

СТИХОТВОРНЫЙ ТЕКСТ  
КАК СИМФОНИЯ КИНОПРИЕМОВ  
(Экспериментальный анализ стихотворения  
О.Э. Мандельштама «К немецкой речи»)

В статье на примере стихотворения «К немецкой речи» изучается монтажный характер поэтики О.Э. Мандельштама. Цель статьи – показать близость приемов кинематографа 20-х гг. XX в. и поэтики мандельштамовского стихотворного текста. После обзора биографических и творческих соприкосновений Мандельштама с миром киноиндустрии в сравнении с построением кинофильма исследуются особенности структуры внутреннего сюжета «К немецкой речи», «монтажные» склейки между разрозненными образами стихотворения, механизмы восприятия текста читателем (созвучные восприятию фильма зрителем). В ходе разбора обнаруживается, что существует ряд приемов, роднящих поэтику стихотворения с внутренним устройством кинокартин начала XX в.

*Ключевые слова:* Мандельштам, кинематограф, Эйзенштейн, кинопоэтика, «интеллектуальный монтаж».

Цель нашей статьи – продемонстрировать на примере стихотворения О.Э. Мандельштама «К немецкой речи» (1932 г.), насколько близки и синкретичны приемы киноискусства 20-х – начала 30-х гг. XX в. и поэтика модернистского стихотворного текста. Стихотворение «К немецкой речи», казалось бы, не имеет прямого отношения к кино, тем не менее в его композиционном построении явно проступают черты, напоминающие монтажные принципы, характерные для эйзенштейновской традиции.

Прежде чем непосредственно перейти к размышлениям о кинематографичности стихотворения Мандельштама, кратко охарактеризуем реакцию общества на развитие кинематографа в Российской империи и СССР и перечислим факты биографии и творчества Мандельштама, свидетельствующие о том, что поэт к киноиндустрии безразличен не был.

В конце XIX – начале XX вв. кино воспринималось как ошеломляющий прорыв к новой эстетике, новой культуре. Первый кинопоказ в Российской империи состоялся в 1896 г. Привезенная из-за границы «фильма» была посвящена прибытию на вокзал поезда. «Зрители были буквально подавлены, не знали, как реагировать на только что виденное», некоторые, бросив взгляд на приближающийся поезд, в панике выбегали из зала<sup>1</sup>. Кинематограф быстро стал модным развлечением, в крупных городах начали появляться кинотеатры. Публика на сеансах была самая разная, «зрелища» были интересны всем без исключения: «Пройдитесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде на улицах с одиноко мерцающими керосиновыми фонарями вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпу ждущих очереди – кинематограф... Загляните в зрительную залу, вас поразит состав публики: здесь все – студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородкой, и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники, словом, – все...»<sup>2</sup>.

К 20-м гг. XX в. кинематограф стал восприниматься не только как популярное развлечение, но и как предмет для серьезных размышлений и анализа. Изучением поэтики кино занималось научное общество ОПОЯЗ. Появился ряд журналов, специализирующихся на обсуждении кинособытий («Советский экран», «Советское кино», «Кино», «Искусство кино» и т. д.). Кинематографические образы начали проникать и в литературное творчество. Яркий тому пример – ироничное стихотворение Мандельштама 1913 г. «Кинематограф». Н. Зоркая<sup>3</sup> подробно разбирает текст стихотворения, выявляя кинематографические источники происхождения того или иного образа. К примеру, в пятой строфе «Кинематографа» она видит возможный намек на фильм братьев Патэ «Шпионка», который содержал сходные сцены погони, поимки и т. д. В целом стихотворение пародирует киноштампы того времени.

