

КИНОАПОФАТИКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Под редакцией Л. Д. Бугаевой

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

УДК 791.43
ББК 85.37
К 41

Киноапофатика. Сборник статей. Под редакцией Л. Д. Бугаевой. Издательский дом «Петрополис», Санкт-Петербург, 2018. — 256 с. Серия «Синематекст».

Редактор серии *Бугаева Любовь Дмитриевна*.

Сергей Эйзенштейн видел в кино синтез разных искусств, «искусство будущего» в вагнеровском смысле. Однако фильм — это не только медиум для Gesamtkunstwerk. Наррация фильма предполагает ограничения и табу, заданные и киноязыком, и способом наррации, и ее предметом. Как кинонарратив балансирует на грани своего бытия? Какие фильмы становятся площадкой для экспериментов над кинематографической природой фильма? Существуют ли запрещенные приемы и запретные темы? Как связаны апофатика и киноискусство? В центре внимания авторов сборника «сумеречная зона» — пределы и пограничные области киноязыка и кинотекста.

Книга адресована филологам, киноведам, искусствоведам и широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-9676-0901-5

ISBN 978-5-9676-0902-2

© Л. Д. Бугаева, 2018

© Коллектив авторов, 2018

© ИД «Петрополис», 2018

ОТ РЕДАКТОРА: КИНОАПОФАТИКА

Сергей Эйзенштейн видел в кино синтез разных искусств, «искусство будущего» в вагнеровском смысле. Однако фильм — это не только медиум для *Gesamtkunstwerk*, он обладает своей эстетикой и своим языком. Наррация фильма предполагает ограничения и табу, заданные и киноязыком, и способом наррации, и ее предметом. Расшатывание системы кинотекста ставит под вопрос существование отдельного фильма, а отказ от экспериментирования — существование самого кино. Как кинонарратив балансирует на грани своего бытия? В чем заключается апофазис? Какие фильмы становятся площадкой для экспериментов над кинематографической природой фильма? Каким образом кино выражает «невыразимое»? Над этими вопросами размышляют авторы сборника «Киноапофатика».

В статьях *первой части* сборника исследуются границы и пределы кинематографа — кино «по краям». *Игорь Смирнов* проводит параллель между немым кинематографом и негативным богословием, проповедовавшим в византийско-русском исихазме молчание. По его мнению, «травма рождения» то преодолевалась, то вновь актуализировалась в последующем развитии кинематографа, но никогда не была им забыта. *Ольга Славина* описывает особенности пространства и времени медиумических сеансов в последнюю треть девятнадцатого века — в эпоху докинематографического периода. Главное событие сеанса обеспечивал медиум — переводил *das Werden von Formen* из медиумической лаборатории в прообраз кинематографа; похожие задачи впоследствии будет решать кинооператор. *Надежда Григорьева*, обратившись к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», где *Gesamtkunstwerk* срастается с разными формами «храмового действия», пытается выяснить, какими средствами кино передает сакральное содержание, по определению недоступное профанной эстетической обработке. *Иннокентий Урупин* анализирует экранизации русской классики в 1920-е гг. Он приходит к выводу, что, хотя, как правило, определяющим моментом экранизаций является

вещественная реализация языковых тропов, тем не менее может иметь место ориентация не на вербальный знак, но на предшествующий знаку образ. По мнению автора, именно на основе образа, понятого как доязыковой феномен, возможна фотогеническая (или феноменальная) работа дозвукового кино с опорными литературными текстами. *Любовь Бугаева*, исследует нарративные «пробелы». Несмотря на то, что наррация фильма предполагает ограничения и табу, заданные и киноязыком, и способом наррации, и ее предметом, киноповествование все же может, если воспользоваться определением Б. Эйхенбаума, «задерживать дыхание» — «брать паузу», создавая лакуны. *Наталья Мариевская* задумывается над вопросом: как показать то, чего нет? Например, отсутствие смысла, полноты бытия. В статье рассматривается ситуация включения в структуру фильма фрагментов атемпоральности, переход от времени к его отсутствию, а также преодоление остановки времени.

Вторая часть сборника — это подходы с разных сторон к «сокрытому» в кинотексте, начиная от реализации метафоры сна в кинонарративе и кончая становлением кинотекста в черновой форме сценария. Так, *Григорий Тульчинский* предлагает модель кинонарратива как процесса и результата осмысления, где трем технологиям понимания соответствуют три уровня нарративности. *Роман Перельштейн* считает, что высокое искусство пронизано интуициями развитого религиозного сознания, потому, в частности, в фильме «Молчание Лорны» братьев Дарденн имеет место сверхрациональный порыв, который воспринимается окружающими как нечто иррациональное, абсолютно необъяснимое с точки зрения здравого смысла. *Всеволод Коршунов* обращается к структуре сюжета в кинематографе. Исследователь убежден, что в современном голливудском кино традиционная иерархия сюжетных уровней претерпела изменения: происходит своеобразный бунт подсюжета против основного сюжета (например, в фильмах «Монстры» и «Годзилла» Г. Эдвардса, «007: координаты «Скайфолл»» С. Мендеса, «Человек-паук: высокое напряжение» М. Уэбба) и именно подсюжет выходит на первый план, в ряде случаев «разъедая» и подчиняя себе главный сюжет. *Феофания Виталь* основное внимание уделяет катарсису как ключевому моменту просмотра фильма, а также средствам его достижения в современной американской кинодраме. В фокусе внимания *Светланы Мартыновой* и *Дениса Бугаева* — киноглаз как орудие борьбы с апофатикой. Авторы ставят целью рассмотреть конфликт между киноглазом и апофатикой как кинематографический прием и обращаются к режиссерским работам, на первый взгляд, не связанным, но при пристальном рассмотрении высвечивающим разные

границы конфликта. *Наталья Семенова*, обращаясь к теоретикам театра, рассматривает, как категория жеста использовалась в историко-революционном кино 1930-х гг. Основной акцент сделан на понятии Б. Брехта *gestus* («социальный жест»). *Мария Жукова* раскрывает сложную и, казалось бы, скрытую борьбу кинематографа с «голубым экраном». Кино, как считает Мария Жукова, отстаивает свое право на бессмертие, не только отрицая телевидение, но и мимикрируя под него, усваивая его характерные приемы. *Юрий Доманский*, отталкиваясь от предположения, что фильмы предлагают не просто песни, а кинематографическую интерпретацию художественных миров музыкантов, рассматривает приемы, при помощи которых осуществляется синтез аудиальных художественных миров музыкантов и синтетического мира кино. *Марина Шаранова* рассматривает взаимодействие миметического и архетипического в драматургии кино и в образах киногероев в фильмах «Бесконечность» М. Хуциева и «Дикое поле» М. Калатоцишвили. Поступки архетипически-миметических героев в мифологически-реальном пространстве, как считает автор, позволяют обнаружить апофатический смысл киноповествования, распознать трансцендентные основы бытия. *Лариса Муравьева* обращается к изучению интертекстуальных редупликаций в кинематографе, то есть к моделям фильма, построенным по принципу нарративной фигуры *mise en abyme* и отсылающим к «третьему тексту», невидимо присутствующему за тем, что зритель видит на экране. На примере фильма «Часы» С. Долдри объясняется семиотический механизм интертекстуальной редупликации и анализируются специфические средства, формирующие данную фигуру в киноповествовании. *Ирина Мартыанова* интерпретирует киносценарий, традиционно существующий в тени фильма, как черновик кинотекста, как рождение замысла *ино*го произведения, обрекающего сценарий на смерть.

Сборник статей «Киноапофатика» посвящен разного рода «реальностям иллюзий», возможно, меняющих саму природу человеческого опыта. «Киноапофатика» — это попытка приблизиться к объяснению и выражению «невыразимого» и «невыраженного».

Любовь Бугаева



I.

ПРЕДЕЛЫ КИНОТЕКСТА

Игорь Смирнов

АПОФАЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ КИНОИСКУССТВА

1.

Рождение кино раздвоило искусство сценической игры точно так же, как прения между Григорием Паламой и калабрийским монахом Варлаамом, вынесенные на обозрение в константинопольской Св. Софии в 1341 г., раскололи позднесредневековое богословие. По мнению Варлаама (как оно излагается у Паламы), Бог познается через сущее, когда мы изучаем явления, данные нам в чувственном опыте. По возражению Паламы, творения отличаются от Творца, не позволяют судить о Нем. Основатель исихастского движения считал, что Бог непостижим в качестве субстанции, в Своей сущности, но, тем не менее, доступен участию в виде источника энергии. На заре XX в. кино заняло сторону паламитов в своем противостоянии театру — варлаамитскому по художественной природе. Театральное зрелище приводит реципиентов в непосредственный контакт с показываемым на сцене — с творимой на ней реальностью, и замыкает их в здешнем мире. Что до фильма, то он делит реальность на две области — потустороннюю и посюстороннюю по отношению к экрану. То, что остается за экраном (субстанция воспринимаемого), пребывает в себе. Кинозрители видят изображение, поставленное им проекционным аппаратом. Отгороженные от социофизических референтов, они приобщаются таковым энергетическим путем — благодаря электрическому свету.

В исходных позициях Варлаам и Палама были единодушны: горнее превышает способности человеческого разума. Из этой негативной посылки Варлаам делал катафатический вывод, предназначая тварному уму сосредоточиться на дольном. Заключение Паламы носило апофатический характер: нужно вовсе избавиться от интеллекта (от «внешней мудрости»), дабы стать уже здесь и сейчас сопричастным запредельному¹. Апофатика имеет множество разновидностей (о чем — ниже), их инвариант — кенотическое умаление познающего субъекта, предпринимаемое ради совершенного торжества объекта, который теряет — в своей абсолютности — различаемость. Неопределенный объект отпадает от всех наблюдаемых, оказывается инобытийным. Чем более опустошен субъект и чем менее он, следовательно, связан с эмпирической объектностью, тем ближе он к несказуемому и неисследимому. Как подчеркивал Г. М. Прохоров, спор между Варлаамом и Паламой шел о том, может ли человек принадлежать трансцендентному порядку². Возникновение кино перевело убеждения Паламы в план техномедиальных средств и обмирщило апофатику. Место инобытия занял съемочный процесс. Фильмическая секуляризация отрицательного богословия была, однако, крайне двусмысленной. Низводя сверхъестественное до всего лишь постановочно-съемочного искусства, она в то же самое время поднимала кино до уровня эрзац-религии³. Впервые за всю свою историю художественное произведение сделалось равнозначным вере (в потустороннее), даже и не будучи инструментализовано ее адептами, — само по себе, как особого рода медиум. Театр, как подчеркивал Ален Бадью⁴, противопоставляет себя церкви, переводя символическую сопричастность

¹ К двум взаимоисключающим развитиям тезиса о непостижимости Бога ср.: *Архимандрит Киприан (Керн)*. Антропология Св. Григория Паламы (1950). М., 1996. С. 276 сл.

² *Прохоров Г. М.* Исихазм и общественная мысль в Восточной Европе в XIV веке (1968) // *Прохоров Г. М.* Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы, изд. 2-е. СПб., 2000. С. 52 сл.

³ Что неоднократно и под разными углами зрения констатировалось в киноведении — ср., например: *Аронсон О.* Кинематографический образ: переизобретение чуда // *Аронсон О.* Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия). М., 2007. С. 23–38; *Григорьева Н.* Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино конца 1920-х – 1950-х гг. СПб., 2012. С. 355 сл.; *Drubek N.* *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino.* Wien e. a., 2012. S. 40 ff.

⁴ *Бадью А.* Рапсодия для театра. Краткий философский трактат (*Badiou A.* *La Rhapsodie pour le théâtre.* Paris, 1990) / Перевод И. Кушнаревой. М., 2011. С. 57 сл.

прихожан бессмертно-вечному телу Христову, утверждаемую евхаристией, в фактическое и сиюминутное восприятие зрителями представления, разыгрываемого актерами. Кино же сопоставлено «храмовому действию», профанируя его, с одной стороны, но, с другой, — как и оно, помещая нас на пороге двух миров, один из которых дан органам чувств, а другой — им за пределами.

Соответствие кинематографа исихастской доктрине было тем более разительным, что ранний фильм отвечал ей и в своей немоте. В «Триадах в защиту священно-безмолствующих» Палама критиковал речепроизводство, коль скоро в словесных бранях люди только тем и заняты, что опровергают друг друга. Вербализованной истины для всех нет. Чтобы «обóжиться», следует отрешиться от всего наружного и погрузиться в себя.

Дозвуковое кино в предреволюционной России полностью отказывалось от сотрудничества со словом лишь в радикальных экспериментах⁵, прежде всего в тех, которые проповедовал Александр Вознесенский. Подводя итоги своей деятельности, он предрекал грядущую гибель театра⁶ и призывал кино превратиться из пантомимы в «драму без слов»⁷, что и пытался осуществить в сценарии «Слезы» (1912), который изгонял с экрана надписи. Но и используя слово, кино не вступало в непримиримое противоречие с исихазмом. Чем бы ни была экранная надпись (репликой героя, пояснением к обстоятельствам демонстрируемого действия, скрепой между сериями кадров, морализующим вердиктом и т. д.), она восполняла то, что кинозал не мог увидеть, т. е. была комплементарна к молчащему изображению⁸. В этой функции слово вводило в кинокартину зону незримого, обращенно коррелируя с образами, спроецированными на экран, оторванными от своей субстанции. Надпись и кинообраз находились в немом фильме в дополнительном распределении: первая отсылала к принципиально — в границах этого медиума — несозерцаемому (можно

⁵ См. подробно: Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991. С. 278–285.

⁶ Вознесенский Ал. Искусство экрана. Руководство для кино-актеров и режиссеров. Киев, 1924. С. 132 сл.

⁷ Там же. С. 18. Взамен пантомимы Вознесенский требовал от актеров — совсем в духе исихастского учения об «умном делании» — передавать мыслительную работу, ибо «содержание мысли есть [...] и содержание чувства» (Там же. С. 125).

⁸ К включенности надписи в изобразительный строй («язык») немого фильма ср.: Paech J. Zwischen Reden und Schweigen — die Schrift // Text und Ton im Film / Hrsg. von P. Goetsch, D. Schennemann. Tübingen, 1997. S. 48.

сказать, к богоподобному), тогда как то, что созерцалось, запирало подход к материальным носителям визуально воспринимаемого.

Еще один пункт соприкосновения начального киноискусства с апофатикой Паламы — то первостепенное значение, какое отводилось в обоих случаях свету. Христология была ключевым моментом в системе доводов, выдвигавшихся византийским исихазмом. «Обожение» достижимо для человека по почину Христа, представшего перед учениками на горе Фавор не в земной («рабской») ипостаси, а «в славе», в ослепительном сиянии⁹. В единении с нетварным светом сущий-в-Боге вторит Христову Преображению, что превосхищает всеобщее воскресение, торопит его, не дожидаясь Страшного суда.

Понятие «светотворчества», которое ввел в оборот кинотеории Никандр Туркин, без обиняков подхватывает расширенное представление Паламы о теофании, имеющее в виду и пересоздание себя человеком: «Экран, осиянный лучами света и исполненный молчания, как тихая и мудрая Божья ночь, будет, — как обещал Туркин, — носителем тех таинственных сил, какие возвышают человека и приближают его к источникам мировой мудрости»¹⁰. Выступления Туркина не прошли, судя по всему, мимо внимания Ю. Н. Тынянова, который писал в статье «Об основах кино» (1927), полемизируя с книгами Белы Балаша «Зримый человек» (1924) и Луи Деллюка «Фотогения» (1920): «не “видимый человек” и не “видимая вещь” являются “героем” кино, а “новый” человек и “новая” вещь — люди и вещи, преобразенные в плане искусства...»¹¹. Главным средством этого мирообновления (не мистического, как у Туркина, а сугубо энергетического) был в тыняновской концепции, наряду с игрой ракурсов, свет.

В кинопрактике аналогом озаряющей Христа божественной заповедности служило размещение источников сильного света во внешнем пространстве при съемках из внутреннего, часто затемненного. Такой прием обычен в кинокартинах Евгения Бауэра: «Сумерки женской души» (1913) завершаются выходом князя Дольского из артистической уборной

⁹ См. подробно, например: *Мейендорф И.* Византия и Московская Русь. Очерк по истории церковных и культурных связей в XIV веке (1981). Paris, 1987. С. 173.

¹⁰ *Туркин Н.* Светотворчество // Мир экрана, 1918, № 1. С. 5 (4–5). Об истории термина «светотворчество» см.: *Drubek N.* Op. cit. S. 19. Здесь же (S. 171–173) указание на Фаворский свет исихастов как на одну из традиций, питавших русский кинематограф.

¹¹ *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е. А. Тоддеса и др. М., 1977. С. 331.



Илл. 1. Свет из инобытия в «Сумерках женской души»

его бывшей жены Веры в сноп света (илл. 1), после чего он падает замертво; в «Немых свидетелях» (1914, по сценарию Вознесенского) камера устанавливается в швейцарской барского дома, освещаемой издали, с улицы. В названных и подобных сценах Фаворское чудо не просто профанируется (смерть князя в «Сумерках женской души» контрастно Христову воскресению), но и переиначивается в самоутверждение только еще формирующейся визуальной культуры. Свет бьет снаружи во внутренние помещения через проемы окон и дверей — выделяет рамки, которые (как заметил Кристиан Метц¹²) воспроизводят в кадре прямоугольник экрана. Тем самым проекция «движущейся фотографии» на экран интернализуется в киноизображении при помощи светового эффекта. Тот же результат давал свет, падающий на проемы из-за съемочного аппарата, как, например, в эпизоде прохода Веры в «Сумерках женской души» мимо черного подвального окна, из которого выглядывает лицо будущего насильника столяра Максима.

«Светотворчество», однако, далеко не всегда имело в раннем кино профанирующую направленность. Оно могло нести также мистическую нагрузку, не столько деформируя, сколько продолжая исихазм, впрочем,

¹² Metz Ch. Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films (L'énonciation impersonnelle ou le site du film. Paris, 1991) / Übers. von F. Kessler. Münster, 1997. S. 51 ff.

в применении к злободневным оккультным веяниям. В фильме по тургеневским мотивам «После смерти» (1915) Бауэр дважды заливает светом фигуру умершей женщины в белом одеянии, возникающую в видениях героя почти как Христос «в славе». Герой-ученый вызывает покойницу из небытия, проецируя ее фотопортрет на экран, — и здесь отклик на исихазм слит с киноавторerefлексией.

В жанровом аспекте немой кинематограф 1910-х гг. отвечал исихазму, отдавая предпочтение мелодраме¹³. Одним из неперенных условий просветления плоти исихазм полагал избавление от страстей. По образцу наставлений Иоанна Лествичника (VI в.), предшественника Паламы в насаждении безмолвия, Нил Сорский сформулировал в «Монастырском уставе» (конец XV в.) подробные советы по поводу того, как распознавать и подавлять «помыслы» (аффективную зависимость от объектов)¹⁴, добываясь бесстрастия (воскресения души прежде воскресения тела, по выражению игумена Синайской горы). Осуждая пагубу страстей, киномелодрама толковала их, как правило, в виде безысходных, лежащих в человеческой природе. Альтернативой опасно аффективному поведению были отстраненно фиксирующие его кинокамера и ее живые субституты — герои-свидетели (например, Вадим в «Счастье вечной ночи» (1915) Бауэра, способствующий прозрению слепой Лили и затем смиренно наблюдающий, как она влюбляется в его брата Георгия, принятого девушкой за ее спасителя). Проникнутый исихией, которой были свойственны эдемские чаяния, киномедиум стилизовал себя под земной рай в убранстве павильонов. В мелодрамах Бауэра страсти бушевали на фоне пышных зимних садов — нейтральном, как и объектив съемочного аппарата, как и он, стороннем разыгрываемому действию. В контексте суда над страстями иной, чем принято, оценки заслуживают утрированные и шаблонизированные жесты исполнителей мелодраматических кино постановок. Эта телесная экспрессия не только и даже не столько компенсировала — в наивной манере — фильмическую немоту, сколько была соположена критике, которой кино подвергало порабощение человека аффектом. Последняя правда и для раннего кинематографа, и для

¹³ О мелодраматических фильмах 1910-х гг. см. подробно: *Шахадат III. Русская киномелодрама между Серебряным веком и авангардом // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций / Под ред. Я. Плампера и др. М., 2010. С. 227–255.*

¹⁴ См. подробно: *Архангельский А. С. Нил Сорский и Вассиан Патрикеев. Их литературные труды и идеи в древней Руси. Ч. 1. Преподобный Нил Сорский. СПб., 1882. С. 97 сл.*

исихазма не в исступлении, а в самоуглублении, хотя бы оно и не влекло за собой в мелодраме восхождения к Богу, маркируя жизненные кризисы персонажей и предвещая их поражение. Таково, например, погружение в себя перед самоубийством героя бауэровских «Детей века» (1915). Киномелодрама может разворачиваться и так, что опустошает жест: в концовке «Немых свидетелей» брошенная барином горничная Настя пытается обнять отсутствующего соблазнителя, который только что покинул город.

Проводя параллели между мистикой восточного христианства и русскими предреволюционными фильмами, заманчиво зайти так далеко, что возвести и их, хорошо известный синефилам, замедленный темп к исихастской технике «умного делания», предписывающей приостановку дыхания при длительном повторении одной и той же Иисусовой молитвы. Конечно же, апофатика нашла себе в русском кино внимательнейшего восприемника не в последнюю очередь по той причине, что она составляла — благодаря влиятельности Паламы и усилиям его многочисленных последователей в Московском государстве — одно из важных слагаемых православного самосознания. Показательно, что немой фильм (назову хотя бы «Пышку» (1934) Михаила Ромма) сравнительно долго не уходил в Советской России в прошлое несмотря на победу, одержанную его звуковым конкурентом. (Похожая ситуация прослеживается в японском кинематографе, затянувшем переход к аудиовизуальности в условиях буддистской культуры с ее идеалами самосовершенствования и отвлечения от внешней реальности).

Но, говоря об искусстве фильма и апофазисе, нельзя сводить речь только к национальным кинематографиям. Жанр киномелодрамы был ведущим также на Западе. Во всем раннем кино властвовала, пусть не безраздельно, малоподвижная камера, в чем при желании можно усмотреть не одну лишь незрелость режиссерско-операторского мастерства, но и принимаемое на себя фильмом ограничение в показе мира, сопоставимое с тем, какое негативное богословие налагало на субъекта гносеологического акта. Композиция большинства кинолент 1900–1910-х гг. зияла, как пишет Ю. Г. Цивьян, «эллипсисами»¹⁵, представляла собой, по концепции Тома Ганнинга, набор «аттракционов», недостаточно связанных между собой¹⁶, т. е. вбирала фигуры умолчания, вернее, невидения, вторящего

¹⁵ Цивьян Ю. Г. Указ. соч. С. 244 сл.

¹⁶ См., например: *Gunning T. The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde* (1986) // *Early Cinema. Space. Frame. Narrative* / Ed. by Th. Elsaesser, A. Barker. London, 1990. P. 56–62.

немоте фильма и одновременно тому минус-знанию, в котором полагалось пребывать религиозной личности апофатического склада. Разрушение вещественной среды, обычное в американских кинофарсах, перекликалось — хотели того режиссеры или нет — с тем пренебрежением к собственности (на Руси оно получило название «нестяжательства»), которое проповедовалось негативным богословием. (До максимума комедийная деструктивность была доведена в ленте Бастера Китона «Пароходный Билл» (1928), где буря на Миссисипи сметает с лица земли целый город; герои этого фильма перерождаются и примиряются друг с другом, падая в воду, в чем нельзя не заметить намека на крещение). Вряд ли что-то слышавший о Паламе, но, несомненно, увлеченный христианским историзмом, Дэвид Уорк Гриффит сделал одним из кульминационных эпизодов «Рождения нации» (1915) облачение основателей ку-клукс-клана в белые балахоны, недвусмысленно напоминающие о трансфигурации Спасителя, одевшегося светом «яко ризою». Кино бывало исихастским даже без опоры на традицию византийско-русских молчальников.

Киномедиальное возобновление апофазиса — событие антропологического масштаба. Исихазм был не более чем одной из множества филиаций в развитии той стратегии познания, которая призывала познающего субъекта к самоотрицанию. Солидарные в этом пункте мыслители расходились в том, как трактовать инобытие, куда надлежало попасть забывающему себя, расписывающемуся в бессилии интеллекту. Если Палама вслед за толкованием Григория Нисского (IV в.) на Шестоднев различал в Боге сущность и энергию (так сказать, Его ноуменальность и Его феноменальность), то Плотин (III в.) заявлял в апофатической шестой Энеаде, что в Первоедином эти начала неразрывно слиты. Третье решение предлагал здесь (Псевдо) Дионисий Ареопагит (чьи сочинения стали известны в Византии в первой половине VI в.): Бог квалифицируется им в трактате «О Божественных именах» как невыразимое единство и раздельность. Майстер Экхарт, проповедовавший апофазис в католической Европе лишь немногим ранее, чем Палама огласил свои тезисы на ее Востоке, вовсе отказывался объяснять, что именно открывается тварному существу в потусторонности, сосредоточиваясь на тех состояниях (будь то обнищание Духом или болезненное ослабление плоти), которые позволяют человеку сопережить Бога. Последователь Майстера Экхарта, констанцский монах Генрих Сузо, писал в «Книжке истины» (между 1327 и 1329) о том, что отрешившиеся от личностного начала блаженные растворяются в Ничто, каковое есть сокровенное бытие Божие в Самом Себе. На границе позднего Средневековья и Возрождения

Николай Кузанский придал в труде «Об ученом незнании» (1440) парадоксальному умозрению Ареопагита математическую доказательность: рассудку не вникнуть в Божественную бесконечность, где разные геометрические фигуры (треугольник, круг, сфера) суть одно и то же, раз у линии нет предела, где часть и целое равны. При всей близости Кузанца к Ареопагиту его Бог своеобразен — в той мере, в какой понимается как омнинегация, включающая в отрицание и себя самое, вследствие чего Он не вовсе чужд людям (у Ареопагита Бог находится за порогом и отрицания, и утверждения). Коль скоро в инфинитности нет противостоящего ей извне, Бог всевидящ — Он видит у Кузанца и Свое видение («О видении Бога», 1453). К той же обратимости зрения на себя стремилось и стремится киноискусство, авторефлексивное уже с первых своих шагов, о чем я упомянул выше — с беглостью, несправедливой по отношению к одной из самых фундаментальных в теории фильма проблем¹⁷.

В своей вариативности апофатическое мышление движется парно с катафатическим, отстаивая свое превосходство над соперничающим методом. (Уже Иоанн Скот Эриугена («О разделении природы», ок. 862–867) восхвалял негативное богословие за то, что оно, отрицая, вместе с тем и утверждает — в противоположность только утвердительным высказываниям о Всевышнем). Паскаль ревизовал Кузанца, считавшего, что Бог совмещает собой всё и ничто. В «Pensées» (1656–1658) Бог положительно бесконечен, в то время как Его антипод, человек, бесконечен — в своей ничтожности — негативно (у Кузанца две инфинитности — высшая и низшая — разнятся в качестве потенциальной и актуальной — несчетной, но ограниченной). «Pensées» не только обновляли апофатику Кузанца, но и писались в противоход к картезианской катафатике. В теодицее Декарта (1640) человек охарактеризован могущим сомневаться в данных чувственного опыта и отдаваться чистой и в себе истинной мысли — Божественной по происхождению. В антропокритике Паскаля у человека нет выбора: для него тонет в неразрешимой тайне и Бог, и он сам — ничто, которое лишь тщится вознестись над собой. Позиция Декарта родственна той, которую отстаивал в «Сумме теологии» (1265–1273) Фома Аквинский, декларировавший, что Бог умопостигаем как Творец силы ума (I, 12). Это соображение не примут как Палама, так и Варлаам, рисовавшие распад беспомощным перед лицом Божьего величия. Парность двух типов религиозного философствования отчетливо заметна и при дальнейшем

¹⁷ О самовидении и бископии в кино см. подробно: *Смирнов И. П.* Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб., 2009. С. 72 сл.

углублении в ментальную историю. Плотинову неопределенность первоначально Всеединого, куда должны вернуться оторвавшиеся от него души, отменяет у Блаженного Августина («О Граде Божьем», 413–426) катафатический, заведомо известный Небесный Иерусалим, в котором совершится спиритуализация тленной плоти и который — в виде церкви странствующей — ощутимо присутствует уже в посястороннем пространстве-времени.

Нет нужды обозревать весь путь, который оба знания о Творце и тварном уме одолевали, всякий раз состязаясь друг с другом, а не порознь, не просто в автодинамике (хотя бы такое прослеживание и выглядело заманчивой целью: подробно изученное развитие апофатики обычно берется в посвященных ей трудах вне ее сочлененности с превращениями катафатики¹⁸). Приведенных примеров достаточно, чтобы продолжить прервавшееся обсуждение киномедиальности. В своей немой форме она создала в искусстве, являя собой дополнение к театру, ту ситуацию, которая издавна была присуща теологии и философствованию о генерально инаковом. Разумеется, искусство было и прежде склонно тематизировать несказуемое, непроницаемо сокровенное, неисповедимое для рационального взгляда на вещи¹⁹. Но используемые в эстетической активности каналы связи с реципиентами не имели при этом субстанциального отличия от материи социофизического мира (звуковой, телесной, красочно-пластичной, естественно-языковой). Традиционные искусства медиально не могли не быть катафатическими, ибо передавали информацию так же, как то случается при общении людей друг с другом и при восприятии ими природных объектов. Только с изобретением кино («движущейся», охватывающей разные стороны действительности, «фотографии») человеку удалось вместить искусство в медиум, который запечатлевал мир, сам будучи отторгнутым от него. Двумирие, необходимая предпосылка апофазиса, оказалось в кино качеством медиальности, а не воображаемым, как в искусствах, существовавших до возникновения Великого Немого.

¹⁸ Как, например, в разделе «Божественное ничто» из книги Сергея Булгакова «Свет не вечерний» (1917) или в «Очерках мистического богословия Восточной Церкви» (1944) Владимира Лосского.

¹⁹ Ср. одно из последних собраний статей по этой проблематике: *Wie nicht sprechen...? Apophatik des Unsagbaren im (russischen) Kunstdenken = Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 73 / Hrsg. von N. Scholz, A. A. Hansen-Löve. München, 2014.* Об отказе от речи в разных социокультурных практиках, в том числе и в эстетических, см. подробно: *Богданов К. А. Очерки по антропологии молчания. Homo Tacens. СПб., 1997.*

Не давая зрителям зрительного образа возможности очутиться за экраном, в фильмическом инобытии, кино принципиально сокращало их компетенцию и, соответственно, рассчитывало себя, какие бы сословия ни посещали киносеансы, на усвоение упрощенно-массовым сознанием, что вызывало как протест (каковым была, скажем, брошюра Корнея Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908, 1910), высмеивавшая примитивизм ранних фильмов), так и восхищение, отмеченное апофатическими чаяниями: Яков Линцбах предвидел, что новое искусство заложит фундамент небывалого языка — «без слов и без грамматики»²⁰. Апеллируя к низам общества (и очень часто изображая их представителей), предреволюционный русский кинематограф и в этом отношении был соположен исихазму с его заботой об обездоленных и установкой на нестяжательство²¹ (каковая переводила в имущественный план неприятие тварного рассудка). В качестве секуляризованной апофатики киноискусство, однако, не только идеализировало людей из народа (как в «Немых свидетелях», где внучка швейцара Настя, обманутая господином, сохраняет преданность ему и изгоняет из дома любовника его жены), но и указывало на исходящую от них опасность и разрушительность: в мелодраме того же Бауэра «Дитя большого города» (1914) швея из деревни Маня разоряет и доводит до самоубийства увлекшегося ею Виктора. Как бы то ни было, грянувшая на рубеже XIX и XX вв. эра кино ознаменовала собой пауперизацию искусства, которое свело себя на экранах к элементарным рекомбинациям значащих элементов: преследуемый становится преследующим (в комических лентах Чарли Чаплина), нуждающийся в благодеянии — насильником (в «Сумерках женской души»), неверная невеста — жертвой мужского непостоянства (в «Миражах» (1915) Петра Чардынина) и т. д. и т. п. Пусть обусловленный медиально, этот редукционизм выполнял то же задание, что и религиозно мотивированное, как сказал бы Майстер Экхарт, «обнищание» субъекта знания в апофатике, мыслившей — в лице Плотина, Ареопагита и др. — и свой объект, Бога, максимально «простым». Сами рекомбинации, демонстрировавшиеся на экране начиная с «Политого поливальщика» братьев Люмьер, упирались в отрицание данностей и делали его главным логическим содержанием кинопродукции.

²⁰ Линцбах Я. Принципы философского языка. Опыт точного языкознания. Петроград, 1916. С. 75. Глава о кинематографе из этой книги была перепечатана в «Мире экрана» (1918, № 2. С. 2–3). Ближе к Линцбаху мыслил язык кино Бела Балаш: *Balázs B. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). Frankfurt am Main, 2001. S. 21.

²¹ Об этой политике исихазма см., например: *Прохоров Г. М.* Указ. соч. С. 72 сл.

Религиозно ориентированная апофатика не потеряла актуальности в годы первых триумфов кинематографии — достаточно вспомнить «мэонического Бога» у Николая Минского²² или отказ Александра Добролюбова от литературы, его уход в народ и основание им секты, культивировавшей молчание²³. Вместе с тем знание из незнания пережило в эти времена революционизировавший его переворот. Начавшаяся, вероятно, в философии Канта — с ее подходом к ноуменам как к неподдающимся рационализации вещам-в-себе — секуляризация отрицательного богословия получила на исходе XIX в. научную окраску. В scientистской редакции место негативно-трансцендентного заняла у Эрнста Маха («Анализ ощущений и отношение физического к психическому», 1885) окружающая нас среда, выступившая десубстанциализованной, коль скоро человеку — таков был аргумент неоапофатика — приходится довольствоваться лишь идущими от нее возбуждениями, которые передаются по нервным волокнам. Знание, добываемое из ощущений, субъект верифицирует социальным путем, поддержанный коллективным опытом (так что, самость, по Маху, оказывается иррелевантной). Субъект в наукообразной теории Маха сопричастен внеположной ему реальности исключительно энергетически — как если бы он был кинозрителем²⁴.

²² Минский Н. М. Религия будущего (Философские разговоры). СПб., 1905. С. 21.

²³ Итог символистской апофатике постарался подвести спустя десятилетия после ее заката Семен Франк в «Непостижимом». В своей суммирующей версии она до крайности раздвинула объем неведомого: «всякая вещь и всякое существо в мире есть нечто большее и иное, чем все, что мы о нем знаем и за что мы его принимаем» (Франк С. Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. Париж, 1939. С. 38). Этот экстенциональный рост того, что неподвластно интеллекту, сочетается у Франка с интенциональным регрессом: по логическому содержанию неведомое есть «ни-то-ни-другое», «сама “не-инаковость”» (Там же. С. 102), т. е. нечто, давным-давно обозначенное Николаем Кузанским как «non-aliud». Стоит заметить, что Франк ставит свои выкладки в отрицательную параллель к катафатике Павла Флоренского. Если Флоренский разрабатывал в «Столпе и утверждении истины» (1914) логику неисключенного третьего, призванную сообщить Троице интеллигибельность, то Франк, взяв из этого богословского труда уравнение «А есть В», которое увенчивало конструктивный подступ к нераздельности Отца, Сына и Св. Духа, пишет, что оно лишь уводит в сторону от действительности неизведанного и неизбывно таинственного (Там же. С. 114).

