

«КНЯЗЬ ПЕТРУШКА И ПРИНЦЕССА МАРФУШКА»
ЖАКА НУАРА: К (КИНО)ПОЭТИКЕ
ТРИВИАЛЬНОГО ТЕКСТА 1920-х ГОДОВ

Светлана Погодина
(Рига)

В 1929 г. в рижской популярной русскоязычной газете «Сегодня» в воскресном 95 номере от 7 апреля на странице 3 было опубликовано стихотворное сатирическое сочинение постоянного автора издания Жака Нуара (псевд. Я. В. Онера) — «Князь Петрушка и принцесса Марфушка». Местом написания указывается Берлин, где в то время жил автор. Жанр произведения Жак Нуар обозначает как «заграничный фильм из русской революционной жизни». Сочинение вписывается в широкий корпус художественных текстов, публикуемых рижской газетой «Сегодня» в первую половину XX в. Текст насыщен клишированными образами, взятыми из корпуса традиционного и городского фольклора. Автор апеллирует к тиражируемым и популярным на тот момент текстам массовой (русской и западной) культуры. Тривиальность и вторичность сочинения Нуара выражается в быстрой и частой смене символов, эрзац-героях, обращении к фольклорным и литературным образам, социальной злободневности, низком языковом регистре. Эти черты сигнализируют о прямой зависимости кинематографа от массовой литературы¹. Не случайно, что кинематограф (как форма «визуальной беллетристики» [Зоркая: 98]) воспринимался как искусство, находящееся внизу ценностной иерархии. В 1924 г. А. Вознесенский писал: «“Кинематографический сюжет”, “пьеса для кинематографа” и другие похожие выражения принято и поныне применять для того, чтобы указать на фальшь и пошлость какого-либо художественного произведения» [Вознесенский: 7].

¹ См. классическую статью К. Чуковского «Наг Пинкертон современная литература» (1908), в которой кинематограф был назван «городским фольклором», «эпосом города».

Определение автором своего сочинения как «заграничного фильма» соотносится со словами П. Пильского о «кинематографизации культуры» XX в. [Пильский: 814] и аспектуально — с проблемой взаимосвязи опытов раннего кинематографа и литературы: в первую очередь, литературы бульварной/массовой². «Наивный» текст Жака Нуара иллюстрирует собой «процесс внедрения кинематографа в поэзию» [Тименчик: 136]. Пристальное внимание к поэтике кино в 1920-е гг. было одной из устойчивых особенностей литературного процесса (см., напр., работы Ю. Тынянова). Мысль о близости жанра авантюрного романа и кинематографа нередко звучала на страницах советских литературных журналов 1920-х гг.

Сочинение Жака Нуара «Князь Петрушка и принцесса Марфушка» конструируется по принципу монтажа зрелищных кинокадров, отражая одну из ярких особенностей жанра авантюрного романа 1920-х гг. — кинематографичность (см., подробнее: [Черняк: 122]). Один из кинематографических приемов «фильма» Жака Нуара выражается в дроблении поэтического текста на кадры-картины («один кадр = один стих» [Крученых: 4]). Эта особенность передается на вербальном уровне многочисленными номинативными предложениями³:

Избы. Вьюга.
Лес. Опушка.
Тройка. Дикая бег саней.
Мчится вихрем
Князь Петрушка
К милой Марфушке своей.
Снег. Сугробы.
Перелески.
Два медведя под сосной.
Кучер в шубе.
Князь в черкеске [Нуар: 3].

² Так, эталоном литературного текста первого десятилетия XX в. становится «наивный» текст трюкового кинематографа 1900-х гг. [Цивьян: 216–238].

³ Кинематограф развивал и собственную повествовательную технику, так называемый «язык кино», выражаемый в понятиях *монтажа* и *градации планов* [Цивьян: 254], и эта специфика киноязыка находит свое отражение уже в литературной проекции.

Кинематографичность в тексте Жака Нуара упрощается до плоской картинкой, напоминающей своим характером лубок⁴.

Напомним, что кинотекст всегда воспринимался как заведомо «неправильный» в первое двадцатилетие существования кино. Сочинение «Князь Петрушка и принцесса Марфушка» может быть охарактеризовано как «не-повествование, отсутствие условных повествовательных ухищрений, простое соположение “картин”» [Цивьян: 239]. Весь нарратив нуаровского произведения сводится к перечислению штампов и клише, создающих условный «русский дискурс». Это перечисление штампов соотносится с проблемой «презумпции связности» (см. подробнее: [Там же: 240–244]). В сочинении Жака Нуара нарушается рецептивная цепочка и обыгрывается классическая ошибка кинозрителя — подмена *post hoc ergo propter hoc* (после этого, следовательно, по причине этого): так, принцесса Марфушка становится знаменитой актрисой в Голливуде и выходит замуж за «большевицкого президента».