Мандельштам обращается к теме кино не только в «Кинематографе», но и в ряде других текстов. Образ кино как элемента пространства внешнего мира появляется в стихотворениях «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...» (1931) («Из густо отработавших кино, // Убитые, как после хлороформа, // Выходят толпы – до чего они венозны, // И до чего им нужен кислород...»), «Еще далеко мне до патриарха...» (1931) («Когда подумаешь, чем связан с миром, // То сам себе не веришь: ерунда! // Полночный ключик от чужой квартиры, // Да гривенник серебряный в кар-

мане, // Да целлулоид фильма воровской...»). В стихотворениях «День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток...» (1935) и «От сырой простыни говорящая...» (1935) отражены впечатления от просмотра картины братьев Васильевых «Чапаев». Образ Чарли Чаплина возникает в текстах «Я молю, как жалости и милости...» (1937) и «Чарли Чаплин» (1937). В эссе «Слово о Данте» (1933) Мандельштам размышляет о кино так: «Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга. Вообразите нечто понятное, схваченное, вырванное из мрака, на языке, добровольно и охотно забытом тотчас после того, как совершился проясняющий акт понимания-исполнения...». Мандельштам противопоставляет кино и поэзию, считая, что восприятие кинокадра, в отличие от восприятия поэтической фразы, чересчур пассивно и тривиально потому, что не требует приложения творческой энергии зрителя. На основании этих строк и полупредложения из эссе «Яхонтов» о «мелькании кино», противопоставляющегося живому слову, некоторые исследователи предполагают, что кино как вид искусства Мандельштам недооценивал<sup>4</sup>.

Немаловажным будет отметить, что Мандельштам в течение достаточно длительного времени был сотрудником журнала «Советский экран», что зафиксировано в рекламе журнала, печатавшейся в его же 34 и 35 номерах за 1927 г.

В журнале опубликованы резко отрицательная рецензия Мандельштама «Татарские ковбои» на фильм И. Правова «Вражьи тропы» (в своих «Мемуарах»<sup>5</sup> Э.Г. Герштейн вспоминает о том, как она вместе с Осипом Эмильевичем и Надеждой Яковлевной была в кино на сеансе «Вражьи тропы», и как после окончания фильма Мандельштам с отчаянием в интонациях начал восклицать: «Надюша, как же это может быть такой конец? это плохая фильма?.. Как же?») и ироничная заметка «Я пишу сценарий», в которой автор рассказывает о творческих муках работы над киносценарием. Нужно подчеркнуть, что текст носит автобиографический характер. Н.Я. Мандельштам<sup>6</sup> пишет о том, как в 1927 г. Шкловский, работавший на кинофабрике, уговаривал Мандельштама написать сценарий и даже придумал сюжет для либретто. Работа над сценарием не клеилась, и вместо сценария Мандельштам написал заметку. Заметка эта имеет фельетонный характер. Автобиографический герой, перебирая штампованные сюжеты и бросая каждую из вновь всплывающих идей «на полуслове», пытается искусственно выдумать для киносценария «коллизия». Раздумья над сюжетом при-

правляются ироничными выпадами в сторону современного кино: «Вся суть в композиции кадров и в монтаже. <...> Примус должен быть монументален», «Фильм без героя – это хорошо, но все-таки должен быть какой-нибудь главный пожарный», «За коллизии денежки платят. Коллизия – это не фунт изюма».

Зоркая<sup>7</sup> называет эту заметку «“Кинематограф. Три скамейки...” эпохи культурфильма», так как в ней, как и в упомянутом стихотворении, «с безошибочным попаданием отмечены избитые приемы, трафареты и претензии тематики, сюжетики, эстетики пропагандистско-просветительского экрана, так называемого монтажного кинематографа». В тексте можно разглядеть и прямые цитации современных фильмов. К примеру, «великолепный кадр во вкусе Эйзенштейна: распахнутый гараж и машины, как гигантские ящеры, набегающие на зрителя» отсылает к фильмам «Стачка» и «Октябрь», образ главного пожарного, служившего до революции у капиталиста, возможно, навеян фильмом Л. Оболенского и М. Доллера «Кирпичики», а образ торговца-китайца, стоящего у памятника первопечатнику, – «Журналисткой» Л. Кулешова.

Необходимо упомянуть еще об одном случае, когда Мандельштам чуть было не оказался работником киноиндустрии. В 1929 г. в Киеве сотрудники кинофабрики хотели пригласить к себе Мандельштама в качестве редактора или консультанта. В письме к отцу Мандельштам писал: «Проживающий здесь писатель Бабель свел меня с громадной украинской Кинофабрикой ВУФКУ <...> Бабель, очень влиятельный в кино человек, вызвался определить меня туда редактором-консультантом. Мы с Надей боимся верить такому счастью...»