²⁴ В гуманитарных науках иррелевантность субстанции («материала») была взята за методологический принцип русским формализмом, который свел специфику литературы, как известно, к «остранненному» видению вещей, имеющему немало общего с Преображением. К энергетизму в формалистской теории ср.: Зенкин С. Вещь, форма

Позднее Эдмунд Гуссерль будет в «Идеях к чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913) методологически наставлять науку по части *epoché* — катарсического вremenного самоустранения думающего, которое привело бы его к истинному, не отягощенному предрассудками, мировидению. Учитывал Гуссерль или нет фильми-ческую апозиопезу, его очищающее воздержание от продолжающихся высказываний таит в себе глубокое фамильное сходство с ней²⁵.

По ходу того, как апофазис был возведен в наукоучение²⁶, он испытал прагматизацию и, что вытекало отсюда, политизацию. Книга Александра Богданова «Эмпириомонизм» (1904, 1906) придавала идеям Маха потребительскую ценность: раз индивид — это средоточие энергии, она будет возрастать и выказывать свою «жизнеспособность» в той степени, в какой отдельный человек в акте самоотречения «гармонически», т. е. в организационном порядке, соотнесет себя с групповым поведением. Можно говорить об апофатическом большевизме Богданова и катафатическом — его партийного соратника Ленина, защищавшего в «Материализме и эмпириокритицизме» (1909) в консервативно-одергивающем тоне положение о субстанциальном равенстве органа мышления, мозга, и внешней среды и об опричиненной этим способности сознания устанавливать «объективную» и даже «абсолютную» истину²⁷.

и энергия (2006) // *Зенкин С.* Работы о теории. М., 2012. С. 333–337.

²⁵ Вообще говоря, *epoché* — залог того, что наше действие, предваренное паузой, отказным моментом, не будет автоматически-принудительным, т. е. невротическим или психотическим. Кино, подвергшее традиционное сценическое представление иллюкутивной блокаде, сравнимой с *epoché*, — всегдашний противник психопатии, начиная уже с «Кабинета доктора Калигари» (1920) Роберта Вине и «Умиряющего лебедя» (1917), где Бауэр вывел сумасшедшего живописца, который убивает свою модель в поисках вдохновения, почерпнутого у смерти.

²⁶ Русские философы, возросшие на символизме, сопротивлялись сциентизации отрицательного богословия и старались в обратном порядке перекодировать научные категории в религиозно-апофатические. В «Этике преображенного Эроса» (1931) Борис Вышеславцев привнес во фрейдовскую «сублимацию» значение «обожения».

²⁷ Сходным образом в начале XX в. был расколот и анархизм. С катафатической тенденцией в нем, нашедшей выражение в синдикализме, соперничал «мистический анархизм» Густава Ландауэра в Германии и Вячеслава Иванова, Георгия Чулкова и других символистов в России. В статье «Идея неприятия мира» (1906) Иванов с явной оглядкой на исихазм провозгласил «принцип мистического энергетизма», подразумевая под этим примат воли над отрицаемым ею бытием (*Иванов В.* Родное и вселенское. М., 1994. С. 53–54). Возможно, что Вознесенский и вслед за ним Дзига

Как техническое достижение, киномедальность соучаствовала в общем процессе, сдвинувшем апофазис из теологии и философии в область науки и адресуемых ей методологических рекомендаций. Подобно апофазису, но с некоторой задержкой по сравнению с ним, русское кино политизировалось сразу после Февральской революции (к примеру, в антибольшевистском фильме Бауэра «Революционер», 1917) и затем, в советские времена, поставило активное вмешательство в социальную жизнь и манипулирование общественным сознанием в число своих главных целей. Отвечая медиально-технически исторической динамике апофазиса, кино оказывало на него осязаемое влияние. В знаменитой концовке «Логико-философского трактата» (1918), где говорится о замолкании мыслителя перед лицом инобытийности, откуда мир мог бы получить смысл, Людвиг Витгенштейн следует за Кантом, опровергавшем в статье «О неудаче всех философских попыток теодицеи» (1791) спекулятивное богопознание, но признававшим, по Иову, веру во Всемогущего. За витгенштейновским суждением о том, что Бог не открывает себя в мире (6. 432), проглядывает несогласие Паламы с мнением Варлаама. Но, наряду с обращением к философско-богословским источникам, «Трактат» реагирует и на наступление века кино. Понимая предложение как зримый образ (*Bild*) действительности (4. 021) и строго отграничивая в себе истинные или ложные, логически упорядоченные предложения от исполненного случайности фактически данного, Витгенштейн делает то же самое, что и киноэкран, с которого мы считываем видеoinформацию, не вдаваясь в то, что за ним происходило²⁸.

2.

То, что случилось с апофазисом в кино при вступлении этого искусства вместе со всей социокультурой в авангардистскую фазу эволюции, можно назвать на формалистский манер «обнажением приема» или на постмодернистский — «автодеконструкцией». Я имею в виду превращение кино

Вертов боролись с вербализацией киноискусства, будучи захвачены идеей «пропаганды действием», впервые высказанной французским анархистом Полем Брусе во второй половине XIX в. и ставшей весьма популярной в России 1900-х гг.

²⁸ И наоборот: катафатика отказывала кинематографу в праве на существование. В «Творческой эволюции» (1907) Анри Бергсон клеймил, с одной стороны, ничто в качестве «псевдоидеи», а с другой, — порицал кинематограф за то, что он одинаков по природе с дискретным рационализированным мышлением, которое следовало бы обогатить за счет инстинктов с тем, чтобы возникающая из этого сплава «интуиция» была бы адекватной «жизненному порыву» как «длительности».

из медиального устройства, аналогичного отрицательному богословию и его мирским реинтерпретациям, в орудие апофатического саморазвития.

Прежде всего следует в этой связи обратить внимание на то обстоятельство, что авангардистский фильм то и дело опрокидывает себя во внешнюю реальность, не только занят собой, свойствами своей медиальности (как в ленте «После смерти», овнутрившей экран и проекцию), но и покоряет мир, кинофицирует его. Тем самым киномедиальность онтологизируется, перестает сопрягать себя с иным, чем она (ибо все вокруг родственно ей), обнаруживает, концентрируясь на себе, собственное Другое, автодифференцируется, что закладывает предпосылку для историзации фильмического апофазиса.

Так, «Проект инженера Прайта» (1918) Льва Кулешова, первая попытка киноавангарда в России утвердиться в своих правах, повествует о победе изобретателя дешевой добычи электротока из торфа над нефтяной корпорацией, которой новинка грозит разорением. Электричество, давшее жизнь кинематографу, абстрагировано от него; проблема энергии, первоочередная для исихазма, расщеплена так, что в выигрыше остается тот, кто ищет не выгоды себе, а экономии промышленных затрат, минимализует субъекта хозяйствования. Убывающий апофатический субъект становится предметом киносознания. Знаменательно, что ставленник нефтяной компании, безрезультатно готовящий аварию на торфяной электростанции, Гем, носит у Кулешова моноколь, персонифицируя благодаря этому атрибуту кинообъектив. Замена старого энергетического ресурса на новый ассоциирована в «Проекте инженера Прайта» с прогрессом киномедиальности, увидившей вещи как бы естественным образом, как бы без оптики.

Позднее строительство электростанции, на этот раз на Днепре, станет темой фильма Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928), где энергия, неустанно даруемая природой, будет противопоставлена недолговечной человеческой, источившейся в мертвую материю, которую эмблематизирует двухтысячелетний скелет скифа²⁹. *Natura naturans* Спинозы смешивается Вертовым с исихастским представлением о преодолении себя человеком, напитанным Божественной силой. *Ното новус* в «Одиннадцатом» — тот, кто зажигает лампочки в деревне, участвует в электрифицированном

²⁹ Скорее всего, истлевший скиф в «Одиннадцатом» — полемический ответ Вертова, желавшего освободить кино от литературности, на антитехнизм поэмы Велимира Хлебникова «Журавль» (1909), в которой апокалиптический танец подъемного крана поименован «пляской пьяного сколота» (т. е. скифа) (Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 192). Фильм содержит в себе и другие выпады против литературы: в частности, крестьяне в еще не электрифицированной деревне собирают урожай пастернака.



Илл. 2. Охрана энергетического источника у Дзиги Вертова («Одиннадцатый»)

труде и охраняет гидроэлектростанцию (часовой на фоне падающей воды — намек Вертова на платоновских стражей философского государства) (илл. 2).

И Кулешов, и Вертов не прерывают вовсе линию апофатического киноискусства, однако одновременно с этим переиначивают несказуемое и навсегда загадочное в сказуемое и объяснимое, изображая генераторы энергии в виде инженерных сооружений. Еще немое, кино уже делает шаг в направлении катафатики. Оно внушает зрителям веру в то, что всевидение технически достижимо: в «Метрополисе» (1926) Фрица Ланга в кабинете главы промышленного синдиката стоит прибор видеоконтроля, с помощью которого можно наблюдать, что происходит на подземных работах.

Производители энергии не обязательно демистифицируются киноавангардом. Но и удерживая признаки чуда, они покидают область трансцендентного, только мыслимого, попадая в ряд наблюдаемого, достоверного. Так организована мифопоэтическая «Земля» (1930) Александра Довженко. Возрождая архаический культ почвы, Довженко застилает земной поверхностью горизонт, замещает ею небо, которое лишь узкой полосой проступает в начальных кадрах фильма. В сцене пляски Василя земля излучает сияние³⁰ — она освещает героя, словно бы тот был «в славе», как Христос на горе Фавор, но Преображение у Довженко имеет не высший, а злободневный смысл, аллегорично, снабжает аурой сталинскую коллективизацию единоличных крестьянских хозяйств.

³⁰ Олег Аронсон говорит по этому поводу о «земле небесной» у Довженко (Аронсон О. Метакино. М., 2003. С. 50).

Там, где киноавангард все же отдает дань оккультному (что было невозможно в Советской России), сверхъестественное силовое поле избражается саморазрушающимся, исчезающим из сего мира. В «Падении дома Эшеров» (1928) Жана Эпштейна умирает жена художника — ее вновь вызывает к жизни созданный мужем чудо-портрет, который сгорает после того, как она встает из гроба. Если неизъяснимое не опрозрачено в своей сущности, оно обязуется авангардистским киномышлением к упразднению.

Не дающееся умпостижению преподносилось, однако, в авангардистской кинопродукции и как неустрашимое, когда она принимала экстремальные формы, теряющие смысл либо в абсурдистских лентах (вроде дадаистского «Антракта» (1924) Рене Клэра и Франсиса Пикабиа), либо в орнаментально-абстрактных фильмических композициях (например, в «Ритме 21» (1921) Ханса Рихтера)³¹, где *ars combinatoria*, изначально свойственная киноискусству, представала в чистом, не отягощенном значениями, виде. Отнимая у зрителей шанс вникнуть в семантическое содержание наглядных образов, кинокартины такого сорта посягали на то, чтобы заступить место апофатического Бога, чья сущность не открывается в Его существовании. В своих крайних проявлениях авангард «обнажал» саму медиальную природу фильма, экспонируя на экране непреодолимость преграды между видимым на нем и тем, что за этим стоит³².

В прямо противоположном варианте автодеконструкции фильм разоблачал себя как трюк, вдвигал заэкранные приемы по созданию иллюзий в границы изображения, рассказывал о том, как делается кино. В комедии Юрия Желябужского «Папиросница от Моссельпрома» (1924) герой прыгает в воду, чтобы спасти утопающего, не заметив, что в реке плавает кукла, брошенная туда во время киносъемки³³. Авангардистская кинокамера

³¹ К проблеме «апофазис и бессмыслица» ср.: Корчинский А. Форманты мысли. Литература и философский дискурс. М., 2015. С. 114–122.

³² Кинозрелище без иконического правдоподобия было идеалом и Казимира Малевича («И ликут лики на экранах», 1925): «живописцы-кубисты поняли, что живопись может существовать и без образа, и без быта, и без лика идеи. Тогда кино задумается над своей культурой “как таковой”» (Малевич К. Собр. соч.: В 5 тт. Т. 1. М., 1995. С. 293).

³³ Раскрывая технические тайны киноиллюзионизма, авангард творит расправу над символистской художественной культурой. Обсуждаемая сцена из «Папиросницы...» — видеопародия на стихотворение Иннокентия Анненского «То было на Валлен-Коски», в котором лирический субъект испытывает сочувствие к кукле, кидаемой в водопад.

становится субъективной (в «Падении дома Эшеров» она передает показывания гроба, который несут по полю в склеп; в «Последнем человеке» (1924) Фридрих Вильгельм Мурнау воспроизводит в наезжающих друг на друга образах видение пьяного швейцара, уволенного из гостиницы). Не персонаж, соглядатай происходящего, эквивалентен съемочной аппаратуре, как то было в кино символистских времен, а она сама получает роль в фильме, превращается из незримой в присутствующую, пусть хотя бы косвенно, по эту сторону экрана. Тогда как параллельный монтаж (гриффитского типа) сопоставлял сюжетно связанные друг с другом действия, протекающие одновременно в разных пространственных участках, «интеллектуальный монтаж» и двойная экспозиция у Сергея Эйзенштейна соединяли явления с тем, чтобы зритель самостоятельно разрешил загадку их совместимости, выявив концепт, сообща подразумеваемый ими. Перемещая монтаж «из сферы действия в сферу смысла»³⁴, Эйзенштейн придавал «ощутимость» (как сказали бы формалисты) hiatusу между двумя наглядными образами и в каком-то отношении продолжал работать с теми умолчаниями, которыми изобилывал недостаточно когерентный предреволюционный фильм. Но теперь зияния должны были заполняться догадками реципиентов, осознаваться как не-пустоты, терять апофатичность. Закономерно, что автодеконструктивное авангардистское кино поощряло своих режиссеров к теоретизированию (особенно активному в Советской России, но бывшему в ходу также на Западе, чему служит примером тот же Эпштейн).

Чем ближе было широкое внедрение звука в кино, тем отчетливее оно и в своем безмолвии претендовало на то, чтобы быть досконально-положительным знанием о всем, что ни есть. В «Человеке с киноаппаратом» (1929) Вертова оператор вездесущ — ему доступны и небесная высь, и хтонические глубины, и пространства сразу нескольких городов, срастающихся в космополис, который когда-то воображала себе стоическая философия. Преображение окарικатурируется Вертовым: оно низводится до женского гримирования, смонтированного с кадрами штукатурных работ, до сцен, где фигурируют парикмахерская и швейная мастерская. Вертов не сторонится порнографии, полярной апофатическому телу, ускользающему от наблюдения (уединяющемся в мистическом порыве). В заметках о кино (1896) Максим Горький предсказал его вероятное использование в угоду низкопробным запросам

³⁴ Эйзенштейн С. Диккенс, Гриффит и мы (1942) // Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6 тт., т. 5. М., 1965. С. 172.

публики: «Дадут, например, картину “Она раздевается”, или “Акулина, выходящая из ванны”, или “Она надевает чулки”»³⁵. Как раз женщина, натягивающая чулки, — один из образов, включенных у Вертова в серию сцен пробуждающегося города-мира (илл. 3). Не приходится сомневаться в том, что Вертов намеренно метил в Горького, познакомившегося с кино на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде: сразу за кадром утреннего женского туалета следует съемка толкучего рынка, а лейтмотивом «Человека с киноаппаратом» выступает протянутый через улицу плакат с именем Горького.

Казалось бы, торжество звукового фильма должно было означать окончательное расставание кино с его апофатическим прошлым. Но это не так. Наряду с тем, что звук увеличил объем информации, поступающей в зал с экрана, и тем самым поставил в зависимость от ее полноты, от ее нетерпимости к недомолвкам, эстетическую ценность кинопроизведения, искусство фильма, пережившее второе рождение, испытало в 1930–1940-х гг. нужду задуматься о первом — возобновить свой генезис, свою изначальную апофатичность. Медиально прогрессируя, захватывая и визуальное, и слуховое восприятие, кино разительно усилило «реалистичность» в передаче изображаемой действительности³⁶. Дабы сберечь художественную целостность вопреки скачкообразной натурализации, оно регрессировало к истокам, обновлялось, удерживая вместе с тем память о происхождении. Можно сказать и иначе: тяготея к тому, чтобы



Илл. 3. Дзига Вертов оспаривает Максима Горького
(«Человек с киноаппаратом»)

³⁵ Цит. по: *Drubek N.* Op. cit. S. 330.

³⁶ *Chion M.* Le son au cinéma. Paris, 1985. P. 52.

быть избыточным сообщением, киноизображение, дополняющее себя звучащей речью и шумами, припоминало свое начало, пытаясь спасти информативность, необходимую произведению искусства, если оно рассчитано на длительное пользование, на непреходящую актуальность в разные времена, по-разному же разгадывающие заданную им загадку.

Аудиовизуальный медиум театрализуется изображаемое (и заглядывая за кулисы, и инсценируя классическую драму); увлечен разоблачением скрытых врагов — выявлением сущностей; ищет в слове (допустим, в речах вождей) ультимативную истину; отменяет фрагментаризацию мира, приводит его в состояние сквозной проницаемости (так, «Union Pacific» (1939) Сесилия Де Милля повествует о прокладке железной дороги с Востока Северной Америки на дикий Запад, а комедия Ивана Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) сочетает браком срединную Россию с кавказской окраиной страны), идя во всех этих случаях и во множестве иных своих показателей навстречу катафатике. В детективной ленте Джорджа Кьюкера «Газовый свет» (1943) муж пытается свести с ума жену, манипулируя люстрой, висящей в их доме: «светотворчество» оборачивается здесь насилием над человеком. В качестве интерпретации демонстрируемых событий звуковой фильм мог стремиться исчерпать разные возможности их понимания, восстанавливая в правах — *mutatis mutandis* — средневековое и барочное учение о четырех смысловых аспектах в сообщениях, взыскующих высокой социокультурной значимости. По этой модели Эйзенштейн структурировал семантику второй серии «Ивана Грозного» (1946). Фильм позволяет толковать себя сразу и буквально, в историко-фактическом ключе (как рассказ об учреждении опричнины), и иносказательно-персонологически (как автобиография режиссера-гомосексуалиста, обречшего на гибель женскую власть в лице княгини Старицкой), и «аллегорически» (как намек на сталинский Большой террор), и «анагогически», вне привязки к конкретному времени, в плане всегдашней актуальности (как отсылка к описанному в «Золотой ветви» ритуалу, по ходу которого царь подменяется рабом («шутом»), затем убиваемым 37).

С другой стороны, уже один из самых первых экспериментов в области тонального кино, «Певец джаза» (1927) Алана Кроссленда, разлагает звук так, что тот не только репрезентирует земное, прельщения мира сего,

³⁷ О мифоритуальной подоплеке второй части «Ивана Грозного» см. подробно: *Иванов Вяч. Вс.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа // Проблемы поэтики и истории литературы / Под ред. С. С. Конкина. Саранск, 1973. С. 37–53.

но и указывает путь в трансцендентное, к иудаистскому невидимому Богу: герой фильма жертвует эстрадной карьерой ради участия в синагогальной пении, возвращаясь, стоит подчеркнуть, к отеческой традиции. В своем отличие от наглядного образа кинозвук ассоциируется в ряде фильмов 1930–1940-х гг. с тем, что не поддается зрительной перцепции, выпадает из окоема. Ярчайший пример такого парадоксального самоотрицания визуальности, ставящего под вопрос познавательную мощь киномедиума (и напрашивающегося в сравнение с «docta ignorantia»), — «Потерянный патруль» (1934) Джона Форда, видеорассказ о том, как арабы, находящиеся за линией горизонта, убивают выстрелами одного за другим английских солдат в пустыне³⁸. В «Семи самураях» (1954) Акира Куросава позаимствует у Форда идею исчезнувшего изображения: четверо воинов, защищающих крестьян, гибнут в японском фильме от пуль незримых врагов. При минимализованных художественных решениях звук бывал способным уводить в потусторонность, но лишь мнимую — в незримое для одних и зримое для других: в кинодраме Клэра «Под крышами Парижа» (1930) уличный певец Альбер бессильно наблюдает за тем, как карманник, затесавшийся в толпу, обворовывает его слушателей. Во многом такова же функция шумов в «Поручике Киде» (1934) Александра Файнциммера (по сценарию Тынянова), пусть попадание в зону фальши строится здесь иначе, чем у Клэра: грохот скатившегося по лестнице адъютанта побуждает в этом фильме придворных, призванных к ответу Павлом I, свалить вину на выдуманную личность, которая затем делается живо присутствующей для мысленного взора императора, но не для прочих персонажей. Наконец, медиально двойственный звуковой фильм располагал возможностью расподобить трансцендирование на ложное и истинное. В «Потерянном горизонте» (1937) Фрэнк Капра противопоставляет революционной смуте, сотрясающей Китай, райскую страну тибетских буддистов Шангри-Ла, куда попадают спасающиеся от хаоса гражданской войны люди западной цивилизации и где они знакомятся с жизнью, зиждящейся по апофатическому принципу на «отказе от любого рода излишков».

Амбивалентность звука, и способствовавшего нарастанию фильмической достоверности, и ограничивавшего кинозрелище, подчас наполнявшего его слепыми пятнами, результировалась в кинокартинах, которые

³⁸ О невидимом в тональном кино см. подробно: *Vernet M. Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma.* Paris, 1988; *Smirnov I. Evidenz und Blindheit // Evidenz und Zeugenschaft. Für Renate Lachmann (Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 69) / Hrsg. von S. Frank, Sch. Schahadat.* München, 2012. S. 411–426.

скрывали очевидное, дабы в дальнейшем признать его. В «Черной полосе» («Dark passage», 1947) режиссера Делмера Дэйвса герой, роль которого исполняет прославленный Хамфри Богарт, показан в первой половине фильма так, что его лицо оказывается спрятанным от нас (он то повернут спиной к камере, то снят в затемненном пространстве, то замаскирован бинтами, намотанными вокруг головы, и т. п.). Но даже не видя лицо актера, мы опознаем Богарта по его характерному голосу. Только после пластической операции, которая была нужна сбежавшему из тюрьмы герою по имени Винсент Перри, на экране возникает лицо Богарта. Явление доподлинного Богарта на всеобщее обозрение стилизовано под Фаворское чудо: хирург перед операцией говорит пациенту: «Иди к свету», — после нее Перри-Богарт облачается в новый костюм и спускается в этом одеянии по лестнице. За апофатического Бога Дэйвс выдает идола синефилов, внося оригинальный вклад в начинания раннего кино, перелагавшего негативную теологию в медиальную авторефлексию.

Если голливудский фильм идолизировал с помощью апофазиса фигуру актера, то тоталитарное кино осуществляло такую же операцию применительно к государственным лидерам. Андре Базена, главного глашатая катафатического кинореализма, возмутила своей религиозностью та сцена в «Клятве» (1946) Михаила Чиаурели, в которой на Сталина, присевшего в молчании сразу после известия о смерти Ленина на скамью в заснеженном парке, падает солнечный луч (илл. 4), явно намекающий на нисхождение Св. Духа на апостолов («Миф Сталина в советском кино», 1950)³⁹. Отвлекаясь от ставших неизбежными с внедрением звука в кино разногласий между его катафатической и апофатической тенденциями, следует сказать, что в 1930–1940-е гг. оно придало обратный ход обычным для него прежде преобразованиям сакрального в профанное. В тоталитарном фильме, напротив, мирскому вменяется религиозное значение, что, по сути дела, не слишком далеко отстоит от исихастской надежды на «обожение» человека (Сталин, дающий народу обещание быть преданным ленинским заветам, снят на фоне церковного купола с крестом; в этом же эпизоде фигурирует собор Василия Блаженного — юродство было одной из форм религиозного аффирматизма через отрицание, поскольку требовало от охранителей высших ценностей самоуничтожения). В еще одном фильме Чиаурели о советском вожде (поставленном, как и «Клятва», по сценарию Петра Павленко), в «Падении Берлина» (1949), Сталин в белом кителе спускается в покоренную им столицу нацистской

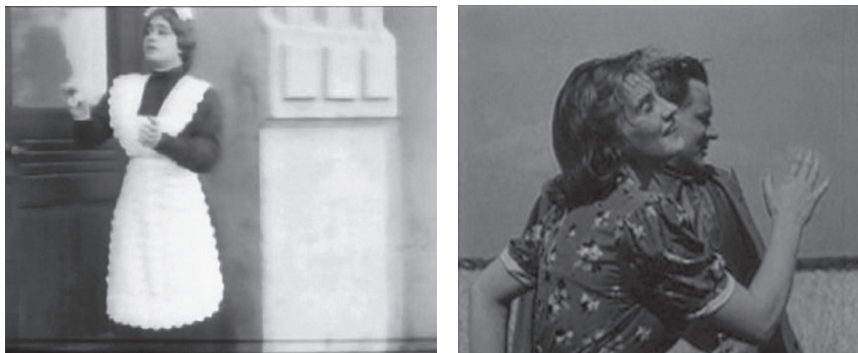
³⁹ Ср.: Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и органы чувств. М., 2010. С. 122.



Илл. 4. Будем как солнце («Клятва»)

Германии с неба, прилетев туда на самолете (тем же способом прибыл в Нюрнберг Гитлер в «Триумфе воли» (1935) Лени Рифеншталь). Героиня «Падения Берлина», провинциальная учительница, выслушивая адресованное ей знатным сталеваром объяснение в любви, обнимает не его, а того, кого нет здесь и сейчас, Сталина, и в точности повторяет опустошенный жест горничной из «Немых свидетелей» Бауэра и Вознесенского (илл. 5).

Звуковое киноискусство первых двух десятилетий своей истории, не предавшее апофазис несмотря на то, что в новом качестве оно было склонно по-валаамитски приземлять и обытовлять себя, навсегда закрепило за собой право предпочитать изъятие прибавлению — метод, в котором Ареопагит усматривал сходство «мистического богословия» с трудом скульптора. Нередко фильм сосредоточивает зрительское внимание на глухонемых или, по меньшей мере, молчащих персонажах. В ленте Вима Вендерса «Париж, Техас» (1984) в гости к брату приходит из пустыни (как если бы то был христианский отшельник) бродяга, разучившийся за четыре года отверженности говорить и только постепенно обретающий дар слова, чтобы мы узнали, что он ищет исчезнувшую жену. Через апофазис пролагается путь к слову и в кинокартине «Король говорит!» (2010), в которой режиссер Том Хупер излагает биографию Георга VI, борющегося с заиканием и в конце концов преодолевающего дефект, когда ему приходится зачитать по радио объявление Великобританией войны гитлеровской Германии. С большой регулярностью фильм впадает в беззвучие в особо значимых и кульминационных эпизодах, например, при показе крупным планом (или сверхкрупным, как в «Туристе» (2010) Хенкеля фон Доннерсмарка)



Илл. 5. *Невидимый хозяин в женских объятиях*
(«Немые свидетели» и «Падение Берлина»)

поцелуя, буквально затыкающего рты персонажам. Даже такая разговорная кинокартина, как «Девять дней одного года» (1962) Михаила Ромма, погружает зрителей в тишину в сцене прохода главного героя, физика Гусева, вдоль стены атомного реактора. Рекорд в этом отношении держит «Рифифи» (1955) — гангстерская драма Жюль Дассена, открывающаяся двадцатипятиминутным показом ограбления ювелирной лавки, которое преступники должны произвести, не издавая ни малейшего шума (эфирная маска лишает сознания консьержа, пена из огнетушителя приводит в негодность сигнал тревоги и т. п.). Один из первотолчков такому онемению звуковой ленты в момент наивысшего сюжетного напряжения дали кадры «психической атаки» в «Чапаеве» (1934) Г.Н. и С.В. Васильевых, которых курировал Адриан Пиотровский.

У меня нет намерения переписывать историю кино под углом зрения «травмы рождения» из апофазиса, пусть он и был точкой отсчета, без возвращения к которой фильмическое искусство не могло переходить от предыдущего этапа эволюции к последующему, начинаться заново еще и еще раз. Все же мне не обойтись без хотя бы краткой характеристики апофатического кино, сложившегося в 1960–1970-е гг. Только с учетом этого периода ритмическое прогрессивно-регрессивное развитие киномышления обретает отчетливые контуры и может быть понято как закономерность.

Шестидесятнический фильм воссоздал на ином уровне ситуацию, в которой пребывал киноавангард 1920-х гг. Апофазис опять выступил «обнаженным», но не как свойство медиума, а как референтное содержание

кинопроизведения. Фильм пустился в соревнование с отрицательным богословием, сблизившее их, принялся убеждать своих потребителей в том, что непостижимое составляет важнейший аспект реальности⁴⁰. Пионерская работа в этом направлении была проделана Аленом Рене и Аленом Роб-Грийе в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» (1960–1961), оставляющем нас в неведении по поводу того, случилась ли когда-то на деле встреча героя и героини или же она — плод фантазии мужчины, маниакально преследующего домоганиями женщину. Непрозрачный для *ratio*, киноэксперимент Рене и Роб-Грийе строится из повторов одних и тех же или сходных зримых образов, отчасти напоминая игру геометрическими фигурами в дадаистском киноискусстве, но разнясь с ним в том, что не разрушает *effet de réel*. В шедевре Стэнли Кубрика «2001: Космическая Одиссея» (1968) кинокамера в финале ленты напрямую фиксирует наш взгляд на Боге исихастов: мы узреваем Его в перегибах подвижных цветковых пятен, не будучи, однако, в состоянии определить, что именно за ними кроется.

У Андрея Тарковского *Deus absconditus* Кубрика получает облик то витального инопланетного бытия, альтернативного земному, человеческому («Солярис», 1972), то некоего земного, но отмеченного сверхъестественностью, пространства-времени («Сталкер», 1980). «Зона» в последнем из двух названных произведений поддается сразу нескольким интерпретациям, отнюдь не дополняющим друг друга, а взаимоисключающим, так что интеллект вынужден капитулировать, какую бы догадку он ни пустил в оборот (может быть, перед нами участок, где произошел атомный взрыв? но почему тогда здесь валяются шприцы, по всей вероятности, психоделического назначения?). «Солярис» и «Сталкер» последовали за обращением Тарковского в «Андрее Рублеве» (1971) к истории религиозного молчаливничества на Руси в XIV–XV вв. (другой вопрос, что этот, сам по себе выдающийся, фильм весьма произволен в обхождении с фактами).

⁴⁰ В *pendant* к кинематографу и, быть может, не без его влияния интересом к апофазису проникается постмодернистская философия — ср. прежде всего: *Derrida J. Comment ne pas parler. Dénégations*. Paris, 1987. В самое последнее время неустрашимость апофатического истока из памяти киноискусства дала знать себя в постановке фильмов, тематизирующих историю Великого Немого. Среди прочего к ним относится «Артист» (2011), по большей части беззвучный кинорассказ, в центр которого Мишель Хазанавичус поставил героя, объединяющего в себе жизненные истории таких звезд немого экрана, как Дуглас Фэрбекс, Рудольф Валентино, Иван Мозжухин и Чарли Чаплин. Еще один пример из этого ряда — картина Мартина Скорсезе «Хранитель времени» («Hugo», 2011), посвященная кинотворчеству Жоржа Мельеса.

В творчестве Микельанджело Антониони то новое, что было принесено в 1960-е гг. в киноапофазис, подверглось осознанию и, будучи отрефлексировано, стало темой «Фотоувеличения» («Blow up», 1966). Фотомастер Томас Хэммингс (он орудует своим аппаратом почти как кинокамерой, создавая серии снимков меняющего положение предмета) обнаруживает, что его искусство способно различать много больше, чем человеческий глаз. На фотографиях любовной сцены в парке Хэммингс распознает, препарируя их, не замеченное им самим на натуре — руку с пистолетом, тянущуюся из кустов. Из тернового куста к Моисею взывал в библейском повествовании Бог, невидимый для своего избранника, — Антониони как будто решительно оспаривает этот апофатический мотив и словно бы солидаризуется с манифестами Вертова, уповавшего на преодолимость «несовершенного» человеческого видения за счет кинооптики. Но к финалу фильма выясняется, что его герою не удастся разгадать тайну преступления: мертвое тело исчезает из парка, кто именно и за что был убит, покрыто неизвестностью. Вертовская надежда на триумф «киноглаза» рассеивается. Раз сама феноменальная среда на апофатический манер запирает от познающего свою ноуменальность, кинематографу не остается ничего иного, кроме как примириться с этим обстоятельством, урезать свои экспланаторные претензии и сообщить о взятой на себя аскезе зрителям, которые видят в концовке «Фотоувеличения» игру в теннис без мяча, формальное действие, отсеченное от субстанциальности. Подавая игрокам якобы вылетевший за площадку мяч, Хэммингс приобщается — в паламитской традиции — энергетическому полю, существующему на корте, признавая, что сущностное ускользает от человека.

Если киноискусству и не дано зайти за феноменальную поверхность мира, то оно все же может представить явленное разрушающимся — в том же духе, в каком отрицательное богословие не желало считаться с эмпирией. Тогда как в раннем кино деструктивность была смеховой, в позднем она берется всерьез. В фильме «Забриски поинт» (1970) Антониони выявляет революционный потенциал апофатики. После того как полицейские убивают молодого бунтаря-шестидесятника, участвовавшего в студенческих волнениях в Лос-Анжелесе, возлюбленная погибшего взглядом взрывает отель в пустыне, библиотеку и уничтожает иные объекты материальной культуры. Героиню заливает при этом божественный апофатический свет.

Ольга Славина

СЕАНС: ЗОЛОТАЯ ЛИЛИЯ МЕЖДУ МЕДИУМИЗМОМ И КИНЕМАТОГРАФОМ

В разгар появления первых основополагающих трудов по киноведению — в двадцатые годы двадцатого столетия один из уже экранизованных¹ писателей Артур Конан Дойль (1859–1930) в тематически неожиданной публикации (1926) обратился к затейливой истории прошлого, относящейся к последней трети девятнадцатого века. Речь шла о медиумическом эксперименте, проведенном в докинематографический период на периферии культурных строек². Артур Конан Дойль сообщал следующее:

На сеансе 28 июня 1890 года, в присутствии господина Аксакова и профессора Бутлерова из Санкт-Петербурга была материализована золотая лилия высотой в семь футов. Она сохранялась в течение недели, и за это время была шесть раз сфотографирована, после чего растаяла и исчезла³.

¹ Например, «The Lost World», Harry O. Hoyt, 1925.

² О влиянии такого рода экспериментов на культурный контекст в сфере литературного текста, например: Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999; Обатнин Г. Иванов-мистик. Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М., 2000. *Lachmann Renate*. Medium: Phantasmatisierung der Photographie — Turgenyevs “Klara Milic” // Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main 2002; *Ute Holl*. Kino, Trance, Kybernetik. Berlin, 2002.

³ Конан Дойль А. История спиритизма. СПб., 1998. С. 264. [Doyle Sir Artur Conan. The History of Spiritualism. London 1989, 2. Bd., S. 29. 1. Aufl. London, 1926. P. 29].

Золотая лилия появилась из цветочного горшка и алхимически эффектно превратила околонучные поиски в культурный миф, объединивший почти реальные фигуры, почти художественные представления и абсолютно реальные сюжеты. Дискурсы текста совпали с некоторыми линиями орнамента эпохи. Причина мифологизации сюжета крылась не столько в писательском авторитете автора, сколько в метатексте, отсылавшем к главным экспериментам кинематографического предчувствия.

