

DOI: 10.28995/2227-6165-2018-3-52-59

*Д.А. Сухоева**преподаватель кафедры русской литературы**Пермского государственного национального исследовательского университета**darya.sukhoeva@gmail.com*

## ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ: ОТ 1920-Х К 1930-М ГГ.

В статье рассматривается кинематограф как эстетическое явление в эмигрантских стихотворениях, критических статьях и очерках В.Ф. Ходасевича. В лирических произведениях писатель имплицитно давал отрицательную оценку кино. В статьях и очерках, напротив, Ходасевич эксплицитно свое негативное отношение к этому явлению современной массовой культуры. Изменение взглядов Ходасевича было связано с пониманием развития культуры. Осмысление феномена кино у Ходасевича происходило в жанрах критической статьи и рецензии. В работе рассматривается два этапа в понимании Ходасевичем кинематографа: в 1920-е гг. кинематограф представлен как развлечение, в 1930-е гг. – как лжеискусство.

The article researches cinematograph as an aesthetic phenomenon in V.F. Khodasevich's emigrant poems, critical articles and essays. In his poetry the writer implicitly shows his negative opinion about cinema. In contrast, in his essays and critical works he explicitly states his negative attitude towards this modern mass culture phenomenon. The change of his views happened due to his understanding of the development of culture. We can read the author's reflections on the phenomenon of cinematograph in such genres as critical articles and essays. This article studies 2 stages of Khodasevich's understanding of cinematograph. Firstly, in 1920s when the writer sees cinematograph as entertainment and then in 1930s as a kind of false art.

**Ключевые слова:** В.Ф. Ходасевич, искусство, лжеискусство, кинематограф, русское зарубежье

**Keywords:** V.F. Khodasevich, art, false art, cinematograph, Russian emigration

Кинематограф – явление, которое в первой трети XX века стало поводом для споров в среде русских эмигрантов. «В числе тех, кто высказал своё отношение к кинематографу, были Зинаида Гиппиус и Николай Бахтин, Дмитрий Философов и Михаил Арцыбашев, Александр Куприн и Андрей Левинсон, Давид Бурлюк и Сергей Волконский, Сергей Маковский и Евгений Зноско-Боровский, Виктор Шкловский и Александр Амфитеатров, Владислав Ходасевич и Павел Муратов, Борис Глаголин и Виктор Познер, Константин Терешкович и Иван Мозжухин, Петр Пильский и Тэффи. <...> Отношение к кинематографу русских эмигрантов выстраивалось в оппозиции *приятия/неприятия* его как эстетического явления» [Янгиров, 2010, с. 345]. Согласно терминологии Р.М. Янгирова, деятели искусства, дискутировавшие о природе кинематографа, делились на два лагеря: «синефилы» и «антисинемисты». Понятие «синефилия», которое использует Р.М. Янгиров, появляется в середине XX века во Франции незадолго до появления «Новой волны», и обозначает людей, влюбленных в кинематограф. На ряду с этим термином, Р.М. Янгиров использует термин «антисинемизм», который употребляется в работе исследователя как противопоставление «синефилии». Исследуя полемику о кинематографе в среде русского зарубежья, Р.М. Янгиров закавычивает эти понятия, придавая им контекстуальное значение противопоставления, которое основано на принятии/непринятии кинематографа как эстетического явления.

Вкладом Ходасевича в дискуссию стала его статья «О кинематографе» (1926), нашедшая параллели в лирике («Баллада («Мне невозможно быть собой...»)» (1925)) и критике («Камера

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

обскура» (1934)), где отрицание кинематографа как искусства, заостренное против сторонников кинематографа (Н. М. Бахтина, А. Я. Левинсона и др.), сблизило позицию Ходасевича с позицией «антисинемиста» П. П. Муратова.