Помимо упомянутых рецензий, Мандельштам написал отзыв «Долой “Куклу с миллионами”» на комедию С. Комарова «Кукла с миллионами» и рецензию «Шпигун» на картину Н. Шпиковского «Шкурник».

Разбор картины Комарова также облечен в фельетонную форму. Рецензия начинается от лица типичного зощенковского героя, предполагаемого зрителя киноленты, который тяготится серостью и однообразием советской жизни и мечтает о жизни заграничной. Мандельштам язвительно подмечает, что авторы картины придали Москве неестественно лощеный вид европейского города («И Москва обернулась полнейшей экзотикой»). Деланость, по мнению Мандельштама, – один из главных недостатков «фильма», она царит везде: и в интерьерах («Роденко, сбжавший из ЛЕФа, даст павильоны эпохи ампириного Пате-Людовика»), и в героях (о комсомольцах: «Это какие-то бараны, жующие резину в роскош-

ных ампириных общежитиях <...> Вместо юбки – третий том Бухарина. Вместо кокаина – “стенгазета” с кощунственным распределением краденых миллионов...»). Разбирая сценарий, автор находит несколько смешных мест, но при этом отмечает, что в фильме много кадров, «вызывающих физическую тошноту» (в качестве примера он приводит сцену, где «французик» в номере своего отеля потрошит собранных со всей Москвы кукол, «как мясник»). Рассуждая об актерской игре, Мандельштам сравнивает исполнителя одной из главных ролей Ильинского с «Глупышкиным» – французским актером и режиссером Андре Дидом, снимавшимся в серийных комедиях. В отличие от Макса Линдера (которому противопоставляет Глупышкина Мандельштам), Дид не создал себе постоянного сценического образа: всех его персонажей объединяла лишь вызывающая у зрителей смех глупость. Заканчивает Мандельштам рецензию выпадом в сторону монтажа картины, подмечая, что быстрый темп «фильмы» создает ощущение не скорости, а спешки. Осмысляя упреки Мандельштама в адрес киноленты, можно сделать вывод о том, что наибольшее раздражение у поэта вызвала позиция, отведенная зрителю, – навязанный авторами фильма взгляд недалекого маленького человека, грезящего о материальном благополучии и способного воспринимать только лишь элементарные коллизии.

Рецензия «Шпигун» сильно отличается по стилю от остальных мандельштамовских киноотзывов. Здесь нет ни иронии, ни насмешки, это серьезное и глубокое размышление о фильме Шпиковского. Основной пафос рецензии заключается в том, что режиссер «Шкурника» сбился, воплощая изначально «великолепный» замысел. По мнению Мандельштама, сказочный «верблюжий шпигун» не должен был сходить с по умолчанию заданного образом главного персонажа фольклорного пути. Уделяя чересчур много внимания «фону», по стилистике напоминающему хроникальные съемки (революция, фронт, война), режиссер обманывает ожидания зрителя, настроенного на восприятие сказочной истории про «Ваньку-встаньку», «Тартарена». Фильм неорганичен из-за отсутствия смычки, естественной связи между реалистическими кадрами, развитием актуальной для СССР темы труда и хозяйства и темой приключений сказочного героя. Выбивается из предвкушаемой зрителями фольклорной линии и финал картины: «По сказочному смыслу сценария на бедного шкурника должны были сыпаться шишки как с белой, так и с красной стороны. Ему полагалось быть битым и на свадьбе, и на похоронах. Гибнуть ему вообще не полагалось. Ванька-встанька непобедим, и Тартарен вечен», «Шкурник

в сказке должен быть наказан не расстрелами и скорпионами, а тем, чтобы как дополнительный паек на верблюда раздатчик всучил ему <...> шнурки для ботинок». Между тем Мандельштам отмечает хорошую работу оператора: картина строится не на крупных планах, а на длинных зрительных образах, при этом Шпиковский не впадает в живописность, и его бытописательные кадры крайне реалистичны.

Из всего вышеперечисленного заметно, что к кино Мандельштам равнодушен не был. Как всякий его современник, интересующийся кинематографом и размышляющий о новых картинах, Мандельштам находился под воздействием киноприемов и кинообразов.