Одними из таковых были паракультурные эксперименты, имеющие цель визуально соединить времена, — в виде медиумических сеансов. Традиционная цель сеанса — получение аудио- или письменной информации заменялась на желание получения визуальной. На сеанс стали приходить, как на просмотр, — *увидеть увиденное* медиумом. Медиум производил призраков и театрально выпускал их к зрителям. Однако на фоне европейского увлечения зрелищностью сеанса возникло и вскоре стало доминировать особое отношение к проведению сеансов — наделение их статусом лабораторности. Сеанс проводился как эксперимент, поэтому требовался результат, то есть доказательство. В парадигме эпохи доказательство отводилось эффекту фотографии, и фотография продолжила пространство медиумического сеанса. Так медиумическое пространство сеанса золотой лилии было введено в реальность и укреплено в ней с помощью шести фотографий.

Одним из поводов для фотосъемок на сеансах послужило известие о фотографиях духов (1861). Первые были изготовлены Уильямом Мамлером⁴ (1832–1884), после которого появились многочисленные подражатели. Сначала фотографии духов⁵ фиксировали то, что называлось тогда психическими явлениями, — призраков, причем одновременно с реальными персонажами. Первые фотографии изображали портретируемого в классической позе сидя, за спиной которого парящая белесая фигура демонстрировала семейно-родственное отношение к сидящему пластически — часто руками, положенными ему на плечи. Призрак служил дополнительной видеоинформацией к видеосообщению о персонаже и уточнял его портрет. Взаимоотношения персонажа и призрака составляли сюжет-рассказ, по которому можно было или реконструировать призрак в прошлом, или вербально дописать

⁴ В русских публикациях: Мумлер.

⁵ Фотографии из таких коллекций опубликованы в выставочных каталогах под редакцией Клемента Шеруа [Clément Chéroux]: *Im Reich der Phantome: Fotografie des Unsichtbaren. Ostfildern-Ruit 1998; La photographie et l'occulte. Paris, 2004.* Последний издан при участии La Maison européenne de la photographie, Metropolitan Museum of Art.

портретируемого во времени — прошлом или будущем. Изображения имели нарративную функцию, претендовали на способ коммуникации и обретали популярность.

Спиритические фотографии могли нагружаться функцией научного доказательства при полной неясности предмета доказательства. Смысл нес, собственно, сам процесс, также связанный с оптическим инструментарием: спиритическая фотография рассматривалась в микроскоп:

Ткани, изображенные на этих фотографиях, большей частью ничего особенного не представляют, хотя иногда и бывают исключения; так, напр., г. Галлон свидетельствует, что на одной из фотографий Мумлера, изображавших Ливермора вместе с его покойной женой [...] «драпировка спиритической фигуры была самого тонкого, изящного узора и под микроскопом всего более напоминало красоту рисунков на крыльях бабочки»⁶.

Здесь исследователь, демонстрируя свою тягу к красоте неизведанного пространства, имитирует научный взгляд на предмет через микроскоп.

Спиритическая фотография собственно эксплуатировала классический для любой эпохи истории искусства сюжет-фиксацию, объединяющий представителей посюстороннего и потустороннего. Историк искусства Павел Муратов, например, уже в современной ему создаваемой поэтике кинематографической эпохи спроецировал этот сюжет в литературный текст (1918). Спиритический сюжет с положенной на плечо рукой с того света зафиксирован в статических позах и фотографичен, в то время как ренессансное окно — уже экран, на котором время просматривается вперед:

Лицо ее мы видим лишь в профиль, потому что оно обращено не к возлюбленному с лютней, но влево и отчасти назад, туда, где за ее спиной, в оливково-рыжей мгле фона вырисовывается фигура скелета, уже положившего три костяных пальца на полное обнаженное плечо женщины. У края картины фон прерывается четырехугольным окном, в которое виден венецианский пейзаж, написанный с тем любопытством, какое необыкновенный город и его обычаи могли внушить только чужестранцу. Мы видим канал, обставленный розовыми и перламутровыми дворцами в стиле Ломбарди, кусочек бледно-зеленого шелка неба вверху, а на канале гондолу с красным гробом на ней и серпообразно изогнутыми фигурками двух гондольеров. [...] Не была ли возлюбленная Джорджоне похищена у него смертью, и не видим ли мы сквозь окно

⁶ Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М., 2001. С. 126.

на канале красный гроб, за которым вскоре должен был последовать другой?⁷.

Автор советует смотреть в окно с пояснением, что после одной гондолы с гробом, очень возможно, появится другая, создавая, таким образом, следующий кадр, дорассказывающий историю.

На поверхности спиритических фотографий докинематографической эпохи изображение движения появлялось сначала за счет создания последовательных снимков в разных фазах движения — результатов фотосессий, а потом — принципа трансформации. Последние представляли-показывали видеосюжет, построенный на превращении, который можно было описать, но уже нельзя было перевести в рассказ с причинно-следственными связями:

На четвертом сеансе получились еще более удивительные результаты. Сперва мы получили изображение конуса длиной в три четверти дюйма, с более коротким конусом над ним; при второй вставке эти изображения опускают лучи по сторонам; при третьей большой конус принимает форму флорентийской фляжки, а второй — образ звезды; при четвертой выставке появляются те же изображения, с дубликатом звезды вдобавок; при пятой результат таков, как если бы зажженная проволока магния была опущена в каждое из этих изображений — звезда превратилась как бы в светящуюся птицу, а фляжку точно разорвало, это как бы взрыв света. На пятом сеансе у нас было восемнадцать выставок, и без всякого результата: день был очень сырой⁸.

Сюжет превращений здесь приобретает самоценный характер — это своего рода приключения света: лучи из конуса, звезда, светящаяся птица, световой взрыв.

Эти и другие спиритические фотографии составляли в свое время широко обсуждаемую коллекцию графа Александра Николаевича Аксакова (1832–1903)⁹. Именно в его кругу проводились целенаправленные исследовательские сеансы, пространство которых интерпретировалось как лаборатория, именно в его присутствии и была получена

⁷ Муратов П. Морта да Фельтре // Герои и героини. Роман и новеллы из разных книг. М., 1997. С. 345–346.

⁸ Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М., 2001. С. 61.

⁹ За возможность ознакомления с архивом Александра Аксакова, хранящимся в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, автор выражает глубокую признательность научному сотруднику ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН Татьяне Мисникевич.

золотая лилия. Граф Аксаков, действительно, являлся центральной фигурой вышеописанного сеанса¹⁰ и европейского медиумизма конца столетия в целом¹¹. Его увлечение визуальными пространствами возникло под влиянием юношеского прочтения сочинения Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде» (1758)¹², в качестве переводчика которого Аксаков появился на русской интеллектуальной сцене¹³. И впоследствии переживания и встречи в пространстве разного рода видений, сновидений, привидений во многом определяли его биографию.

Увлечение Сведенборгом связало Аксакова с Владимиром Далем (1801–1872), парадоксально соединявшим интересы к визионерству и инновативную практику глазной хирургии. Первая работа о Сведенборге (1852), написанная двадцатилетним Аксаковым на французском, была переведена на русский старшим его на тридцать лет и самым по тем временам читаемым русским писателем. Покровительством Даля лицеист Аксаков очень дорожил до конца свой жизни и после смерти Даля находил

¹⁰ Первый сеанс Аксаков провел у себя дома (тогда: Невский проспект, 6) — в семейном кругу из четырех человек (1870). В сеансе приняли участие его жена Софья (урожденная Долгова), его двоюродная сестра Надежда Глумилина и его лучший друг, который являлся одновременно и мужем его двоюродной сестры Надежды, — Александр Бултеров. У обеих дам были обнаружены медиумические склонности (сам Аксаков способности медиума в себе отрицал), это послужило поводом создать регулярный кружок для ответа на спиритические вопросы своим собственным экспериментальным путем. Серия из двадцати еженедельных сеансов была проведена дома, теперь у Бултерова, профессорская квартира которого находилась в стенах здания Петербургского университета.

¹¹ В поисках современного учения о душе Александр Аксаков, которому не было еще тридцати, ушел со службы и провел десятилетие в Европе, главным образом, в Германии, где тогдашние научные волнения по мнению Аксакова должны были привести к изменению представлений о жизни души, в частности, во сне. Аксаков относился к редкому тогда типу русского европейца, хотя фамилия его рода связана со славянофильским направлением в русской культуре: Сергей Тимофеевич Аксаков — его дядя, а Константин Сергеевич и Иван Сергеевич — двоюродные братья.

¹² Сочинение Сведенборга Аксаков читал во французском переводе (*Moet*). Он получил его от своего лицейского друга князя Алексея Шаховского, с которым впоследствии и до конца жизни будет поддерживать переписку. Аксаков написал комментарии к текстам Сведенборга: Евангелие по Сведенборгу. Лейпциг 1864; Рационализм Сведенборга (предыдущее сочинение приложено). Лейпциг 1870. Издание 1870 года находилось с автографом автора в библиотеке Достоевского.

¹³ Например, издание: *Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде*. СПб., 1999. Перевод с латыни Александра Аксакова (1862).

подтверждения ему в медиумическом мире, примечательно вводя в него пушкинскую мифологию:

17 (19) октября 1873 года, во вторник я был в Лондоне, на сеансе профессионального медиума, г-жи Олив; один из ее невидимых внушителей Гамбо, называвший себя ямайским негром, обращаясь ко мне, сказал, между прочим, что любит заниматься развитием медиумов. Заметив на моем пальце изумрудное кольцо¹⁴, он прибавил, что не любит изумруда, ибо эманации его нехороши, но что мне лично они не вредят, так как это кольцо подарено мне В. И. Далем...¹⁵.

Они познакомились в Нижнем Новгороде, где Даль служил чиновником комиссии по делам раскольников, скопцов и других сект при Министерстве внутренних дел, а Аксаков по поручению Министерства внутренних дел участвовал в экспедиции под руководством Павла Мельникова (1852–1855), которая занималась на Волге этнографическими и статистическими исследованиями раскола¹⁶. Мельникова, Даля и Аксакова связывал интерес к обрядово-ритуальным аспектам раскола¹⁷. Ритуалы документировались как этнографические подробности. Собранное Мельниковым из рассказов участников радений сочинение «Белые голуби» (1867) представляет собой и дескриптивные описания обрядовых действий, по которым можно реконструировать общий сценарий ритуала. То, что впоследствии станет источником

¹⁴ Известно, что Владимир Даль получил в подарок от вдовы А. С. Пушкина перстень с изумрудом, изображенный на портрете А. С. Пушкина работы В. А. Тропинина, затем перстень находился у поэта К. Р. — великого князя Константина Константиновича. С 1915 — в собрании пушкинских реликвий.

¹⁵ Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М. 2001. С. 419–420.

¹⁶ Тема раскола была актуальной для идеологических конструкций того времени и изучалась при финансировании правительства. Так, к 1855 году по заданию министра был готов трактат «Отчет о современном состоянии раскола в Нижегородской губернии», автором которого являлся Мельников. Двоюродный брат Александра — Иван Аксаков — был членом правительственной комиссии, направленной для расследования секты бегунов (1849). Мельников упоминает, что путешественнику по России в сороковые годы барону Гакстхаузену «нашим правительством предоставлены были все способы, как вещественные, так и не вещественные, к собранию всевозможных сведений [Мельников П. Белые голуби Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. М. 1973. С. 314].

¹⁷ Дом Даля по соседству от дома Мельникова на улице Печерской был постоянным местом встреч. Название улицы составило псевдоним — Андрей Печерский — для будущего автора романов «В лесах» (1868–1875), «На горах» (1875–1881), содержащих этнографические подробности сектантских обычаев.

дискурсов визуальных исследований Аксакова, определяло композицию сценария.

Пространство ритуала определял *круг*, который являлся не только композиционной конструкцией, но и задачей — интенциональной формой, гарантией подлинности: участники «составляют большой круг, и если посмотреть на сию их живую сцену, когда хорошо сладят, то представится совершенно, как бы и подлинно плавающий по воздуху или по воде круг [...]»¹⁸. Круг держится точкой тяжести в центре — это посредник. Участники называют их *пророками или пророчицами*, они определяются способностью впасть в особое состояние, позволяющее им становится вербальным медиумом между представителем (святым духом, Божьей матерью) и участниками ритуала — это называется «быть в духе» и «ходить в слове»¹⁹. Основное действие, однако, разворачивается не в кругу участников, а в видении медиума. В мутной субстанции, препятствующей видению (тумане, дыме), формируется световая форма (которая сияет или золотится): «исступленным представляется какой-то дым, и в нем будто видят они младенца, сияющего золотым блеском»²⁰. У сектантов Аксаков впервые встретился с феноменом искусственно вызываемого состояния, которое он позже обозначал трансом и рассматривал как форму аномального сна. А основные дискурсы описания радения — круг, медиум, видение золотого сияния в мути — впоследствии в качестве основных вошли в протоколы описания медиумических сеансов круга Аксакова.

Центром круга Аксакова — географическим, издательским, идеологическим и исследовательским стал город Лейпциг²¹. Лейпцигская атмосфера той поры, насыщенная парами разного рода лабораторных

¹⁸ Мельников П. Указ. соч. С. 305.

¹⁹ «Пророки и богородицы людей божьих пророчествуют или от своего лица, или в виде слов, идущих от бога [...], с духом святым, с божью матерью и пр. Если кто, придя в исступленное состояние (это называется “быть в духе”), начнет пророчествовать (“ходить в слове”), все умолкает» [Там же. С. 312].

²⁰ Там же. С. 313.

²¹ 1866 году Аксаков встретился здесь с Грегором Констанстином Виттигом (Gregor Constantin Wittig), который предложил Аксакову издать свои переводы Эндрю Джэксона Дэвиса (1826–1910), имевшего репутацию пророка-визионера. Так возникло издательское дело Аксакова в Германии, сильно способствующее увлечению Европой медиумами. Первая изданная книга: *Davis Andrew Jackson. Der Reformator, oder Harmonische Philosophie* [Реформатор, или Гармоническая философия]. Leipzig, 1867. Виттиг стал многолетним сотрудником и секретарем Аксакова. О его невероятно активной деятельности свидетельствует 1152 сохранившихся письма к Аксакову.

опытов, послужила удобрению почвы и в том цветочном горшке, из которого впоследствии, по утверждению Артура Конан Дойля, появилась золотая лилия.

В это время именно при Лейпцигском университете была открыта первая классическая психофизическая лаборатория, послужившая образцом для всех последующих на ближайшие полстолетия²². Ее основателем был создатель экспериментальной психологии Вильгельм Вундт (1832–1920), занимавшийся, как тогда говорили, вопросами жизни души (*Seelenleben*). Этой же теме, но иным образом²³ — исследованию малоизученных феноменов жизни души был посвящен ежемесячный журнал «*Psychische Studien*», основанный Аксаковым (1874) в Лейпциге²⁴ и выходящий полстолетия²⁵. Его задача формулировалась так: группировка

²² Например, практически копия лаборатории Вундта была создана в Москве в 1912 году. Отмечено: *Holl U. Kino, Trance, Kybernetik. Berlin, 2002. S. 249.*

²³ Вундт с удивительной настойчивостью противопоставлял созданную им науку, свой, как он сам писал, «большой, величественный мир (Коперник, Галилей и т. д.)» — аксаковскому, иному, «маленькому миру пугал и стучащих духов, ведьм и магнетических медиумов» [*Wundt W. Hypnotismus und Suggestion. Leipzig, 1892. S. 11*]. Ученый с мировым именем и бывший действительный статский советник, транспонировавший бессознательное в сферу духов, — были не сопоставимы на научном небосклоне, хотя их связывали год рождения и лейпцигское обитание. Публичное и настойчивое дистанцирование Вундта от Аксакова можно объяснить принципиальными пересечениями в исследовательских стратегиях того и другого. Вундт пытался структурировать психические проявления, вычленив в них психические элементы, которые, в свою очередь, закомпоновать в таблицу по образцу незадолго до этого открытой Дмитрием Менделеевым (1834–1907) *Периодической системы элементов* (1869), то есть создать свою *Периодическую систему сознания*.

²⁴ «Германия представляла для меня ту свободную почву для обсуждения [...] умственного новшества, которой я не находил у себя дома», — писал Аксаков (*Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М., 2001. С. 48*). Против воли своего отца, предводителя дворянского собрания, помещика, владеющего Самарской, Симбирской, Оренбургской и Пензенской губерниями, он вкладывает свои сбережения в издательство журнала. Кроме того, в результате его деятельности в Лейпциге возникает (1866) «*Verein zur allseitigen Erforschung der Geistfrage* [Общество по всестороннему изучению духовного вопроса]».

²⁵ Мысль о русском издании того же типа не оставляла Аксакова, но ему дважды отказывали по цензурным соображениям (наименования проектов: «Вестник медиумизма» 1876, «Вестник положительной психологии» 1881). Массовый журнал «Ребус» (1881–1917), открывавшийся мотто — «Человек — ближайший и труднейший из ребусов» не претендовал на научные исследования, но иногда публиковал на русском материалы из «*Psychische Studien*» и собирал русские материалы по сновидениям.

медиумических явлений и установление их градации — вот тот верный метод²⁶, который приведет к созданию совершенно иной и новой науки о человеке²⁷. Отдавая роль концептуалиста исследователю будущего, редактор Аксаков полагал выступить в роли описателя²⁸, а также собирателя описаний²⁹, в том числе фотографических.

В одном из первых номеров журнала «Psychische Studien» публикуется текст «Видение Софьи Александровны»³⁰, который реконструирует реальное сновидение. В тексте от имени сновидицы пересказывается ночное — вещь по ее мнению — видение мая 1855 года, в котором к ней является родственник в необычном для него рясообразном одеянии, и который, как выяснится впоследствии, в эту же ночь умирает и именно так будет наряжен в гробу. Интерес, однако, текст вызывает своей композицией, опять же построенной на сюжете света. Действие сна начинается в полутьме при свете лампы, при нем же в пространстве сна появляется свернутый пергаментный свиток, на котором по убеждению сновидицы начертано ее будущее:

Вдруг внезапно вся комната залилась каким-то лучезарным светом, также еще мною невиданным, до того сильным, что в нем исчезло все — и огонь лампы и стены комнаты, и самое видение... [...] свиток, лежавший все время около меня, также был захвачен этим светом и вместе с ним исчез³¹.

Эти материалы носили описательный характер, имели народную классификацию: сон в руку, сон предостерегающий, вещей, пророческий, правдивый, сбывшийся, подтвердившийся, чудесный, знаменательный, замечательный или странный. Там же был опубликован роман Дю Преля. Журнал вышел под редакцией Виктора Прибыткова и при существенном финансовом участии самого Александра Аксакова.

²⁶ Аксаков А. Указ. соч. С. 27.

²⁷ Там же. С. 25.

²⁸ Основным результатом стал его четырехлетний труд на немецком языке в двух томах «Анимизм и спиритизм», выдержавший с 1890 года в Германии шесть изданий (на русском языке появился в 1893 году).

²⁹ Издания «Psychische Studien» были заполнены описаниями сеансов, которые наблюдали и даже проводили множество немецких и иностранных ученых, как сообщалось на первой титульной странице журнала. Среди них были ученые, уже при жизни вошедшие в историю науки: например, Александр Бутлеров, Уильямс Крукс, Цезаре Ломброзо, Шарль Рише, Фридрих Цельнер, Густав Фехнер, Камил Фламмарин.

³⁰ Видение Софьи Александровны Аксаковой // Ребус. 1890. № 13. С. 115–117 (Psychische Studien. 1874).

³¹ Там же. Сокращенный текст сновидения: «Перед моими глазами приходился стоявший в переднем углу комнаты образной кивот с горящей перед ним лампой [...]

Появление лучезарного света маркирует пространство будущего времени, выделяя его из спальной комнаты, включая в него и нерассмотренный свиток — его изображение. Изображение времени на плоскости — это как раз интенция попыток созданий спиритических фотографий в кругу Аксакова. В предисловии к этой публикации сам Аксаков замечает: это «было нечто более чем сон, хотя бы и телепатический»³², для него, безусловно, самым существенным осталось нераскрытое пергаментное изображение.

Фотографирование Аксаков воспринимал как способ убедительно-доказательства: «Что вчера было еще галлюцинацией, завтра могло сделаться фотографией, с которой надо было считаться»³³. Его труд

При таком лампадном свете я могла ясно различать, когда входивший поравнялся с моей кроватью, по левую сторону от меня, что то был именно зять мой, А. Ф. Зенгиреев, но в совершенно необычайном для меня виде — в длинной черной как бы монашеской рясе, с длинными по плечи волосами и с большой окладистой бородой, каковых он не носил, пока я знала его. [...] Вошедший подошел вплоту к моей кровати, стал боком, повернувшись лицом ко мне, по левую сторону, и положив свою левую руку, совершенно мертвенно-холодную, плашмя на мой рот, вслух сказал: “Целуй мою руку”. [...] “Ты не хочешь целовать мою руку, так вот что ожидает тебя”, — и с этими словами положил правой рукой своей на ночной шкафчик, совершенно подле меня, длинный пергаментный сверток, величиною в обыкновенный лист писчей бумаги, свернутой в трубку; и когда он отнял руку свою от положенного свертка, я ясно слышала шелест раздавшегося на половину толстого пергаментного листа [...] Звуки слышались все ближе и ближе, все полнее, звучнее, и лились в такой непостижимой, иногда дотоле мною не слыханной, неземной гармонии, что у меня замирал дух от восторга; боязнь смерти исчезла, и я была счастлива надеждой, что вот звуки эти захватят меня всю и унесут с собою в необозримое пространство... Во все время пения я ясно слышала и различала слова великого ирмоса, тщательно повторяемые за хором и стоявшим предо мною человеком. Вдруг внезапно вся комната залилась каким-то лучезарным светом, также еще мною невиданным, до того сильным, что в нем исчезло все — и огонь лампы и стены комнаты, и самое видение... Свет этот сиял несколько секунд при звуках, достигших высшей, оглушительной, необычайной силы, потом он начал редеть, и я могла снова различить в нем стоявшую предо мною личность, но только не всю, а начиная с головы до пояса; она как будто сливалась со светом и мало по малу таяла в нем, по мере того, как угасал или тускнел и самый свет; сверток, лежавший все время около меня, также был захвачен этим светом и вместе с ним исчез. С меркнувшим светом удалялись и звуки, также медленно и постепенно, как в начале приближались».

³² Аксаков А. Предисловие // Видение Софьи Александровны Аксаковой // Ребус. 1890, № 13. С. 116.

³³ Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М., 2001. С. 242.

о спиритизме на семистах страницах с приложением шестнадцати иллюстративных фототипий со спиритических сеансов, почти полностью состоит из текстуальных описаний именно фотографирования сеансов³⁴. Его собственная коллекция спиритических фотографий, не обнаруженная до сих пор, насчитывала около 2000 единиц. Аксаков динамично строил отношения с учеными, знавшими медиумов, и медиумами, интересовавшимися учеными³⁵, культивируя отношение к спиритическим сеансам как к опытной лаборатории, в которой лабораторным оптическим оборудованием были и сон медиума, и фотоаппарат.

Роль ученых в аксаковском кругу с самого начала была приоритетной, а уже в сообщении о золотой лилии Дойля экспериментатор, получивший золотой результат, представляется равновеликим алхимику. Не случайно в текст о золотой лилии Дойлем введен на тот момент всемирно признанный основатель органической химии и создатель нового принципа химического строения³⁶ профессор химии Александр Бутлеров (1828–1886)³⁷, уже умерший ко времени сеанса, но необходимый в сюжете для

³⁴ Например: «Я придаю исключительное значение фотографическим опытам, произведенным г. Битти в Бристоле (Англия) в 1872 и 1873 годах. [...] Я знал лично г. Битти и получил лично из его рук коллекцию тех фотографий, о которых буду говорить и часть которых прилагаю здесь в 16-ти фототипиях» — Там же. С. 56.

³⁵ Именно к Аксакову обратилась (1875) Ученая Комиссия при Санкт-Петербургском университете под руководством Дмитрия Менделеева, созданная по инициативе великого князя Константина с целью исследования спиритических явлений, с просьбой о поиске медиумов для проведения экспериментальных спиритических сеансов. Для первых экспериментальных сеансов Ученой комиссии в 1875 году Аксаков привозит английских медиумов братьев Петти. Из сорока запланированных сеансов состоялось только восемь, так как в знак протеста против бездоказательности Менделеева Аксаков и Бутлеров покинули комитет. По приглашению Аксакова в Петербург в разное время приезжали медиумы: Мэри Маршалл с двумя детьми, Генри Слэйд по рекомендации Елены Блаватской, в то время сотрудничавшей с Аксаковым, Кэт Фокс; Уильям Эглингатон.

³⁶ Его «Учебник органической химии» (1864–1866), и сегодня актуальный, сразу стал учебным бестселлером и уже в первые годы был переведен на основные европейские языки: например, первое немецкое издание: *Lehrbuch der organischen Chemie zur Einführung in das spezielle Studium derselben*. Leipzig, 1867.

³⁷ Предметом исследования Бутлерова были не аспекты видения, занимавшие Аксакова, а природа любой органической материи. Заведующий университетской химической лабораторией был убежден, что медиумические явления имеют научное объяснение, связанное с трансформацией материи психической. И пытался, как он сообщал на Седьмом съезде русских естествоиспытателей и врачей (1883), произвести коренные изменения в представлениях о материи. В возможности наблюдения

научной авторитетности. На самом деле сеанс состоялся при участии сына профессора — Михаила Бутлерова (1853–1931).

Выбору фотоаппарата в аксаковском кругу придавалось существенное значение. Его характеристика и описание процесса фотосъемок входили в корпус текста о сеансе. Например, описание медиумического опыта³⁸ (1886) соратника Аксакова профессора зоологии Николая Вагнера (1829–1907), основательно повлиявшего на медиумические увлечения русского общества³⁹, включает технические подробности, должны усилить значительность опыта и указывать на его корректность:

Мною было накануне опыта приготовлено семь фотографических пластинок. Все они были облиты коллодиальной эмульсией. Камера, употребляемая мною, стереоскопическая, работы Дальмейера. Я употребляю не простую, а стереоскопическую камеру для того, чтобы двойные изображения взаимно контролировали друг друга так, чтобы можно было узнать все случайные пятна, которые появятся на пластинке при проявлении негатива. Камера, которую я употребляю, таких размеров, которые очень редко употребляются фотографами в России. Вследствие этого мне необходимо каждый раз, как мне понадобятся новые

за психическими феноменами Аксакову и Бутлерову способствовал случай. Напротив кабинета Бутлерова в его университетской квартире поселился Даниил Васильевич — Даниэл Данглас Юм (Хьюм), уже имевший в Европе репутацию медиума королей и короля медиумов — любимец европейской знати, и уже при жизни персонаж текстов Александра Дюма, а впоследствии — Артура Конан Дойля, Густава Майринка. Юм в 1871 году женился на Юлии Глумилиной, которая была сестрой жены Бутлерова и одновременно двоюродной сестрой Аксакова. Новые родственники назвали его Даниил Васильевич и вовлекли в семейные эксперименты, которые сразу получили резонанс в русском обществе (см. *Аксаков А. Удачные и неудачные сеансы Д. Д. Юма с английскими и русскими учеными // Спиритуализм и наука. СПб., 1872*). Примечательно, что во времена этих сеансов Бутлеров занимается точным и практическим предметом — им написана книга «Пчелы, их жизнь и правила толкового пчеловодства», ставшая основой пчеловодства для русского крестьянства.

³⁸ На страницах газеты «Новое время».

³⁹ «Открытое письмо о спиритизме» Вагнера (апрельский «Вестник Европы» 1875) послужило к тому поводом. Например, к Вагнеру обратился с письмом Достоевский, выражая общественное настроение — «жажду, проявляющуюся в обществе к спиритизму» (*Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 год. Апрель // Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 22. Л. 1986. С. 128*): «Что у Аксакова? Будут ли, наконец, сеансы? Я готов обратиться к нему сам [...], не допустит ли он меня к себе хоть на один сеанс? [...] Я решительно не могу, наконец, к спиритизму относиться хладнокровно» (*Достоевский Ф. М. Письмо Н. П. Вагнеру за 21.12.1875 // Полн. собр. соч.: В 30 тт. Т. 29. Л. 1986. С. 68*).



Geisterphotographie, erhalten am 12. Febr. 1897.
Nach Angabe der Geister ist es
das Portrait von 'Yolande' (der Timoreen).



Portrait, erhalten am 14. Februar, 1897, 3 Uhr nachm.
Nach Angabe der Geister ist es das von Philipp Melanchton.



Y-Ay-Ali, photographiert am 12. Febr. 1897, 3 Uhr nachmittags,
während Lily F. im Sessel sitzt.

пластинки, заказывать их у фотографа или стекольщика, и они вырезают их из цельного стекла, которое еще ни разу не служило для фотографических манипуляций⁴⁰.

Пространство для сеанса тщательно продумывалось и обустроивалось. Как правило, это была комната жилого дома, в которую устроители вносили дополнительные элементы — оборудование. Постановочное решение в кругу Аксакова определялось в первую очередь возможностью расположения фототехники, что проявляло в пространстве сеанса черты фотостудии.

Освещению придавалось принципиальное значение, так как именно от освещенности зависел параметр: *увидено — не увидено*. С учетом естественного освещения заранее готовилось искусственное. При хорошей постановке света были предусмотрены варианты освещения на разные случаи: «В темноте сеанса мы хотели высмотреть как можно больше, и так как комната была оборудована электрическим светом, мы могли по необходимости использовать или его, или обычный свет свечей, или свет фонаря, который можно было использовать со стеклянным колпаком разных цветов — красным, синим, белым»⁴¹. Освещение сеанса должно было быть сдержанным и сохранять некую мутность — возможности для явления истинного света, дискурса золота. Такой, например, результат интерпретировался как успешное решение задачи сеанса: «В своей правой руке в складках покрывала накидки явление держало маленькое овальное тело, похожее на яйцо; этот предмет служил точкой собирания света, которым явление себя освещало»⁴².

Композицию интерьера сеанса определял обязательный *кабинет* — с одной стороны, опытная лабораторная реторта, из которой производились образы, с другой стороны — сцена, на которой образы являлись в так называемой материализации. Практически кабинет представлял собой отгороженное чаще всего ширмой и занавесом пространство. Занавес, отделяя эксперимент от экспериментатора, являлся частью экспериментального оборудования, а, будучи театральным атрибутом,

⁴⁰ Аксаков А. Анимизм и спиритизм. М., 2001. С. 81.

⁴¹ *Du Prel C. Der Kampf um den Spiritismus in Mailand // Psychische Studien, 1892. S. 551.* Речь идет о Миланских сеансах с «королевой кабинета» — медиумом Евсалией Паладино, известные тем, что среди участников находился итальянский психиатр Чезаре Ломброзо, который, несмотря на свой скептицизм, подтвердил реальность спиритических явлений.

⁴² *Aksakov A. Meine photographischen Experimente in London // Psychische Studien, 1887. S. 12.*

обращал наблюдателя в зрителя. Ширма была фиксированной границей между зрительским и зрелищным пространствами и при этом частью занавеса, когда он был закрыт. Ширма служила своего рода продолжением театральной сцены в другое измерение, позволяя выводить театральное действие из невидимого. Уже после изобретения кинематографа, к самому концу девятнадцатого века, ширма приобрела другую функцию: на ней самой можно было увидеть проекцию невидимого. Театральная сцена проецировалась на экран, придавая пространству сеанса черты кинозала. Хотя занавес, утративший роль театрального атрибута, на фотоизображениях сеансов этого времени все еще присутствовал как непреложная образующая сеанса — в основном, просто занавешивая окно.

Типичное описание фотосессии, с узнаваемыми чертами еще несуществующего съемочного павильона представляет заметка о сеансе (1885) соратника Аксакова по медиумическим исследованиям профессора физики и химии Уильяма Крукса (1932–1919):

В продолжении всей последней недели перед своим окончательным исчезновением Кэти давала сеансы у меня на дому почти каждый вечер, чтобы доставить мне возможность сфотографировать ее при искусственном освещении. Пять полных фотографических снарядов были изготовлены для этой цели [...] так, чтобы не могло быть никакой помехи во время фотографирования, исполняемого мною самим с помощью ассистента. Моя библиотека служила темным кабинетом. Дверь из нее открывается в лабораторию; вместо одной ее половинки, снятой с петель, была повешена занавеска, чтобы Кэти могла свободно входить и выходить из кабинета. Наши знакомые, присутствовавшие на сеансах, помещались в лаборатории против занавески, а камеры находились несколько позади них, готовые фотографировать Кэти, когда она выйдет из кабинета, а также фотографировать и все находившееся внутри его, когда занавеска будет для этой цели отдернута. Каждый вечер было от трех до четырех выставок в пяти камерах, так что на каждом сеансе получалось до пятнадцати различных фотографий [...]»⁴³.

Съемочная группа была готова фиксировать неожиданные движения, как при документальной репортажной съемке.

Особым элементом сеанса являлся медиум. Его роль была основной и при этом пассивной. Медиум держал дистанцию: между собой и развивающимся действием, между собой и занавесом, между собой и действующими лицами — материализованными образами или

⁴³ Аксаков А. Указ. соч. С. 242–243.

духами. Дистанцию обеспечивал медиумический сон. Медиум был вынесен из постановки: он из иного измерения вытягивал некие психические формы и в пространстве зрительного зала сублимировал их в узнаваемые бытовые силуэты. То есть медиум как будто представлял зрителю содержание своего сна. Если, разумеется, материализация удавалась. Медиумом, с помощью которого золотая лилия была увидена и сфотографирована, была Элизабет Хоуп (1849 или 1855–1919), известная под именем д’Эсперанс. Золотая лилия увеличила ее и так достаточную известность. Она оставила после себе автобиографическую книгу, обложка которой биографически украшена виньеткой с лилиями, — нечто вроде жития медиума (1897) — “Shadow Land”⁴⁴, вступление к которой написал друживший с ней Аксаков⁴⁵.

Одной из особенностей д’Эсперанс была склонность фиксировать свои медиумические образы. Этой склонности она придавала значение: для ее развития регулярно брала уроки рисования и живописи; упражнялась, писала и рисовала дома; периодически демонстрировала ее в темноте сеанса. Под своими медиумическими портретами, созданными в темноте, она даже могла указать необычную скорость в получении изображения — 30 секунд, что должно было доказывать ее способность оперирования со временем. Готовя свою книгу к публикации, она упорно экспериментировала с фотоаппаратом. Начала д’Эсперанс фотографировать еще в 1880 годах, а при подготовке в конце 1890 книги к печати, по ее сообщению, в течение пяти недель сделала 132 снимка, из которых 102 ею же были признаны неудачными. В результате книга была проиллюстрирована двадцатью шестью фотографическими изображениями, в частности, фотографии материализованных образов. Хотя к удачным, например, были ею отнесены два фотоизображения и «недостаточно материализованных» фигур одного из духов — турчанки Лейлы.

В инсценировках сеансов этого медиума была занята целая труппа нарядных духов разных народностей и эпох⁴⁶. Стремление д’Эсперанс

⁴⁴ *D’Espérance E. Shadow Land, London, 1897.*

⁴⁵ Они время от времени встречаются в Европе, д’Эсперанс проводит пять дней в гостях у Аксакова в Петербурге в ноябре 1893 года. До конца своей жизни Аксаков ведет с д’Эсперанс переписку, о чем свидетельствуют, в частности, сто тридцать сохранившихся писем, написанных Аксакову д’Эсперанс.