В течение почти двух десятилетий Ходасевич не раз бывал в кинематографе. В «Камер-фурьерском журнале», который он вёл с 1922 года по 1939 год, есть около шестидесяти упоминаний о посещении кинематографа с 1922 года по 1938 год в Германии, Италии и Франции [Ходасевич, 2002]. В автобиографии «Курсив мой» Н.Н. Берберова говорит об их с Ходасевичем периоде жизни в Сорренто, когда они вместе с семьей М. Горького посещали кинематограф каждую неделю [Берберова, 1996, с. 220-221]. Ходасевич был знаком с деятелями кинематографа, что также зафиксировано в «Камер-фурьерском журнале». Среди его знакомых, из числа тех, кто так или иначе причастен к кинематографу, можно назвать кинорежиссеров (Б. Агадати, А.П. Воротников, Ю.А. Желябужский и др.), оператора Б.А. Кауфмана (брат советского режиссера Д. Вертова и оператора М.А. Кауфмана, создателей творческого объединения документалистов «Киноки»), киносценаристов (Р. Гуль, А.П. Каменский и др.), художников кино (Ю.П. Анненков, Л. Мейерсон), киноактеров (Е.Н. Кедрова, Р. Клячкин, Б. Рейн, А.М. Тамиров и др.). И кроме того, писатель знал владельца парижского кинотеатра – А.А. Параняна [Ходасевич, 2002]. Однако нельзя с точностью утверждать, что Ходасевич общался с кинематографистами непосредственно о кино. Во всяком случае, нами это не зафиксировано ни в переписке, ни в воспоминаниях. Таким образом, можно отметить, что писатель был знаком со сферой кинематографа, но не был погружен в механизмы создания кино и не владел терминологическим аппаратом кинематографистов.

Не принимая кинематограф, Ходасевич противостоял многим писателям-символистам (хотя в раннем творчестве и был последователем символизма), многие из которых сотрудничали с кинематографом. Так, Д. С. Мережковский и В. Я. Брюсов писали сценарии для немого кино, а Мережковский был еще и председателем «Союза русских театральных деятелей и киноработников».

Несмотря на все эти данные, в научной литературе нет однозначного вывода, какой позиции придерживался Ходасевич в дискуссии о кинематографе 1925-1926 годов. По словам Р. М. Янгирова, Ходасевич был «антисинемистом». Согласно мнению биографа писателя, В. И. Шубинского, Ходасевич противостоял и «синефилам» и «антисинемистам», считая кинематограф и не подлинным искусством, и не антиискусством («в 1926 году он [Ходасевич – Д.С.] принял участие в дискуссии о кинематографе, в которой оппонентами его выступили, в частности, Павел Муратов и Евгений Зноско-Боровский. Первый видел в кинематографе «антиискусство», явление, враждебное высокой культуре» [Шубинский, 2012, с. 440]). На наш взгляд, фигуру Ходасевича как критика кинематографа можно отнести к «антисинемистам».

«Антисинемисты» в лице Муратова были склонны причислять феномен кинематографа к антиискусству («Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом антиискусства» [Муратов 1925: 288]). Ходасевич, поддерживая «антисинемистов», в отношении кинематографа в 1920-е годы был более принципиален, определяя это явление как *развлечение* («Он [кинематограф – Д.С.] просто не имеет к искусству никакого отношения, как рыбная ловля или праздничный сон до десяти часов, вместо того чтобы вставать в семь» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137]). Ходасевич не уравнивал понятия развлечение и антиискусство, но все же, соглашаясь с Муратовым, не принимал кинематограф.