Главным кинематографическим приемом в начале века признавался монтаж, особое устройство реальности в киноленте. Именно с его помощью достигалась выразительность «фильмы». Одной из главных задач режиссера было скомпоновать отдельные куски пленки таким образом, чтобы они произвели максимальное впечатление на зрителя, причем впечатление это должно быть внятным и целостным.

В 20-х гг. на экраны начали выходить фильмы эйзенштейновской трилогии («Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925), «Октябрь» (1927)). Помимо масштаба съемок, зрителей впечатлял новаторский подход к монтажу. В статье 1923 г. «Монтаж аттракционов»<sup>8</sup> Эйзенштейн описал новый кинематографический прием – «свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной оценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект». Таким образом, сюжетная интрига представляется как «сознательно выбранный для данной целевой установки сильнодействующий аттракцион», а система аттракционов становится «единственной основой действенности» зрелища. В статье «Монтаж 1938»<sup>9</sup> Эйзенштейн размышляет о том, что перед фильмами «стоит задача не только логически связанного, но и максимально взволнованного эмоционального рассказа». И монтаж является «могучим подспорьем» для решения этой задачи.

В целом техника монтажа как склейки самых ярких кадров, привлекающих внимание зрителя и эмоционально вовлекающих его в картину, изоморфна способу построения одной из разновидностей стихотворных текстов, а именно – стихотворений, в которых возможно вычленение сюжетной линии. Линия намечается вспышками сюжета, мелкими стежками, пространство между которыми ничем не заполнено. Конечно, такой принцип устройства

текста характерен и для прозаических произведений, но как правило, прозаические «стежки» крупнее, поскольку объем произведения больше. Наглядное подтверждение этому – явление киносценария к экранизации романа. В процессе работы над сценарием исходный текст сокращается в разы, сценарист выбирает самые значимые и яркие моменты сюжета и создает на их основе канву для будущего фильма. После съемок фильма в работу над картиной вступает монтажер, который выбирает самые колоритные, самые точные для отображения замысла кадры и выстраивает их в определенной линейной последовательности. Работа поэта над воплощением своего замысла подобна работе сценариста и монтажера. Располагая в определенной последовательности образный ряд и оттеняя минимальное количество черт в описываемом предмете, поэт создает сюжетное стихотворение.

Именно такой, «монтажный», подход к сюжету можно выявить при рассмотрении стихотворения «К немецкой речи». Ниже мы кратко охарактеризуем реперные точки его внутреннего сюжета.

В центре стихотворения – образ поэта, который не может более существовать в рамках родной ему русской речи, и вместе с этим ему сложно ее покинуть, так как он поэтически ей верен и к ней привязан. Причина, из-за которой лирический герой все же должен бежать из родного языка, – его неразрывная связь с немецкой культурой (воплощающейся главным образом в ряде немецких поэтов – Х. Клейсте, Гёте и Гейне) и соответственно с ее поэтической речью. Оставаясь в пределах родного языка, герой погружается в «сон без облика и склада», в состояние поэтического оцепенения, из которого его выводит осознание связи-дружбы с немецкими поэтами. Лирический герой противопоставляет свою судьбу «складной» судьбе Христиана Клейста, который в течение всей жизни оставался верен своему языку и своей культуре и смерть которого была так же «складна», как и жизнь: немецкий поэт погиб, героически сражаясь за родину в битве при Кунерсдорфе и, несомненно, попал в Валгаллу, мифологический рай для павших в бою воинов. Во время «сна без облика и склада», фактически равного поэтической смерти (молчанию, невозможности овладеть словом), герой наделяется судьбой погибшего Клейста, участвовавшего в «семилетних бойнях», прошедшего через «чумы». Сам исход в чужую речь напоминает пушкинское перерождение в пророка. В рамках чужой речи поэт чувствует себя предателем и, обращаясь к чужому богу, просит дать ему возможность не изменять родной речи, что возможно лишь при условии отречения от речи как таковой.



Внутренний сюжет стихотворения расшифровывается только при условии погружения в авторские ассоциации, аллюзии, недомолвки, биографический и творческий контекст создания текста. Каждый поворот и обстоятельство внутреннего сюжета дано «монтажно»: не прямо, а намеком, неявным обертоном, но при этом настолько насыщенным, что невозможно не попытаться разгадать его до конца.

