены» и малинового жилета создает палитру, как ее определяет Е. Вязова, «по-экспрессионистски агрессивную, насыщенную, плавающую», в которой «контрасты и диссонансные вспышки цветовых сгустков создают эффект напряженности»²⁸.

²⁵ Там же, с. 26.

²⁶ М.М. Бахтин, *Автор и герой в эстетической деятельности*, с. 138.

²⁷ И.С. Шмелев, *Это было*, с. 56, 64.

²⁸ Е.С. Вязова, «Фольклорные» города А.В. Лентулова: между экспрессионизмом и кубофутуризмом. Панорама и раек как источники живописи А.В. Лентулова 1-й половины 1910-х годов, [в:] *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*, Москва 2003, с. 263.

В эстетическом воплощении мотива безумия ощутимо тяготение писателя к визуально-пластическим образам, создававшим, как указывал Фуко, картину трагического безумия мира в эпоху раннего Возрождения. Словесная форма в повести *Это было* часто уступает место живописной. Интенция писателя подчеркнуть момент потери человеческого облика, его превращения в звериный лик, ярко проявляется в семантике зооморфных образов, определяющей суть человеческого нутра. Образы человеко-свиней, хищных рыб, крыс, обезьян воскрешают в памяти фантазии Босха, пролагая «мост через бездну» (П. Волкова) пяти веков. А описания состояний охваченного безумием сознания укрепляют связь с веком двадцатым, вызывая ассоциации с картинами экспрессионистов – и теми, что уже были на слуху и создавали единое художественное пространство с русским искусством, и теми, что будут написаны позднее, после выхода в свет шмелевской повести, но подчеркнут сходство образности, стиля, эстетического смысла.

Так, начальный эпизод повести напоминает сюжет тетраптиха Отто Дикса *Война*, написанного почти десять лет спустя, но отразившего идентичность человеческих ощущений, восприятия войны как вселенского хаоса и безумия:

Двое суток пролежал я в земле, под счастливо скрестившимися надо мной бревнами, как в гробу. Откуда-то проникал воздух. Над моей головой ходили в атаки, прокальвали друг друга, поливали мою могилу кровью. Иногда мне казалось, что я слышу хрип немца: “тайфэль... майн готт...” рычание родной глотки, исступленно-гнусную брань и молитвенный стон... Надо мной топотали и топотали, ревели, рычали и кололи друг друга²⁹.

Ниже в тексте фраза

Бросилось мне в глаза, что Его рот разинут, погасли облупившиеся глаза, ослепли, и Он страшно, немо кричит – от боли...³⁰

актуализирует мотив крика, неизменно сопровождающий в произведении тему безумия и вызывающий ассоциации с одноименной картиной Эдварда Мунка, считающейся эмблемой экспрессионизма. Мотив крика возникает в самом начале повествования, пронизывает весь текст и звучит в финале, будучи основным способом общения персонажей в разных вариациях – крик безумного ужаса, отчаяния, бешенства, боли, крик исступленный, выпучив глаза и т. п., и в то же время отражающим состояние мира и придающим завершен-

²⁹ И.С. Шмелев, *Это было*, с. 19.

³⁰ Там же, с. 71.

ность экспрессионистской образности. Последнюю весьма точно определила Е. Струтинская как «выраженный визуальными средствами голос жертвы: крик, стон или шепот, полный отчаяния и жалобы, протеста и возмущения»³¹. У Шмелева визуальным средством становится слово. Тяготение писателя к творению пластических образов и наполнению их звуком создает тип повествования, образующий связь с тем, что Н. Хренов называет «эстетикой показа». По мнению исследователя, «показ – это не только показ любых видимых проявлений реальности, но прежде всего воспроизведение всего, что не укладывается в обычное течение жизни, выделяется из нее, представляет нечто исключительное»³². В эстетике показа «явление или событие просто воспроизводится, демонстрируется, “зрится”», что отличает систему показа от системы рассказа³³. «Вербальное воспроизведение показа»³⁴ в концепции Хренова предстает одним из видов «демонстрации зрелищных структур литературы», отражающий характерный для первой трети XX века «процесс визуализации культуры»³⁵, в который втягивалась и литература. В произведении Шмелева с эстетическими формами показа соотносятся непрерывность, динамичность действия, заполняющая все пространство текста и не оставляющая места для свойственных стилю писателя лирических отступлений, философских сентенций, психологических зарисовок (динамичны даже портретные характеристики), гротескность мимики и поз, красноречивость жестов. В этом качестве эстетика показа у Шмелева обнаруживает близость с эстетикой кинематографа, включаясь, тем самым, в характерный для 1920-х годов процесс активного взаимодействия литературы и кино. О тесной связи русской литературы с кинематографическими экспериментами в 1920-е годы неоднократно писали Эйхенбаум, Шкловский, Тынянов и др., отмечая стремление писателей к заимствованию киноприемов³⁶. Ассоциации шмелевской эстетики повествования/показа с кинематографом подчеркивает и тематическая перекличка с опытом немецкого экспрессионистского кино, в котором тема безумия и психических расстройств была широко распространена (имеем в виду фильмы *Кабинет доктора Калигари* (1920), реж. Роберт Вине³⁷, его же *Руки Орлака* (1924);

³¹ Е.И. Струтинская, *О некоторых особенностях экспрессионистской образности в русской сценографии 1910-х–1920-х годов*, [в:] *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*, Москва 2003, с. 489.