Антиискусство или «левое» искусство, по мнению Ходасевича, основаны на пошлости («С нынешнего «левого» искусства можно соскоблить дешевку, пошлость и спекуляцию, которые на него налипши. Получим некое здоровое ядро. Пожалуй, для некоторых оно окажется спорно, странно, вообще «не по вкусу». Но, поскольку оно все же будет искусство, – обнаружится, что и оно подчинено известным законам, общим для всякого искусства» [там же, с. 136]) Пошлость Ходасевич находил и в творчестве футуристов («Что касается Маяковского, Пастернака, Асеева – то это, разумеется, предатели футуризма, можно сказать – футуросоглашатели: доброе, честное отсутствие содержания они предательски подменили его убожеством, грубостью,

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

иногда пошлостью. Про себя они хорошо знают, что это совсем не одно и то же» [там же, с. 153]; «Несчастье Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва – нечаянным, потом – сознательным. Его литературная биография есть история продвижения от грубой пошлости несознательной – к пошлой грубости нарочитой» [там же, с. 159]). А развлечение, к которому Ходасевич относил кинематограф, вырастает не из пошлости, а из усталости («*Не родившись от пошлости, он родился от другой, столь же универсальной причины: от трудовой усталости*» [там же, с. 137]). Кинематограф у Ходасевича отличается не своей грубостью и пошлостью, а грубостью и пошлостью толпы. Писатель выводит явление кинематографа за пределы эстетического и сводит только к социальному, видя в нем лишь выражение социальной позиции масс, но даже не искусство для масс.

Для Ходасевича в 1920-е годы кинематограф не имеет ничего общего ни с антиискусством, ни с подлинным искусством. По мнению писателя, настоящее искусство элитарно и недоступно пониманию масс: «*Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотна, растянутые в гигантских, но душных залах. Может показаться, что мы переживаем эпоху невиданного и неслыханного участия масс в событиях искусства, участия столь живого и действенного, какое не снилось ни Перикловым Афинам, ни Флоренции Возрождения*» [там же, с. 135]. Здесь писатель поясняет особое отношение человека массы к кинематографу и акцентирует внимание на том, что человек массы видит в кинематографе идола своего времени. Ходасевичевская характеристика не лишена иронии по отношению к массам, возвеличивающим кинематограф («*Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотна, растянутые в гигантских, но душных залах*» [там же, с. 135]). В статье Ходасевич пишет о массах, но не противопоставляет их избранным.

Такое противопоставление раскрывается в «Балладе» («Мне невозможно быть собой...») (1925), где поэт сталкивает человека массы с избранным. В безруком видится человек массы, далекий от понимания истинного искусства, но восхищающийся кинематографом («*А он сейчас разинет рот / Пред идиотствами Шарло*» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 282]). Главное отличие человека массы от избранного в том, что человек массы восприимчив к кинематографу, а избранный способен воспринимать высокое искусство. В обращении лирического героя к персонажу Ходасевич открыто иронизирует как над элитарной, так и над массовой культурной позицией. И прямо отсылает к евангельской притче о богаче и Лазаре, в которой богач после смерти попадает в ад, а бедный Лазарь – в рай. Но у Ходасевича меняется регистр. Богач в притче просит у пророка Авраама направить к нему Лазаря, чтобы Лазарь омочил водой его рот. Герой Ходасевича просит у безрукого сбросить перышко из рая. Материальное в этом сюжете Ходасевич меняет на духовное, но основная идея не меняется: духовно богатый поэт после смерти попадет в ад, духовно бедные безрукий и его жена – в рай: («*Pardon, monsieur, когда в аду / За жизнь надменную мою / Я казнь достойную найду, / А вы с супругою в раю / Спокойно будете витать, / Юдоль земную созерцать, / Напевы дивные внимать, / Крылами белыми сиять <...>*» / *Стоит безрукий предо мной / И улыбается слегка*» [там же, с. 283]). «Переходя» от прозаизмов, свойственных большинству стихотворений эмигрантского периода, к поэтизации речи лирического героя, писатель выстраивает противопоставление «человек массы – избранный», подобное пушкинскому «поэт – толпа».