⁴⁶ Ведущими были Вальтер и Хумнур Стаффорд, которые выступали, по определению медиума, в качестве советчиков-консультантов и доверенных лиц. Эти двое существовали только в визионерской сфере медиума, были ею описаны, и никогда не были увидены публикой. Некоторые духи-ассистентки — постоянные спутницы

к вызову духов из далеких от Европы стран должно было свидетельствовать о ее медиумической вездесущности. А появление образов на медиумической сцене не только из разных пространств, но и времен демонстрировало ее владение перемещения во времени. В опыте стремительного выращивания золотой лилии главную действующую роль сыграл дух тоже неевропейского происхождения — любимица публики арабская Иоланда. Процесс роста лилии сама д'Эсперанс описывала так: «По просьбе мистера Аксакова Иоланда смешала в садовом горшке песок с садовой землей и накрыла это своей шалью [...]. Было видно, как белая драпировка медленно, но постоянно поднимается в высоту, расширяется, при этом становясь выше и выше»⁴⁷.

Тот же дискурс убыстрения роста растения уже через десятилетие, на рубеже веков, поддержал кинематографический поворот в научно-популярной сфере: владелец фирмы “Warwick” — Чарльз Урбан снял документальный многочастевой фильм о жизни растений «Мир перед твоими глазами», в котором применил покадровую съемку с ускорением движения на экране, что дало возможность увидеть процесс развития растения. Антропологические корни этого дискурса уводят в обрядовую сферу, где чудо со стремительно растущим растением является из сферы таинств посвящения. Приведем описание одного из этапов мистериального посвящения известного антрополога: «Вторая степень посвящения включает “эпоптею” (созерцание): мист (посвящаемый) становится эпоптом — “тем, кто видит”. Мы знаем, что факелы гасят, поднимается завеса, и появляется иерофант со шкатулкой. Открыв ее, он достает колос со зрелым зерном. Вальтер Отто считает: “Нет сомнения насчет чудесной природы события. Колос, выросший и созревший со сверхъестественной быстротой, является частью таинств Деметры, как виноградная лоза, вырастающая за несколько часов, составляет часть празднеств Диониса... Аналогичное чудо с растением мы встречали в обрядах первобытных народов”»⁴⁸.

Убежденность д'Эсперанс в своей посвященности поддерживалась идеей собственной вездесущности:

медиума, проводящие эксперименты, — юные девушки экзотического происхождения — арабская Иоланда, индианская или индийская Нинья, турецкая Лейла — были изображены фотографиями.

⁴⁷ *D'Espérance E. Im Reiche der Schatten. Berlin, 1898. S. 258.*

⁴⁸ *Элиаде М. Элевсин и эллинистические мистерии // Тайные общества, обряды инициации и посвящения. М., 2002. С. 282–283. Ссылка: Otto W. Der Sinn der eleusinischen Mysterien. 1939. S. 25.*

Я знаю и чувствую все, что происходит снаружи круга. [...] Я знаю, если кто-нибудь в какой-то части дома двигается, и гораздо отчетливее, чем в нормальном состоянии. Я могу слышать удары церковного колокола в Гетебурге. Я могу слышать пароходы на набережной и проходящие и уходящие железнодорожные поезда, что совершенно не могу в нормальном состоянии. [...] Я слышу участников сеанса, и мне кажется, что знаю, о чем они думают, и когда кто-то говорит с Иоландой, мне все равно на каком языке это происходит⁴⁹.

Д'Эсперанс называла себя непрофессиональным медиумом, это означало, что она работала без гонорара. Свою задачу она видела не только в содействии развитию науки, она желала внести в мир гармонию. Одним из популярных способов гармонизации мира на сеансах среди женщин-медиумов было привнесение в медиумическую темноту цвета и запаха растений. Материализация растений полюбилась и экспериментаторам: оставались результаты, из которых можно было сложить гербарий. В таком гербарии растения из другого измерения, как бы засушенное бытовым временем, представляли бы собой некое хранилище обеих временных форм. Распределенные по бумажным листам они могли восприниматься медиумистически настроенным гербаристом как успешная консервация времени в пространстве. Четыре иллюстрации книги д'Эсперанс посвящены растительному дискурсу — это детальные изображения листов гербария, которые вполне могли бы служить ботанически-справочным целям. Дискурс был связан и с популярными в аксаковском кругу представлениями о психической жизни растений, обладанием ими оболочек души общей материи⁵⁰ еще одного соратника Аксакова⁵¹ профессора физики опять же Лейпцигского университета психофизика Густава Теодора Фехнера (1801–1887).

Во взаимоотношении между медиумом и производимыми им духами д'Эсперанс исключала режиссуру медиума. Но сон медиума она сопоставляла с артистической деятельностью, особенно литературной, транспонируя, таким образом, сон в творчество. Хотя в авторстве медиуму д'Эсперанс отказывала, ее медиум был не создателем, но посредником. У самой д'Эсперанс при формировании образов-видений всегда были письменные указания другого, отсылка на чей-то сценарий действия. Перед началом сеанса «она сидела

⁴⁹ *Aksakov A. Ein epochemachendes Phänomen im Gebiete der Materialisationen // Psychische Studien, 1895. S. 164–165.*

⁵⁰ *Fechner G. Th. Zend-Avesta. 1919.*

⁵¹ Автор журнала *Psychischen Studien*.

на своем стуле и записывала в обыкновенной темноте на листе бумаги на коленях послания на английском языке карандашом»⁵². Во время сеанса с золотой лилией медиум так же сидела перед занавесом и с помощью автоматического письма вела переговоры между главным гостем Аксаковым и гостем-духом Иоландой, создавая в диалоге план проведения сеанса. Вскоре последовало обнадеживающее заявление духа-сценариста Иоланды, что она «предусматривает, [...] все будет так организовано, что растение будет видно на фотографии»⁵³. От Иоланды лично Аксаков получил задание перемешать в горшке заранее приготовленные песок и почву. Когда указание исполнилось, действие началось.

Д'Эсперанс писала о существовании особого медиумического чувства: «как если бы все не существует реально, и все, что я говорила или делала кажется мне сказанным или сделанным другой персоной, а я за всем этим только наблюдала»⁵⁴. Она дистанцировалась от трансцендентального спектакля, выносила себя из перечня занятых в представлении, не оставаясь и со зрителем. Общие визуальные конструкции должны были для медиума в его состоянии сна оставаться тайной, потому что он как пассивный организм, практически являлся частью оборудования — проектором. «Что происходило перед занавесом, узнавала я потом из рисунков мистера Ф.»⁵⁵, — писала медиум, практически отклоняя свою функцию видения, узнавая о происходящем от свидетелей. Однако, она давала описания возникновения своих визуальных конструкций, используя дискурс мутности в образе паутины — погружая в нее себя, и в образе дыма — выявляя из него силуэты формировавшихся образов. Описание процесса образотворчества похоже на проявление фототипий ее времени, но где — она же сама часть получаемого изображения:

Я чувствую на своем лице и руках как если бы паутину [...]. Это ощущение проходит, и потом я ощущаю, что как будто бы воздух наполняется материалами, и у мне появляются трудности с дыханием [...]; и я знаю, что будет строиться — возникать образ. [...] Когда появляется легкий свет через занавески, тогда я могу рассмотреть белые, густые, дымовые движущиеся массы, похожие на дым из локомотива. [...] Дым

⁵² Wittig G. C. Das Gothenburger Medium in Berlin // *Psychische Studien*, 1893. S. 501.

⁵³ Fidler M. Eine Episode aus den Séancen des Herausgebers in Gothenburg. Apport eines «Lilium auratum» (einer Goldlilie) // *Psychische Studien*, Leipzig, 1891. S. 502.

⁵⁴ Aksakov A. Ein epochemachendes Phänomen im Gebiete der Materialisationen // *Psychische Studien*, 1894. S. 489.

⁵⁵ D'Espérance E. Im Reiche der Schatten. Berlin, 1898. S. 258.

появляется на мгновение, и уже через момент тут живое существо»⁵⁶. Она сама и все происходящее помимо нее существовали в единой форме парадокса, который определял общую режиссуру: «Есть я тот белый образ-видение или есть я, сидящая на стуле», «есть ли я еще я сама, или только сон [...]»⁵⁷.

Связи между медиумом и духом, я и не-я носили в ее представлении драматический характер. На одном сеансе была схвачена дух-ассистентка Иоланда — ее личное произведение — и публично признана самим медиумом. Более всего д'Эсперанс была потрясена не публичным разоблачением, а тем, что разоблачитель был художником, ее же учителем рисования: то есть в борьбу с ее миром видений вступил профессиональный создатель визуального.

Реальность любого сеанса, не имеющая физических параметров, могла быть описана только как реальность визионерская. Поэтому по-возможности полное описание сеанса должно было быть суммой максимального количества описаний увидевших сеанс — свидетелей. Со свидетелями Аксаков и другие авторы журнала вели переписку. Главным был вопрос «Это было увидено?», ответ становился параметром верности. Сообщение свидетеля: «острота зрения моя, также как и моей подруги, чрезвычайна»⁵⁸, — принималось как гарантия аргументированности. На вопрос «Что было увидено?» ожидалось статистические данные, которые позволяли уже сопоставить метафизический объект с физическим при помощи исчисления. Например, так отвечал опытный корреспондент: «Я сосчитал все явления, насколько я их смог увидеть. На первом сеансе двухчасовой длительности их было около тридцати, но только восемь или десять полностью развились в привидения»⁵⁹.

Следующая работа над закреплением метафизического в физическом заключалась в максимально точной реконструкции пространства и времени сеанса. Графический эскиз места действия сеанса с участниками и медиумом дополнялся датой, временем, адресом, именем хозяина помещения, его профессией, погодными условиями и условиями освещения (окно, фонарь, лампа, луна). Для обращения реконструированного изображения в объемное собирались точки зрения зрителей, ракурсы взгляда: «Медиум находился передо мной под углом в 45 градусов,

⁵⁶ Aksakov A. Ein epochemachendes Phänomen im Gebiete der Materialisationen // *Psychische Studien*, 1895. S. 159–160.

⁵⁷ Ibid. S. 172, 173.

⁵⁸ Ibid. S. 349.

⁵⁹ Wittig G. C. Das Gothenburger Medium in Berlin // *Psychische Studien*, 1893. S. 501.

и верхняя часть тела точно прорисовывалась на фоне окна, завешенным белой гардиной, в полупрофиль»⁶⁰.

Есть примеры и полной реконструкции действия — одного из диковинных сюжетов спиритического сеансирования — «сеанса дематериализации, включающей в себя сценарий, сценографию, костюмирование и показ» (1893)⁶¹. Возможность дематериализации была проиллюстрирована исчезновением части тела — ног медиума, медиумом была та же д'Эсперанс. Она по-свидетельски ответственно сообщала: «Я старательно ощупала свое платье над своими коленями и своим телом и обнаружила, что в то время, как моя верхняя часть тела, руки, плечи, грудь и т. д. оставались такими, как обычно, царствовала тотальное отсутствие нижней»⁶². Этому вторило и свидетельское показание: «К моему величайшему удивлению после того, как я к ней подошел, она провела моей рукой по всему сидению стула без того, чтобы я ощутил ее нижнюю часть тела, но только лишь почувствовал и увидел лежащее на стуле платье»⁶³. Дискурс представления тела, а именно женского, и его трансформации продолжал развитие сеансов демонстрации в *Salpêtrière* истеричек в транс. Женщины с научной целью были готовы работать со своим телом, предоставлять его наблюдателю, более того, наблюдать за ним сами, отстранившись.

Казалось, что гипотеза о том, что медиум сам производит строительный материал для явлений, могла стать — с помощью свидетельских показаний — рабочей. Аксаков, который на сеансе не был, выступил в роли детектива: приступил к собиранию свидетельских показаний — корпуса текстов этого сеанса, уточняя детали, приняв решение: «все условия для прояснения этого последнего сеанса восстановить, чтобы я мог это оценить собственными глазами»⁶⁴. Сначала Аксаков разослал всем участникам-зрителям общую анкету-вопросник. Публикация собрала ответы всех пятидесяти свидетелей в порядке поступления их в редакцию, что должно было демонстрировать нейтральность их подачи. Последующие изыскания сопровождалось письменными уточняющими вопросами к каждому очевидцу отдельно, например: «Мне не хватает в вашем отчете одной существенной

⁶⁰ Aksakov A. Ein epochemachendes Phänomen im Gebiete der Materialisationen // *Psychische Studien*, 1894. S. 340.

⁶¹ 11 декабря 1893 года, сеанс в Гельсингфорсе.

⁶² Aksakov Alexander Ein epochemachendes Phänomen im Gebiete der Materialisationen // *Psychische Studien*, 1894. S. 482.

⁶³ Ibid. S. 386.

⁶⁴ Ibid. S. 397.

детали — степени освещенности в помещении»⁶⁵, или «На какого рода стуле сидела госпожа д'Эсперанс? Не могли бы Вы нарисовать его?»⁶⁶. Вопросы Аксаков составляет в парадигме исследовательской лаборатории, респонденты стараются этому соответствовать, некоторые проявляют свою инициативу и даже исследовательское рвение: «От покрывала шали этого видения-образа мне было позволено отрезать кусочек [...]. Материал — белый, чрезвычайно тонкий креп из настоящего шелка, что я установил как через микроскоп, так и посредством химического анализа. Прилагаю маленькую пробу»⁶⁷.

Когда описания были собраны и ход действия реконструирован, приступили к постановочной работе. Эскиз сценографии подготовил Макс Селинг — инженер машиностроения, дома у которого проводились сеансы. Аксакова особенно интересовали конфиденты, профессиональная деятельность которых проходила в сфере практической или научной. Поэтому он охотно согласился на предложение Веры Хьельт, основательницы фабрики столярных изделий и первой женщины-фабриканта в Финляндии: «Глубокоуважаемый господин, если Вы пожелаете, то я буду готова в течение некоторого времени и с удовольствием играть для Вас роль медиума, а также выражаю готовность надеть такое же платье, какое было у госпожи д'Эсперанс, и при таком же свете имитировать все ее действия и жесты»⁶⁸.

Аксаков прибыл на подготовленный просмотр в Гельсингфорс, собрались зрители. Вера Хьельт исполняла две роли: роль медиума — на том же стуле в таком же платье, в том же ракурсе, и роль видения-явления — за занавесом с помощью сделанной из бумаги руки. Несмотря на то, что одна постановочная деталь была не воспроизведена — «попытка восстановить абсолютно точную степень освещенности была не проста [...] так как в это время на крышах лежал снег [...]»⁶⁹, постановка была признана успешной. Следовательский эксперимент на базе коллективного сценария, где Аксаков выступит в роли детектива, исследователя и режиссера, приводит его к убеждению «что все так и было, как мне очевидцы сообщили вначале»⁷⁰. Но главным поводом ввести сеанс дематериализации как событие

⁶⁵ Ibid. S. 347.

⁶⁶ Ibid. S. 389.

⁶⁷ Ibid. S. 394–395.

⁶⁸ Ibid. S. 349.

⁶⁹ Ibid. S. 61.

⁷⁰ Ibid. S. 62–63.



Yolande, wie sie materialisiert erschien.
Photographiert bei Magnesiumlicht). Am 8. März 1890

в историю психических исследований было получение фотоизображений инсценировки.

История с материализованной золотой лилией случилась за несколько лет до сеанса дематериализации. Изначальной целью проведение сеанса было: «одновременно сфотографировать медиума и материализованное явление»⁷¹. Именно для этого граф Александр Аксаков в сопровождении двух русских спутников прибыл в Гетенбург, где был запланирован ряд сеансов с тогда уже известным английским медиумом д'Эсперанс. Сеансы позже назовут аксаковскими⁷².

28 июня 1890 года в восемь часов вечера пятнадцать человек собрались на вилле О. Р. Getebergssängen для наблюдения за явлением материализации. Комната была восьмиугольная со световым фонарем в потолке. Восемь дверей вели в комнату для сеансов, но описателем подчеркивалось, что их невозможно было открыть, чтобы кого-либо не побеспокоить. Сидящие участники были расположены полукругом так, что «ничего материального войти или выйти из кабинета не могло без знания о том там сидящих»⁷³. Медиум была зафиксирована, и в духе экспериментов с узлами в четвертом измерении Цольнера указывалось их количество: «Когда медиум села на стул, она была перевязана льняной лентой, которая обхватывала ее талию и шесть раз перевязана узлами [...]»⁷⁴. Дул очень сильный ветер, который даже распахнул несколько оконных рам, но действие началось вовремя и по спиритической традиции хоровым пением. Уже во время песнопения появился сильный цветочный аромат, воспринятый как прелюдия материализации. Наблюдатель записал: «[...] Вскоре мы заметили между занавесками что-то похожее на большой цветочный куст приблизительно на четыре-пять футов возвышающийся над полом, потом мы увидели стебель и, наконец, силуэт всего растения, которое столь таинственно проникло в наше настоящее»⁷⁵. У растения были белые цветы с желтыми пятнами, оно принадлежало древнейшему виду лилий — *Lilium Auratum*, золотая лилия. Семь дней лилия оставалась на вилле О. Р. Getebergssängen, ее осматривали и фотографировали. А 5 июля

⁷¹ Fidler M. Eine Episode aus den Séancen des Herausgebers in Gothenburg. Apport eines «*Lilium auratum*» (einer Goldlilie) // *Psychische Studien*, Leipzig, 1891. S. 497.

⁷² Ibid. S. 497: Описать сеанс Аксаков попросил участника сеанса Матиаса Фидлера, в доме которого все происходило, так как его собственные глаза были слабы, и наблюдение по причине «литературной работы сделалась почти невозможной».

⁷³ Fidler Matthews. Op. cit. S. 499.

⁷⁴ Ibid. S. 500.

⁷⁵ Ibid. S. 502.

в 9.30 вечера во время очередного сеанса на глазах у всех присутствующих лилия исчезла, оставив кругу Аксакова дальнейшие заблуждения и опыт игры с визуальным.

Цель аксаковских сеансов достигнута не была: фотографии сна д'Эсперанс, где она предстала бы в окружении образов своего медиумического сна, не получилось. Но возникло видение золотой лилии и ее фотография — как вид времени и как предвидение искусства кино.

Надежда Григорьева

**КИНО НА ГРАНИ ЛИТУРГИИ:
«ИВАН ГРОЗНЫЙ» ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ТОРЖЕСТВЕННАЯ
СЦЕНИЧЕСКАЯ МИСТЕРИЯ (BÜHNENWEINFESTSPIEL)
ВАГНЕРА**

«...Досказывать то, что ... невыразимо...»

Концепция синтеза искусств у Сергея Эйзенштейна изначально строится на преодолении невыразимого: несказуемое должно быть высказано, а невидимое — показано любыми способами. Представляется, что Эйзенштейн пытается «снять» апофатику, создавая теорию пафоса (обязательного исступления) и патетической композиции. «Выход из себя» подразумевает преодоление несказуемого или сообщаемого с помощью ограниченных каким-то одним медиумом средств. Яркий пример здесь — перевод визуального ряда в музыкальный. Как пишет Эйзенштейн в работе «Неравнодушная природа» о немых фильмах: «Есть еще одна область “выхода из себя” [...] Это выход изображения в музыку»¹.

Уже в эпоху Ренессанса изображение пытается «выйти из себя» в звучание. Леонардо да Винчи рисовал источники звука (раскрытый в крике рот) и пытался понять, слышим ли мы звон изображенного на картине колокола². В немом кинематографе Эйзенштейна музыка и визуальный

¹ *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. М., 1964. С. 251.

² См. об этом: *Catran V.* L'Écoute filmique. Écho du son en image. Saint-Denis, 1999. S. 21.

план систематически взаимодействуют: так недоступное органам чувств — неслышимый звук — обретает видимую плоть³.

Видимая, но не слышимая музыка становится частью концепции синтеза искусств, к которому Эйзенштейн обращается достаточно рано в связи с темой синэстезии: в статье «Четвертое измерение в кино» (1929), где анализируется монтаж немого фильма «Генеральная линия», говорится о связи зрения со слухом и обонянием. В этой статье Эйзенштейн описывает «обертонный монтаж», который «выводит восприятие из *мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость*»⁴.

Если кадр есть зрительное *восприятие*, а тон — звуковое *восприятие*, то как зрительный, так и звуковой обертон — суть суммарно физиологические ощущения.

И, следовательно, одного и того же порядка, вне звуковых или слуховых категорий, которые являются лишь проводниками, путями к его достижению.

Для музыкального обертона (биения), собственно, уже не годится термин: «слышу».

А для зрительного — «вижу».

Для обоих вступает новая однородная формула: «*осязаю*»⁵.

Подобную «сумму» восприятий Эйзенштейн обуславливает не только психически — «восхождением к истокам», к дорациональной фазе сознания, — но и биологически: как результат становления организма в далеком прошлом. В набросках «Метода» анализируется исконное, дочеловеческое родство зрения и осязания. В трактате «Режиссура» Эйзенштейн писал: «Есть период, когда еще нет глаз, и они вырабатываются в процессе

³ Проблему визуального воплощения звука в немом фильме я подробно исследую в другой работе: «Эйзенштейн пытался преодолеть беззвучие немого фильма, визуализуя звук, и в конце 1920-х гг. даже выстраивает на этом преодолении знаменитую концепцию обертонного монтажа. Объектом изображения в таких случаях оказываются видимые зрителем, но не слышимые им псевдоисторические события: скажем, в фильме «Генеральная линия» это беззвучные экстазические песнопения крестьян в сцене Крестного хода, а также неслышимые истгупленные восклицания колхозницы-активистки Марфы Лапкиной, подставившей лицо под струи сливок, льющихся из сепаратора» [Григорьева Н. Я. Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино 1920–1950 гг. СПб., 2012. С. 396].

⁴ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 2. М., 1964. С. 56.

⁵ Там же. С. 50.

дифференциации осязания как частный случай осязания. Другая сфера осязания вырабатывается как вкусовой определитель. Третья — как слуховой и т. д.»⁶. Биология синэстезии становится своего рода фоном концепции вертикального монтажа, контрапунктически сопрягающего видимое и слышимое.

В звуковом варианте музыка сама становится эрзацем невидимого и несказуемого. Музыка, по Эйзенштейну, компенсирует недостаток средств изображения: «почему [...] непременно требуется музыка? [...] чтобы эмоционально досказывать то, что иными средствами невыразимо»⁷. Сочетание музыки и изображения оказывается для Эйзенштейна аналогичным (со)противопоставлению пения и речи в теориях Рихарда Вагнера и Арнольда Шенберга:

Соотношение между изображением и музыкой здесь может быть охарактеризовано, пожалуй, теми же словами, которые находит Вагнер, сопоставляя словесную речь и речь *тональную*:

«Тональная речь, как чистейший орган чувства, высказывает именно лишь то, что не удастся выразить речи словесной, то есть по существу — невыразимое» («Опера и драма», IV, 218).

В таком же роде пишет другой композитор, Арнольд Шёнберг, на страницах сборника «Der blaue Reiter» (Мюнхен, 1912, стр. 31) о песнях Шуберта:

«Мне представлялось, что я, не зная текста самого стихотворения, таким путем ухватывал истинное его содержание, пожалуй, даже глубже, чем если бы я держался на поверхности чисто словесного изложения мыслей»⁸.

Музыка «досказывает» невыразимое в звуковых фильмах «Александр Невский» и «Иван Грозный». Эти фильмы можно назвать в определенной степени кинооперами, тем более, что с режиссером сотрудничает композитор Сергей Прокофьев. При этом стремление «обнажить» скрытое переходит в звуковом фильме Эйзенштейна на новый этап: невыразимым,

⁶ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 4. М., 1966. С. 178. Анализ соотношения зрения и осязания у Эйзенштейна см. в: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 59–60.

⁷ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. С. 252.

⁸ Там же. Эйзенштейн цитирует здесь статью Шенберга «Отношение к тексту» («Das Verhältnis zum Text»). Однако он несколько изменяет мысль автора: Шенберг говорит о том, что произведение искусства представляет собой единый организм, целое которого можно представить себе, исходя из его частей. То, что верно для музыки Шуберта, верно, по Шенбергу, и для картин Кандинского, и для стихов Стефана Георге [см.: Schönberg A. Moses und Aron. Oper in drei Akten. Mainz, 1957. S. 5].

которое подлежит выявлению, оказывается сакральное⁹, *Gesamtkunstwerk* обращается в (квази)мистическое событие фильма¹⁰. Чтобы показать это, я буду вынуждена отодвинуть тему музыки на второй план и сосредоточиться на семантическом (интертекстуальном и интермедиальном) анализе фильма-оперы «Иван Грозный»¹¹.

Искусство на грани литургии: от Вагнера к Эйзенштейну

Тема «Вагнер и Эйзенштейн» не раз становилась предметом исследования: музыковеды и киноведы изучали постановку Эйзенштейном «Валькирии»¹², выясняли, как «Gesamtkunstwerk» воздействует на его кинематограф¹³,

⁹ Невыразимое у Эйзенштейна иное, нежели в символизме. Если в символизме невыразимое многозначно, то у Эйзенштейна апофатика сводится к сакральному.

¹⁰ О фильме как о мистическом событии см.: *Григорьева Н. Я.* Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино 1920–1950 гг. СПб., 2012. Неслучайно целью обертонного монтажа являлась физикализация трансцендентного: в первую очередь, именно сцена Крестного хода в «Генеральной линии» строилась как разноголосый хор «ощущений». Впрочем, «оба типа коллективных действий — моление о дожде и сцена у сепаратора — со-противопоставлены как карнавализация мистики. Хотя сепаратор и “возгорается внутренним светом” подобно “чаше Грааля”, это воспринимается как пародия на чудо. Не знаки свыше, а экскременты и сперма — вот то, что обретает “регрессирующее” в экстазе человеческое существо, будь оно носителем православной веры или же большевистской технократической убежденности» [*Григорьева Н. Я.* Указ. соч. С. 399].

¹¹ Апофатический аспект музыки в фильме «Иван Грозный» был отчасти проанализирован киноведом Л. Козловым. Как показывает Козлов, в «Иване Грозном» на изображение накладывается музыка, которая «договаривает нечто иное и нечто большее, чем сказано словами: [...] мгновенное отрицание сказанных слов» [*Козлов Л.* «Иван Грозный». Музыкально-тематическое строение // *Козлов Л.* Произведение во времени. М., 2005. С. 42]. Музыка может также служить знаком невидимого в кадре персонажа: например, Евфросинье и Владимиру является «скрытый Иван», обозначенный лишь музыкальной темой [Там же].

¹² *Burzawa E.* Die Walküre von Sergej Eisenstein: Versuch der Rekonstruktion // Müller U. (Hg.) Richard Wagner und sein Mittelalter. Salzburg, 1989. S. 299–311; *Bartlett R.* Wagner and Russia. Cambridge University Press, 1995; *Schafgans B.* «If ever the whole “Ring” should be produced». Eisensteins Walküre: eine deutsch-sowjetische Beziehung // *Bulgakowa O.* (Hg.) Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin, 1998. S. 171–196; *Thomä D.* Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne. Frankfurt am Main, 2006.

¹³ *Thomä D.* Op. cit.

анализировали, как соотносится “Gesamtkunstwerk” с важным для режиссера «регрессом» к праологическому мышлению¹⁴. Однако никто, насколько мне известно, не писал о том, каким образом Эйзенштейн смог перейти от Вагнера к «трехсерийному “триптиху”»¹⁵ «Ивана Грозного» и как именно оперный опыт кинорежиссера преломился в его фильме¹⁶.

Теоретические разработки Эйзенштейна второй половины 1920-х гг. делали, казалось бы, естественным переход к «тотальному производству искусства»¹⁷, но в высказываниях режиссера имя Вагнера возникает, поначалу, в полемическом контексте. Так, в интервью газете «Кино» (10 августа 1926 г.) Эйзенштейн издевается над патетичностью вагнеровского Грааля:

Почему трепещут сердца зрителей, когда под громовые раскаты вагнеровской меди бриллиантами загорается священный кубок Грааля [...]?
На чорта нам нужна эта испанская посуда!
Пусть лучше загорятся огнем глаза нашей комсомолки перед мерцанием жестянки коллективного сепаратора¹⁸.

Серьезное отношение к Вагнеру появляется в текстах режиссера сравнительно поздно: в декабре 1939 г. Эйзенштейн получает заказ на постановку оперы «Валькирия» и приступает к основательному

¹⁴ *Bohn A. Film und Macht. Zur Kunsttheorie Sergej M. Eisensteins 1930–1948. München, 2003. S. 157–160.*

¹⁵ *Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. С. 356.*

¹⁶ Среди создателей «Ивана Грозного» не только Эйзенштейн был захвачен вагнеризмом. Написавший музыку к фильму Сергей Прокофьев также в немалой степени был увлечен Вагнером, еще с молодых лет. Показательно, что работа композитора над оперой «Огненный ангел» велась в 1922–1923 гг. в городке Эттал, неподалеку от дворца Линденхофф, выстроенного Людвигом Баварским. Очевидно, молодой Прокофьев стремился ассоциировать себя с Вагнером, найдя пристанище в краях его покровителя.

¹⁷ Как считает Дитер Томэ, Эйзенштейн и до постановки «Валькирии» разрабатывал теорию «тотального произведения искусства» — но в применении не к опере, а к кино: «В московской постановке “Валькирии” столкнулись, наконец, тот, кто привнес в историю искусства парадигму “тотального произведения”, и тот, кто ее преобразовал и перевел в новый медиум. Эйзенштейновская постановка непосредственно вырастает из понятия “тотального произведения искусства”, которое он до того развивал в своих трудах по теории кино» [*Thomä D. Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne. S. 136*]. Здесь и далее, если не оговорено дополнительно, перевод мой, — *Н.Г.*

¹⁸ Цит. по: *Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. С. 618.*

штудированию творческого наследия Вагнера. В этой связи режиссер публикует статьи «Гордость» и «Воплощение мифа», где пишет о всеобъемлющем произведении киноискусства и анализирует собственное отношение к Вагнеру.

Технически сложная для кинорежиссера работа над оперой, а затем еще и отсрочка премьеры¹⁹ выбили Эйзенштейна из колеи кинематографа: «Что делать дальше в кино — абсолютно не знаю: витязь на распутье», — писал он в дневнике²⁰. Однако колебания были не очень долгими: скоро Эйзенштейн получает заказ на съемки фильма «Иван Грозный» и кажется естественным, что в своем новом фильме режиссер использует те идеи, которые родились во время попытки осуществить *Gesamtkunstwerk* на оперных подмостках. В статье «Воплощение мифа» Эйзенштейн сам пишет о необходимости развивать полученный опыт, придавая музыке Вагнера визуальную трактовку:

Творческая встреча с Вагнером имеет здесь двоякий интерес. С одной стороны, опыт звукозрительного кино помогает осуществлению особых задач, которые ставит перед постановщиком сценическое воплощение вагнеровской музыкальной драмы.

С другой же стороны, сами эти задачи благодаря природе вагнеровской музыки должны родить целую серию звукозрительных проблем, разрешение которых представляет громадный интерес и, в свою очередь, способно обогащать звуковое кино, особенно к моменту, когда это кино начинает становиться не просто звукозрительным, но еще и цветовым, и стереоскопическим.

Необычайно *образная музыка* Вагнера особенно остро и глубоко ставит проблему искания и нахождения адекватного *зрительного образа*.

И необычайная эмоциональная насыщенность этой музыки делает эту задачу особенно увлекательной, волнующей, творческой.

Здесь, во встрече музыкальной драмы Вагнера со стихией звукозрительного кинематографа, происходит благороднейшее взаимное обогащение²¹.

В «Иване Грозном» Эйзенштейн осуществляет не просто «встречу» музыкальной драмы со звуковым кино, но и пытается последовательно,

¹⁹ Постановка «Валькирии» была уже полностью подготовлена к премьере, которая была запланирована на 28 сентября 1940 г., но в связи с Берлинским пактом, подписанным 27 сентября Германией, Италией и Японией, вместо Вагнера пошел «Иван Сусанин». Показ «Валькирии» для чиновников состоялся 18, а собственно премьеры — 21 ноября. Всего состоялось 6 спектаклей.

²⁰ *Эйзенштейн С. М. Метод.* Т. 2. Тайны мастеров. М., 2002. С. 488.

²¹ Там же. С. 224–225.

от сцены к сцене, совмещать на киноэкране *Gesamtkunstwerk* и «храмовое действо»²². Уже сама идея этого совмещения указывает на переключение внимания художника с «Валькирии» на другое, позднее произведение Вагнера — на «Парсифаль», где композитор обращается к христианству, перенося на оперную сцену Байройта обряды крещения, евхаристии и помазания на царство. Существенно, что для Вагнера «Парсифаль» был не оперой, но «торжественной сценической мистерией» (*Bühnenweihfestspiel*)²³. Но и Эйзенштейн изображает не светскую жизнь царя, а своего рода литургию властвования, начиная с первой сцены венчания на царство и заканчивая

²² См. Григорьева Н. *Gesamtkunstwerk* в философии: от собора к кинематографу (синтетическая теория искусств И. Иоффе и «храмовое действо» П. Флоренского) // N. Grigor'eva, I. Wutsdorff, Sch. Schahadat, I. Smirnov (Hg.) *Das Konzept der Synthese im russischen Denken: Künste — Medien — Diskurse. Literatur und Philosophie I. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 76*. 2010. S. 79–108; Григорьева Н. Я. Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино 1920–1950 гг. СПб., 2012.

²³ Премьера вагнеровского «Парсифаля» состоялась в Байройте в 1882 г., а либретто было впервые опубликовано в 1877 г. По завещанию композитора оперу нельзя было ставить нигде, кроме Байройта, до 31 декабря 1913 г. В России широкое обсуждение «Парсифаля» относится к началу 1910-х гг., когда публика с интересом ждала нарушения запрета. Первый перевод либретто оперы на русский язык вышел в 1911 г. («Парсифаль. Эскиз драмы-мистерии»). Анализ оперы отдельной книгой появляется в 1914 г. [*Каратыгин В. Г. Парсифаль. Торжественная сценическая мистерия Рихарда Вагнера. Тематический разбор*. СПб., 1914].

Непосредственно перед началом Первой мировой войны «Парсифаль» шел одновременно на 50 оперных площадках в Европе и Америке. В России эта опера была поставлена только в Петербурге: премьера состоялась 21 декабря 1913 г. в Эрмитажном театре. Та же постановка шла и 1918 г. [см. об этом: *Bartlett R. Wagner and Russia*. Cambridge University Press, 1995]. Правда, концертное исполнение оперы впервые прозвучало в Петербурге уже в 1906 г. — на премьере присутствовали, в частности, Александр Блок, Андрей Белый и Любовь Дмитриевна Менделеева [*Bartlett R. Op. cit. S. 158*]. Во время «кризиса символизма» «Парсифаль» считался Штайнером, Белым, Минцловой, Эллисом и др. мистерией, способной вывести символизм в будущее. Путешествуя с Асей Тургеневой по Италии, Белый остановился в Палермо в гостинице, где Вагнер несколько месяцев работал над «Парсифалем» [*Bartlett R. Op. cit. S. 174*], причем русский символист пытался выяснить у сотрудников отеля, как протекали рабочие будни композитора. Начиная с 1920-х гг. постановки «Парсифаля» в России не возобновлялись, поскольку опера считалась идеологически враждебной Советской власти, в отличие, допустим, от «Валькирии» [*Bartlett R. Op. cit. S. 225–226*]. Это отчасти объясняет, почему Эйзенштейн умалчивает о претексте своего фильма.