³² Н.А. Хренов, *Кино: реабилитация архетипической реальности*, Москва 2006, с. 91.

³³ Там же, с. 158.

³⁴ Там же, с. 157.

³⁵ Там же, с. 147.

³⁶ Там же, с. 171–186.

³⁷ С. Эйзенштейн отмечал, что все тенденции экспрессионизма «собрались в клубок в знаменитом “Докторе Калигари” (1920), в этом варварском празднике самоуничтожения здорового

Доктор Мабузе, игрок (1922), реж. Фриц Ланг; *Последний человек* (1924), реж. Фридрих Вильгельм Мурнау и др.).

Симбиоз визуально-пластических и звуковых образов в повести *Это было*, в котором звуковое восприятие соответствует зрительному впечатлению, создает эффект кинематографической образности, где кинообраз, по весьма точному определению исследователей, – «не только рассказ о событии, но и само событие»³⁸. В этом контексте повествовательная стратегия Шмелева обретает черты кинотекста как «динамической системы пластических форм, которая ... аудиовизуальными средствами передает последовательность развития мысли художника о мире и о себе»³⁹.

В отечественном искусствоведении распространена точка зрения по поводу того, что экспрессионизм как направление в России не прижился, что у России «в сфере экспрессионизма, с его философией духовного возрождения и вызовом, протестом, разочарованием в системе, как политической, так и нравственной, диалога (с Европой – А.С.) не получилось»⁴⁰. Однако в данном произведении Шмелева проявления этого диалога очень ощутимы. Более того, думается, диалог не просто имел место – он был неизбежен в силу того, что общие социокультурные и исторические проблемы (в данном случае Первая мировая война) создавали единое художественно-эстетическое пространство, в котором творил и Шмелев⁴¹.

Экспрессионистский опыт Шмелева интересен тем, что, создавая в осмыслении феномена безумия прочную связь с традицией западноевропейской,

человеческого начала в искусстве» (См.: С. Эйзенштейн, *Диккенс, Гриффит и мы*, [в:] С. Эйзенштейн, *Избранные произведения: в 6 томах*, т. 5, Москва 1964–1971, с. 135).

³⁸ Г.Г. Слышкин, М.А. Ефремова, *Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)*, Москва 2004, с. 31.

³⁹ Ю.Н. Усов, *Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся*, Таллин 1980, с. 14.

⁴⁰ Ш. Бойко, *Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард?* [в:] *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма*, Москва 2003, с. 18.

⁴¹ Кроме того, полагаем, что одной из причин такого «крена» в сторону экспрессионизма послужили личные обстоятельства писателя. Во вступительной статье к 7 тому собрания сочинений И.С. Шмелева Е. Осьмилина отмечает рост внутреннего напряжения и тревоги писателя: «“Но то была петля Рока. Этот Рок смеется мне в лицо – и дико, и широко. Я слышу, визг-смех этого Рока. О, какой визг-смех! Железный, в 1000° мороза – визг ледяного холода. Он заморозил мне мозг, и я точно весь из стекла-льда – вот паду и рассыплюсь. Не уписать в тысячу книг. Века в один месяц прожиты. О, я мог бы теперь писать о Роке, о страдании”. Эти письма дают представление о том, в каком состоянии Ив. Шмелев работал над рассказом «Это было». Шли самые страшные для него годы: 1919–1922-й. Страдания о сыне, неизвестность, догадка об ужасной правде – расстреле... В этих обстоятельствах и человек, неотягченный никакой наследственностью, способен сойти с ума» (См.: Е.А. Осьмилина, *Как это было. Предисловие*, [в:] И.С. Шмелев, *Собрание сочинений: в 5 томах*, т. 7 (дополнительный), Москва 1999, с. 3).

он своеобразно преломлялся сквозь русскую классическую традицию, как, в свою очередь, немецкий экспрессионизм часто преломлялся сквозь эстетику романтизма. В своей книге *Демонический экран*, посвященной немецкому киноэкспрессионизму, Лотте Айснер весьма точно отметила: «Под знаком наступившей эпохи полного хаоса две крайности – маниакальное стремление психоанализа разложить переживания человека на отдельные составляющие и экзальтированное, отвергающее любую психологию мировоззрение экспрессионизма – встретились с так до конца и не изжитым мистицизмом духовного мира романтиков»⁴². Подобным же образом два полюса художественного сознания Шмелева (западный экспрессионистский и русский классический), объединенные связью эпох XIX и XX веков, образовали поле *культурного трансфера*, в границах которого, перефразируя определение Д. Лобачевой, феномен безумия как культурный элемент исходной – западной – культуры органично встроился в новую – русскую – культурную систему⁴³ и, трансформируясь, обрел новую эстетическую форму.

⁴² Л. Айснер, *Демонический экран*. Пер. с немецкого К. Тимофеевой, Москва 2010, с. 16.

⁴³ Д.В. Лобачева, *Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий*, [в:] «Вестник Томского педагогического государственного университета» 2010, № 8 (98), с. 24.