Разговор поэта с человеком массы – пародия на «Пророка» Пушкина. Лирический герой Ходасевича обретает дар поэта с легкостью («*Мне лиру ангел подает*» [там же, с. 282]), тогда как лирический герой Пушкина претерпевает тяжелые психические и физические изменения, проходит через боль (вырванный язык и вынутое из груди сердце). В этом стихотворении Ходасевич «трансформирует образ горящего сердца из “Пророка” Пушкина <...>, и значение огня приобретает двойственный характер. Это и адский огонь, и огонь сочувствия. <...> Происходит совмещение двух точек зрения: с одной стороны страдающе-высокомерный взгляд поэта на безрукого, идущего в

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

«синема», с другой стороны, взгляд снизу вверх, из ада в рай, воплощающий смирение» [Капинос, Куликова, 2006, с. 170-171]. И несмотря на то, что Ходасевич повторяет пушкинскую метафору «спаленная грудь», его герой не призван «глаголом жечь сердца людей», его дар тяжел и его не слышит толпа.

У Ходасевича человеку массы недоступно понимание высокого (в данном случае – поэтической речи), избранному – кинематографу, что пародийно по отношению к визионерству пушкинского пророка, видевшего скрытые процессы: для нового поэта-пророка закрыты даже процессы, уже зафиксированные на пленку, потому что он не может понять и принять те ценностные предпосылки, которые стоят за этим. В отличие от эстетических споров, ценностный спор решится только после смерти. В изображении ада художника в противовес раю наивного обывателя Ходасевич продолжает модернистскую мысль о персональном аде художника и о его страданиях, которая берет начало в лирике Ш. Бодлера и «проклятых поэтов», и появляется в стихотворениях современников Ходасевича – «Волшебная скрипка» (1907) Н.С. Гумилева и «К Музе» (1912) А.А. Блока («Тот, кто взял её однажды в повелительные руки, / У того исчез навеки безмятежный свет очей, / Духи ада любят слушать эти царственные звуки» [Гумилев, 1998, с. 151]; «Для иных ты – и Муза, и чудо. / Для меня ты – мученье и ад» [Блок, 1997, с. 7]. Гумилев и Блок писали о прижизненном аде художника, Ходасевич приходит к тому, что ад художнику уготован после смерти, художник заслуживает этого ада, тогда как человек массы, далекий от искусства, заслуживает рая. Таким образом, символистская метафора творчество – ад, в художественном мире Ходасевича вырастает до закона бытия – творчество ведет в ад. В свою очередь, рай простеца – важный мотив средневековой пародии, образов «страны дураков», «праздника дураков», которым все достается даром и которые довольны жизнью, в отличие от мудреца, замечающего повсюду недостатки. Этот рай в эпоху модернизма получил как свое положительное выражение в образе невинного детства (например, в «Детстве Люверс» Б.Л. Пастернака), так и грубо-пародийное в образах массовой культуры и кинематографа как фабрики грез.

Противопоставление «ад – рай» в «Балладе» (1925) схоже с противопоставлением «искусство – развлечение», которое Ходасевич рассматривает в статье 1926 года. В статье «О кинематографе» Ходасевич противопоставляет кинематографу искусство. Кинематограф, по мнению писателя, лишен важного признака искусства. Оно *«требует известных культурных навыков; прежде всего – сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем – умения в этом акте соучаствовать, то есть некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующего готовности потрудиться вместе с художником для утоления “духовной жажды”». Это – основной родовый признак всякого искусства, <...> этого признака кинематограф и не имеет»* [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 136]. И здесь писатель опирается на идеи Пушкина, точно цитируя «Пророка». Пушкинская метафора творческого поиска – «духовная жажда» у Ходасевича переосмысливается. Пушкин, говоря о «духовной жажде», имел в виду томление истинного художника, Ходасевич, напротив, акцентирует внимание на важности фигуры читателя/зрителя, способного трудиться вместе с художником, постигая его искусство.