К примеру, ключевым для понимания стихотворения является подтекст пушкинского «Пророка», к которому очевидной отсылкой служит строка «Иль вырви мне язык, он мне не нужен...» Читателю представляется возможным взглянуть на преобразование поэта с точки зрения пушкинско-лермонтовской традиции, то есть через призму образа пророка, обычного человека, соприкоснувшегося с внеземным миром и обретшего способность видеть, понимать и чувствовать больше, чем это доступно обывателю, а главное – обретшего дар владения словом. Перевоплощение пушкинского героя в пророка проходит почти через физическое умерщвление. Строка «Когда я спал без облика и склада...» на смысловом уровне перекликается с «Как труп в пустыне я лежал...»: описываются похожие состояния – бездействия, обезличенности. Пушкинский герой, как и лирический герой Мандельштама, переживает контакт с потусторонними силами: серафим, творящий преобразование, у Пушкина, и «друзья», ставящие перед лирическим героем ограничения, в Валгалле у Мандельштама. Но подобного контакта, согласно Пушкину, недостаточно для перевоплощения в пророка. Необходимо также обращение Бога: «И Бога глас ко мне воззвал...». У героя Мандельштама «пробуждение» и преобразование происходит в два этапа. Из смутного состояния омертвения героя выводит «дружба». Опираясь на воспоминания современников и посвящение Б.С. Кузину (зоологу, знатоку и любителю немецкой литературы, с которым Мандельштамы познакомились в путешествии в Армению), многие исследователи видят в этих строках указание на конкретную жизненную ситуацию: начало дружбы Мандельштама с Кузиным положило конец его поэтическому молчанию 20-х гг. Но в самобытном поэтическом тексте нужно воспринимать эти строки метафорически, а не видеть в них лишь отсылку к биографическим реалиям. Особенно если учесть, что мотив дружбы на протяжении текста стихотворения встречался уже дважды: «Есть между нами похвала без лести // И дружба есть в упор без фарисейства...» и «Друзья, скажите мне, в какой Валгалле...». А если принимать во внимание эпиграф, который начинается с обращения «Друг!», – то трижды. Дружба, образность которой так упорно нагнетается в сти-



хотворении, – это надкультурные бессознательные связи между поэтами, произрастающие из вечности, из Валгаллы, которые входят в поэта вместе с его поэтическим призванием. На пути становления пророка, проложенном пушкинским героем, перед последним этапом – «воззванием» Бога, – мандельштамовский герой проходит этап инициации дружбой, осознания поэтического родства, размывающего границы национальных условностей.

В статье «Монтаж» Эйзенштейн размышляет о том, что при случайном сопоставлении разных монтажных кусков незапланированно возникают различные эффекты, поэтому сопоставление двух самостоятельных отрезков фильма дает не их сумму, а их произведение, то есть качественно новую смысловую единицу.

В рассматриваемом стихотворении Мандельштама при мысленном сопоставлении строк: «И дружба есть в упор без фарисейства...» и «Я дружбой был, как выстрелом, разбужен...» возникает видимость случайного появления связи между, на первый взгляд, разными образами. За счет небольшого объема текста словесное оформление образов держится в памяти читателя во время чтения всего стихотворения. Из этих двух строк из-за условной близости «монтажных кусков» друг к другу вычленяется словосочетание «выстрел в упор», которое за счет контекста оказывается плотно связанным с семантикой дружбы.

