

УДК 791.622(510)

DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-132-141

Динамика кинематографического образа в восприятии восточной ветви русской эмиграции

Анна А. Арустамова

*Пермский государственный национальный
исследовательский университет, Пермь, Россия,
aarustamova@gmail.com*

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. Русская эмиграция в Китае видела только массовый развлекательный кинематограф, но его клишированные сюжеты были использованы как фасад для развертывания горестных, трагических или трагикомических сюжетов, требующих иронического взгляда на привычные визуализации быта. Само историческое положение русской эмиграции потребовало превратить банальное в отправную точку трагического переживания. Как показывает рассмотрение предметно-тематических комплексов в литературе русского Китая, прежде всего, на примере творчества Александры Паркау, кинематограф мыслился как посредник между переживанием теней прошлого и восприятием современной эмигрантской жизни как ненадежной. Паркау реконструирует образ русского Рождества с его маскарадами, но также создает образ внезапных перемен в жизни русских эмигрантов в Китае. Приемы голливудского кино, как сюжетные, так и изобразительные, оказываются принципом, скрепляющим эти два образных порядка, которые нельзя совместить с помощью привычного нарратива.

Ключевые слова: русская эмиграция в Китае, кинематограф эмиграции, топосы кино, массовый кинематограф, кинематограф в литературе.

Для цитирования: Арустамова А.А., Марков А.В. Динамика кинематографического образа в восприятии восточной ветви русской эмиграции // Вестник РГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 4. С. 132–141. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-132-141

Dynamics of the cinematic image in the perception of the eastern branch of the Russian emigration

Anna A. Arustamova

Perm State University, Perm, Russia, aarustamova@gmail.com

Aleksandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com*

Abstract. Russian emigration in China saw only mass entertainment cinema, but its clichéd plots were used as a facade for the deployment of sorrowful, tragic or tragicomic stories that required an ironic look at the usual visualizations of everyday life. The very historical situation of the Russian emigration demanded that the banal be turned into the starting point of a tragic experience. As the examination of subject-thematic complexes in the literature of Russian China, primarily through the work of Alexandra Parkau, shows, cinema was thought of as a mediator between the experience of the shadows of the past and the perception of contemporary émigré life as unreliable. Parkau reconstructs the image of Russian Christmas with its masquerades, but also creates an image of the sudden changes in the lives of Russians in China. The techniques of Hollywood cinema, both narrative and visual, prove to be the principle that binds together these two imaginative orders, which cannot be reconciled through a conventional narrative.

Keywords: Russian emigration in China, cinematography of emigration, topos of cinema, mass cinema, cinematography in literature

For citation: Arustamova, A.A. and Markov, A.V. (2023), "Dynamics of the cinematic image in the perception of the eastern branch of the Russian emigration", *RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Sociology. Art Studies" Series*, no. 4, pp. 132–141, DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-132-141

Отношение русской эмиграции первой волны к кинематографу определялось не столько увлечением этим новым искусством, которое было уже не новым, а возможностями вовлеченности. В Берлине существовало множество киностудий, в том числе русских, и эмигрант мог при желании сниматься в кино, а не только сидеть в темном зале. В Париже или США тоже ряд артистических связей, принятие образа жизни богемы давали доступ на площадку кинопроизводства. Не надо думать, что это меняло имагинарий лишь участника съемочного действия: опыт участия поневоле трансфор-

мирует и жизнь богемы, и вообще бросает иной свет на творческие возможности эмигранта, даже проявленные в других искусствах. Можно сказать, кинематограф – это встреча с продюсированием и организацией производства, которая вводит всех узнающих об этом эмигрантов в поле того, что мы сейчас называем современным искусством. Как показано уже в классических исследованиях Р.М. Янгирова, раскол русской эмиграции в Западной Европе на «синефилов» и «антисинемистов» [Янгиров 2010] предопределялся не столько эстетическими предпочтениями, сколько избираемым режимом вовлеченности – для первых актерская игра была апофеозом студийного артистизма, а для вторых досуг кинозрителя – банальной частью индустрии развлечений, иссушающей душу.