Идея важности читателя/зрителя – одна из ключевых в модернизме: читатель/зритель становится ключевым понимающим собеседником автора/художника. Образ читателя-собеседника описан в статье О.Э. Мандельштама «О собеседнике» (1912, 1927): *«Вкус общительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. <...> Обмениваться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какая предполагается между нами и неизвестным другом – собеседником»* [Мандельштам, 2010, с. 11]. Ходасевич, говоря о важности роли читателя/зрителя, близок мысли Мандельштама об адресате и обозначает историко-культурное знание того самого собеседника, адресата искусства, его способность трудиться вместе с автором/художником. Интересно, что фигура читателя/зрителя была важна для Ходасевича и

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

Мандельштама на протяжении всего зрелого творчества. Мандельштам в 1937 году пишет «Куда мне деться в этом январе...», где фигура читателя приравнивается врачу и советчику. И Ходасевич в 1938 году в рецензии «Умирание искусства» наделяет читателя/зрителя важной функцией, без которой невозможно искусство, – умением созерцать («никакое искусство, в сущности, ей [массе – прим. Д.С.] не нужно до тех пор, пока она сама не научится его созерцать» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 448]). В творчестве обоих писателей читатель/зритель жизненно необходим для творца и для искусства.

Способности трудиться, воспринимая подлинное искусство, Ходасевич не находит в современном человеке массы, объясняя это трудовой усталостью, которой кинематограф обязан своим появлением. По мнению писателя, в восприятии кинематографа особого труда нет («Будь кинематограф искусством – он бы пустовал, как постепенно пустуют театры (за исключением развлекательных мюзик-холлов), потому что восприятие искусства есть труд, а не отдых» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137]).

Ходасевич говорит об усталости как о характерной черте и человека массы, и избранного. Писатель понимает усталость не только как трудовую, но и как духовную. Усталость избранного – это усталость от духовного труда. Ходасевич, говоря о трудовой усталости человека массы и о духовной усталости избранного, продолжает развитие темы духовной усталости, которая стала актуальной в русской литературе начала XX века. В частности, тема духовной усталости появляется в драматургии А. П. Чехова («Три сестры» (1900)), в лирике Блока («Усталость» (1907)), в эссеистике В. В. Розанова («Недоумения и недоумения...» (1911)).

Духовная усталость у Ходасевича описана, как «синдром Стендаля» наоборот, когда человек не может восхищаться искусством, не может ощутить страсти художника. Усталость от восприятия подлинного искусства появляется в стихотворении «Хранилище» (1924), где лирический герой Ходасевича называет музей хранилищем, произведения искусства – «вереницею Мадон» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 268]. И в статье «О кинематографе» (1926) людей, способных восхищаться кинематографом и называть его искусством, Ходасевич определяет как «либо еще не доросших до искусства, либо уже разложившихся» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 139].

Ходасевич пишет «Балладу» («Мне невозможно быть собой») в 1925 году, статью «О кинематографе» – в 1926 году, а уже в 1927 году появляется звуковое кино. Ходасевич не упоминает об этой вехе развития кинематографа ни в публицистической прозе, ни в лирических произведениях, ни в письмах, но не видеть звукового кино он не мог, поскольку бывал в кинематографе. Более того, в области киноискусства появляются и другие изменения, описанные в работах историков кино. В статье «Эволюция киноязыка» (1948) А. Базена говорится, что в 1930-е годы окончательно формируется киноязык: на уровне содержания в нем вырабатываются жанры, на уровне формы – операторские и режиссерские стили, и кроме того, достигается единство между образом и звуком [Базен, 1972, с. 86-87].

Важно отметить, что именно в 1930-е годы отношение Ходасевича к кинематографу несколько меняется, что видно по рецензии на роман В.В. Набокова «Камера обскура» (1934). Писатель дает кинематографу новое определение: это не идиотство [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 282], не развлечение [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137], не примитивное зрелище [там же, с. 138], но – *лжеискусство*. Ходасевич, называя кинематограф лжеискусством, следует набоковской мысли о подмене этики иллюзией кинематографа. При этом, важно отметить, что понятие лжеискусства Ходасевича сближается с понятием антиискусства Муратова, который значительно раньше так определил кинематограф («Антиискусство» П.П. Муратова (1925)). В определениях Муратова и Ходасевича видится явное противопоставление кинематографа не искусству вообще, а *подлинному искусству*.