В связи с этим нужно упомянуть о размышлениях теоретика кино Ю. Цивьяна<sup>10</sup>, который указывает на достаточно существенный для осмысления сущности немое кино парадокс. Теоретически немое кино представлялось средством преодоления «вавилонского кризиса», так как в кино почти отсутствовала речь, язык кино считался «всеобщим». В реальности же существенной частью монтажа было обыгрывание оборотов речи, цитат или каламбуров, существующих в рамках одного языка (и более того, понятных только его носителю), зашифрованных в сменяющихся кинокадрах. Важно отметить, что порою ненароком каламбуры актуализовались в рамках иного языка, чем тот, носителем которого являлись режиссер, сценарист и съемочная группа. К примеру, в любимом фильме Мандельштама «Огни большого города» есть эпизод, где слепая цветочница, думая, что сматывает клубок шерсти, которую держит в руках ее возлюбленный (бродяжка Чарли), тянет за нить его шерстяной жилетки и в итоге распускает ее полностью. В русском языке этот эпизод можно каламбуристически описать с помощью выражения «вить веревки» (из своего возлюбленного). Любовь цветочницы непритязательна, но, несмотря на это, социальный статус ее невидимого ухажера ей, несомненно, важен, и она несколько раз

упоминает о его мнимом богатстве в разговорах со своей бабушкой. Неустроенность жизни любимой заставляет Чарли искать способ заработать большую сумму денег, из-за чего после длительных перипетий он попадает за решетку.

Сильное впечатление на кинозрителей 20-х гг. произвело явление «интеллектуального монтажа», придуманное и впервые введенное Эйзенштейном в фильме «Октябрь». Сущность «интеллектуального монтажа» заключается в том, что последовательность образов сменяется так, что зрителю приходится для осознанного восприятия фильма образы самостоятельно осмысливать и связывать. Сам Эйзенштейн определял «интеллектуальный монтаж» как «монтаж не грубо физиологических обертоновых звучаний, а звучаний обертонов интеллектуального порядка, то есть конфликтное сочетание интеллектуальных сопутствующих эффектов между собой»<sup>11</sup>. Хрестоматийный пример такого типа монтажа – эпизод из фильма «Октябрь», где при наступлении генерала Корнилова на Петроград показывается серия кадров «богов»: от Христа до языческих божков. После этого идет ряд кадров наградных крестов и эполетов, символизирующий «Родину». Сопоставление этих рядов должно снижать пафос монархического лозунга «за Бога, за веру, за Отечество».

В стихотворении Мандельштама также можно вычленить ряды «кадров», смонтированные по принципу интеллектуального монтажа. Самый яркий пример тому – сравнение «Себя губя, себе противореча, // Как моль летит на огонек полночный, // Мне хочется уйти из нашей речи...». Сущность образа раскрывается только при визуализации и осмыслении образного ряда. Уход «из» родного языка сравнивается с полетом моли «на» огонек. Если проследить векторы движения, становится очевидно, что поэт уравнивает противоположности: приближение и удаление. Это подчеркивает склонность лирического героя к самопротиворечию.

Есть еще несколько черт, роднящих поэтику Мандельштама с кинопоэтикой. Их отметил С.Г. Шиндин в статье, посвященной поиску кинематографических черт в прозе Мандельштама<sup>12</sup>. Мы же постараемся спроецировать его размышления на лирику.

Шиндин замечает, что для кинопоэтики 20-х гг. свойственна установка на создание набора единиц, семантические связи между которыми возникают за счет их соположения. Это ведет к тому, что зритель включается в процесс реализации художественного замысла, сводя воедино куски кинотекста. То есть фильм организуется с внутренней стороны мыслью режиссера, а с внешней – восприятием зрителя.

Если применить мысль о роли в создании фильма зрителя и режиссера к стихотворному тексту, то получится, что в роли ре-

жиссера выступает поэт, в роли же зрителя – читатель. Как можно судить по стихотворению «К немецкой речи», роль читателя, который своей фантазией, кругозором и восприятием скрепляет вспыхивающие фрагменты внутреннего сюжета, очень велика. Внутренний сюжет стихотворения дан обрывочно, восстановить его можно только с примесью субъективности, то есть только через самостоятельное творческое осмысление.

Б. Эйхенбаум писал на страницах журнала «Советский экран» о том, что во время просмотра фильма «состояние зрителя близко к созерцанию – он смотрит и угадывает. Видения, появляющиеся на экране, возбуждают его внутреннюю речь – и этот интимный процесс поглощает все его внимание...»<sup>13</sup>. Через призму этого замечания о механизме восприятия кинематографического произведения интересно посмотреть на строку из стихотворения «К немецкой речи» «Чужая речь мне будет оболочкой...». С одной стороны, вроде бы очевидно, что речь здесь идет о том, что поэт покидает свой родной язык и начинает писать на чужом. С другой же – если взглянуть на этот стих отстраненно, на ум приходит несколько иная интерпретация. Особенно явно она напрашивается, если принять во внимание появляющийся в конце образ Пилада (Киликийского), основателя пантомимы, мастера немного искусства, которое не требует принадлежности к какому-либо языку. «Оболочкой» для лирического героя станет внутренняя речь читателя, который разрозненные образы стихотворения интерпретирует, сопоставляет и, творчески осмысляя, их связывает и складывает из них сюжет.