Но для русских эмигрантов в Китае все было иначе [Рыкунов 2013]. Русская богема в Харбине была достаточно слаба, чтобы организовать конкуренцию студий, единственная полноценная русская студия не выдержала перехода на звуковой кинематограф, а институционально кинотеатры были соединены часто с кабаре. Слабое знание английского языка русскими эмигрантами в Китае и невозможность организовать систематическое дублирование американских фильмов привели к компромиссу в виде выпуска либретто к фильмам, что еще больше подорвало специфику кинематографа. Тем самым деспецификация кинематографа при сохранении и даже усилении его суггестивного воздействия оказалась ключевым событием для русской литературы в Китае.

При этом русское киномигрирование в Харбине и некоторые его литературоцентрические предпосылки привели к тому, что фильмы на тему любви, брака и семьи преобладали в прокате независимо от места производства [Бай 2021, с. 14], можно сказать, что скудость ресурсов предвосхитила норму «семейного кино», при всей условности применения этого термина к часто вызывающим экранным развлечениям. Такая двойная оптика, восприятие развлекательных условностей как части семейной истории, идеально видна в романе Нины Федоровой «Дети» (1958), посвященном этому периоду. В романе упоминается только голливудский кинематограф с его стандартами и двойное восприятие этого кинематографа зрителями:

Картина в кино оказалась совсем не интересной. Это было одно из тех произведений Холливуда, о котором сами директора¹ говорят: глупо, конечно, но так любит публика. А публика, посмотрев, говорит: глупо, удивительно, тратят такие деньги, чтоб создать подобную

¹ Режиссеры.

глупость. И те и другие затем мечтают о той красоте, о тех иллюзиях, которые мог бы создавать кинематограф, если б правильно взяться за дело².

Таким образом, двойная оптика работает и как мечты самого кинематографа как медиума о правильной семейной жизни, и как мечты публики о победе красоты в несчастном эмигрантском мире.

Такая двойная оптика дает о себе знать и в сюжете романа, который показывает невозможную *dolce vita* эмиграции, разрушение экранных иллюзий, в чем-то предвосхищая опыты Феллини. Явление прекрасного испанца Леона, в обстановке экранного курорта, с ресторанными пальмами, отвечает голливудскому стандарту принца из сказки. Но сказка реализуется в голодной обстановке, и иллюзия разрушается тем, что героиня его не любит, и нюансировка всех разговоров служит тому, что как раз любовное кино не может создать механизмов взаимной любви, а голодная жизнь не может создать сколь-либо приемлемого движения авантюрного или эротического сюжета.

Александра Паркау жила в Харбине с 1916 г., по месту службы мужа, и в 1933 г., после японской интервенции, переехала в Шанхай. Надо заметить, не вдаваясь в детали, что в Шанхае же из-за большей дороговизны жизни и худших условий занятости получили развитие перформативные искусства русских эмигрантов, расцвет студийного драматического театра, танца, джаза, оперетты, но не кинематографа³. Танцами можно заниматься на досуге, но не кинопроизводством. Предметно-тематический и мотивный анализ ее лирики [Арустамова и др. 2021, с. 64–72] показал, что ее темы, в целом следовавшие в русле блоковской традиции, потребовали особых приемов, которые тогда кинематограф только осваивал, как остановка камеры, крупный план, быстрая смена кадров. Блоковские образы страшного мира, мучительного городского существования и ускоренной смены впечатлений, разрушающих привычную жизнь, приобрели новый размах, наложившись на впечатление от китайского театра [Арустамова и др. 2021, с. 69–70].

При этом никакой банальной экзотизации материала в лирике Паркау, несмотря на обилие китайских реалий, не происходит. Если, как показывают новейшие исследования [Светликова и др.

² Федорова Н. Дети. СПб.: Сатисъ, 2016. С. 228.

³ Набиуллина С.Г. Шанхай 1920–1940-х гг. в воспоминаниях русских эмигрантов: Выпускная квалификационная работа (2022). URL: https://vkr.urfu.ru/index.php/58_03_01/article/view/67211 (дата обращения 15 октября 2023).