Анализируя роман «Камера обскура», Ходасевич прежде всего говорит о кинематографичности набоковского стиля и о влиянии кинематографа на жизнь человека. Под кинематографичностью Ходасевич подразумевает приемы и типичные для кинематографа образы («Самый темп,

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

в котором развиваются события, множество отдельных моментов, некоторые приемы (в особенности – в изображении автомобильной катастрофы), отчасти даже характерные образы действующих лиц – все это сильно напоминает синематограф» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 297]). Ходасевич видит особенность кинематографа в его приемах: говоря о темпе развития событий, писатель, вероятно, имеет в виду темпо-ритм, говоря о приеме, использованном в изображении автомобильной катастрофы, – монтаж. Монтаж Ходасевичем воспринимался как мелькание кадров (в статье «Об Анненском» (1921): «Пустое, бессмысленное, дурманящее мелькание синематографа» [там же, с. 106]; в стихотворении «Великая вокруг меня пустыня...» (1924-1925): «Взойдет ли день – я шторы опускаю, / Чтоб солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не учиняли» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 312]).

Не владея терминологией киноискусства, писатель использовал термины литературы и театра (образ, действующее лицо, сценарий, фабула и др.). Более того, «синематографический прием», о котором говорит Ходасевич, рассуждая о романе Набокова, для критика вообще отходит на второй план. На первом плане, согласно мнению Ходасевича, в романе «Камера обскура» оказывается собственно феномен кинематографа, как ключевой для понимания закономерностей современной культуры.

В 1920-е годы Ходасевич настаивал на том, что кинематограф никак не может повлиять на эволюцию искусства, поскольку не имеет никакого отношения к искусству («В связи с кинематографом нечего говорить о “новых возможностях”, “изменившихся канонах” и “современных принципах” искусства. Тут мы присутствуем не при явлении в жизни искусства, а всего лишь при постороннем событии» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 138]) (1926)). А спустя почти десятилетие писатель рассматривает кинематограф как конец не только искусства, но и культуры вообще («Вновь и вновь дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре» [там же, с. 301] (1934)), потому что кинематограф уже понимается как часть искусства, противопоставленное подлинному ложное искусство, способное повлиять на развитие культуры.

Ходасевич сопоставляет кинематограф со спортом (эта параллель прослеживается и в 1920-е, и в 1930-е годы. Размышления о спорте в кругах русской эмиграции (в статьях Ходасевича и Н.Н. Бахтина) подробно описаны С.Г. Бочаровым. Литературовед говорит о демонической природе этого явления, уподобляя спорт массовому наркотику, ссылаясь на О.Шпенглера [Бочаров, 2007, с. 391]. Размышления исследователя наталкивают на предположение, что Ходасевич, будучи знаком с трудом Шпенглера, возможно под впечатлением от его «Заката Европы», отмечает некоторую прелесть, которая все же присуща кинематографу, и сопоставима с прелестью наркотика – «приятный и засасывающий дурман есть в синематографе или в кокаине» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 300]. Тема наркотического дурмана появляется в произведениях Ходасевича неоднократно и часто связана с темой смерти: это и упоминание причины смерти Б.Ю. Поплавского («О смерти Поплавского»), и размышления о влиянии кинематографа на общество (рец. «Камера обскура»).