последней — священнодействием в соборе, во время которого закалывают жертву — князя Старицкого.

Кинолитургия имеет у Эйзенштейна длинную теоретическую предисторию. Работы режиссера о природе экстаза полны ссылок на Игнатия Лойолу, Терезу Авильскую, Иоанна Креста. Опираясь на психотехнику Игнатия Лойолы, Эйзенштейн разрабатывает свою концепцию произведения искусства, которое должно отвечать «восхождению к истокам», к язычески-дорациональной фазе сознания. Однако в «Иване Грозном» «пафос» имеет иной контекст — библейский. Эйзенштейн соединяет в фигуре царя величие²⁴ правителя-«вотчинника» и священное — Иван Грозный ощущает себя на протяжении фильма медиумом воли Божьей. Но и для позднего Вагнера возвышенное²⁵ и священное нераздельны, как об этом свидетельствует трактат «Религия и искусство», написанный во время работы над «Парсифалем». В этом трактате Вагнер указал на «возвышенность» религий буддизма и христианства. Если в известной книге «Опера и драма» (1852) Вагнер осмеял христианство, то в позднем сочинении он пересматривает свое отношение к этой религии и ставит себе цель понять, каким образом можно выразить в музыкальной драме священный текст.

Сходную эволюцию проходит Эйзенштейн, построивший свой поздний фильм на репрезентации сакрального²⁶. «Иван Грозный» начинается

²⁴ В книге «Фильм» («Der Film», 1949) Бела Балаш указывает на «монументальность» и в то же время «демоническую» сакральность стиля «Ивана Грозного»: «Истинное содержание этой демонически-монументальной музыкально-живописной симфонии вовсе не история Ивана Грозного, а открытие средневековой православной готики в оживших иконах, пробуждающих ужас» [*Balázs B. Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Aus dem Ungarischen von A. Sacher-Masoch. Wien, 1961. S. 283*].

²⁵ О вагнеровском «возвышенном» пишет Славой Жижек, определяя его в статье «Why is Wagner Worth Saving?» (2004) как «абсолютное чувство»: «Вагнеровское Возвышенное [...] вводит в действие концентрированную сверхмощную силу ОДНОЙ потребности, безусловной потребности любви. Таким образом, можно сказать, что Вагнеровское Возвышенное есть абсолютное чувство — именно так следует читать знаменитое начало “Религии и искусства”, где Вагнер утверждает, что в то время как религия становится искусственной, искусство может сберечь истинный дух религии, ее скрытую правду — как? [...] Изображая лишь аутентичные религиозные чувства, т. е., трансформируя религию в эстетический опыт» [*Žižek S. Why is Wagner Worth Saving? // Žižek S. Interrogating the Real. London, 2013. P. 272–273*].

²⁶ В своей книге «Qui viva Eisenstein!» Бартеlemi Аменгуаль пишет даже об «одержимости сакральным» у Эйзенштейна [*Amengual B. Que viva Eisenstein! Lausanne, 1980. P. 511*].

с богослужения. Первые 12 минут фильма зритель видит и, что немаловажно, слышит венчание на царство в Успенском соборе со всеми священными текстами, подобающими этому обряду. Дальнейшие кинособытия тоже оказываются либо частью «храмового действия», либо так или иначе связаны с ним. В фильме показаны соборование больного Ивана и исцеление его святыми дарами; отпевание Анастасии; пещное действо. Помимо христианских обрядов в киносюжет включены мистериальные действия: оргия опричников и жертвоприношение в соборе.

Знаменательно, что «храмовое действие» Эйзенштейн основывает на теме «материнского лоно», расцениваемого им как центральный элемент для генерирования произведения искусства²⁷. Эйзенштейн аккумулирует в своих размышлениях разные психоаналитические теории креативности, ищет им подтверждения в художественных текстах, отыскивает примеры и способы реализации образа материнского лоно в произведениях изобразительного искусства, литературы, оперы и кино. Творческий экстаз предстает регрессивным погружением в материнское лоно (*Mutterleibversenkung*). Если в других фильмах режиссера лоно матери скорее метафорично, то в «Иване Грозном» эта тема почти буквальна и играет определяющую сюжетную роль²⁸, отвечая за важнейшие повороты действия не менее, чем (псевдо)мистические озарения Ивана Грозного. Неслучайно в «Метод» первый кинопример материнского лоно появляется в связи с «Иваном Грозным»: это «лоно собора», где убивают Владимира Андреевича²⁹. Известно, что Эйзенштейн просил

²⁷ См. об этом подробно: Гюнтер Х. На пути к архетипу матери. «Генеральная линия» С. Эйзенштейна и «Земля» А. Довженко // Советская власть и медиа. Сб. под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб., 2006. С. 542–554.

²⁸ Неоднократно замечалось, что в «Парсифале» господствует женоненавистничество, действует мужское общество (о male «community» в этой опере см.: Žižek S. Why is Wagner Worth Saving? P. 291). Однако мизогинный мир в еще большей степени свойствен «Ивану Грозному», где по большому счету присутствуют только две крупные женские роли — Анастасии и княгини Старицкой, — то есть экс-Кундри. Девушки-цветы, чьих женихов ранит Парсифаль, заменяются в «Иване Грозном» на юношей-опричников. Превратив Парсифаля в женщину в третьем акте своей экранизации вагнеровской оперы, Ханс-Юрген Зиберберг, безусловно, учитывает опыт Эйзенштейна, у которого Федор Басманов примеряет в пляске опричников женскую личину.

²⁹ Отдельное исследование посвящено в «Метод» якобы неинтертекстуальным связям «Идиота» и «Ивана Грозного»: режиссер подробно анализирует проход Старицкого в «лоно собора», отмечая детальные соответствия с прохождением по городу князя Мышкина, преследуемого Рогожиным. Интерпретацию Эйзенштейна можно было бы

Прокофьева написать к сцене прохода в собор музыкальное сопровождение, которое бы имитировало родовые схватки³⁰.

«Mutterleib» как место действия коррелирует с особенностями сюжета «Ивана Грозного»: действие в фильме движет фаллическая мать — мужеподобная княгиня Старицкая, желающая воцарения своего слабоумного, женоподобного сына Владимира. Преследуя эту цель, она идет на убийство Анастасии, планирует убийство Ивана, но, в конце концов, оказывается виновницей гибели собственного сына. Отношение матери и сына удваивается в фильме зеркальным образом: если Иван Грозный теряет мать и, словно мстя за ее гибель, приходит к власти, то Владимир Старицкий, власти страшющийся, приносит матерью в жертву.

Именно «Парсифаль» Вагнера был произведением, от которого Эйзенштейн мог оттолкнуться, придавая фигуре матери такую значимую роль. Вагнеровская мистерия состоит из трех действий: в первом юноша-дурачок Парсифаль, сбежав от матери, проникает в священный лес возле замка, где хранится чаша Грааля, из которой Христос пил во время тайной вечери. Во втором акте злой колдун Клингзор пытается погубить Парсифаля и завлечь его в свой волшебный замок, используя для этого чары волшебного сада и ласки Кундри — подруги умершей матери Парсифаля. Третий акт происходит в страстную пятницу: над Парсифалем совершается обряд помазания; Кундри, имитирующая Марию Магдалину, омывает ему ноги. Воцарившийся Парсифаль становится провозвестником Нового Завета и крестит Кундри водой из ручья³¹.

продолжить и в ином ключе: убийство князя-идиота, вызывающего ассоциации с князем Мышкиным, то есть, по Достоевскому, со вторым Христом, провоцируется в фильме Иваном, имитирующим Бога-Отца. Перед нами своего рода Третий Завет от Эйзенштейна, решившего конкурировать с символизмом Мережковским.

³⁰ Вот что говорит об этой сцене в одном из своих интервью Наум Клейман: «А вы помните убийство Владимира Старицкого в “Иване Грозном”? Эту сцену Хичкок назвал самой страшной сценой в мировом кино. Что в ней сделал Эйзенштейн? Он сказал художнику Шпинелю, чтобы в соборе не было острых углов. Никаких острых углов, прямоугольных колонн. Взять плетень, как его плели из прутьев, и побелить, чтобы все было мягко как в утробе. И он сказал осветителю Москвину: пожалуйста, освети мне собор как утробу! [...] А Прокофьеву Эйзенштейн поставил такое задание: чтобы тот оркестровал хор причиников как родовые схватки. И хор так поет — главным образом басы. У них молодые лица, и поют они как женщины в родовых схватках. И это все вместе пробуждает такие глубокие слои предвоспоминания, что людей охватывает ужас от одного ритма и вида этого» [Клейман Н. Трещина проходит через человека // Rigas Laiks. Весна 2012. С. 84].

³¹ О христианских обрядах, легших в основу третьего акта

На первый взгляд, интертекст прозрачен: «Дурачок» Владимир Старицкий — «чистый сердцем глупец» («*der reine Tor*») Парсифаль, две женские ипостаси — мать Владимира княгиня Старицкая и подруга матери Парсифаля Кундри — также связаны между собой: замещенная мать у Вагнера делается родной у Эйзенштейна. Но Эйзенштейн вступает в полемику с претекстом, перетасовывая его значения: мать растила Парсифаля, мальчика королевской крови, в удалении от быта рыцарей, опасаясь, что его постигнет судьба убитого отца. Старицкая, напротив, толкает сына в центр придворной жизни. Выросший в отсутствии общества идиотом, Парсифаль уходит самовольно в мир, и мать умирает от тоски по нему. Старицкая вытаскивает сына-идиота в мир против его воли, и тот погибает³². В «Парсифале» мы не видим на сцене саму мать — только ее ипостась, подругу Кундри, которая рассказывает историю о детстве Парсифаля и о гибели его матери. Любопытно, что на протяжении оперы Кундри часто не столько поет, сколько испускает «дикие» крики³³: по мнению исследователей, это свидетельствует об истерическом характере Кундри, воплощающей женское начало как таковое³⁴, на мой же взгляд, эти вопли схожи, не в последнюю очередь, с криками роженицы. Именно заместительница матери играет в опере центральную — и практически единственную — женскую роль. Она пытается соблазнить Парсифаля и толкнуть его к гибели, и ее роль в каком-то смысле эквивалентна роли Старицкой: «И почто ты меня на власть толкаешь? Почто на заклятие отдаешь?» — вопрошает Владимир, но мать обнимает его и укачивает, как ребенка, напевая «колыбельную чудную, зловещую»³⁵. Когда Владимир в испуге отскакивает от нее, услышав последнюю строку о «царе Володимере», Старицкая бросается перед ним на колени. Княгиня, обнимающая взрослого

«Парсифаля», см. подробно: *Schneller D.* Richard Wagners «Parsifal» und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth. Die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft. Bern, 1997. S. 202–205.

³² Здесь стоит подчеркнуть, что образ князя-идиота был целиком вымышлен Эйзенштейном: реальный Старицкий (1533–1569) был талантливым полководцем, в частности, штурмовал Казань, а погиб от руки опричников вместе с женой и двумя сыновьями.

³³ Крики Кундри были настолько важны для Вагнера, что на репетициях 1882 года композитор кричал сам: по словам современников, как «бедное животное на бойне» (см. об этом: *Brade A.-C.* Kundry und Stella: Offenbach contra Wagner. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 1997. S. 58)

³⁴ *Brade A.-C.* Op. cit. S. 97.

³⁵ *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. М., 1971. С. 341.

сына под зловещую колыбельную, наследует второму акту вагнеровской оперы, где Кундри, наученная злым волшебником Клингзором, обнимает Парсифаля и поет ему историю его жизни, сравниваемую многими исследователями с колыбельной. Разница в том, что Кундри соблазняет Парсифаля любовью, а Старицкая соблазняет сына властью. Парсифаль отвергает соблазн женской любви, отталкивает заместительницу матери и становится властителем в следующем акте. Старицкий идет на поводу у соблазняющей матери, готовится стать царем, но гибнет. Сходство между этими темами почувствовал и режиссер Ханс-Юрген Зиберберг, который использовал сцену колыбельной из «Ивана Грозного» в «колыбельной» Кундри (Илл. 1, 1а, 2, 2а).

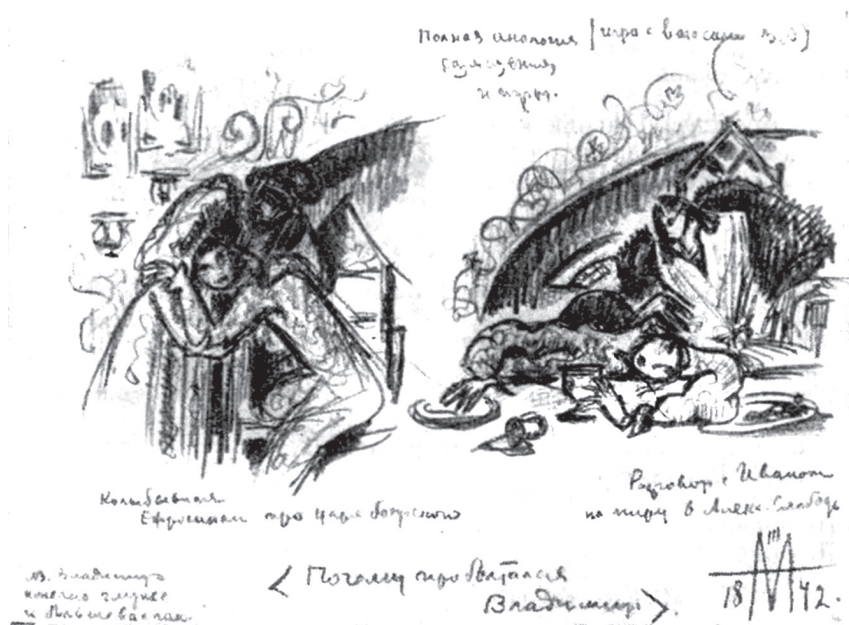
Стоит подчеркнуть, что неожиданное появление Владимира на чуждом ему сборище опричников также отсылает к второму акту оперы Вагнера. Во втором акте злой волшебник Клингзор пытается завлечь Парсифаля в свой замок, используя для этого чары Кундри и девушек-цветов, танцующих и поющих в волшебном саду — там Парсифаль вовлекается в искусно построенную оргию любви, переходящую в колыбельную Кундри. Словно в обратном порядке идут эти события в фильме: когда за Владимиром приходят гонцы от царя, княгиня Старицкая, только что певшая сыну колыбельную, сама толкает его отправиться в покои Ивана на оргию опричников. Интертекстуальным сигналом сцены, отсылающим к «Парсифалю», служит мотив чаши — гонцы приносят Старицкой от царя в дар своего рода «анти-Грааль»: чашу, в которую княгиня когда-то подсыпала отраву царице Анастасии. Явившись во дворцовые покои, Владимир попадает на пьяную оргию: он лежит уже не в объятиях матери, а в объятиях ее «заместителя» — царя; вокруг танцуют и поют беснующиеся опричники. Рисунок с комментариями Эйзенштейна³⁶ [1971 (6), 349] свидетельствует о «полной аналогии» сцен «Колыбельной» и «Разговора с Иваном на пиру в Александровской слободе» (илл. 3). Доверившись соблазнителю, Владимир позволяет обрядить себя в царские одежды и совершает таинство — ведет в собор опричников, одетых в черное и похожих на рыцарей тайного ордена. Один из рисунков Эйзенштейна показывает, что этот путь первоначально планировался как движение из (квази)подземного помещения вверх (илл. 4). То есть царь Иван должен был быть эквивалентным властелину подземного мира.

Однако же в фильме Эйзенштейн убирает мотив восхождения: Старицкий как бы ныряет в низкую дверцу, ведущую, как кажется, еще

³⁶ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. С. 349.



Илл. 1, 1а, 2, 2а



Илл. 3

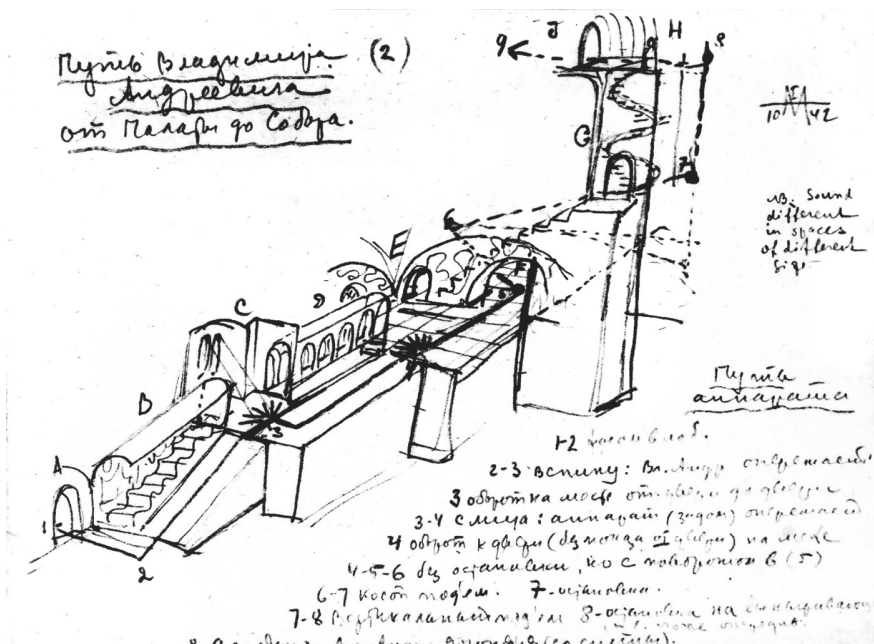
ниже, нежели уровень помещения, где проходила оргия. Сразу перед этим переходом начинается устрашающая игра со светом: цветовой, красноватый антураж оргии меркнет, и искаженное ужасом лицо Владимира неожиданно теряет краски: как пишет Эйзенштейн, в этих кадрах «наливается» голубое»³⁷ (илл. 5, 5а, 5б). В «лоне собора» Владимир испытывает эпоптейю, если выражаться языком элевсинских мистерий³⁸: предчувствуя смерть, князь путешествует по переходам из мрака в свет, пока не попадает в царство теней, проходящих по стенам. Словно зачарованный глядит на них переодетый царем участник действия: в этот момент его, как жертву, закалывают ножом. Там, лежащим в соборе, его и находит княгиня Старицкая. Напомню, что главным действующим лицом элевсинских мистерий была мать — богиня плодородия Деметра — отправившаяся на поиски своей дочери Персефоны в Аид³⁹.

Представляется, что кульминация второй серии «Ивана Грозного» вдохновлена в порядке обратной связи создателя вышеупомянутого фильма-оперы Зиберберга: начиная с первого акта и вплоть до середины второго Зиберберг, с небольшими отступлениями, как бы переснимает «проход» Старицкого в лоно собора. Неуверенные, робкие движения Парсифаля, совершающего «проход» в окрестностях Грааля и испуганно взирающего на творящиеся вокруг церемониальные действия рыцарей, напоминают

³⁷ Анализ этой цветовой схемы см.: *Färber H. Die Magie gefundener Entsprechungen — Film, Farbe, Gedanke, Musik // Bulgakowa O. (Hg.) Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin, 1998. S. 220–221.* В своей статье «Еще о кульминации второй серии» Л. Козлов подчеркивает мистическое, как бы потустороннее видение, вдруг открывающееся «идиоту» Старицкому: князь «цепенеет в нахлынувшей на него металлически-холодной, безжизненной синеве» [Козлов Л. «Иван Грозный». Музыкально-тематическое строение // Козлов Л. Произведение во времени. М., 2005. С. 87], при этом «глазам его как будто открылось то, чего не видит и не знает никто» [Там же].

³⁸ Как считает Х. Левгрэн, в «Иване Грозном» сочетаются разные типы мистерий [Lövgrén H. Eisenstein's Labyrinth: Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts. Stockholm, 1996. P. 114]. Отсылки к таинствам также сближают фильм с «Парсифалем». В одном из писем к Людвигу Баварскому Вагнер сравнил постановку «Парсифаля» с Элевсинскими мистериями [ср. *Schneller D. Op. cit. S. 279*].

³⁹ Персефону «умыкает» царь подземного мира Гадес, чтобы жениться на ней и сделать царицей. Во время оргии опричников царь Иван обнимает Старицкого, вызывая ревность у младшего Басманова. Так вырисовывается еще одно соответствие: Иван — Гадес, Старицкий — Персефона, княгиня Старицкая — Деметра. Но если в мистерии Деметра выторговывает у Гадеса возможность видеться с дочерью хотя бы несколько месяцев в году, то в «Иване Грозном» «Персефона» навсегда остается в «Аиде».



Илл.4



Илл.5, 5а

пошатывающуюся походку Владимира Андреевича, неловко идущего между опричниками в собор и с ужасом осматривающегося по сторонам. Известно, что первоначальный вариант кульминационного «прохода» у Эйзенштейна занимал более часа — киноинтерпретация Зиберберга показывает, что именно «Парсифаль» Вагнера дает музыкальное и сюжетное пространство для такого мистериального шествия, охватывающего половину оперы.

«Парсифаль»-диктатор

Не только князь Владимир Старицкий сопоставим с «чистым идиотом» Парсифалем. Маленький Иван переживает смерть матери, как и герой Вагнера, при том Иван становится великим князем в возрасте ребенка, считается окружающими боярами «дурачком»⁴⁰.

⁴⁰ Конечно, фильм связан с оперой не только по «материнской» линии. Подобно Андрею Белому, который ассоциировал себя сразу с несколькими героями «Парсифаля», Иван Грозный у Эйзенштейна полигенетичен и вырастает из разных персонажей вагнеровской оперы. Царь Иван, страдающий непонятным недомоганием после взятия Казани, сравним с пронзенным священным копьём молодым королем Амфортасом. Приготовления к ритуалу омовения Амфортаса, в результате ранения давно не встающего с носилок, начинают оперу Вагнера. Священная атмосфера нарушается Парсифалем: он убивает стрелой лебедя, парящего над озером, где плавает Амфортас, расценивающий лебедя «как добрый знак». Тема страданий Амфортаса, который на протяжении всей оперы готовится к смерти, — одна из центральных. Парсифаль призван исцелить короля: во втором акте он добывает священное копьё, исцеляет Амфортаса и сам становится королем.

В «Иване Грозном» предшествующая болезни царя сцена взятия Казани буквально «пронизана» мотивом стрелы. Татары обстреливают попавших в плен соотечественников с крепостных стен, чтобы те не погибли «от гяуров необрезанных» [*Эйзенштейн С. М. Собр. соч.*: В 6 тт. Т. 6. С. 248]. Во время ссоры с Иваном Курбский замахивается на царя, но, заметив свидетелей, делает вид, что хочет уберечь царя от стрелы. Когда в следующей сцене зритель видит, что царь уже не встает с ложа, складывается впечатление, что он был ранен. «Не скоро царь про стрелу казанскую забудет» [Там же. С. 259], — говорит Евфросинья Курбскому уже в дворцовых покоях, призывая его целовать крест новому царю — Владимиру. Царь Иван уже подвергается соборованию, но, подобно Амфортасу, чудесным образом исцеленному, он неожиданно обретает силы, встает и выходит к придворным со словами «Святые дары принесли исцеление».

К слову сказать, присутствует в фильме и мотив лебедя, удваиваясь, в отличие от оперы: жареных белых лебедей проносят в первой серии в сцене свадьбы Ивана,

Так, придворные спокойно манипулируют «волей» мальчика, сидящего на троне в окружении бояр, которые спорят о том, кому платить за пропуск товаров по Балтийскому морю:

Шуйский. Воля великого князя — и решение думы отменить!

Бельский. А и слово государево дано...

Шуйский. Великий князь и слову своему один хозяин. Хочет — даст, а хочет — отменит. Воля великого князя — закон.

Бельский. Но воля великого князя — Ганзе немецкой отдать! [...]

Шуйский. Воля великого князя — привилей ливонскому ордену вручить... Воля великого князя — закон⁴¹.

Перебрасываясь словами, Шуйский и Бельский профанируют священное значение «слова государева», релятивизируют понятие его «воли». Задача Ивана — вернуть сакральное значение тому, что было карнавализовано. Начинает маленький Иван с того, что выдает псарям Шуйского, который в припадке карнавального хохота раскинул ноги на постели покойной матери Ивана. Карнавал брутально обрывается. Ресакрализация, проводимая Иваном, основана на возвращении связи между волей и словом, на обретении словом не просто значения, но священной власти.

Тема ребенка-царя, становящегося тираном и диктатором, разрабатывалась Эйзенштейном теоретически на другом материале. В статье «Charlie the Kid», которую Эйзенштейн писал в 1943–1944 гг., т. е. практически одновременно со съемками «Ивана Грозного», режиссер исследует проблему «детского взгляда» в творчестве Чарли Чаплина и анализирует «комплекс инфантильных черт», который способен стать основой характера у диктатора. В черновиках к этой статье Эйзенштейн пытается обрисовать инфантильную личность Гитлера, (со)противопоставляя его вагнеровскому Парсифалю⁴²:

жареных черных лебедей проносят во второй серии на пиру опричников. В сценарии Владимир, как и Парсифаль, нарушает порядок лебедей «зловещей приметой»: «Владимир к лебедю на блюде — черному, венчанному тянется. Рукавом солонку задел. Опрокинул. Соль просыпалась... Оцепенели близидящие: приметы зловещей испугались» [Там же. С. 351]. В фильме отсылка к «Парсифалю» меняет значение: Владимир тянется к короне лебеда, но, пьяный, падает лицом на стол. Таким образом, если Парсифалю удастся подстрелить лебеда во владениях короля, то Старицкий становится жертвой коронованной птицы.

⁴¹ *Эйзенштейн С. М.* Иван Грозный: Киносценарий. М., 1944. С. 11–12.

⁴² В статье «Воплощение мифа» Эйзенштейн, касаясь своей работы в качестве оперного режиссера и своих прошлых проектов, упоминает «Парсифаль» лишь вскользь:

...истинным «простаком во Христе» с наивной душой ребенка, о котором мечтал Вагнер периода мистики, оказался совсем не Парсифаль, а Чарли Чаплин.

Поразительно, что именно на эту роль, но в разрезе международной и общественной жизни претендовал прообраз Аденоида Хинкеля... Гитлер!

В «Людях Европы» Андре Симон пишет:

«[...] Самого себя Гитлер называл “современным Парсифалем”. В опере Парсифаль назван “искупителем”; Гитлер называет себя “спасителем”. Парсифаль — это “durch Unschuld wissend, der reine Tor” (“мудрый благодаря своей невинности, чистый простец”...)» (цитирую по переводу в «Интернациональной литературе» № 7 за 1942 год).

[...] И весьма исторически последовательно, что величайший преступник современности Гитлер из пантеона вагнеровских персонажей подхватывает для себя рубище — а может быть, тогу?! — именно под детски чистым сердцем — «совершенного простеца».

«Потеряв надежду дожить до великой освободительной революции, Вагнер, прежде чем уйти в мистико-религиозные устремления (“Парсифаль”), художественными средствами чинит суд и расправу над окружающим его миром, создавая в великолепном завершении “Кольца Нибелунгов” через символ “Гибели богов” сокрушительный образ уничтожения всего ему ненавистного. Забавно, что еще в 1932 году я носился с мыслью ставить киноэпопею... “Гибель богов”» [Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. С. 198].

Казалось бы, «уничтожение всего... ненавистного» точнее обозначает тему «Ивана Грозного», нежели с некоторым презрением упомянутый режиссером уход в мистицизм. Однако же интертекстуальный анализ показывает другое. «Мистико-религиозные устремления» оказываются как нельзя более актуальными для позднего фильма Эйзенштейна.

Интересно, что французский кинокритик-коллорационист Робер Бразийяк (Robert Brasillach) усматривал образ Парсифаля в другой киноопере Эйзенштейна — в фильме «Александр Невский»: «На самом деле, [...] “Александр Невский” — самый красивый и впечатляющий из “фашистских” фильмов. В этом славянском военном гимне нет ничего марксистского, и белокурый герой фильма займет место в нашей памяти [...] рядом с Роландом, Зигфридом, Парсифалем» [Цит. по: Roy J. Alexandre Nevski, la vraie histoire d'un film culte // L'Humanité, Vendredi, 10 Mai, 2002 (<http://www.humanite.fr/node/265020>): «Au fond, [...] Alexandre Nevski est [...] le plus beau, le plus émouvant des films “fascistes”. Plus rien ne passe du marxisme dans ce chant de guerre du peuple slave, et le héros blond du film prend sa place dans notre mémoire [...] auprès de Roland, de Siegfried, de Perceval»]. Если предположить, что Эйзенштейн знал о подобной интерпретации «Александра Невского» (а он был знаком, к примеру, с «Историей кино» Бразийяка и Бардеша [см. Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. С. 74]), то его следующую кинооперу следует рассматривать как полемику: в «Иване Грозном» «белокурый герой» терпит поражение.

Убийцы, пытаясь избежать на суде ответственности, обыкновенно прикрываются... невменяемостью!⁴³

В опубликованном варианте статьи «Charlie the Kid» развернутое сравнение Гитлера с Парсифалем исчезает. Можно предположить, что в снимаемом в те же годы фильме образ царя-тирана испытал некоторое воздействие чаплинского «инфантильного метода»⁴⁴, преобразованного до неузнаваемости в кинопалимпсесте Эйзенштейна. Иван как Парсифаль коррелирует со Старицким, который, с одной стороны, «хуже дитяти [...] Умом прискорбный»⁴⁵, а с другой стороны, величаво подымает голову, оказавшись на троне в царском облачении.

Эйзенштейн был не первым, кто увидел в «простоте» и детской глупости Парсифаля предпосылки монаршей суверенности. Следует учесть, что при изучении творчества Вагнера Эйзенштейн ориентировался на точку зрения главного идеолога арийства Хьюстона Стюарта Чемберлена, которого он цитировал в «Воплощении мифа». В своей книге «Рихард Вагнер» («Richard Wagner», 1895) Чемберлен оригинально трактует «глупость» Парсифаля, отождествляя этого героя с персонифицированной «волей» Шопенгауэра, писавшего: «Объективно говоря, воля есть глупость, субъективно — безумие» [«Der Wille ist objektiv betrachtet ein Tor, subjektiv ein Wahn»]⁴⁶. Чемберлен приводит в пример великих полководцев, обращая внимание на то, что их сознанием правили безумные представления («Wahnvorstellungen»)⁴⁷. Думается, что именно такого рода обсессивное безумие было характерно не только для Гитлера, но и для царя Ивана, в чьем облике Эйзенштейн соединил дьявольскую хитрость и религиозную одержимость. Эйзенштейн словно разводит формулу Шопенгауэра по двум персонажам своей киноэпопеи, делегируя «простоту» и волю-глупость — Старицкому, а волю-безумие — Ивану Грозному.

Чемберлен обращает внимание на тот факт, что Парсифаль — наименее «говорящий» среди вагнеровских героев: в первом акте он не говорит почти ничего, в третьем — мало, а во втором его реплики составляют

⁴³ Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. С. 493.

⁴⁴ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 5. М., 1968. С. 518.

⁴⁵ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. С. 261.

⁴⁶ Chamberlain H. S. Richard Wagner. 4. Auflage. München, 1907. S. 439.

⁴⁷ Это наблюдение содержится, между прочим, в работе Вагнера «О государстве и религии» (Über Staat und Religion, 1864). См. об этом: Григорьева Н. Я. Человечное, бесчеловечное. Радикальная антропология в философии, литературе и кино 1920–1950 гг. СПб., 2012.

от 1 до 4 слов⁴⁸. В образе Ивана присутствует и бессловесность — с тем, чтобы подчеркнуть священную действенность слов, когда они все-таки сказаны. Один из способов указания на божественность фигуры царя состоит в противопоставлении длительного молчания и совершенной речи, нарушающей ход событий. Полное отсутствие речи у Грозного противостоит внезапности и суверенности его высказываний⁴⁹.

Священность слова показана в фильме и как нуминозность. Грозно-карательное значение «говорения» подчеркивается в песне опричников, где слово приравнивается приговору, а приговор — смертной казни:

Гойда, гойда!
 Говори, говори!
 Говори, приговаривай,
 Говори, приговаривай!
 [...] Топорами приколачивай!⁵⁰

При этом нуминозность царской речи имеет квазирелигиозную основу. Царь постоянно апеллирует к Библии. Во время учреждения опричнины Иван Грозный сравнивает себя с Богом-отцом: «...своих исполнителей волей царской, как господь Адама, из праха воздвиг...». Далее Иван придает опричнине тот же характер, который имеет Эдем в Ветхом Завете: «...опричь ее никому не верю — опричниной нарекаю»⁵¹. При этих словах в помещение входит Филипп, заявляя: «Затея твоя не от Бога — от лукавого». Однако власть царя оказывается более священной, чем власть церкви — Филиппу не удается профанировать

⁴⁸ Chamberlain H. S. Op. cit. S. 436.

⁴⁹ Григорьева Н. Я. Указ. соч. С. 401. О Грозном как о «меланхоличном» суверене в смысле Вальтера Беньямина см.: Lövgren H. Eisenstein's Labyrinth: Aspects of a Cinematic Synthesis of the Arts. Stockholm, 1996. P. 113 ff. Сопоставляя фильм с (барочной) трагедией, Левгрэн не учитывает, однако, глубинной связи фильма с символистской теорией трагедии Вячеслава Иванова. Мистерия и трагедия сливаются воедино, словно иллюстрируя концепцию трагического пафоса, изложенную Ивановым в книге «Дионис и Прадионисийство» (1923). Согласно этой теории, пафос — это не просто иступление, но иступление трагическое, должствующее вызвать потрясение через сострадание: «Пафос, применительно к объектам культа, есть представление о страстном как возбуждающем скорбь и сетование о состоянии существа боготворимого, применительно же к свершителям культа — отраженное и подражательное переживание того же состояния, энтузиастическое сочувствие ему в душевном опыте» [Иванов В. И. Дионис и прадионисийство. Баку, 1923. С. 183].

⁵⁰ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 6. С. 348.

⁵¹ Там же. С. 302.

сакральное значение царских слов, чудовищная действенность которых проявляется во время последующих казней бояр.

Связь слова и воли усиливается в фильме по сравнению со сценарием. Так, в беседе с Малютой царь говорит слова, отсутствующие в опубликованном варианте сценария 1944 г.: «Плечами народа поддержан стою. Волей народа крепок. Божий глас в той воле слышу. Волей божией дела вершу»⁵². Тем самым царь дает понять, что его решение — как бы демиургический акт, ибо предпринято медиумом божественной воли. Речь идет о назначении Филиппа митрополитом в Москве, чему резко противится Малюта:

«Понимаю, слово дал попу, обещание. Понимаю, слова не вернешь. Понимаю, поступить так надобно: чтобы слово царское в силе сохранить и чтобы изменников извести [...] Выход есть [...] Рыжий пес Малюта один весь грех на себя возьмет. Душу за царя положу. *(Крестится)*. Душу свою погублю, да святость слова царского соблюду»⁵³.

Как видно, героев фильма не страшит гибель людей и собственной души — первостепенна для них святость слова, данного сувереном, отождествляемым с грозным ветхозаветным Богом или, по меньшей мере, транслирующим его волю. Отвечая Малюте, Иван дает наказ, отсутствовавший в первоначальном варианте сценария: «Что вершить положено — верши. Волей вышнего суд и казни твори». Когда в фильме Малюта покидает помещение, Иван застывает в экстатической позе слушающего



Илл.6

⁵² Там же. С. 310.

⁵³ Эйзенштейн С. М. Иван Грозный: Киносценарий. С. 94.