Русская тема становится популярной как в европейских, так и в американских фильмах до и особенно после переворота 1917 г.; некоторые фильмы, которые относят к так называемому «русскому жанру», представляли собой экранизации русских классических произведений, адаптированных сообразно вкусам и запросам американской публики (см. подробнее: [Матич]). К концу 1920-х гг. благодаря активному голливудскому тиражированию «культурной памяти» русских эмигрантов об их национальной истории сложился определенный стереотип т. н. «русского жанра». Художественное качество и историческая достоверность подобных фильмов⁵ самими эмигрантами ценилась невысоко.

⁴ В 1912 г. писатель А. Серафимович в новогоднем номере газеты «Русские ведомости» отмечал: «Нынешний кинематограф — лубок по содержанию. Это та же “Битва русских с кабардинцами”» [Серафимович: 8]. В сборнике «Кинематограф» за 1918 г. в статье «Кинематограф и миф» А. Топорков сравнивал персонажей экранного эпоса с фольклорными героями [Топорков: 48]. О близости лубка и кинематографа см. подробнее: [Зоркая].

⁵ См. названия некоторых популярных кинофильмов на «русский сюжет», шедших на американских и европейских экранах: “The Wedding on the Volga” («Свадьба на Волге», 1929 г., фильм утерян), “Clothes Make the Woman” («Одежда делает женщину», 1928 г., реж.

С. Бертенсон⁶ в своих письмах и дневниках называл голливудские фильмы о России «развесистой клюквой» [Бертенсон: 103]. Фильмы на «русский сюжет» шли и на экранах кинотеатров Риги в 1929 г., о чем свидетельствуют рекламные плакаты, публикуемые на страницах газеты «Сегодня», — среди них фильм В. Туржанского (Tourjansky) «Волга, Волга»⁷.

Номинация «Волга» часто встречается в голливудских фильмах на «русский сюжет» как один из расхожих «русских символов». В сочинении Жака Нуара он присутствует как возможная отсылка к знаменитому фильму В. Туржанского:

<...> Князь заплакал,
Вьнул плетку.
Из-за печки вылез кот.
А Петрушка
хлещет водку.
«Волга, Волга», — он поет [Нуар: 3].

Как отмечает О. Матич, «наиболее расхожим голливудским штампом в фильмах о России было сочетание декадентской роскоши аристократии и дионисийской варварской экзотики, обычно представленной образами кочующих цыган, татар и разудалых кудлатых казаков» [Матич: 406]. Образ русских революционеров становится наиболее частотным и одновременно «усложненным» в голливудских фильмах на «российский сюжет», так как сочета-

Tom Terrins), “Adoration” («Обожание», 1928 г.), “Rasputins Liebesabenteuer” («Любовные приключения Распутина», 1928 г., реж. Martin Berger, в гл. роли — Nikolai Malinoff), “The Woman from Moscow” («Женщина из Москвы», 1928 г., реж. Ludwig Berger), “Mockery” («Осмеяние», 1927 г., реж. Benjamin Christensen), “Wolga, Wolga” («Волга, Волга», 1928 г., реж. Viktor Tourjansky).

⁶ Сергей Бертенсон (1885–1963) — российский библиограф, историк русской литературы, историк театра, переводчик. До эмиграции был администратором Московского Художественного театра и ассистентом В. И. Немировича-Данченко. В 1923 г. во время гастролей МХАТ в США остался за границей, участвовал в создании сценариев для Голливуда.

⁷ Фильм В. Туржанского снят на расхожий лубочный сюжет о Стеньке Разине и персидской княжне, и вышедший на экраны ровно через 20 лет после показа знаменитого фильма А. Дранкова «Понизовая вольница» («Стенька Разин»), первого русского игрового фильма (1908).

ет в себе набор всевозможных и, как правило, взаимоисключающих социальных и культурных стереотипов. Одним из ярких кинотекстов подобной тематики является знаменитый фильм Сесилия де Милля о русской революции “The Volga Boatman” («Бурлак с Волги», 1926 г.), «где революционеры — репинские бурлаки, а также татары и цыгане. А их идеологические противники (“классовые враги”) — аристократы — живут в роскошных замках, напоминающих восточные декорации к балетам “Русских сезонов” Дягилева» [Матич: 406]. Подобная рецепция сюжета из русской революции находит свое отражение в тексте Жака Нуара:

Избы. Вьюга.
 Скот лесистый.
 Вдоль поберегу реки
 Прут(д) на замок
 Нигилисты —
 (по прозвищу «мужики»)
 Лезут скопом.
 Все сердиты.
 В шкурах волчьих — просто страх!
 Не крестьяне — троглодиты
 С красным знаменем в руках [Нуар: 3].

Предшествующие фольклорные мотивы преломляются в тексте Жака Нуара, что создает из набора узнаваемых символов картину условного «русского праздника»:

Зал. Иконы.
 Печь. Подушки.
 Самовар из серебра.
 У принцессы
 У Марфушки —
 Бочка водки да икра.
 На принцессе
 Ленты, бусы,
 Шаль, кокошник, сарафан.
 Князь разводит с ней «турусы» —
 (русский с драмою роман).
 З.
 Князь играет
 на гармошке
 И в глазах его — тоска... [Там же].