2021], блоковские образы содержат в себе протест против коперниканской механизации вселенной и жизни, то в варианте Паркау как раз механизированность современной жизни требует концентрации на образах как способе организации лирического высказывания. Поэтому в ее стихах появляются кинематографические приемы с иным вектором, чем у Нины Федоровой: это не невозможность реализации сюжета настоящей любовной красоты, а возможность реализации любых сюжетов только тогда, когда создается оптика, близкая кинематографической.

Говоря с помощью *рабочих метафор*, память работает не как провал, а как экран. Паркау подбирает не беллетристические ходы, способные *остранить* или поставить под вопрос кинематографические штампы, с целью спасения памяти о прошлом, но определенные ракурсы, в которых блоковский дух русской поэзии как раз будет усилен кинематографическим видением, новые сюжеты дополнят старые. Тем самым китайская жизнь продолжит прежнюю российскую, и будет достигнуто не единство ностальгии, а единое переживание современности.

В стихах итоговой книги поэтессы⁴ поражает соединение образов Рождества как суммы русского имажинария и современной динамики мира после мировой войны, с перемещением отдельных людей и масс, неурядицами, с неспособностью выстроить последовательную любовную или гражданскую линию. Хотя поэтика этих стихов наследует экзотизирующему эстетизму русского символизма, с избытком горестной хроникальности, в этих стихах нет ясно обозначенных завязки, кульминации и развязки. Зато частотны анафоры, внутренние рифмы, повторения слова в строке; часто стихотворение или строфа начинается с предлога «в», что передает провал из знакомого предметного мира в дыру неизвестности, она же область воображаемой образности. Это уже некоторая *кинематографичность повествования*, которую правильнее было бы назвать *железнодорожной поэтикой*, где невольный разрыв с прошлым трактуется как провал, отправка в дорогу, разрыв с прежними вокзальными чувствами при уходе по маршруту или туннелю неведомого. Такая железнодорожная поэтика обычна для русской эмиграции, и замечательно, что по тем же принципам, замены драматической структуры болезненной фиксацией разрывов, построены и стихи, далекие от мотивов эмиграции и дороги, например сюжетное стихотворение «Кики-мора» (с. 24) о детских страхах.

⁴ Паркау А. Огонь неугасимый: Стихи. Шанхай, 1937. Далее цитируется с указанием страниц в круглых скобках.

Русское Рождество как общий образ утраченной России, со светлыми и темными сторонами ее жизни, с грехом и святостью, предвосхищает пастернаковскую мысль о блоковском Рождестве в романе «Доктор Живаго». Хотя рождественская тема представлена во многих стихотворениях книги, таких как «Интимный ужин» (с. 69), «Одинокая елка» (с. 82), «Мишкино горе» (с. 114), «Петербургская елочка» (с. 142), магистральное стихотворение «Рождество» (с. 35) предвосхищает коллизии Пастернака, Елки у Свентицких: в доверчивой лирической героине стихотворения и ее партнере, успешном юристе, содержится словно предчувствие Лары и Комаровского. И как и у Пастернака, рождественская тема позволяет ввести перечисления, отказавшись от яркой кульминации ради переживания надрыва, стоящего за каждой вещью.

Можно отметить, что чем длиннее стихотворение, тем больше похоже на кинохронику, чтобы не прерывать пафосными восклицаниями развитие сюжета, содержащего мелькание предметов, словно на экране. Так построены многие исторические описательные стихотворения в цикле книги «Листья шелестящие», само название напоминает и о перечитывании книг о прошлом, и о невозможности до конца разобрать исторические судьбы и пророчества. Символистская поэтика многозначительных намеков при этом оказывается всякий раз подчинена переживанию одиночества как некоторой позы, как единственно возможной после пережитого позиции, из которой и воспринимается происходящее:

Он остался один! Парк гасил изумруды,
Старый колокол пел дребезжащий привет,
Вдоль темнеющих стен лиловели этюды,
Оживал в полутьме неготовый портрет (с. 98).