неземные голоса (илл. 6) и, наконец, выходит из медитации, обращаясь к самому себе: «Каким правом судишь, царь Иван? По какому праву меч карающий заносишь?» Слышит крик казненного, бежит в спальню Анастасии и, глядя ввысь мимо горящих светильников, говорит: «Да минует меня чаша сия».

Пожалуй, только здесь — в «молении о чаше» — Иван идентифицирует себя с Иисусом. Если в «Парсифале» актуализуется Новый Завет с его новым Богом и заповедью «не убий», то в «Иване Грозном» речь идет о жестокой и кровавой истории Ветхого Завета, а Новый Завет невозможен: любой кандидат в мессии (Старицкий во второй серии, а Басманов-младший — в неснятой третьей) терпит крах.

Священный фрагмент

Ветхий Завет присутствовал в размышлениях Эйзенштейна задолго до «Ивана Грозного». Еще в «Генеральной линии» происходит «переориентировка на мифологическое кино»⁵⁴. Во время съемок, в набросках статьи «Как сделана “Генеральная линия”» Эйзенштейн перечисляет связанные с этим фильмом «вечные сюжеты»: «1. Моисей и скала. Грааль. Сепаратор. 2. Похищение Европы. Марфа и бык. 3. Бык — Апис. Апокалипсис. 4. Давид и Голиаф (Жаров и Васька)»⁵⁵.

В этой записи обращает на себя внимание связь Грааля («сепаратора») с Моисеем. В позднейшем тексте «Сепаратор и чаша Грааля» Эйзенштейн вновь поднимает тему Моисея, приводя образцы экстатической радости:

Вот если бы перед нами была бы сцена с Моисеем, ударом жезла высекающим потоки воды из одинокой скалы в пустыне, и тысячами умирающих от жажды людей, бросающихся к этим потокам,
или исступленный пляс богоотступников вокруг библейского же «золотого тельца»...⁵⁶

Таким образом, библейские сцены с Моисеем оказываются источниками изображения экстаза в сцене сепаратора. Кажется, что в «Иване Грозном»

⁵⁴ Гюнтер Х. На пути к архетипу матери. «Генеральная линия» С. Эйзенштейна и «Земля» А. Довженко. С. 543.

⁵⁵ ЦГАЛИ, ф. 1923, оп. 1, ед. хр. 1034), цит. по: Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. С. 68.

⁵⁶ Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3 С. 82.

Эйзенштейн снова возвращается к ветхозаветному претексту: пляска богоотступников коррелирует с оргией опричников, грозное величие Моисея, инициатора 10 казней египетских, — с возвышенным и чудовищным образом Ивана Грозного. В вышеупомянутых черновиках к статье «Charlie the Kid» также присутствует образ Моисея: на этот раз Эйзенштейн анализирует сцену разбивания скрижалей, (со)противопоставляя Моисея «инфантильному» Гитлеру, зачеркивающему отрицания в заповедях:

Перед Чаплиным — живой образ разнузданного атавизма — фашизм со скрижалями аморализма в руках.

Когда-то седой рогатый старик сошел с горы, неся каменные таблицы.

Это были таблицы правил разумного поведения.

За это они в дальнейшем были названы скрижалями.

Гора называлась Синай.

Старик — Моисеем.

Старик понервничал и в порыве ярости грохнул доски о каменную поверхность горы.

Доски треснули.

Трещины прошлись по тексту, начертанному на досках.

Но от этого текст не утратил своего смысла.

Не утратил этот текст своего смысла и позже. [...]

Действительно, там были записаны вполне разумные советы поведения:

предлагалось не убивать; не создавать себе кумиров; не прелюбодействовать; не расширять зрачков на чужую собственность [...]

Молодой человек с черными усиками, украденными из чаплинского грима, [...] замазал все отрицания, написанные на досках.

И обновленные скрижали из рук Гитлера возопили:

«Убий!»

«Прелюбы сотвори!»

«Пожелай жены ближнего твоего!»

«Сотвори себе кумир

и назови его моим именем: Гитлер!»

Чей это кодекс?

Того, кто стоит вне культуры, вне человека, вне общества людей.

Кодекс дикаря.

Но это же кодекс... младенца⁵⁷.

Интересно, что в те же годы, когда Эйзенштейн занимался патетической композицией «Генеральной линии», композитор Арнольд

⁵⁷ *Эйзенштейн С. М. Метод. Т. 2. С. 489–490.*

Шенберг обратился к музыкальному переложению библейского текста⁵⁸. Начиная с конца 1920-х гг. Шенберг работает над оперой «Моисей и Арон» («Moses und Aron»)⁵⁹, основанной на сюжете из книги Исход, который вдохновил и Эйзенштейна начала 1940-х гг.: Моисей, призванный Богом в пустыне, удаляется на гору Синай, приносит евреям скрижали, на которых начертаны десять заповедей, но разбивает скрижали, увидев, что народ-богоотступник танцует вокруг золотого тельца. Шенберг составил либретто и для третьего акта, но не написал к нему музыку.

Как считает Теодор Адорно, опера осталась незаконченной постольку, поскольку невозможен сакральный художественный текст. Согласно Адорно, художник, замысливший текст как священнодействие, обречен на неполноту высказывания, его проект останется неизреченным — всего лишь «сакральным фрагментом». Как пишет Адорно, «Невозможность сакрального произведения искусства заявляет о себе с тем большей настойчивостью, чем основательнее претензия этого произведения; чем меньше оно требует поддержки за пределами самого себя»⁶⁰.

При этом, согласно немецкому философу, любое произведение, задуманное как тотальность, соревнуется с абсолютным и потому не может быть завершено: «Любая музыка, пытающаяся озвучить тотальность, имеет теологический аспект как аллегория абсолюта, даже если она ничего об этом не подозревает; даже если она, сама выступая как творение, нацелена против теологии»⁶¹.

⁵⁸ Аннет Михельсон предлагает рассматривать монтаж Эйзенштейна (на примере фильма «Октябрь») в контексте музыкантов школы Шенберга — Антона Веберна и Пьера Булеза [*Michelson A. Reading Eisenstein Reading «Capital» // October, Vol. 2 (Summer, 1976). P. 30.*]

⁵⁹ Название «Moses und Aron» состоит из 12 букв, для этого Шенбергу понадобилось убрать в имени «Aaron» лишнее «a» [см. об этом: *Strecker S. Der Gott Arnold Schönbergs: Blicke durch die Oper Moses und Aron. Münster, 1999. S. 126.*]. Думается, в этом действии фигурирует не только суеверие автора, опасавшегося числа 13: детальнейшая, перфекционистская авторефлексия пронизывает оперу, начиная с названия, ведь музыка к опере написана в 12-тональной системе.

⁶⁰ «Die Unmöglichkeit des sakralen Kunstwerks selbst meldet um so unerbitlicher sich, je nachhaltiger der Anspruch des Werkes; je weniger es außerhalb seines Machtbereichs Stütze sucht» [*Adorno Th. W. Sakrales Fragment // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 16. Musikalische Schriften I–III. Frankfurt am Main, 1997. S. 456.*]

⁶¹ «Jede auf Totalität angelegte Musik, als Gleichnis des Absoluten, hat ihren theologischen Aspekt, auch wenn sie nichts davon ahnt; auch wenn sie, indem sie als Schöpfung sich aufwirft, widertheologisch wirft» [*Ibid. S. 461.*]

В сфере искусства, подчеркивает Адорно, действует ограничение, запрет на полноту изображения, который проявляется глубже, нежели это может предположить художник:

Запрет на изображение простирается дальше, нежели это мог помыслить сам Шенберг, который уделял этой проблеме внимание как никто другой. Непосредственно тематизировать в произведении искусства великие идеи означает на сегодняшний день производить их подобие; но тем самым их сущность остается скрыта для искусства⁶².

Словно подтверждая тезис Адорно, фильм Эйзенштейна об абсолютном властелине также остался незаконченным: причем если в опере Шенберга, «озвучивающей тотальность», не закончен третий акт, то в трилогии Эйзенштейна, экранизирующей тотальность, — не снята третья серия. Конечно, работу Эйзенштейна над фильмом прервали отрицательная реакция Сталина на вторую серию «Ивана Грозного» и преждевременная смерть режиссера. И все же: знал ли Эйзенштейн об опере Шенберга? Либретто было опубликовано в 1951 году, первое концертное исполнение всей оперы прозвучало в 1954-м, а постановка была осуществлена только в 1957 году. Тем не менее, сведения о работе Шенберга ходили в просвещенных кругах, в том числе и в Советской России. Сам композитор постоянно обсуждал эту оперу в своих теоретических работах. Шенберг много занимался преподаванием и организаторской деятельностью, так что к началу работы над «Моисеем и Ароном» его ученики, представители т. н. «Новой венской школы», уже стали именитыми композиторами и сами ставили оперы⁶³, продолжая вести активную переписку со своим учителем, в которой и уточнялись детали его творческого процесса. Существуют

⁶² «Das Bildverbot reicht weiter, als selbst Schönberg denken mochte, der es achtete wie wenige. Die großen Gehalte im Kunstwerk unmittelbar thematisch machen heißt heute ihr Nachbild entwerfen; damit aber, zwangsläufig, dass sie dem Kunstwerk als das entfliehen, was sie an sich selber sind» [Ibid. S. 470]

⁶³ Ср., например оперу Альбана Берга «Воццек», которая неоднократно ставилась в Советской России, начиная с 1927 г. Среди учеников Шенберга были также Антон Веберн и Ханс Эйслер, постоянно сотрудничавший с советскими деятелями искусства. В письме к Веберну 1926 г. Шенберг впервые упоминает о музыкальной работе над темой «Моисея» [см. об этом: *Strecker S. Der Gott Arnold Schönbergs: Blicke durch die Oper Moses und Aron. S. 24–25*]. 20 марта 1932 г. в Барселоне, как явствует из указания на партитуре, работа над вторым актом завершена [Ibid. S. 26]. Либретто в основных частях было готово еще ранее, но уточнялось в процессе компонирования музыки.

разные списки либретто, которые были разосланы в 1930-х гг. бывшим ученикам Альбану Бергу и Антону Веберну.

К тому же Эйзенштейн некоторое время жил в Берлине, когда там преподавал Шенберг, как раз работавший над своей оперой. Эйзенштейн мог знать и популярную брошюру Соллертинского «Арнольд Шенберг» (1934), в которой кратко резюмируется основной конфликт «Моисея и Арона»: «Моисей — мысль, Аарон — слово; Аарон создает золотого тельца, вокруг которого в дикой оргии пляшет человечество. Моисей же, по мысли автора, должен воплотить человеческий гений, дух пылкости и искания»⁶⁴.

Маловероятно, что Эйзенштейн ничего не слышал об оперном проекте Шенберга — интерес режиссера к этому композитору подтверждает цитата, приведенная в начале моей статьи. В любом случае, целесообразно сопоставить оперу и фильм в историко-типологическом отношении — как высшие проявления тоталитарного искусства — искусства, тематизирующего тотальность, т. е., по Адорно, претендующего на абсолютность. Характерно, что Шенберг прекратил работу над священным сюжетом, эмигрировав из тоталитарного Берлина в США.

Опера Шенберга начинается со сцены призвания Моисея в пустыне — сходным образом Эйзенштейн начинает с боговенчания царя. Моисей уединяется на горе Синай, чтобы встретиться с Богом, — Иван Грозный удаляется от народа в Александровскую слободу и ждет народного призыва, словно стоя на возвышении (Илл. 7). Избранность еврейского народа у Шенберга («Dieses Volk ist auserwählt vor allen Völkern») ⁶⁵ коррелирует с необходимостью крепить всеми средствами русское государство у Эйзенштейна. В опере Шенберга противопоставлены «видимые» старые боги и «невидимый» новый бог: народ протестует против нового бога, опасаясь новых жертв, но Моисей грозно сокрушает их золотого идола; в фильме Эйзенштейна Старицкая и Колычев призывают Ивана править по-старому, опираясь на бояр, между тем Иван выбирает новую силу — опричнину, мотивируя свой выбор, чреватый множеством жертв, «божиим гласом». В третьем акте оперы (непоставленном) гибнет

⁶⁴ Соллертинский И. И. Арнольд Шенберг. Л., 1934. 47–48.

⁶⁵ Schönberg A. Moses und Aron. Oper in drei Akten. Mainz, 1957. S. 6. У Шенберга понятие избранного народа переходит из националистической риторики в поэтологическую, становясь метафорой тотального искусства, основанного на принципе апофатики: «Народ, избранный, чтобы познать невидимое, чтобы помыслить непредставимое» [«Volk, auserwählt, den Unsichtbaren zu wissen, den Unvorstellbaren zu denken»; Ibid. S. 7].



Илл. 7

Арон — «уста Моисея»; в третьей серии фильма (неснятой) гибнут Малюта и Басмановы — исполнители воли царской.

Выдвигая свой тезис о невозможности сакрального произведения искусства, Адорно, по сути, лишь повторил Шенберга. Главная тема оперы «Моисей и Арон» — невозможность высказывания о священном и невозможность изображения сакрального объекта. Опера начинается с апофатического дискурса, строит на нем свое драматическое действие, и заканчивается торжеством апофатики. «Единственный, вечный, вседуший, невидимый и невообразимый Бог...!»⁶⁶, — восклицает Моисей в самом начале оперы, обращаясь к терновнику в пустыне. Голос из терновника обещает, что Арон станет устами косноязычного Моисея. Когда Моисей и Арон встречаются в пустыне, начинается дуэт двух противоположностей: Арон поет в стиле героев вагнеровских опер, между тем Моисей говорит речитативом; Арон ловко находит выражения для любой абстракции, а Моисей, подвергая сомнению каждое слово, демонтирует смысл любой речи. Резюме высказываний Моисея, обращенных к Арону: «Никакой образ не может дать тебе представление о невообразимом»⁶⁷.

Гнев Моисея, упрекающего Арона в неправильном истолковании его приказов, можно сопоставить с гневом Грозного, заявляющего Малюте, что тот не может постигнуть божественный замысел царя и должен

⁶⁶ «Einziger, ewiger, allgegenwärtiger, unsichtbarer und unvorstellbarer Gott...!» [Schönberg A. Moses und Aron. S. 5].

⁶⁷ «Kein Bild kann dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren» [Ibid. S. 7].

лишь буквально исполнять его слово. Стоит прибавить, что «невидимый Бог» Моисея тоталитарен: «Ему не нужна часть, он требует целое»⁶⁸. О «целом» мечтает и Иван Грозный, занятый сплочением земель и сетующий в начале фильма: «Но что же наша отчизна, как не тело, по локти и колени обрубленное?»⁶⁹

Нельзя не отметить еще одно важное композиционное совпадение: пляска опричников во второй серии «Ивана Грозного» аналогична беснованию евреев вокруг золотого тельца во втором акте «Моисея и Арона», в свою очередь, отсылающему к эротическим песням и танцам во втором акте «Парсифаля»⁷⁰. Оргии у Шенберга соответствуют следующие мотивы из фильма: пьянство, пляски, подчеркиваемая в сценарии алчность опричников и их жажда золота⁷¹, и, наконец, жертвенное заклание князя Владимира Старицкого.

Перед началом второго акта Моисей удаляется на гору Синай, и хор вопрошает в интерлюдии: «Где Моисей? Где лидер? [...] Где его Бог? Где Вечный?»⁷² В ответ на возмущение народа Арон предлагает изваять божка из золота, чтобы усладить грозные толпы некоей «видимостью»,

⁶⁸ «Er will nicht den Teil, er fordert das Ganze» [Ibid. S. 12].

⁶⁹ *Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 6 тт. т. 3. С. 226. О «тотальности» у Эйзенштейна см.: *Thomä D.* Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne. Frankfurt am Main, 2006.

⁷⁰ (Со)противопоставление опер-мистерий Шенберга и Вагнера см.: *Лаку-Лабарт Ф.* Musica ficta. Фигуры Вагнера. Пер. с франц. В. Лапицкого. СПб., 1999, *Žižek S.* Why is Wagner Worth Saving? // *Žižek S.* Interrogating the Real. London, 2013. P. 271–292.

⁷¹ По сценарию перед пещным действием Федька Басманов преследует боярскую дочь, домогаясь, как выясняется, всего лишь сережек из ее ушей (сцена не вошла в фильм). Сорванные сережки отбирает у Федьки его отец, Алексей Басманов, кладя их, как указывается, в собственный объемистый карман [*Эйзенштейн С. М.* Собр. соч.: В 6 тт. Т. 3. С. 322]. То есть не только Малюта, но и вся опричина моделируется как эквивалент библейского Аарона: «И сказал им Аарон: выньте золотые серьги, которые в ушах ваших жен, ваших сыновей и ваших дочерей, и принесите ко мне. И весь народ вынул золотые серьги из ушей своих и принесли к Аарону. Он взял их из рук их, и сделал из них литого тельца, и обделал его резцом. И сказали они: вот бог твой, Израиль, который вывел тебя из земли Египетской!» [Исх. 32: 1–4]. В сценарии третьей серии отец Басманов сообщает сыну, который собирается отрубить ему голову, что у него накоплены горы золота, отобранного у бояр. Возможно, в этом мотиве содержится и намек на изъятие золота у нэпманов в конце 1920-х гг.

⁷² «Wo ist Moses? Wo ist der Führer? [...] Wo ist sein Gott? Wo ist der Ewige?» [*Schönberg A.* Op. cit. S. 18].

пока Моисей беседует с Богом на горе Синай. Начинается праздник, превращенный Шенбергом в сложную, многосоставную мистерию с кровавыми жертвами. Сначала сцена превращается в бойню: скот убивают, а куски окровавленного мяса бросают в толпу, которая носитя с ними и поедает сырыми⁷³. После убийства молодого человека, призывающего оставить фальшивого божка, начинаются пьяная оргия и пляски⁷⁴. В процессе оргии священники закалывают четырех девственниц, собирают их кровь в специальные сосуды, содержимое которых потом выливается на алтарь. Толпа, продолжая танцевать, беснуется; происходят массовые самоубийства. Оставшиеся в живых участвуют в последней — эротической — оргии. Когда оргия затихает, Моисей нисходит с горы Синай со скрижалями. В ярости он разбивает идола и разрушает скрижали. Еще спускаясь с горы, и далее, в процессе гневного диалога со своими «устаи» — с Ароном, Моисей продолжает обсуждать проблему невыразимого: «Не пытайся вместить в образ отображение невозможного — безграничное»⁷⁵. В финале второго акта, то есть, по сути, в конце оперы, так и не доведенной до конца, Моисей ставит точку в апофатической теме, восклицая: «О, слово, ты, слово, которое мне не дается»⁷⁶.

Шенберг сильно изменил священный текст. Во-первых, никаких оргий в книге Исхода нет, и описание праздника вокруг золотого тельца занимает всего одну фразу, в которой подчеркивается мирный характер торжества. Во-вторых, после разрушения скрижалей и золотого тельца Моисей не рассуждает об апофатике, а приказывает сынам Левия убивать ближних своих, так что 3000 человек оказываются уничтожены. Немаловажна и чудовищная предыстория событий, происходящих в опере: перед исходом еврейского народа в пустыню по воле Моисея совершаются 10 казней египетских.

Эйзенштейн соединяет в образе царя ветхозаветного Моисея — жестокого властителя, казнящего всех, кто идет против его воли, и некоего «гамлетовского» персонажа — колеблющегося, неуверенного в себе, кающегося в собственной немощи и все время ждущего голоса свыше. Неслучайно Сталин, посмотрев фильм, упрекнул Эйзенштейна в том, что его царь слишком подвержен сомнениям: «Царь у вас получился

⁷³ Ibid. S. 22.

⁷⁴ «Orgie der Trunkenheit und des Tanzes» [Ibid. S. 23].

⁷⁵ «Vergeh, du Abbild des Unvermögens, das Grenzenlose in ein Bild zu fassen!» [Ibid. S. 26].

⁷⁶ «O Wort, du Wort, das mir fehlt!» [Schönberg A. Moses und Aron. S. 29].

нерешительный, похожий на Гамлета. Все ему подсказывают, что надо делать, а не он сам принимает решения» [Сталин; Жданов; Молотов 2006, 433].

Если бы Сталин знал оперу Шенберга, он бы поразился сходству Грозного с «гамлетовским» Моисеем немецкого композитора. Сомнения в своей правоте гложут и царя, и проповедника, но царь потрясен жестокостью распоряжений, которые он отдает как бы против своей воли, а Моисея волнуют проблемы невыразимости Бога, власть которого он обречен проповедовать: «Невообразимый Бог! [...] Может ли Арон, мои уста, создать этот образ? Значит, я создал себе некий образ, ложный, как все образы! [...] Значит, все было безумием, все, что я думал и что нельзя высказать!»⁷⁷.

Заключение

Строго говоря, сугубая апофатика в кино невозможна. Даже пустота на экране оказывается зримой, как это демонстрирует, например, еще один фильм тоталитарной эпохи — «Поручик Киж» А. Файнциммера и Ю. Тынянова.

На первый взгляд, кажется, что Эйзенштейн как будто пытается утверждать противоположное Шенбергу, доказывая, что изображение сакрального возможно — трансляция мистического события на экране становится темой практически каждого эпизода фильма «Иван Грозный». Перечисленное выше чуть ли не энциклопедическое разнообразие «храмовых действий» в фильме — лишний тому пример.

Однако при ближайшем рассмотрении становится понятно, что Шенберг, вкладывая в уста Моисея запинаящуюся, косноязычную речь о невозможности возвышенного высказывания, сам как раз пытается создать возвышенное произведение. Представляется, что Эйзенштейн и Шенберг сходно трактуют возвышенное, вынося на первый план своих «шедевров» проблему «величия». Так, Лаку-Лабарт, в полемике с Адорно, отмечает тоталитарное «величие» оперы Шенберга:

...желая оправдать то, что он называет «успехом» «Моисея», Адорно выдвигает на передний план не что иное, как «мощь», тем паче что она

⁷⁷ «Unvorstellbarer Gott! [...] Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen? So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie nur ein Bild sein kann! [...] So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden!» [Ibid. S. 29].

согласуется с метафизическим (или религиозным) прицелом произведения. Ведь чем объясняется мощь или, что то же самое, «величие тона»? Не простотой, по меньшей мере не непосредственно, а, напротив, «всем тем, что эта музыка накапливает и чем наполняет музыкальное пространство»⁷⁸.

Эта насыщенность, как считает Лаку-Лабарт, делает оперу Шенберга «Анти-Парсифалем»:

стиль этой насыщенности — не вагнеровский, хотя бы уже потому, что письмо здесь весьма переусложнено и не подчиняется более требованиям *мелоса*. Но это все же насыщенность. Притом связанная, как его наиболее адекватный способ выражения, с метафизическим или религиозным содержанием. Словно, чтобы с этим покончить, «Моисей» явился не чем иным, как негативом (в фотографическом смысле слова) «Парсифаля», тем самым парадоксальным образом свершая проект всеобъемлющего произведения⁷⁹.

Преодоление апофатики оказывается чертой эпохи в тех искусствах, которые используют «звукообраз» («*Tongestalt*» Вагнера) — будь то в кино, или на оперных подмостках. В одних образцах «второго авангарда» это преодоление совершается как бы «в открытую», как у Эйзенштейна, а в других, как у Шенберга, становится парадоксальным. Оба «всеобъемлющих произведения» выходят на метауровень, и там обретают полноту: метакатафатика Эйзенштейна диалектически отчасти апофатична, а метаапофатика Шенберга диалектически отчасти катафатична.

⁷⁸ Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta*. Фигуры Вагнера. С. 171.

⁷⁹ Там же. С. 172.

Иннокентий Урупин

ФОТОГЕНИЯ И СЕМИОТИКА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РУССКОЙ 'КЛАССИКИ' 1920-х гг. («Коллежский регистратор», «Шинель», «Лишние люди»)

Движущаяся фотография до и после литературы

Осознавая соотношение между миром и экранным изображением, ранняя французская киномысль приходит к концепции фотогения. Это понятие не получает стройного обоснования, по существу речь идет о некоем подобном откровению резонансе между первичной интенциональностью непосредственной перцепции и вторичной, лишенной горизонта¹ феноменальностью объектов в кино — Луи Деллюк описывает фотогению как вырывание «неожиданных признаний у самой жизни и природы»². Важно здесь, что подыскивая способ говорить о 'фильмизованном' мире, Деллюк обходится без аналогий

¹ См.: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. Д. Калугина, Р. Корягина, А. Маркова, А. Шестакова под ред. И. Вдовиной, С. Фокина. СПб., 1999. С. 102.

² Деллюк Л. Фотогения / Пер. М. Ямпольского // Из истории французской киномысли: немое кино 1911–1933 гг. / Сост. М. Ямпольский. М., 1988. С. 83. Для дальнейшего анализа немаловажен аспект автономии 'экранизированных' предметов: как, резюмируя Л. Деллюка, отмечает М. Ямпольский, фотогения «в какой-то мере свойство предметов и существ быть творцами самих себя, осуществлять свою собственную экспрессию, правда, в определенных условиях, а именно на экране» [Ямпольский М. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993. С. 59–60].

с языком. Для развивающей идеи Деллюка Жана Эпштейна фотогения также — «искра, вспыхивающее исключение»³, однако в рефлексии Эпштейна (или, например, в рассуждениях о фотогении Б. Эйхенбаума⁴), кино, пусть и не вполне систематически, определяется как язык, как «обозначение» предметов⁵. Семиотичность становится общим фарватером кинорефлексий; 'реалистический', онтологизирующий взгляд на кино также не стремится к полному отказу от лингвоцентричной парадигматики⁶, что на уровне исследуемого объекта закрепляется интеграцией изображения и слова с появлением звуковой дорожки.

Анализ литературной экранизации, как правило, тем более оказывается обречен на ту или иную форму сопоставления 'языка литературы' и 'языка кино'. Однако, как я попытаюсь показать ниже, для дозвукового фильма мыслимы конфигурации, когда связь между литературой и кино реализуется при 'уклонении' от семиозиса, который сам по себе для киномедиальности далеко не аксиоматичен⁷. Так, по мнению И. П. Смирнова, дозвуковое кино

оповещало своих получателей о том, что оно являет собой медиальность как таковую, не покушающуюся на апроприирование вещей с помощью знаков, на покорение мира посредством адамической раздачи имен его слагаемым. [...] Чистая медиальность предрасполагала себя к асемиотичности в том плане, что затевала прения с вербальными текстами, из которых росла, отказывалась служить (как они) субституту реальности и именно поэтому выбирала в ней для передачи киногенные предметы, указывающие на отсутствие разрыва между изображением и изображаемым⁸.

³ Эпштейн Ж. Укрупнение / Пер. М. Ямпольского // Из истории французской киномысли: немое кино, 1911–1933 гг. / Сост. М. Ямпольский. М., 1988. С. 97.

⁴ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино» / Ред. Р. Копылова. СПб., 2001. С. 13–38.

⁵ Для самого Деллюка возможна 'говорящая природа', но это мистическая речь без языка; ср.: Ямпольский М. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. С. 49–50.

⁶ Симптоматично в этой связи предложение, завершающее эссе А. Базена «Онтология фотографического образа»: «С другой стороны кино — это язык» [Базен А. Онтология фотографического образа / Пер. В. Божовича // А. Базен. Что такое кино? Сборник статей. М., 1972. С. 47].

⁷ Всякая (по меньшей мере аналоговая) фотография индексальна, но знак-индекс — это физическое продолжение сингулярного референта; обсуждая индекс, обсуждаем и сам предмет. Ср., напр.: Peirce Ch. Collected Papers. Vol. II: Elements of logic. Cambridge Mass., 1965. P. 159ff; 184.

⁸ Смирнов И. П. Киноунивермаг: как фильм программирует зрителя // Кинематография желания и насилия / Под ред. Л. Бугаевой. СПб., 2016. С. 43.

В таком случае фильм, даже если он ‘экранизирует’ литературный текст, принудительно бежит от текста, подчиняясь притяжению «киногенности» (или фотогении). Забегая вперед, скажу, что такая конфигурация, на мой взгляд, вполне реализуется в фильме А. Разумного «Лишние люди» (1926). При этом в моем сообщении речь пойдет не о медиа-онтологическом статусе раннего кино. На фактическом уровне разные кинокартины подводят к различным аналитическим акцентам. И в рассуждении об отдельных фильмах (а не о фильме как медиуме) мне представляется допустимым разграничение фотогенической (образно-вещественной) и языковой (семиотической) тенденций: с одной стороны, фильмы, фиксирующиеся на «киногенных предметах» (и телах); с другой стороны, кинокартины, нацеленные на подчинение исходной киногенности легкой фабульной декодировке или на тропичность, уподобление изобразительных рядов вербальным конструкциям.

Показательными должны здесь стать дозвуковые (т. е. не требующие обсуждения семиотичности голосовой вербальности) фильмы, опирающиеся на литературу, более того — на канонизированные русские тексты XIX века, с высокой вероятностью именно своими словесными рядами хорошо знакомые значительной части русских кинозрителей. Такая опора на литературу программирует кино как текст-парафраз, т. е. действительно увеличивает вероятность установки на знаковость. Вспомним, однако, что и истоки литературного творчества могут быть помещены за семиотические границы, причем не в ключе деконструкции, а в дескриптивном модусе. Так, в «топоанализе» Г. Башляра предлагается рассматривать литературную образность в феноменологической перспективе. Например, рассуждая об образе ящика — о близких по форме предметах пойдет разговор в связи с фильмом А. Разумного, — Башляр полемизирует с бергсоновской инструментализацией ящика как метафоры:

[...] метафора не подлежит феноменологическому анализу. Он просто не имеет смысла, ибо метафора лишена феноменологической ценности. В лучшем случае она представляет собой *искусственно созданный образ* без глубоких, подлинных, реальных корней. [...] В отличие от метафоры, образу можно предаться всем своим читательским существом; образ дарует бытие. Чистое творение абсолютного воображения, образ есть феномен бытия, одно из особых проявлений существа говорящего⁹.

⁹ Башляр Г. Поэтика пространства / Пер. Н. Кисловой // Г. Башляр. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 78–79.

У Г. Башляра образ (*l'image*) онтологизируется, при этом выход на его феноменальность должен обеспечиваться «абсолютным воображением» (*l'Imagination absolue*¹⁰) — кино, работающее с литературой, в аспекте фотогенических «признаний» оказывается своего рода техномедиализацией такого подхода. Опора на гипотезу об онтологичности образа позволяет увидеть тот уровень, на котором 'долитературное' литературы может, минуя семиозис (или от него освобождаясь), переходить в фотогеничность литературной экранизации.

В экранизациях русской литературной классики середины 1920-х я попытаюсь показать три возможности соотношения кино и литературы; первые две реализуют семиотическую, третья — фотогеническую тенденцию¹¹:

1) фабульный фильм; изображаемое декодируется на уровне действия, установка — по возможности прозрачно донести нарратив; повествовательность театрального характера как код при передаче состояния героев¹²;

2) фильм ищет эквивалента опорным текстам на уровне метафорического строя, стилистики; изображение как бы стремится соответствовать строю вербальных сигнификантов, дублировать словесные знаки в их соположении;

3) фильм дает фотогеническую версию литературной образности, (до) литературная феноменальность образов ищет совпадения с феноменально насыщенными объектами съемки.

Нарратив одного актера; парная как «теория пародии»

Первого варианта коснусь лишь коротко; его специфика формирует уже в самых ранних экранизациях, когда экстракция литературной фабулы и театральность мизансцен во многом обусловлена неразработанностью фильмовых техник и ограниченными возможностями аппаратуры; при позднейших технических усовершенствованиях сама эта методика остается продуктивной. Заметный пример из середины

¹⁰ Bachelard G. La Poétique de l'espace. Paris, 1961. P. 79.

¹¹ Речь идет именно о тенденциях, о движущих моментах фильмовой работы; отсюда не следует, что в 'семиотических' фильмах исключены фотогенические конфигурации, а в 'киногенных' фильмах не найти знаков.

¹² «[...] актерская мимика дает нам тип недискретного повествования, однотипного в этом отношении театральному [...]» [Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. Об искусстве. СПб., 1998. С. 356].

двадцатых — фильм Ю. Желябужского «Коллежский регистратор» (1925), опирающийся на повесть Пушкина «Станционный смотритель». При некоторых отступлениях от пушкинской канвы фильм концентрируется на истории как таковой, основным транслятором которой становится следующая театральной конвенции актерская игра Ивана Москвина (в роли Самсона Вырина) — ей «постановщик [...] подчинил все режиссерские и операторские средства»¹³. Немногочисленные отходы от магистральной нарративной динамики — это преимущественно сценки с играми детей и домашних животных, которые заставляют подумать о фотогении, но контекстуально, служа ‘антрактами’ и для Москвина, и для публики, сбавывают как вполне кодифицированные формулы кича¹⁴.

При этом для фабульного устройства фильма опору на классику можно рассматривать как некий залог прочности. Как уже упоминалось, один из аспектов аргументации в пользу асемиотичности именно дозвукового кино — это отсутствие в нем речи действующих лиц. Надписи несинхронны движущейся фотографии и навязывают внешнюю по отношению к ней интерпретацию¹⁵, легко модифицируемую без вторжений в последовательность кадров. Фабульный фильм в результате перемонтажа — с изъятием, перестановкой или заменой титров — одинаково легко получает новую фабулу или теряет когерентность, т. е. даже уже составленный изобразительный ряд, будучи в дозвуковой период отдельным от слова, отличается крайней семиотической уязвимостью¹⁶. Хрестоматийный текст Пушкина как дополняющий извне фильм Ю. Желябужского вербальный ряд отчасти компенсирует эту уязвимость, фильмный нарратив стабилизируется литературным, пусть даже параметры этой стабилизации уточняемы лишь на уровне реципиента.

¹³ *Соболев Р.* Юрий Желябужский. Страницы жизни и творчества. М., 1963. С. 87.

¹⁴ Хотя бы как вовлечение в фетишизирующее партиципирование без «умственного отклика» и в связи с «псевдосакральностью» этих ‘невинных созданий’ — ср.: *Смирнов И. П.* Грядущий хлам. Десять тезисов к проблеме «китч и киноискусство 1920–1940-х гг.» // *Смирнов И. П.* Последние-первые и другие работы о русской культуре. СПб., 2013. С. 233; 237.

¹⁵ Ср.: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России: 1896–1930. Рига, 1991. С. 287–290; *Смирнов И. П.* Киноунивермаг: как фильм программирует зрителя. С. 47.

¹⁶ О реализациях подобной уязвимости см.: *Цивьян Ю.* Жест-каламбур: к истории перемонтажа // *Неприкосновенный запас.* 2008, № 5. С. 187–214. Характерно также, что справочная пометка «фильм сохранился без надписей» с большой вероятностью означает, что картина малоприспособна для просмотра.

Пример второй возможности, фильм, отчетливо опирающийся на языковую тропику и стилистику, — работа Г. Козинцева и Л. Трауберга «Шинель» (1926), которая, по словам сценариста картины Ю. Тынянова, «полемицировала с легкой и бесплодной удачей “Коллежского регистратора”»¹⁷. В «Шинели» нельзя не увидеть стремления к эмансипации от литературной фабульности, наиболее демонстративно проявляющегося здесь (как, кстати, и в «Лишних людях», о которых речь пойдет ниже) в обращении не к одному, а к ряду литературных текстов, самих по себе канонизированных¹⁸; присутствие в «Шинели» отсылок к Достоевскому дополнительно повышает гетерогенность фабульных заимствований у литературы. Одновременно в «эксцентризме» фэкссов с местами гипертрофированной актерской пластикой, экспрессией монтажного ритма можно, вероятно, искать соответствий семиотически субверсивным, связанным с телесностью явлениям в самой литературе — гоголевской работе с интонацией, которую как «сказ» с характером «гротескной ужимки или гримасы» разбирал Б. Эйхенбаум¹⁹; или «конвульсиям» авторских тел Гоголя и Достоевского, транслируемым их текстами согласно М. Ямпольскому²⁰, отталкивающемуся от того же Эйхенбаума. Однако «Шинель», эксплицитно ориентируемая сценаристом на гротеск²¹, лишь намекает на возможность такого ухода от семиотичности, в основном работая с литературой хотя и не в фабульном, но в отчетливо знаковом режиме.