Ходасевич-критик отмечает, что в «Камере обскуре» все, что так или иначе связано с кинематографом, который движет сюжетом («Синематограф руководит вовсе не только литературным стилем автора, но и судьбою действующих лиц. Он подсказывает не только те или иные приемы автору, но и поступки – действующим лицам» [там же, с. 298]). Кинематограф, по мнению Ходасевича, в романе Набокова касается всего: профессий, поведения героев, событий, быта. Ходасевич делает акцент на том, что каждый герой романа так или иначе связан с кинематографом, более того, кинематограф является главным действующим лицом романа [там же, с. 298-299]. Важнейшая задача автора «Камеры обскуры», по словам Ходасевича, – показать влияние кинематографа на жизнь человека и жизнь общества в целом; и в этом влиянии прослеживается карикатура на жизнь человека. Ходасевич отмечает в романе Набокова персонажа, который по профессии является художником-карикатуристом в кинематографе («Горн – умный, но злой и до мозга костей циничный человек. Он – истинный дух синематографа, экранный бес,

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

превращающий на экране мир Божий в пародию и карикатуру» [там же, с. 300]. Для Ходасевича карикатура – это искажение подлинного, настоящего, реального, и искажение это идет не от божественного, а от дьявольского.

Неприятие Ходасевичем кинематографа как искусства в 1920-е годы и как подлинного искусства – в 1930-е годы, не отрицает, однако, его зрительского интереса, чему есть одно лирическое подтверждение. В книге Берберовой «Курсив мой» есть указание на это стихотворение: «Нашла в бумагах Ходасевича стихи “Нет, не шотландской королевой”. Он не хотел их печатать при жизни. В 1935-1936 годах шел в Париже фильм с Катрин Хепбёрн. Она была на меня похожа (в “Последних новостях” меня этим дразнили). Помню, однажды Ходасевич сказал мне: “Вчера мы были на “Марии Стюарт” и видели твоего двойника. Очень было приятно”» [Берберова, 1996, с. 482]. Стихотворение «Нет, не шотландской королевой...» «написано в июне 1937-го под впечатлением от фильма «Мария Шотландская» (1936) <...> Поэт, вдруг забывший про свое презрение к “синематографу”, мысленно обращается к актрисе» [Шубинский, 2012, с. 468]. И в этом поэтическом обращении Ходасевича, которое, по словам Берберовой, он не хотел публиковать, ощущается восторг от увиденного («Нет, не шотландской королевой / Ты умирала для меня: / Иного, памятного дня, / Иного, близкого напева / Ты в сердце оживила след» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 369]). Что, если не катарсис, испытывает Ходасевич-поэт, говоря об игре актрисы «ты в сердце оживила след»? В словах «Минутное господство / Над озаренною душой» [там же, с. 369] Ходасевич признает, возможно, своё поражение перед силой актерской игры, перед эффектом жеста, перед эффектом выхода за экранное пространство.

Ходасевичевская оценка кинематографа как эстетического явления была негативной во многом благодаря общему впечатлению от развития современного искусства. Однако со временем позиция Ходасевича изменилась. В 1920-е годы он называл кинематограф развлечением и примитивным зрелищем. В 1930-е годы писатель определил кинематограф как искусство, но не подлинное. Изменение позиции обусловлено эволюцией в кинематографии, которую Ходасевич не мог не заметить. Кроме того, в 1930-е годы Ходасевич в своих размышлениях о природе кинематографа становится чуть ближе к своему единомышленнику Муратову. И в этом изменении взгляда Ходасевича на феномен кино можно заметить его оценку. В 1930-е годы писатель считает, что кинематограф обладает движущей силой и способен влиять на развитие искусства.

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Мария Шотландская / Mary of Scotland (1936, реж. Дж. Форд, Л. Гудвинс, США), игр.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Ходасевич В.Ф. Камер-фурьерский журнал. – Москва: Эллис Лак, 2002.
2. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1: Стихотворения и литературная критика 1906-1922. – Москва: Согласие, 1996.
3. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922-1939. – Москва: Согласие, 1996.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой. – Москва: Согласие, 1996.
3. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 3. Стихотворения. Книга третья. – Москва: Наука, 1997.
4. Бочаров С.Г. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Филологические сюжеты. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – С. 385-399.
5. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902-1910). – Москва: Воскресенье, 1998.
6. Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Райский топос в лирике В. Ходасевича // Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2006. – С.156-181.