В отличие от кульминационного или финального переживания одиночества как окончательного состояния, в равномерных по развитию действия стихах Паркау, в полном соответствии со стандартами тогдашнего кинематографа, одиночество героя в кадре означает начало какой-то авантюры, непредсказуемого развития событий вроде оживающего портрета.

Можно было бы говорить, что это просто поэтика перечислений и сцен, поэтика разрывов, а не кинематографическая поэтика. Но в пользу нашего утверждения о кинематографичности говорят, по крайней мере, два момента. Во-первых, итогом заимствования массовых поэтик, как и изображения расхожих массовых эмоций, становится не аффект, а жанр. Образцовым здесь следует признать стихотворение «Свадебный обряд» (с. 51), где надрывность жесто-

кого ромansa служит не эмоциональным, а жанровым целям, изображения счастливого брака, семейного счастья, тогда как соответствующие эмоции должны вызывать мысли о ревности и изменах.

Но жанровая логика побеждает эмоциональную благодаря отсутствию выраженных кульминации и финала: вполне можно из отдельных образов старинного обряда сложить мысль о счастье, вопреки быстрой смене прочих образов. Также и стихотворение «Зеркала», посвященное известному ужасу или восторгу перед взаимным отражением зеркал, тоже создает не эмоции, а жанровые ситуации счастливой жизни или необоримого испуга и ощущения надвигающейся старости. Это кинематографическая поэтика, в которой именно жанр, а не катастрофа судьбы, перелом к несчастью или счастью, и оказывается финальным впечатлением. В каком-то смысле это ответ на ситуацию несчастья как кинематографическую тему Нины Федоровны – счастье или несчастье теперь должно быть не сюжетное, а жанровое. Например, стихотворение «В вестибюле», несмотря на компактность, показывает, как работает такая поэтика:

Мы стояли в темном вестибюле,
Холодели в рамках зеркала
И белели в сумеречном тюле
В арке двери отблески стекала.

Парой светских фраз мы обменялись,
Голос твой был ровен и далек,
Но во тьме глаза твои смеялись,
И дрожал в них желтый огонек.

Мы с поклоном чопорным расстались,
Ничего ты больше не сказал...
Отчего ж глаза твои смеялись
В вестибюле у немых зеркал? (с. 66)

Несмотря на близость к напевности символистской эпохи и привычкам изображать расставание как в том числе угасание образов, здесь жанр побеждает настроение: демоническая усмешка, коварство, кинематографическое амплуа, оказывается сильнее антропологии, конструируемой стандартными эмоциями прежней эпохи. Счастье и несчастье принадлежат порядку жанровых ожиданий, а не развития сюжета.

Второй момент – это изображение собственно китайского колорита, где нет уже никакой нарочитой стилизации, но обычные слова вроде «все», «каждый», «обязательно» по отношению к

китайцам или японцам, которые не позволяют ввести драматического столкновения национальных характеров или служений. Так, стихотворение «Сказка веков» (с. 28) [Арустамова и др. 2021, с. 68] изображает китайский театр как игру без кульминации, где в ящике просто сменяются жестокие и гротескные сцены, и без финала: нет артикулированного расставания с искусством театра, есть просто меланхолия общей смены несчастных состояний. Такой колорит ускоренной меланхолии появляется в стихах, где есть намеки на японскую оккупацию, как в стихотворении «Похороны гусара» (с. 178), где неизвестный конник как святой Георгий появляется там, где похороны просто сопровождаются сменой городских пейзажей и массовых ситуаций во время японского контроля над городом, и заставившего поэтессу уехать «к чужим» (с. 181) в Харбин. Здесь тоже можно увидеть именно экранный способ учета ситуаций входа войск, шума большого города, вообще стандартных кадров кинохроники.