Кинематографический сюжет непосредственно вплетается в ткань повествования Жака Нуара, где возникает тема голливудского фильма с его расхожим сюжетом о драгоценностях дома Романовых:

6.
 В Холливуде —
 (не в неволе) —
 Много кино-ателье
 Там принцесса
 В главной роли
 В фильме «Царское кольцо».
 Шум. Успех
 Неугомонный
 И Марфушке в тот момент
 Предлагает
 Брак законный
 Большевицкий президент [Нуар: 3].

Тема самозванства и конструирование псевдобιοграфий вписывались в ставшей классической схему «русский беженец — значит, аристократ». История русских аристократов, делающих актерскую карьеру в голливудских фильмах на «русский сюжет», была не менее расхожим стереотипом в пространстве массовой западной культуры первой половины XX в. Так, весной 1929 г. в «Сегодня» была опубликована реклама нашумевшего фильма «Муж или любовник?..». Главную женскую роль исполняла «аристократка, красавица графиня Агнесса Эстергази»⁸.

В тексте Жака Нуара прочитывается и богатый аллюзивный пласт из русской классической лирики — от фетовского «Шепот. Робкое дыханье» и до бальмонтовского «Вечер. Волны». На уровне построения сюжета важной является традиция дель-артовского любовного треугольника Коломбины, Арлекина и Пьеро. В тексте Жака Нуара Пьеро-Петрушка трагически гибнет от рук кровавых революционеров-нигилистов, а Марфушка-Коломбина

⁸ Оригинальное название этого фильма Якоба и Луизы Флек (Jacob und Luise Fleck) “Der Leutnant Ihrer Majestät”, 1929 г. Главные роли в фильме исполнили австрийская актриса аристократического происхождения графиня Агнесса Эстергази (1891–1956), дочь графа Иосифа Браницкого, и австрийский актер Иван Петрович (1896–1962).

сбегает к условному Арлекину, в роли которого выступает не менее условный «большевицкий президент»:

Стук в окошко.
На крылечко вышел князь
Полетела
В снег гармошка
Оборвалась с жизнью связь...
Черным ходом
Шмыг принцесса
Села в сани и — вперед!
Мчится тройка
Шибче беса.
Не догнал ее народ [Нуар: 3].

Любовный треугольник является частотным мотивом бульварной литературы и раннего кинематографа с его лубочной поэтикой. Так, на рижских и других «эмигрантских» экранах в 1929 г. идут такие фильмы этого жанра, как — «Бури жизни», «Эмигранты», «Сибирь и каторга» (снят по мотивам романа Достоевского «Записки из мертвого дома»), «Замок любви», «Муж или любовник?..», «Кукла с миллионами», «Любовь торжествующая», «Анонимное общество авантюристов», «Женщины, которых нельзя любить» и т. д. Поэтика названий вышеперечисленных фильмов и краткие аннотации к ним говорят о лубочном характере этих кинотекстов.

Таким образом, в сочинении Жака Нуара отражаются основные черты, характерные для западных кинофильмов на т. н. «русский сюжет» и бывшими популярными в период первой половины XX в. Используемые автором лубочные образы представлены в широком спектре: от безымянного «большевицкого президента» до серебряного самовара и кокошника, отражая корреляционные отношения раннего кинематографа и массовой литературы (шире — культуры). Апеллируя к широкому корпусу тривиальных кинотекстов, Окснер повторяет набор клишированных «экспортных русских символов». Стихотворное сочинение Жака Нуара дополняет и расширяет наблюдения в области кинопоэтики и репрезентации «русского дискурса» в западных и русских кинотекстах первой половины XX в.

ЛИТЕРАТУРА

- Аренский: *Аренский К.* Письма в Холливуд. По материалам архива С. Л. Бертенсона. Монтерей, 1968.
- Бертенсон: *Бертенсон С. Л.* В Холливуде с В. И. Немировичем-Данченко (1926–1927). Монтерей, 1964.
- Вознесенский: *Вознесенский Ал.* Искусство экрана. Киев, 1924.
- Зоркая: *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М., 1976.
- Крученых: *Крученых А.* Говорящее кино. М., 1928.
- Матич: *Матич О.* Русские в Голливуде / Голливуд о России // Новое литературное обозрение. 2002. № 54.
- Нуар: *Нуар Жак.* Князь Петрушка и принцесса Марфушка // Сегодня. Рига, 1929. № 95.
- Пильский: *Пильский П.* <Без названия> // Театр и искусство № 44. М., 1915.
- Серафимович: *Серафимович А. С.* Машинное надвигается // Русские ведомости. 1912.
- Тименчик: *Тименчик Р. Д.* Стихоряд и киноязык в русской культуре начала XX века // *Finitis duodecim lustris* (Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана). Таллин, 1982.
- Топорков: *Топорков А.* Кинематограф и миф // Кинематограф. М., 1919.
- Цивьян: *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991.
- Черняк: *Черняк М. А.* Массовая литература XX века. М., 2007.