Формулируя задачи киноискусства, Ю. Тынянов в статье 1926 г. «Об основах кино» делает акцент на подобный стиховому ритм, ракурсы и масштабирование элементов кадра; здесь присутствует аналогия с (поэтическим) языком, но утверждается, что киносигнификация должна избегать следования вербальной: «Если мы подставим в словесные ряды

¹⁷ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 347.

¹⁸ Если отбросить признак связи с русской 'классикой', то из близких по времени можно также вспомнить такие фильмы с опорой на несколько текстов, как «Еврейское счастье» (1925) А. Грановского и «Беня Крик» (1926) В. Вильнера; в обоих 'сказовые' надписи И. Бабеля дают повод для обсуждения вербальности, затмевающей изображение, ср.: Брудер-Коган М. Полемика об интертитрах вообще и об интертитрах в «Еврейском счастье» — в частности / Пер. с фр. Н. Нусиновой // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 81–93.

¹⁹ Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969. С. 320.

²⁰ Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис.) М., 1996. С. 18–51.

²¹ Ср.: Тынянов Ю. Шинель / Предисловие и публикация С. Огудова // Киноведческие записки. 2013, № 104/105. С. 61.

ряды подлинных предметов, — получится невероятный хаос вещей, и только»²². Однако практический результат киноработы Тынянова во многом оказывается реализацией именно этого объявленного неприемлемым способа обращения с вербальными рядами, когда в изображение регулярно переводятся совершенно определенные вербальные знаки. Уже в начале фильма происходит настройка зрителя на такое декодирование. На шестой минуте²³ в титре возникает идиома «дело в шляпе», и сразу же киноряд дает котелок с бумажным свитком, отчетливо надписанным как «дело». Здесь 'интерпретирующее', внешнее слово из титра частично переводится во внутрифильмовое иконическое рукописное слово, при этом в целом мы имеем дело с ребусом, с указанием на слова 'при помощи вещей', когда вещи становятся иконическими знаками вербальных знаков. Избыточность текста в титре по отношению к несложно считываемому ребусу дополнительно свидетельствует о программном характере такого обращения со знаками для «Шинели»: происходит как бы обучение пользованию кодом, причем и в плане настройки на метафорическое 'чтение' вещей, и в плане потенциальной принадлежности надписей к такого рода построениям. Фильм дает установку на восприятие слова, и подразумеваемого под киноизображением, и явленного как таковое.

Разбирая графологические особенности надписей от руки в картине Козинцева/Трауберга, Ю. Цивьян обращает особое внимание на выпадающие из конвенции дозвукового кино образцы индивидуализации и психологизации почерка, позволяющей «превратить надпись из передаточной инстанции в объект, синтагматически равноценный изображению»²⁴; главный пример здесь — едва разборчивая предсмертная записка каллиграфа Башмачкина. Но можно посмотреть на эту «равноценность» и под другим углом: переводя письмо из символического в иконический план, каллиграфические сбои не устраняют вербальности, поэтому обратной стороной иконической экспрессии «палеограмм», действительно способствующей гомогенизации фильмовой синтагматики, может становиться сдвиг к символизации всего изображения, усиление семиотичности фильма в целом.

Возвращаясь к ребусам: на девятой минуте переход от крупного показа крысы среди канцелярских бумаг к общему плану с чиновниками за письменной работой прочитывается как кинооформление идиомы

²² Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 328.

²³ В работе с «Шинелью» использовано DVD-издание «Союз-Видео», 2005, 64 мин.

²⁴ Цивьян Ю. Палеограммы в фильме «Шинель» // Тыняновский сборник: вторые тыняновские чтения / Отв. ред. М. Чудакова. Рига, 1986. С. 17.



Илл. 1

«канцелярская крыса». Пример более сложной работы по удвоению семиотичности — сцена в парной (начало на 20-й минуте, илл. 1). Устройство эпизода исходно держится на 'внешнем', данном в титрах, языковом ряде: полигенетические надписи Ю. Тынянова хотят быть чем-то большим, чем интерпретация изображения, поскольку сами требуют расшифровки и интерпретации²⁵. При этом изображение *продолжает* слово, входит в синтагматику, разворачивающуюся 'от вербальности'. Как можно понять из упоминания в надписях бурой свиньи в качестве предмета обмена, фильм опирается здесь на гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». У Гоголя отсутствует сцена в бане²⁶, однако в завершении повести парламентаром, посланным к Ивану Никифоровичу с ассамблеи городничего, становится Антон Прокофьевич Голопузь, причем в этой фигуре находит развитие мотив страсти к обменам:

Антон Прокофьевич не имеет своего дома. У него был прежде, на конце

²⁵ Имена в титрах — Петр Петрович, Фома Фомич — несут собственную интертекстуальную нагрузку (возможно, речь о Петре Петровиче Петухе из «Мертвых Душ» и Фоме Фомиче Опискине из «Села Степанчикова» Достоевского; не приведенная фамилия «Опискин» может тогда подразумевать обыгрывание как локального искажения имен из гоголевской повести в самой этой надписи, так и связанную с подлогом фавулу фильма). Ю. Цивьян отмечает «стремление сценария к самовозрастанию, вовлечению в себя не только максимального числа гоголевских текстов, но и внешних параллелей к ним» [Там же. С. 26].

²⁶ Отсутствует она и в скрипте Тынянова; в связи с постановочными решениями, принятыми уже после написания сценария, вспомним, что Тынянов, по собственным словам, «заходил в мастерскую фэксво во время работы над «Шинелью» и читал актерам лекции о Гоголе» [Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 347].

города, но он его продал и на вырученные деньги купил тройку гнедых лошадей и небольшую бричку, в которой разъезжал гостить по помещикам. Но так как с ними много было хлопот и притом нужны были деньги на овес, то Антон Прокофьевич их променял на скрыпку и дворовую девку, взявши придачи двадцатипятирублевую бумажку. Потом скрыпку Антон Прокофьевич продал, а девку променял за кисет сафьянный с золотом. И теперь у него кисет такой, какого ни у кого нет²⁷.

В надписях «Шинели», как и в этом пассаже, в качестве элемента бартера обсуждается «девка». При этом помещение всего эпизода в баню связывается с фамилией гоголевского персонажа: разговор об обмене, включающем «девку» (титры), показанный как диалог, участники которого находятся в бане, с голым пузом (изображение) в целом образует ребус, отгадка которого — Голопузь. Редуцируя эту дешифровку к уровню изображения, можно заключить, что показанное (демонстрация живота/животов или само голое состояние) используется вместо имени, т. е. снова выступает как знак вербального знака. Можно усмотреть здесь и рефлексию по поводу 'обмениваемости' изображения и слова в рамках единой синтагматики. Но ребус, как представляется, этим не исчерпывается: фамилия Голопузь возникает в статье «Достоевский и Гоголь: к теории пародии», подготовка которой Тыняновым к переизданию происходила одновременно с его участием в работе над «Шинелью»²⁸, и обсуждается²⁹ как объект пародирования в «Бедных людях» Достоевского, где упоминается Иван Прокофьевич Желтопуз. Отсюда можно сделать вывод, что девушка, которая хлещет венником 'голопузых' героев — это не только «девка» из Гоголя и из надписи, но и иконический знак с вербальным знаком-референтом «Макар Девушкин»; и тогда вся сцена становится еще и мета-ребусом, представляющим «теорию пародии» Тынянова: Девушкин, парящий Голопузя, — это Достоевский, пародирующий Гоголя; движения венника — «механизация приема»; «парные имена»³⁰ — метамотивировка для помещения эпизода с парой демонстрирующих пузо персонажей, идентифицируемых еще и как Голопуз и Желтопуз, в (омографичную) парную.

²⁷ Гоголь Н. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 2. М., 1959. С. 235–236.

²⁸ Зоркая Н. Тынянов и кино // Вопросы киноискусства. 1967. Вып. 10. С. 281.

²⁹ Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 209–210.

³⁰ См.: Там же. С. 210; т. е. Петр Петрович и Фома Фомич (надпись) / Иван Иванович и Иван Никифорович (Гоголь) / Иван Прокофьевич и Прокофий Иванович (Достоевский) / Голопуз и Желтопуз (результатирующая парность в анализе Тынянова; написание имени гоголевского персонажа без мягкого знака — как у Тынянова).

На протяжении фильма киновизуализация вербальных тропов продолжается; к двойной семиотизации по образцу ребусов и опредмеченных идиом добавляется простое дублирование метафорических структур. Так, на 35-й минуте фильм обращается к следующему известному гоголевскому пассажи (сокращенный текст дается и в надписи):

С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу³¹.

Работая с этим построением, фильм механистически демонстрирует сам метафорический перенос: простыми 'трюковыми' наплывами показано воображаемое превращение старой шинели в новую, неподвижной новой шинели — в шинель 'кинетизированную', способную к автономному движению, движущейся шинели — в женщину (а затем обратное поступенчатое превращение), т. е. происходит фронтальная кинореализация литературного переноса на шинель свойств «приятной подруги жизни». Если рассуждать в духе полемики Башляра с Бергсоном, то уместно будет сказать, что здесь кино как образцово иллюзорное, ложное движение наглядно подтверждает, что метафора — это ложный, «искусственно созданный образ».

Фильмовая динамика, параллельная языковой тропике, просматривается и в других эпизодах: например, в сцене, где высокое положение «значительного лица» передано съемкой с преувеличенно высокой точки (56-я мин.), или в указании на смерть Акакия Акакиевича через гаснущую свечу (63-я мин.). При этом в целом во второй половине фильм становится более фабульным, в нарративном отношении сближаясь с заглавным опорным текстом Гоголя; в надписях наблюдается больше параллелизма по отношению к изображению. Меняется и характер самих надписей: в титрах теперь доминируют видеоизмененные, но хорошо узнаваемые выдержки из «Шинели». Обосновавший сказовость этого текста Б. Эйхенбаум, сам работавший над титрами к несохранившейся экранизации Н. Лескова (также опорного для концепции сказа автора), полагал, что надписи направляют «реальный процесс внутренней речи», складывающейся «в

³¹ Гоголь Н. Собрание сочинений: В 6 тт. Т. 3. М., 1959. С. 141.

мозгу зрителя»³² во время просмотра фильма. Если исходить из этого положения, то внутренний голос зрителя «Шинели» даже не подталкивают, а обязывают к непосредственному совпадению с гоголевским сказом: в отличие от произвольного титра, не просто отвергнуть цитату из Гоголя, существующую и помимо фильма. Такая стимуляция, вероятно, должна напомнить реципиенту, знакомому с «Шинелью», звучание не только выбранных для надписей фрагментов, но всего гоголевского текста; ход этого припоминания слов оказывается синхронизирован с продолжающимися сменяться на экране изображениями. Это, как и для «Коллежского регистратора», заставляет нас часть семиотичности реконструировать на стороне зрителя; но затронутая выше полигенетичность литературных референций Ю. Тынянова говорит о последовательной импликации хорошо начитанного реципиента.

В сумме указание фотографических на словесные ряды и фоновые, экстерриториальные фильму импликации интимного знания литературы нацелены на моделирование рецептивной ситуации с чрезвычайной вербальной интенсивностью, в которой киноизображение выполняет по отношению к слову едва ли не служебную функцию. На уровне конкуренции медиа возникает даже конфигурация, в которой изобразительный ряд фильма Козинцева/Трауберга служит для литературы предлогом, чтобы завладеть кинопроектором: интертекстуальная игра Ю. Тынянова и один из ключевых текстов Гоголя непосредственно, как слова в надписях к фильму, проецируются на экран; собственно кино лишь отмеряет время на чтение, этим ограничением толкая типографскую и рукописную вербальность 'назад' к необратимости устного говорения — что может подкреплять тезис Б. Эйхенбаума о «процессе внутренней речи», а также в рассматриваемом случае резонировать со сказовостью «Шинели»³³.

Эстетическая идея и отмена похорон «человека в футляре»

Как к третьей, фотогенической возможности перейду теперь к фильму А. Разумного «Лишние люди» (1926), опирающемуся на прозу А. Чехова³⁴. С достаточной уверенностью можно говорить о следующих текстах (в порядке убывающей по отношению к фильму значимости): «Скрипка

³² Эйхенбаум Б. К вопросу о титрах // Кино (Л.). 1926. № 49. 7 декабря.

³³ О промежуточном положении кинонадписей между письменной и устной речью: Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. С. 274–321, особ. 319.

³⁴ В телевизионных титрах ZDF объявлено об «одинадцати новеллах».

Ротшильда», «Роман с контрабасом», «Мститель», «Средство от запоя», «Актерская гибель», «Лишние люди». В фабульном отношении главные опоры фильма — «Скрипка Ротшильда» и «Роман с контрабасом»; изолированные эпизоды следуют канве рассказов «Мститель» и «Средство от запоя». Фильм А. Разумного не предписывает прямой увязки с какими-то положениями об особенностях и задачах кино или литературы — то, что неизбежно для «Шинели» в связи с ролью в ее создании Ю. Тынянова. Касаюсь работ А. Разумного 1920-х гг., советский историк кино пишет о «добротном бытовом реализме, порой граничащем с натурализмом»³⁵. Однако именно «натурализм» (если понять под ним киноинтерес к 'натуре', к 'жизни и природе») позволяет возникнуть положению, когда опирающийся на литературу фильм не ограничивается заимствованием фабулы и не ориентируется на нюансы словесной «манеры»³⁶, а обращается к образам, емким и помимо (или до) вербальности. В «Лишних людях» фотогенически проявляется в первую очередь такой насыщенный чеховский образ, как футляр.

При этом следует отметить, что для фильма А. Разумного и в целом характерно не инструментализировать исходную фотогению для тех или иных семиотических задач. Вне фабульных мотивировок мы видим неторопливые планы с огнем, водой, пейзажем, купальщиками. Эти отрезки целиком отданы «созерцанию вещей, людей и событий»³⁷ и не несут при этом метафорической нагрузки. Так, на 34-й минуте³⁸ в эпизоде с загорающим домом камера надолго задерживается на пламени, заполняющем весь кадр; киноэкран оказывается отдан стихии огня. (Семиотизированный контр-пример из «Шинели» — крупный план уже упомянутой гаснущей свечи, метафора жизни/смерти Башмачкина.) Начиная с 73-й минуты, фильм дольше двухсот секунд показывает купание персонажей, большую часть кадра при этом занимает вода; неторопливость и продолжительность этих сцен не позволяет говорить об их подчиненности нарочито условным фабульным мотивировкам «Романа с контрабасом». (Здесь киногенность

³⁵ Лебедев Н. Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918–1934 годы. М., 1965. С. 442.

³⁶ «Шинель», как сообщается во вступительных титрах, — «кино-пьеса в манере Гоголя».

³⁷ Так у Л. Деллюка, цит. по: Ямпольский М. Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии. С. 44.

³⁸ Для работы пришлось пользоваться любительской записью немецкой версии фильма в реконструкции Юргена Любенского 1978 г., показы по немецкому телевидению (ZDF) состоялись в 1979 и 1985 гг. Общая длительность записи — 109 мин.

вбегающей в воду на 76-й минуте обнаженной героини можно противопоставить двойной семиотичности банного обнажения в «Шинели».)

Вернемся постепенно к образности футляра. В микрофеноменологии Г. Башляра, ставящей перед собой задачу «документировать грезящее сознание» (*la conscience rêveuse*)³⁹, что корреспондирует и с расхожим взглядом на сознание кинозрителя⁴⁰, ящики и шкафы определяются как «объекты-субъекты». «Они — как мы сами, благодаря нам, для нас — несут в себе некую сокровенность» (*une intimité*)⁴¹. Интериоризация неявленности и развитие связанных с этой неявленностью субъективных интуиций допускается и в исследованиях ‘бодрствующего’ сознания: здесь уместно вспомнить о кантовской «эстетической идее», т. е. представлении воображения, неэкспонируемом и не имеющем адекватных себе понятий⁴². При этом воображение (*Einbildungskraft*) без ограничений причисляется к сфере созерцания (*Anschauung*)⁴³ — отсюда Ж.-Л. Марион, стремясь радикально расширить область феноменального, перебрасывает мостик к своей концепции «насыщенного феномена» (*le phénomène saturé*). Марион делает акцент на том, что у Канта здесь на место недостаточности созерцания (характерного для ситуации естественного восприятия) приходит его избыточность: эстетическая идея «дает в созерцании больше, чем понятие может выразить»⁴⁴, — и «дает» именно в созерцании, т. е. феноменально. Перед нами феноменальность, превосходящая интенциональность.

Итак, нужно зафиксировать возможность феноменальности,

³⁹ Башляр Г. Указ. соч. С. 10; Bachelard G. Op. cit. P. 4.

⁴⁰ Из относительно ранних сопоставлений фильма и грез (снов) вспомним, например, Г. фон Гофмансталя, для которого грезой кино является именно в силу своей бессловесности (фрагмент 1921 г. «Der Ersatz für die Träume», см.: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm* / Hg. F. Güttinger. Frankfurt a. M., 1984. S. 446–449).

⁴¹ Башляр Г. Указ. соч. С. 81; Bachelard G. Op. cit. P. 83.

⁴² См.: Kant I. *Gesammelte Schriften. Erste Abteilung: Werke*. Bd. 5. Berlin, 1913. S. 341–344.

⁴³ Эстетическая идея — это созерцание, для которого не может быть адекватного понятия (*Begriff*), в то время как идея разума — понятие, которому не может соответствовать созерцание; ни та, ни другая не могут соотноситься с познанием предмета. Понимание воображения как созерцания, кроме процитированного § 57 из «Критики способности суждения», сформулировано до этого и в «Критике чистого разума» (§ 24: Von der Anwendung der Kategorien auf Gegenstände der Sinne überhaupt).

⁴⁴ Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен / Пер. В. Земсковой и Г. Юдина под ред. А. Ямпольской и С. Шолоховой // (Пост)Феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С. Шолохова, А. Ямпольская. М., 2014. С. 81.

превышающей чувственно явленное и уклоняющейся от понятийности, семиозиса. Для реализации такой возможности конструируемы и менее радикальные, чем у Ж.-Л. Мариона, конфигурации, когда также дается феноменальность неявленного, но она не «безмерна»⁴⁵, а неопределенно велика и ускользающа (акцент не на откровение, а на сокровенность). На одной из таких конфигураций сосредоточивается Михаил Эпштейн, рассуждая о феноменологии покровов, которую он предлагает называть «тегименологией» (от лат. *tegimen* — покрывало, покров, оболочка, защита). «Сознанию присуща не только интенциональность, направленность 'на' предмет, но и трансцендентность, движение 'за' предмет, по ту его сторону. Двигатель сознания — интуиция обманчивости и неполноты явления, за которым скрыто нечто отличное от него: 'не то, не то, не то'»⁴⁶. У М. Эпштейна также читаем: «Феномен и тегимен — обратимые понятия; то, что феномен являет, то тегимен скрывает собой». И далее: «Тегимен — общий класс таких объектов, как покрытие, поверхность, упаковка, оболочка, обертка, одежда, футляр, чехол, декорация, маска...» Наконец — и это почти совпадает с «объектом-субъектом» Г. Башляра: «Главный интерес тегименологии — человек, как наиболее 'сокровенное' существо»⁴⁷.

В своих рассуждениях М. Эпштейн многократно отсылает к чеховской образности, говорит, по имени персонажа, об «универсальной беликовщине» и в самой фамилии Чехов обнаруживает близость со словом «чехол». Функциональными приметами тегименов являются у М. Эпштейна среди прочего изоляция, транспортировка (транзитность), секретивность (конспиративность), сакральность (например, гроб Господень), «сюрпризность» (интенция ожидания и неожиданности)⁴⁸. На мой взгляд, объекты-тегимены, попеременно выполняющие указанные функции, становятся определяющими для фотогенической динамики фильма А. Разумного. (Сама экранная ситуация при этом должна способствовать дополнительному насыщению феноменальности: у Ж.-Л. Мариона насыщенный феномен лишен горизонтов — как и любой экранный предмет согласно

⁴⁵ Там же. С. 82. Как насыщенные феномены в цитируемой работе Мариона (с. 98) фигурируют «чистые исторические события» (относящиеся к «феноменам сообщества»); и картина (идол), лицо (икона), теофания (относящиеся к «феноменам откровения»).

⁴⁶ Эпштейн М. Мистика упаковки или введение в тегименологию // <http://www.commentmag.ru/magazine/archive/20/19.htm> [Комментарии. 2001. No 20. С. 249–261].

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

уже упомянутому наблюдению М. Мерло-Понти.) Речь идет фактически о двух типах объектов — это контрабасный футляр и гроб, в смежности с которыми выступают контрабасист и гробовщик.

Гробовщик Бронза на первый взгляд оказывается у Разумного ‘невыстрелившим ружьем’: он жалуется на отсутствие мертвецов, в доме у него хранятся готовые гробы, он снимает мерку с жены, и продемонстрировано, как он изготавливает для нее гроб; он, наконец, показан на кладбище — но посещение кладбища становится жизненным импульсом, побывав на могиле умершей ребенком дочери, он испытывает раскаяние по поводу своего грубого обхождения с женой, и та вскоре выздоравливает (как видим, канва «Скрипки Ротшильда» заметно трансформирована). Однако фотогенически важна здесь прежде всего сама демонстрация изготовления Бронзой гроба; и потенциал интуиций, которые могут быть вызваны (еще) не использованным гробом, в дальнейшем по ходу фильма стремится к реализации — во многом благодаря ‘работе’ контрабасного футляра и его владельца. Контрабасист Сигаев (у Чехова эта фамилия не встречается в «Романе с контрабасом», но фигурирует в «Мстителе» и «Актерской гибели») показан как приятель гробовщика, что поддерживает связь между обоими видами упаковки. Именно Сигаев обеспечивает интенсивность субъектно-объектной упаковочной сокровенности на всем протяжении фильма — он фигурирует в связи с потерей оболочек и близостью к смерти (и связанной с ней новой оболочкой): в результате пожара лишается дома, планирует самоубийство из револьвера, мертвецки пьет, лишается одежды, укладывает человека в футляр (гробоположение), лишается и этого футляра, сам показан в гробу.

Собственно вещественная связка футляр-гроб-человек становится фотографической доминантой фильма «Лишние люди»; при этом гроб и контрабасная упаковка потенциально взаимозаменяемы. Фабула и надписи осциллируют между мелодрамой и водевилем⁴⁹, в то время как из кадров, где в соразмерной смежности показаны люди и упаковки, выстраивается самостоятельный фотогенический ряд. Фотолейтмотивом с первых минут фильма становится общий силуэт Сигаева и контрабасного футляра у него за спиной (илл. 2). На 24-й минуте Сигаев лежит в гробу. Ок. 27-й минуты начинается продолжительный фрагмент, где

⁴⁹ Такая черта театральной водевильности, как разрушение ‘четвертой стены’, может быть здесь обнаружена в связи с фабульным объединением части персонажей фильма в городском оркестре: беззвучный на экране оркестр реально играет в кинозале (что отражено и в телетрансляции); в фильм в результате вносится и реальный элемент ‘музыкальности’ — оркестровое сопровождение перестает быть экстерриториальным.

гроб показан как часть жилища; на его фоне происходит обмер тела (илл. 3). Около 72-й минуты Сигаев показан на берегу рядом с футляром, который в общем пространстве кадра может быть опознан и как гроб (илл. 4). Тот же эффект наблюдаем на 92-й минуте при переноске футляра, в котором и по сюжету в этот момент находится тело героини (илл. 5). Кроме того, соположение человеческого тела с гробом, футляром и, как на 95-й мин. (илл. 6), зонтиком увеличивает вероятность образной соотнесенности фильма А. Разумного с главным 'футлярным' текстом Чехова — Беликов, как можно вспомнить, не расставался с зонтом⁵⁰; гроб как ипостась футляра актуализируется в концовке рассказа:

Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала! И как бы в честь его во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами⁵¹.

Чеховский исход — это полная согласованность между душой и телом, человеком и футляром, феноменом и тегименом, т. е. в некотором смысле демистификация сокровенности. Фильм далек от подобного баланса, что во многом связано с повышенной по сравнению с опорными текстами «тегименопатией», т. е. «дисфункциями и патологиями»⁵² упаковки. В чеховском «Романе с контрабасом» тегименопатический эффект равен комическому. Показом соседства/сходства между типами футляров у А. Разумного образно-фотогеническая конфигурация делается намного более открытой, транзитность и сакральность⁵³ вытесняются как бы подвешенной «сюрпризностью». Оставляя без отчетливого разрешения вариации футлярной образности с их фотографической неясностью

⁵⁰ Экфрастически зонтик в «Человеке с футляром» возникает и на карикатуре с подписью «влюбленный антропос» [Чехов А. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: Т. 10. М., 1986. С. 49].

⁵¹ Там же. С. 52.

⁵² Эпштейн М. Указ соч.

⁵³ Актуальная в той мере, в какой форма гроба принадлежит к области культа. Стоит указать, что А. Разумный в 1924 г. руководил съемками документального фильма «Похороны Ленина» (см.: Разумный А. У истоков... Воспоминания кинорежиссера // http://www.razumny.ru/u_istokov.pdf [М.: Искусство, 1975]). Это примечательно также в связи с открытостью связанных с гробом трансформаций — да и просто с делящейся открытостью гроба.



Илл.2



Илл.3



Илл.4



Илл.5



Илл.6



Илл.7

и множественной фабульной принадлежностью, фильм насыщает эту образность дополнительной феноменальностью неявленного (еще один важный параметр «насыщенного феномена» — непредсказуемость⁵⁴). Фильм как бы удерживает сокровенность, постоянно уходя от демонстрации события смерти; соразмерная телам футлярность никогда не отнимает жизнь.

Гробовщик делает для выздоравливающей впоследствии жены гроб; последний 'не терпит пустоты', и компенсацией для недооформленного образа становится помещение в футляр девушки, согласование по линии 'тело-футляр' реализуется. По линии же 'жизнь-смерть' пригодность для упаковки так и не является, поэтому героиня в футляре должна оставаться такой же живой, как и жена гробовщика во время снятия мерки. Несколько иначе с Сигаевым: он уже в первой четверти фильма не просто соразмерен футляру, а лежит в четко опознаваемом открытом гробу (фантазия на тему самоубийства с опорой на «Мстителя»). Эта позиция на протяжении всего фильма остается своего рода ориентиром для тела Сигаева, в чьем поведении сохраняется суицидальность. Однако 'закрывания' гроба так и не происходит — видимым результатом (само)разрушения становится потеря человеческого облика, саморасподобление лица (илл. 7) — при этом тело безусловно остается живым. При таком рассмотрении образных соотношений можно предполагать, что завершающее изобразительный ряд фильма застолье с его удрученными участниками — это поминальная трапеза, ведь косвенное указание на удовлетворительные похороны могло бы быть позволительным⁵⁵.

Итак, упаковочная фотогения здесь открыта в том смысле, что фильм уходит от предсказуемого и подсказываемого Чеховым суммирования человека и футляра. В отношении образности, впрочем, письмо по своим медиальным параметрам обеспечивает бóльшую открытость, чем движущаяся фотография: письмо статично, подвижно «грезящее сознание» читателя, в том числе в связи с образной комбинаторикой человека и футляра. С этой позиции кино, не показывая часть рассказанного, по 'количеству' явленного не становится более открытым, чем тексты Чехова, а лишь тяготеет к эквивалентности его эстетическим интуициям — как созерцанию, не как понятиям и знакам. Такой взгляд

⁵⁴ См.: Марион Ж.-Л. Указ. соч. С. 82.

⁵⁵ Фильм не позволит мне подкрепить это предположение через монтажный 'синтаксис' по образцу Л. Кулешова ('ребенок в гробу — удрученный Мозжухин'); удрученность тут если и видима, то именно в самих лицах.

на «Лишних людей» не претендует на реконструкцию режиссерских намерений А. Разумного, который, вероятно, работал над комедийным фильмом с хэппи-эндом. Но кажется характерным, что (по крайней мере в доступной версии фильма) этот хэппи-энд дан двумя следующими друг за другом и не перемежаемыми изображением надписями. Основной медиум фабулы и даже собственно комедийности здесь — титры, причем без заимствований из текстов Чехова⁵⁶. Фотогенический же план фильма, самоорганизующийся отдельно от фабулы, соотносим с той феноменальностью неявленного, которую порождает чеховская образная связка человека и футляра⁵⁷.

⁵⁶ За рамками настоящего анализа остался вопрос о русской версии надписей, освещение которого требует отдельной архивной работы.

⁵⁷ Фокусирование образов, выступающих как «творцы самих себя», позволяет относиться как к нейтральному к тому обстоятельству, что фильм по прозе Чехова снят в Германии с известными немецкими актерами (и провалился в немецком прокате — ср: *Murray B. Film and the German Left in the Weimar Republic*. Austin, 1990. P. 122–124).

Любовь Бугаева

НАРРАТИВНЫЕ ЛАКУНЫ И ВОПРОСЫ КИНОСТИЛИСТИКИ

1. Кинематографическое искусство «гэппинга»

Наррация фильма предполагает ограничения и табу, заданные как киноязыком, так и способом наррации и ее предметом, в том числе ограничения очевидные — связанные с необходимостью сюжетного развития фильма от завязки через кульминацию к развязке, а также погружения зрителя в происходящее на экране. Несмотря на то, что с точки зрения классической нарратологии базовым элементом нарратива является действие (“action is the fundamental narrative element”)¹, киноповествование все же может, если воспользоваться определением Бориса Эйхенбаума, «задерживать дыхание» — «брать паузу». Юрий Тынянов считал, что «не “видимый человек” и не “видимая вещь” являются “героем кино”, а “новый” человек и “новая” вещь — люди и вещи, преобразенные в плане искусства, — “человек” и “вещь” кино»². «Преобразование», о котором писал Тынянов, может касаться не только «видимых вещей», но и «видимого» движения и самого строения фильма. Кинонарратив нередко включает, скажем так, отклонения от сюжетной линии и лакуны, замедляющие сюжетное развитие. Эти отклонения и лакуны могут быть различной природы, встречаться на разных уровнях повествования и служить разным целям.

¹ Chatman S. The Structure of Narrative Transmission // Style and Structure in Literature / Ed. by R. Fowler. Oxford, 1975. P. 213.

² Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 331.

Франц К. Штанцель, опираясь на концепцию областей неопределенности Романа Ингардена, интерпретирует пробелы в развертывании истории как стимул для читателя, побуждение его к активному восприятию и сотворчеству: “A reader can easily become a narrator or coauthor of any garden-variety of narrative text as well, for the reason that the author and the narrator created by that author usually produce a story that is incomplete and full of gaps”³. Лиза Заншайн в книге “Why We Read Fiction: Theory of mind and the novel” в подтверждение этой мысли приводит литературный пример — финальную сцену в романе Эрнеста Хемингуэя «Прощай, оружие!» (“A Farewell to Arms”), в которой описание физических действий Фредерика Генри, под дождем возвращающегося в гостиницу после смерти жены с ребенком во время родов, раскрывает читателю душевное состояние героя. По мнению Заншайн, подобная читательская реконструкция возможна в силу изначальной связи физических действий и ментальных состояний: “there *must be* a mental stance behind each physical action and our striving to represent to ourselves that possible mental stance even when the author has left us with the absolute minimum of necessary cues for constructing such a representation”⁴.

Кейт Оутли в книге “Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction” также утверждает, что развертывание истории во время просмотра фильма происходит не только и не столько на киноэкране, но и в сознании зрителей. Солидаризуясь с Оутли, Генри Бэкон отмечает, что искусство «гэппинга» — это наделение смыслом происходящего на экране в ходе восстановления пропущенной информации: “The process of mentally constructing various kinds of wholes based on fragmentary perceptual data — at least seemingly more fragmentary than the perceptual data related to the observation of the real world”⁵. Дэвид Герман определяет “gaps” как лакуны (“lacunae”) или пропуски (“omissions”) и различает пропуски и пробелы в том, о чем рассказывается (“in what is told”), и в самом процессе рассказывания (“in the process of telling”)⁶. В то время как пропуски в том, о чем рассказывается, сигнализируют об изначальной незавершенности фикционального мира, пропуски в рассказывании образуют фигуру

³ Stanzel F. K. The ‘Complementary Story’: Outline of a Reader-Oriented Theory of the Novel // Style. 1977. Special Issue German Narratology 1. Vol. 38. No. 2. P. 203.

⁴ Zunshine L. Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. The Ohio State University, 2006. P. 23.

⁵ Bacon H. The Extent of Mental Completion of Films // Projections. Volume 5. Issue 1. 2011. P. 34–35.

⁶ Herman D. Basic Elements of Narrative. Wiley-Blackwell, 2009. P. 187.

эллипсиса⁷: эллипсис возникает, когда “something that occurs in the fictional world [...] is not mentioned at all on the level of narrative discourse”⁸. Как правило, пропуск неважной и случайной для сюжетного развития информации используется для ускорения наррации, а пропуск важной — для нагнетания таинственной атмосферы и создания саспенса. Как считает Герман, в эллипсисе скорость наррации стремится к бесконечности⁹.

Жерар Женетт в свою очередь различает фигуру эллипсиса и паузу. В случае эллипсиса событие или события имеет место, но опущено по той или иной причине: В случае паузы на сюжетном уровне события отсутствуют. Герман определяет паузу как “the slowest possible narrative speed; a type of duration in which the narrator’s discourse continues to unfold, even though the action has come to a standstill”¹⁰. Тогда основное различие между эллипсисом и паузой — это различие в том, какое время останавливается — время истории или время наррации: “In ellipsis, the narrative time stops, and the story time continues. In the opposite of ellipsis, the pause, narrative time continues and story time stops”¹¹. Однако далеко не каждый случай замедления или остановки сюжетного развития представляет собой пробел или лакуну. Так, в фильмах нередко встречаются вставные эпизоды с музыкальными, театральными, цирковыми и т. п. номерами, которые могут являться или не являться частью сюжета. Подобные вставные эпизоды не обязательно создают пропуск в “in what is told or in the process of telling”, хотя замедляют или останавливают сюжетное движение. Аналогичным образом не обязательно создают паузу или эллипсис многочисленные случаи документальных вставок в игровых фильмах и телефильмах.

Что в таком случае конституирует паузу, когда кинонарратив «задерживает дыхание»? В формализме категория длительности, ключевая для разведения понятий паузы и эллипсиса, пересекается с понятиями непрерывности и прерывности. Эйхенбаум в «Проблемах киностилистики» утверждает, что «динамика кино, предоставляющая режиссеру право свободно перемещать место, планы, ракурсы и менять темпы, ставит вместе с тем свои требования, которых в таком виде не знает

⁷ Ibid. P. 184.

⁸ Fludernik M. *An Introduction to Narratology*. Routledge, 2009. P. 33.

⁹ Herman D. *Op. cit.* P. 184.

¹⁰ Ibid. P. 191.