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

7. Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 т. Т. 2. Проза. – Москва: Прогресс-Плеяда. 2010.
8. Муратов П.П. «Кинематограф» // Современные записки. 1925. № XXVI. С. 287-313.
9. Шубинский В.И. Владислав Ходасевич : Чающий и говорящий. – Москва: Молодая гвардия, 2012.
10. Янгиров Р.М. «Синефилы» и «антисинемисты»: Полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) // Ежегодник Дома русского зарубежья им А. Солженицына, 2010. – С. 345–362.

#### SOURCES

1. Khodasevich V.F. *Kamer-furyerskiy zhurnal* [Camer-Fourier register]. Moscow, Ellis Lak, 2002.
2. Khodasevich V.F. *Sobraniye sochineniy: V 4 t. T.1 : Stikhotvoreniya i literaturnaya kritika 1906 – 1922* [Collected works, 4 vols, vol. I: Poetry and literary critics 1906 – 1922]. Moscow, Soglasije, 1996.
3. Khodasevich V.F. *Sobraniye sochineniy: V 4 t. T.2 : Zapisnaya knizhka. Stati o russkoy poezii. Literaturnaya kritika 1922–1939* [Collected works, 4 vols, vol. II: Notebook. Articles about Russian poetry. Literary criticism 1922–1939]. Moscow, Soglasije, 1996.

#### REFERENCES

1. Bazin A. *Chto takoye kino?* [What is cinema?]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
2. Berberova N.N. *Kursiv moy: Avtobiografiya* [Italics mine: Autobiography]. Moscow, Soglasije, 1996.
3. Blok A.A. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 20 t. T. 3. Stikhotvoreniya. Kniga tretaya* [Complete works and letters, 20 vols, vol. 3. Poems. Book Three]. Moscow, Nauka. 1997.
4. Bocharov S.G. “*Evropeyskaya noch*” kak russkaya metafora: Khodasevich. Muratov. Veydle [“European Night” as a Russian metaphor: Khodasevich, Muratov, Veidle]. In: *Filologicheskiye syuzhety* [Philological Subjects]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kultur. 2007. P. 385-399.
5. Gumilev N.S. *Polnoye sobraniye sochineniy v 10 t. T. 1. Stikhotvoreniya. Poemy (1902-1910)* [Complete works, 10 vols, vol. 1. Poetry. Poems (1902-1910)]. Moscow, Voskresenye. 1998.
6. Kapinos E.V., Kulikova E.Yu. *Rayskiy topos v lirike V. Khodasevicha* [Paradise topos in V. Khodasevich's lyrics]. In: *Liricheskiye syuzhety v stikhakh i proze XX veka* [Lyrical stories in poetry and prose of the 20th century]. Novosibirsk, Institut filologii SO RAN, 2006. Pp.156-181.
7. Mandelshtam O.E. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 3 t. T. 2. Proza* [Complete works and letters, 3 vols, vol.2 Prose]. Moscow, Progress-Pleyada, 2010.
8. Muratov P.P. *Kinematograf* [Cinematograph]. In: *Sovremennyye zapiski* [Contemporary scraps], 1925, XXVI. Pp. 287-313.
9. Shubinskij V.I. *Vladislav Khodasevich : Chajushhij i govoryashhij* [Vladislav Khodasevich: Longing for and speaking]. Moscow, Molodaja gvardija, 2012.
10. Yangirov R.M. «*Sinefily*» i «*antisinemisty*»: *Polemika russkoy emigratsii o kinematografe v 1920-kh gg.* [“Cinephiles” and “anti-sinemists”: Polemics of the Russian emigration about the cinema in the 1920s. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezhia im A. Solzhenitsyna* [Yearbook of the House of Russian Emigration named after A. Solzhenitsyn]. 2010. Pp. 345-362.