Вторая черта кинопоэтики 20-х гг., которую подмечает Шиндин, – это установка на стирание границ между жизнью и художественным творчеством. (Эта тенденция типична не только для кинопоэтики: смешение реальности и творчества – характерная жизненная установка для многих поэтов и писателей Серебряного века.) Каждое историческое событие подается с оглядкой на современность и не с объективной, а с субъективной точки зрения: абстрактные картины исторического бытия отсутствуют, все сосредотачивается на переживаниях конкретного человека. Это в полной мере воплощается в лирике Мандельштама, в том числе в избранном нами в качестве примера стихотворении. Границы между текстом и реальностью очень зыбки, и подчас складывается впечатление, что «сама современность становится текстом». Намеки на различные исторические события и эпохи, и давние, и современные (Семилетняя война, фашистская Германия, сталинская эпоха), связаны изоморфной связью: развиваясь по спирали, на разных уровнях история повторяет себя (Клейста вербовали на Семилет-

ную войну (в прямом смысле), лирического героя Мандельштама вербуют на Семилетние бои (в смысле метафорическом)).

Сопоставив основные киноприемы начала века и черты поэтики Мандельштама, мы можем сделать вывод о том, что эти два вида искусства, кино и поэзия, находятся в столь плотной связи друг с другом, что друг в друга проникают. В лирике Мандельштама в целом и в стихотворении «К немецкой речи» в частности достаточно выпуклы приемы, используемые при создании кинокартины, и особенно – применяемые при монтаже. Мандельштам, упоминая о кинематографе в прозе и поэзии, следящий за киноновинками и рассуждающий об увиденных фильмах на страницах киножурналов, создает стихотворные тексты по тем же принципам, по которым работает и монтажер эпохи немого кино.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Лихачев Б.С.* Кино в России (1896–1926). Материалы к истории русского кино. Ч. 1. 1896–1913. Л.: АCADEMIA, 1927. С. 24.
- <sup>2</sup> *Серафимович А.С.* Машинное движется // Сине-фоно. 1912. № 8. С. 8.
- <sup>3</sup> *Зоркая Н.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство». Осип Мандельштам о кинематографе // Искусство кино. 1988. № 4. С. 82–95.
- <sup>4</sup> См. вступительную статью: *Дымищ А.Л.* Вступительная статья // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1978; *Румянцева В.Н.* «От сырой простыни...»: Осип Мандельштам и кино // «Отдай меня, Воронежск...». Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж: Изд-во воронежск. ун-та, 1995.
- <sup>5</sup> *Герштейн Э.Г.* Мемуары. М.: Захаров, 2002. С. 762.
- <sup>6</sup> *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга / Предисл. и примеч. А. Морозова; подгот. текста С. Василенко. М.: Согласие, 1999. С. 231.
- <sup>7</sup> *Зоркая Н.* Указ. соч. С. 89.
- <sup>8</sup> *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // Леф. 1923. № 3. С. 70–75.
- <sup>9</sup> *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Предисл. Р. Юрнева. М.: ВГИК, 1998. С. 63.
- <sup>10</sup> *Цивьян Ю.Г.* Историческая концепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: «Зинатне», 1991. С. 327.
- <sup>11</sup> *Эйзенштейн С.М.* Четвертое измерение в кино // Эйзенштейн С.М. Монтаж. С. 59.
- <sup>12</sup> *Шиндин С.Г.* К проблеме «Мандельштам и кинематограф» // Киноведческие записки. 1991. № 10. С. 150–161.
- <sup>13</sup> *Эйхенбаум Б.* Литература и кино // Советский экран. 1926. № 42. С. 10.