Итак, мы увидели, что кинематограф может обновить поэтику не только благодаря технике, но и благодаря жанровой составляющей, обусловленной институциональными рамками развития кинопроката в данном месте. В Харбине шли американские тривиальные фильмы, но именно они показали, как может существовать новый тип разговора о счастье и несчастье. Поэтому при исследовании взаимовлияния литературы и кинематографа необходимо учитывать не просто впечатления от фильмов, но институциональную историю кино в широком смысле.

Источники

Паркау А. Огонь неугасимый: Стихи. Шанхай, 1937. 200 с.

Федорова Н. Дети. СПб.: Сатисъ, 2016. 350 с.

Литература

Арустамова и др. 2021 – Через океан: Очерки литературы русской эмиграции в Китае и в США (1920–1930-е гг.): Монография / А.А. Арустамова, Б.В. Кондаков, В.А. Филимонова, Хэ Тинтин; под ред. А.А. Арустамовой, Б.В. Кондакова. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2021. 152 с.

Бай 2021 – *Бай С., Хисамутдинов А.А.* Российско-китайский кинематограф в Харбине (первая половина XX века) // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы XI Всерос. научно-практич. конф. (с междунар. уч.). Пермь, 14–16 октября 2021 г. Ч. 1. Пермь: Пермский гос. ин-т культуры, 2021. С. 11–15.

- Рыкунов 2013 – *Рыкунов Д.Э.* Русский кинематограф в Харбине в 1900–1945 гг. // Известия Восточного института. 2013. № 1 (21). С. 51–60.
- Светликова и др. 2021 – *Светликова И., Кукушкина В., Юшин П., Фесенко М.* Космология и возрождение на рубеже XX века: «Миры» Александра Блока // Философско-литературный журнал «Логос». 2021. Т. 31. № 5 (144). С. 141–164.
- Янгиров 2010 – *Янгиров Р.М.* «Синефилы» и «антисинемисты»: Poleмика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) // Ежегодник Дома русского зарубежья им. А. Солженицына, 2010. М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2010. С. 345–362.

References

- Arustamova, A.A. and Kondakov, B.V. (eds.) (2021), *Cherez okean: ocherki literaturny russkoi emigratsii v Kitae i v SShA (1920–1930-e gg.), monografiya* [Across the ocean. Essays on the literature of Russian emigration in China and the USA (1920–1930s), monograph], Permskii gosudarstvennyi natsional'nyi issledovatel'skii universitet, Perm, Russia.
- Bay, S. and Khisamutdinov, A.A. (2021), “Russian-Chinese cinema in Harbin (first half of the 20th century)”, *Dialogi o kul'ture i iskusstve: Materialy XI Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (s mezhduarodnym uchastiem)* [Dialogues about culture and art, Proceedings of the 11th All-Russian scientific and practical conference (with international participation)], Perm, 14–16 October 2021, part 1, Permskii gos. in-t kul'tury, Perm, Russia, pp. 11–15.
- Rykunov, D.E. (2013), “Russian cinema in Harbin in 1900–1945”, *Oriental institute journal*, no. 1 (21), pp. 51–60.
- Svetlikova, I., Kukushkina, V., Yushin, P. and Fesenko, M. (2021), “Cosmology and Renaissance at the turn of the twentieth century. ‘Worlds’ by Alexander Blok”, *Logos. Philosophical and Literary Journal*, vol. 31, no. 5 (144), pp. 141–164.
- Yangirov, R.M. (2010), “‘Cinephiles’ and ‘anti-cinemists’: Polemics of Russian emigration about cinema in the 1920s. (Through the pages of the emigrant press)”, *Yezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya im. A. Solzhenitsyna* [Yearbook of the Solzhenitsyn House of Russian Abroad], Moscow, Russia, pp. 345–362.

Информация об авторах

Анна А. Арустамова, доктор филологических наук, профессор, Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия; 614068, Россия, Пермь, ул. Букирева, д. 15; aarustamova@gmail.com

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; markovius@gmail.com

Information about the authors

Anna A. Arustamova, Dr. of Sc. (Philology), professor, Perm State University, Perm, Russia; bld. 15, Bukireva Street, Perm, Russia, 614068 ; aarustamova@gmail.com

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com