¹¹ Carlsten J. *Black Holes and White Space: Ellipsis and Pause in Steve McQueen’s Hunger // Projections*. Vol. 9. Issue 1. 2015. P. 49.

ни литература, ни театр, — требования временной и пространственной непрерывности. Это — та особенность кино, которую Балаш удачно называет “visuelles Kontnuität” (зрительная непрерывность)¹². В представлении Бела Балаша фильм “calls for a seamless continuity of individual visual elements, particularly in the representation of emotional developments”¹³. Эйхенбаум также убежден, что кинематографический монтаж должен создавать у зрителя «ощущение времени», то есть «непрерывной последовательности эпизодов» и «временных отношений отдельных моментов»¹⁴. Ощущение времени — не столь однозначное требование, как может показаться на первый взгляд. Безусловно, речь не идет о простой координации предшествующих и последующих эпизодов; Эйхенбаум осознает относительность порядка следования кадров и возможности их реорганизации, тем не менее он считает основным законом кино восприятие соседних кадров как предыдущих и последующих, а потому видит задачу режиссера в создании «иллюзии непрерывности». При этом способы создания непрерывного течения времени в кинематографе в корне отличаются от литературных способов. По словам Балаша, на которого ориентируется Эйхенбаум в «Проблемах киностилистики», “every attempt to bridge gaps in meaning by literary means strikes the viewer like an icy blast”¹⁵.

2. «Проходы»: паузы или паззлы?

В кинонарративе, в первую очередь в боевиках и приключенческих лентах, где действие разворачивается в ускоренном режиме, нередко используется нарративный прием эллипсиса, позволяющий опускать тривиальные моменты повседневности, которые замедляют развитие действия. В то же время в кинематографе, ориентированном на Андрея Тарковского, имеет место прямо противоположная тенденция — сохранение фрагментов киноповествования, выполняющих вспомогательную роль соединения тех или иных эпизодов, в которых происходит развитие сюжета. Как правило, главной задачей подобных связующих фрагментов является «транспортировка» героев фильма из одного локуса в другой.

¹² Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. М., 2016. С. 35–36.

¹³ Balázs B. Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and The Spirit of Film. Berghan Books, 2010. P. 21.

¹⁴ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 36.

¹⁵ Balázs B. Béla Balázs: Early Film Theory. P. 21.

Эйхенбаум не считает «перемену места» приемом или монтажом, для него это «техническая возможность, предоставляемая киноаппаратом и экраном», соответственно использование этой возможности входит в функции монтажа: «Как перейти от одного места к другому, от одной параллели к другой — вот основная проблема монтажа при перемене места, требуемой сюжетным движением фильма. Это — проблема стилистики (логики) и мотивировки»¹⁶. Необходимость связующих фрагментов объясняется, по Эйхенбауму, не стремлением к натурализму и правдоподобию, но кинематографической логикой, предполагающей временную и пространственную непрерывность.

Балаш обращает внимание на стремление режиссеров избежать связей между кадрами в виде «проходов», которые нередко воспринимаются как “dead spaces in the film, clumsy expedients”¹⁷. Требуется воображение, чтобы «необходимость, диктуемую природой материала, использовать как стилистический прием (обманывающий зрителя и скрывающий от него власть «закона»)»¹⁸. С точки зрения Балаша, “in these performed monologues of walking an actor can often display his art more fully than in the most turbulent dramatic scenes”¹⁹. Таким образом, коридоры, улицы и другие «проходы», часто используемые для создания у зрителя ощущения непрерывности действия, хотя и не являются особенно важными для сюжетного развития, представляют собой “an aesthetic resource for developing something like cinema’s unique manner of storytelling”, который сообщает кинонарративу “its own particular narrative plasticity and beauty”²⁰.

Перенагруженность фильма «проходами» и другого рода связными элементами — характерная черта кинематографа Андрея Тарковского и Алексея Балабанова. Так, в «Сталкере» (1979, Мосфильм) Тарковского финальная фаза пересечения границы запретной Зоны тремя путниками — Писателем (Анатолий Солоницын), Профессором (Николай Гринько) и Сталкером (Александр Кайдановский) — занимает четыре минуты экранного времени (Илл. 1). Камера показывает крупным планом сидящих на дрезине героев в профиль и в затылок, выражение лица при этом едва намечено, задний план сведен к минимуму. «Картинку» в целом отличают плоскостность, простота и отсутствие действия. Если

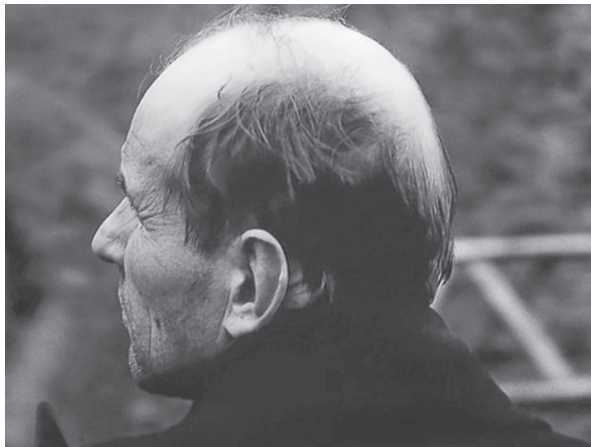
¹⁶ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 35.

¹⁷ Balázs V. Béla Balázs: Early Film Theory. P. 69.

¹⁸ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 37.

¹⁹ Balázs V. Béla Balázs: Early Film Theory. P. 69.

²⁰ Tsivian Yu.; Taylor R. Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception. University of Chicago Press, 1998. P. 185, 187.



Илл. 1. Кадр из фильма «Сталкер» (1979, реж. А. Тарковский)

вхождение героев в Зону растянуто во времени и акцентировано крупными планами, то выход из Зоны, напротив, опущен. Панорамные кадры, запечатлевшие Писателя, Профессора и Сталкера у порога Комнаты, и крупный план брошенных в воду деталей взрывного устройства отделены эллипсисом от сцены в баре, откуда началось путешествие героев и куда они вернулись. Тарковский противопоставляет «вхождение» и «выход», продлевая экранное время первого и опуская последний. Эйхенбаум требовал от режиссеров искусной маскировки «проходов», которые, по его мнению, загружают фильм, внося в него «лишние и тем самым бессмысленные детали»²¹. Тарковский в «Сталкере», однако, не только не маскирует «проходы», но делает постоянные переходы героев на пути к Комнате из одной точки в другую основными событиями, стирая грань между эпизодами и частями фильма, выполняющими роль связывающих элементов.

Перенасыщенность «проходами» отличает также фильмы датского режиссера Кристофера Боэ, в частности фильмы «Реконструкция» (“Reconstruction”, 2003, Nordisk Film) и «Аллегро» (“Allegro”, 2005, SF Film). Боэ в «Реконструкции», как и Тарковский в «Сталкере», играет на противопоставлении прихода и ухода, вхождения и выхода: акцентирует один из них и опускает или сокращает до минимума другой. Так,

²¹ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 37.

писатель Август (Кристер Хенриксон) в одной из версий создаваемого им романа о любви Алекса (Николай Ли Кос) и Амэ (Мария Бонневи) видит Алекса возвращающимся домой после свидания. Камера следует за героем, который входит в парадную, поднимается по лестнице на верхний этаж, но не может войти в свою квартиру, так как дверь и сама квартира исчезли. При этом уход Алекса после ошеломляющего открытия и его возвращение, чтобы поговорить с соседкой по парадной, выпущены из киноповествования — камера «перескакивает» на разговор, в котором женщина, несколькими минутами ранее помнившая Алекса, отказывается его узнавать.

«Проходы» в фильмах Тарковского и Боз, хотя они и не связаны непосредственно с основным действием, тем не менее не подпадают полностью под определение эллипсиса или паузы. «Проходы» — не эллипсисы; это не пропуски в процессе рассказывания и не пропуски в рассказанном. «Проходы» — не паузы; история продолжает развиваться, время наррации замедляется, но не останавливается. В мире истории возможны, однако, «пробелы», не ускоряющие повествования и не создающие интриги, например, “description of landscape, of states of mind, or of socio-historical background”, которые “do not correlate at all with any action in the world of the story”²². «Проходы» у Тарковского и Боз, пожалуй, ближе к подобным дескриптивным паузам, для которых характерно отсутствие видимого действия на уровне сюжета; хотя, в отличие от паузы в чистом виде, они все-таки включают элементы действия. По мнению Балаша, в связывающих элементах фильма содержится некий лирический компонент, если “directors keep a tight reign on even the tiniest scenes they will give the film a continuity of illusion that creates an atmospheric warmth that cannot be pinned down and that permeates the film as a whole”²³.

Впрочем, «проходы» в фильмах Тарковского и его последователей не только создают “lyrical after-effects of the events”²⁴, но и являются частью паззла, требуя от зрителя определенного интерпретационного усилия. В данном случае можно согласиться с Г. Бэконом, что “a narrative together with stylistic devices can be used to create a *meaning effect* that triggers the mind to seek for a meaning when the narrative explicitly fails to provide

²² Fludernik M. An Introduction to Narratology. P. 33.

²³ Balázs B. Béla Balázs: Early Film Theory. P. 70.

²⁴ Ibid. P. 69.

such a thing”²⁵. «Проходы», с одной стороны, обеспечивают зрительную непрерывность, о необходимости которой писали Б. Балаш и Б. Эйхенбаум, а с другой, обеспечивают временное пространство, необходимое для ментальной операции зрителя, который реконструирует связь между сегментами кинонарратива, предшествующими «проходам» и следующими за ними. Подчеркнутая затянутасть «проходов» в «Сталкере» и детализация передвижений героев в «Реконструкции» наряду с нередким нарушением зеркальности сцен прихода-ухода, входа-выхода и эллипсисом на месте парного действия есть сообщение с частично скрытой информацией. Пробелы в рассказанном и показная бессобытийность сигнализируют о наличии скрытого смысла, нуждающегося в декодировке и расшифровке, а возникающие в «проходных» сценах ассоциации открывают простор для интерпретаций.

Так, в «Сталкере» медленное вхождение в пространство Зоны героев (данных на минималистичном фоне крупным планом) намекает на спиритуальный характер путешествия. Пропуск зеркального фрагмента выхода героев из Зоны сигнализирует о завершении квеста, целью которого была заветная Комната, и о завершении спиритуального путешествия, целью которого была духовная трансформация героев в процессе самопознания. В эпизоде в фильме «Реконструкция», когда Алекс обнаруживает, что вход в квартиру и сама квартира исчезли, имеет место ситуационная загадка. Во время «прохода» по городу Алекса и Амэ в финале — интертекстуальная. В этом последнем «проходе» параллельно перемещению Алекса происходит развертывание легенды об Орфее и Эвридике. Связанная с легендой линия наррации начинается со слов «он теряет Амэ» и продолжается в «проходе» по улицам города и спуску в метро (аналогу Аида), где за Алексом следует Амэ. Авторский комментарий «если он обернется, если засомневается, она исчезнет» — прямая отсылка к легенде. При этом «подземка», в которую спускаются Алекс и Амэ, вызывает ассоциации не только с подземным царством Аида, но и служит метафорой внутренностей человеческого тела. «Проход» обрастает разнообразными ассоциациями и метафорическими смыслами, в том числе телесными, а его функция как вспомогательного компонента нарратива проблематизируется. Как и в «Сталкере», физическое перемещение героев предстает как спиритуальное путешествие, остановка связывается с достижением цели (так, Алекс, потерявший в метро Амэ, принимает решение прекратить их свидания).

²⁵ Bacon H. The Extent of Mental Completion of Films. P. 44–45.

Таким образом, «проходы» и другие вспомогательные элементы, обеспечивающие зрительную непрерывность и подчиненные «логике сцеплений», становятся принципиально значимыми и направляющими компонентами киноповествования. На одном уровне восприятия «проходы» — соединительные скрепы эпизодов, на другом — самостоятельные эпизоды, обросшие смыслами соседних фрагментов и ассоциациями, возникающими внутри самих «проходов». Кино, как отмечал на заре киноведения Эйхенбаум, искусство «сукцессивное» — «смысл отдельных кадров выясняется из их соседства и последовательности»²⁶.

Проблематизация и усложнение смысла «проходов» и других вспомогательных фрагментов фильма могут быть связаны и с самим движением — как героев в кадре, так и камеры. Подобный способ смысловой перекодировки «проходов» отличает кинематограф Алексея Балабанова и Кристофера Боэ. Балабанов, как известно, перенасыщает киноповествование многочисленными «проходами», которые становятся характерной чертой его творчества. Герои балабановских фильмов «Брат» (1997, СТВ), «Мне не больно» (2006, СТВ), «Кочегар» (2010, СТВ), «Я тоже хочу» (2012) находятся в постоянном и почти непрерывном движении, зачастую не ограниченном начальной и конечной точками. В отличие от «Сталкера» и «Реконструкции» балабановские «проходы» не включаются в сопоставление ситуаций прихода-ухода или входа-выхода. Так, эпизод убийства Чечена закольцован кадрами с Данилой в движении (идет по городу, проходит по рынку, пробегает через дворы, едет по городу и т. п.); в результате не столько «проходы» перемещают героя в пространство действия эпизода на рынке, сколько событие (убийство криминального авторитета) оказывается встроенным в «проходы» Данилы по Петербургу, то есть в сегмент кинонарратива, от которого следовало бы ожидать исполнения чисто вспомогательной функции.

Эйхенбаум выделяет три основных типа экранного движения: «движение мимо зрителя, движение на зрителя и движение от зрителя вглубь»²⁷. Движение мимо зрителя — «панорамное» — Эйхенбаум считает элементарным и для кино (за исключением ранней стадии развития кинематографа) не характерным. Движение по направлению к зрителю и от него, напротив, как считает критик, часто используется для создания различных эффектов, например, погони или преследования, когда камера следует за удаляющимся от зрителя объектом. Однако в фильмах Тарковского, Боэ,

²⁶ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 50.

²⁷ Там же. С. 40.

Балабанова элементарное движение камеры «мимо зрителя» используется довольно часто. Параллельное перемещению объекта движение камеры, как, к примеру, в пересечении границы Зоны героями «Сталкера», лишает пространство перспективы и создает иллюзию бесконечного перехода.

Балабанов в «Кочегаре» не только использует «панорамное» движение мимо зрителя, но и неоднократно меняет направление взгляда. В результате движение героев оказывается показанным с разных точек зрения, как если бы за ним наблюдали разные наблюдатели с нескольких позиций (Илл. 2а-2г). Фрагменты кинонарратива с неявной или переменной точкой зрения раздражают зрителя трудностью ее определения, а следовательно затруднением идентификации со взглядом камеры или чьим бы то ни было взглядом, и в итоге — дезориентируют. Например, движение по улицам города направляющегося на задание Снайпера (Александр Мосин) показано с разных точек зрения как неподвижной, так и подвижной камерой. Зритель видит Снайпера то глазами идущего навстречу ему прохожего, то со стороны, то с близкого, то с далекого расстояния. В один из моментов, когда Снайпер, данный средним планом, идет через парк, решетка ограды парка на переднем плане также приходит в движение — трогается с места трамвай, и зритель смотрит на Снайпера

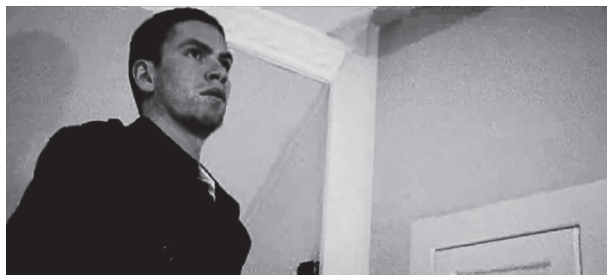
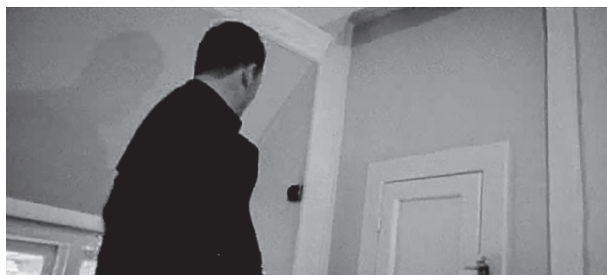
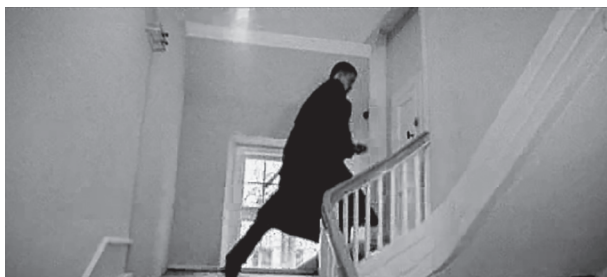




Илл. 2а, 2б, 2в, 2г. Кадры из фильма «Кочегар» (2010, реж. А. Балабанов)

как будто бы из окна трамвая, то ускоряющего, то замедляющего свой ход. Постоянное изменение угла зрения и позиции наблюдателя в сочетании с движением «мимо» дистанцируют зрителя и от взгляда камеры, и от объекта наблюдения. Зритель, поставленный в затруднительное положение и лишенный представления как о направлении движения, так и о смысле самого «прохода», дезориентирован, достижение конечного пункта и цели путешествия теряет для него релевантность.

Как известно, пространственная неопределенность приводит к аффективному переживанию неопределенности, и это ощущение становится одним из чувств, которые испытывает зритель. В фильме Боз «Реконструкция» также имеет место дезориентация зрителя, происходящая аналогичным образом (Илл. 3а-3г). Так, в эпизоде ненахождения Алексом своей квартиры с высокой точки показан лестничный пролет, после чего камера, следуя за поднимающимся по ступеням Алексом, смещается с верхнего ракурса на нижний. Момент, когда Алекс обнаруживает отсутствие своей квартиры, снят с голландского угла (камера смотрит на героя снизу, горизонт завален) — ракурса, используемого для передачи не только безумия героя, но в первую очередь его дезориентации.



Илл. 3а, 3б, 3в, 3г. Кадры из фильма «Реконструкция» (2003, реж. Кр. Боз)

Карлстен видит в эллипсисе и паузе киноприемы, которые “invite contemplation and immersion while at the same time unsettling and distancing the viewer”²⁸. “Unsettling and distancing” — так можно охарактеризовать ощущения зрителей в сценах «проходов» у Тарковского, Боэ и Балабанова. «Проходы» создают «аффективную неопределенность» (“affective indeterminacy”²⁹). Шианне Нгай относит «аффективную неопределенность» к так называемым «малым» или «неприятным» чувствам, которые, по мнению исследовательницы, характеризуют современное искусство. «Проходы» в фильмах Тарковского, Боэ и Балабанова возникают не в силу необходимости, они используются как стилистический прием, возможно, «обманывающий зрителя», как того хотел Эйхенбаум, но отнюдь не для того, чтобы скрыть от него власть кинематографического «закона», а для того, например, чтобы загадать загадку или вызвать у зрителя тревожное чувство неопределенности, то есть для того, чтобы актуализировать «внутреннюю речь», которая связывает между собой отдельные кадры и сопутствует «кинозрению»³⁰.

3. Фермата, “stretch” и кинофраза

Сегменты повествования, замедляющие действие и продлевающие время наррации, но не теряющие связи с развитием действия, в нарратологии определяются как “stretch” («растяжка») и считаются отличительной чертой модернистского нарратива. В том случае, когда имеет место подобная «растяжка», “discourse-time is longer than story-time”³¹, но при этом и наррация, и действие продолжают. Понятие длительности помогает уточнить определение таких нарративных приемов как пауза, «растяжка» и эллипсис. Д. Герман определяет длительность как “the ratio between how long situations and events take to unfold in the storyworld and how much text is devoted to their narration”³² и связывает коэффициент отношения времени истории ко времени наррации со скоростью наррации. Так, нарративная скорость в случае «растяжки» выше, чем в случае паузы: “Both narration and action

²⁸ Carlsten J. Black Holes and White Space. P. 43.

²⁹ Термин Ш. Нгай. См.: Ngai S. Ugly Feelings. Harvard University Press, 2007.

³⁰ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 26.

³¹ Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, 1980. P. 72.

³² Herman D. Basic Elements of Narrative. P. 184.

progress but what is told transpires more rapidly than the telling”³³. Сеймур Чэтман обращает внимание, что время истории может быть растянуто не только с помощью замедленного движения, но также “by a kind of overlapping or repetitious editing”³⁴, как в кадрах «одесской лестницы» в «Броненосце “Потемкине”» Сергея Эйзенштейна.

Кинематографические нарративные элементы, замедляющие движение нарратива, сопоставимы, по мнению Эйхенбаума, со знаком музыкальной нотации «фермата», который предписывает удлинение звука по усмотрению исполнителя или его остановку. Эйхенбаум утверждает, что каждый момент фильма «может как угодно сокращаться или растягиваться»³⁵, то есть «растяжка» эпизода создает кинематографическую версию ферматы. При этом Эйхенбаум рассматривает фермату как некое суммирование смыслов эпизода, в конце которого она, как правило, и находится: «В качестве заключительного момента обычно фигурирует крупный план в особой роли, аналогичной музыкальному “fermato”: поток времени как бы останавливается, дыхание фильма задерживается — зритель погружается в созерцание»³⁶.

Если Эйхенбаум акцентирует роль ферматы как заключительного аккорда в сильной позиции конца истории или конца эпизода, то Всеволод Мейерхольд рассматривает фермату в основном как средство создания саспенса. По его мнению, и в театре, и в кинематографе напряженное ожидание может доставить зрителю гораздо большее удовольствие, чем быстрое развитие действия. В качестве доказательства Мейерхольд приводит следующий пример:

[...] получена телеграмма, распечатывает человек телеграмму, публика хочет скорей знать и хочет сказать: «Скорей, скорей сообщи нам текст телеграммы», но актер знает, что человеку не терпится, — потерпи еще. Он долго эту телеграмму читает и в это время испытывает волнение. И тут уж публика говорит: «Ну ее к черту, телеграмму, а интересно смотреть, как он волнуется». И уже внимание от телеграммы переносится на то, как он волнуется, на самую игру, которую Райх назвала предыгрой [...], то есть нам не самая игра, не самое осуществление нравится, а это подползание к самому главному моменту»³⁷.

³³ Ibid. P. 193.

³⁴ Chatman S. Story and Discourse. P. 73.

³⁵ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 36.

³⁶ Там же. С. 46.

³⁷ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: В 2 ч.

При этом длительность ферматы зависит исключительно от актера: «В одном зрительном зале можно сделать фермату более длительной, а в другом — менее»³⁸.

Очевидно, что, рассматривая фермату как сильное средство для манипуляции чувствами зрителя, и Эйхенбаум, и Мейерхольд связывали ее с завершающим моментом театрального или кинематографического высказывания. «Кинофраза», которую Эйхенбаум определяет как основную смысловую единицу сцепления «кусков» фильма, «группу элементов, собирающуюся вокруг акцентного ядра»³⁹, предполагает наличие акцентного ядра. Акцентные члены «кинофразы» создаются, по Эйхенбауму, движением планов, крупных и панорамных, поэтому «кинофраза» «планируется группировкой монтажных кадров на основе движения планов и ракурсов, объединяемого акцентными моментами»⁴⁰. Фермата в понимании Эйхенбаума и Мейерхольда тогда не просто «растяжка» отдельного момента или фрагмента повествования, но акцент, в задачу которого входит подвести зрителя к сильному эмоциональному переживанию. В свою очередь «кинопериод» — это сцепление «кинофраз»; «кинопериод» «ощущается как некая замкнутая часть именно постольку, поскольку движение кадров, его составляющих, связано непрерывностью пространственно-временных отношений»⁴¹; завершение «кинопериода» связывается с прояснением смысловых отношений между элементами сцепления.

Долгие «проходы» у Тарковского, Бозэ и Балабанова сопоставимы с ферматой в интерпретации Мейерхольда и Эйхенбаума и, как правило, выступают в повествовании сильными акцентами. В «Сталкере» перемещение Писателя, Профессора и Сталкера в Зону занимает ощутимую часть экранного времени, заставляя зрителя испытать протяженность путешествия, хотя, разумеется, оно короче того времени, которое подобное путешествие предположительно могло бы занять. Субъективное переживание медленно текущего времени обычно отличается в большую сторону от объективной длины фрагмента. По мнению Г. Бэкона, “some of the most memorable sequences in film history are those in which a subjective experience of duration is created by cinematic means that in a

М., 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 85.

³⁸ Там же. С. 86.

³⁹ Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики. С. 40.

⁴⁰ Там же. С. 42–43.

⁴¹ Там же. С. 45.

sense run counter to projection time”⁴². Такими памятными моментами киноистории и стали длинные «проходы» в фильмах Тарковского, Боэ и Балабанова. «Растягивание» экранного времени «проходов» приводит к тому, что «проходы», утратившие свое значение связующего звена между предшествующим и последующим эпизодами, начинают аккумулировать другие смыслы.

Понятия «кинофразы» и «кинопериода» в интерпретации Эйхенбаума выводят на вопросы, связанные с сегментацией события в нарративе и кинонарративе. Так, в фильмах Балабанова «проходы» не связаны с концом или началом «кинофразы» и «кинопериода», их положение довольно свободно. Человеческий мозг, однако, запрограммирован на понимание связанности и согласованности событий, и именно возможность определить момент, когда событие начинается и заканчивается, обеспечивает прогнозирование дальнейших действий в процессе непрерывного восприятия. Прогнозирование же в балабановских «проходах» приостановлено или по крайней мере изменено. «Проходы» отделены от предшествующих и следующих за ними фрагментов киноповествования. Так, в фильме «Кочегар» «проходу» направляющегося на задание Снайпера предшествует семейная сцена Снайпера с дочерью и кадры, в которых Якут (Михаил Скрябин) поправляет огонь в топке. Сцена, в которой Снайпер готовится к выстрелу, не претендует на роль завершающего момента «прохода»; та же самая музыка Валерия Дидюли сопровождает и сцену убийства, и движение в городском пространстве, проблематизируя тем самым событийный статус сделанного Снайпером выстрела. Подобная структура кинонарратива требует некой «внутренней» наррации, связывающей отдельные кадры в смысловое единство и облегчающей интерпретацию фильма.

Юрий Тынянов утверждает, что «движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как характеристика человека (жест), либо как *изменения соотношения* между людьми и вещами [...], т. е. движение в кино существует не само по себе, а как некий смысловой знак»⁴³. «Проходы» у Тарковского, Боэ, Балабанова требуют декодирования и расшифровки той внутренней логики, которая держит их в составе нарратива фильма. Внутренняя логика в свою очередь может подчиняться ритмической структуре эпизода. Эйхенбаум, отделяя кинематографический ритм от музыкального, связывает его с «фотогенией».

⁴² *Vacon H.* The Extent of Mental Completion of Films. P. 36–37.

⁴³ *Тынянов Ю. Н.* Об основах кино. С. 332.

Тынянов определяет ритм как «взаимодействие стилистических моментов с метрическими в развертывании фильма, в ее динамике»⁴⁴. «Проходы» и «растянутые» фрагменты киноповествования (в зависимости от своей связи с предшествующими и последующими сегментами кинонаррации и от возможности прогнозирования зрителем дальнейшего экранного действия) могут находиться как в завершающей части в структуре событийного комплекса, так и в его начале и середине. В ряде случаев «проходы» и «растянутые» фрагменты могут сами образовывать событие. Во всех случаях они подчиняются ритмической структуре, но не отдельного эпизода (так как часто выходят за его рамки), а фильма.

4. Вместо заключения: дескриптивные паузы, нарративные лакуны и эмоции

В отличие от «растяжки» пауза в нарративе имеет место тогда, когда “story-time stops though the discourse continues, as in descriptive passages”⁴⁵. Если следовать логике Чэтмана, то дескриптивные паузы возможны в литературе, но невозможны в кино, так как “story-time keeps going as long as images are projected on the screen, as long as we feel that the camera continues to run”⁴⁶. В поддержку этого положения Чэтман приводит пример из «Лолиты» Стэнли Кубрика: Гумберт наблюдает за спускающейся по ступеням Шарлоттой, и “story-time continues to pass for viewers as it passes for the film Humbert”⁴⁷. Однако в данном примере мы имеем дело с субъективной камерой. В случае объективной камеры время, остановившись для героев фильма, как представляется, может продолжать идти для зрителей, то есть дескриптивная пауза в кинонарративе оказывается возможной. Понятие дескриптивной паузы приложимо к фрагментам кинонарратива с замедленным действием и долгими «проходами», то есть к примерам, которые связываются с понятием ферматы и “stretch”. Так, долгие «проходы» в фильмах Тарковского, Боэ и Балабанова можно рассматривать и как фермату, и как дескриптивную паузу.

С точки зрения Грега Смита, структура фильма должна прежде всего создать “a predisposition toward experiencing emotion: a mood”⁴⁸. Это

⁴⁴ Там же. С. 339.

⁴⁵ Chatman S. Story and Discourse. P. 74.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Smith G. M. Film Structure and the Emotion System. Cambridge University Press, 2003. P. 42.

настроение следует поддерживать на перцептивном уровне с помощью так называемых «сигналов» (“cues”). Формулируя модель ассоциативной сети, Г. Смит исходит из положения, что зритель фильма получает эмоциональную информацию из разных источников. Чем больше объем получаемой информации, тем выше вероятность активации определенного эмоционального режима, распознавания эмоции на когнитивном уровне. «Сигналы» разной степени интенсивности присутствуют на нескольких уровнях кинонарратива; данные «сигналы» с разной степенью частоты активируют режим распознавания эмоционального сценария фильма и сообщают фильму определенную «эмоциональную ориентацию»⁴⁹. Смит приходит к выводу, что зритель наделяет смыслом происходящие на экране действия и события не на основе эмоционального сценария и включения в него, а на основе «настроений» (“moods”), которые, в отличие от эмоций, легче распознаются и дольше сохраняются. Карлстен в свою очередь связывает с эмоциями моменты остановки кинонарратива — дескриптивные паузы: “Descriptive pause [...] creates exactly the space for an emotional register to emerge”⁵⁰. Среди разных функций дескриптивной паузы (“The pause may be contemplative, inviting the viewer to make meaning of the images. The pause decelerates narrative pacing, even within an otherwise accelerated narrative”) роль паузы как триггера эмоции (“the pause serves to cue emotion”), пожалуй, основная⁵¹. Карлстен объясняет связь пауз с эмоциями: “Ellipsis and pause are durational devices applied to evoke discourses of emotion. They lend themselves to a facsimile of the traumatic state, with its stops, starts, and gaps. Ellipses and pauses interrupt the flow of emotion, redirecting viewer response by altering character alignment or allegiance. Contrasts of pacing, created through the juxtaposition of the two devices, create emotional depth and intensity”⁵².

Умберто Эко в эссе о фильме «Касабланка» утверждает, что этот фильм — смесь всевозможных клише (“from a repertoire of the tried and true”), использованных в фильме с таким размахом, что и стало одной из причин его удивительного успеха: “When the choice of the tried and true is limited, the result is a trite or mass-produced film, or simply kitsch. But when the tried and true repertoire is used wholesale, the result is an architecture like Gaudi’s Sagrada Familia in Barcelona. There is a sense of dizziness, a stroke of

⁴⁹ Ibid. P. 51–53.

⁵⁰ Carlsten J. Black Holes and White Space. P. 49.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid. P. 62.

brilliance”⁵³. Представляется, что Тарковский, Бозэ и Балабанов, затягивая и замедляя действие и перенасыщая фильмы «проходами», следуют той же логике. «Проходы», призванные быть связками между основными фрагментами фильма, не маскируются, а напротив, выходят на первый план. Результатом становится «проход» как таковой, «проход» в чистом виде, аккумулирующий смыслы вне зависимости от развития основного действия, а в ряде случаев обрастающий ассоциациями и из вспомогательного средства превращающийся в «связанный» с сюжетом мотив. В таком своем качестве долгие «проходы» — это не только когнитивные загадки, или паззлы, не только кинематографические ферматы, но и «дескриптивные паузы», которые, с одной стороны, запускают в сознании зрителя процесс заполнения смыслами нарративных лакун, а с другой — вызывают эмоциональные реакции, создавая определенное эмоциональное «настроение». В любом случае нарративная лакуна оказывается не пропуском смысла, а его наращиванием. Когда фильм «задерживает дыхание» и «берет паузу», «задержка дыхания» зачастую оказывается дверью, за которой открываются новые возможности для «дыхания» нарратива.

⁵³ *Eco U. Casablanca, or the Clichés Are Having a Ball* / Ed. by Marshall Blonsky. John Hopkins University Press, 1985. P. 262.

Наталья Мариевская

СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ: ГРАНИЦЫ ВИЗУАЛЬНОГО

*А*од величественно-прекрасную музыку Вагнера к Земле приближается гигантский смертоносный шар планеты со странным названием «Меланхолия». Трое, две женщины и ребенок, на краю Земли, взявшись за руки, ждут встречи с неизбежным. Это зрелище пленяет и завораживает, внезапно обрываясь чернотой. Постепенно стихают раскаты космической катастрофы и наступает тишина — конец жизни, конец света, конец времени. Кино здесь подходит к своему пределу, отказываясь от главных своих выразительных средств: движущегося изображения, звука. Ничего этого больше нет. Таков финал кинокартины Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011), оставившей в полном недоумении как критиков, так и зрителей.

О режиссере говорят как о великом провокаторе. Речь идет даже не об атмосфере скандала, сопровождающей премьеры его картин, отчасти создаваемой самим режиссером, отчасти критиками. Провокация Триера заключается в другом. Режиссер слишком близко походит к границе — к границе возможностей зрительского восприятия, к границам выразительных возможностей самого кино, к границе визуального. К тому самому пределу, когда перестает существовать не только изображение, но и время. Именно таким оказался его, по-видимому, недооцененный и недопонятый, завораживающе красивый (и это у режиссера, возмущенно писавшего когда-то в своем знаменитом манифесте: «Кино замордовано

красотой!») фильм «Меланхолия». Критики обращают внимание на оперную избыточность картины, на ее метафоричность: «В 1990-х, в период постмодернистского формального перфекционизма, фон Триер ввел в обиход шероховатую документальную стилистику, а сегодня, когда неодокументализм стал общим местом, ударился в оперную избыточность метафорического кино, перегруженного живописными символами и визуальными рифмами»¹. В самом выражении «ударился в оперную избыточность» слышится не только снисходительное высокомерие, но и растерянность перед увиденным, перед самой метафорой, игнорировать которую так же сложно, как сложно понять ее смысл.

Фильм создавался режиссером после лечения от тяжелой депрессии. Название планеты, стремительно приближающейся к Земле, не случайно. Юлия Кристева так описывает состояние меланхолика: «Массивное, давящее, несомненно травматичное (поскольку перегружено болью или радостью), одно мгновение заслоняет весь горизонт депрессивной темпоральности или, скорее, лишает ее всякого горизонта, любой перспективы. Меланхолик, привязанный к прошлому, регрессирующий к раю или аду непреодолимого опыта, оказывается странным воспоминанием: все минуло, словно бы говорит он, но я верен этому минувшему, прикован к нему, так что для меня нет никакой возможной перемены, никакого будущего...»². Массивной и давящей, в одно мгновение заслоняющей горизонт — такой предстает у Триера неведомая планета Меланхолия. Меланхолия — болезнь, уничтожающая будущее. Темпоральная ситуация меланхолии целиком исчерпывается стремящимся к своему пределу апокалиптическим временем. Это время реальности, в которой правит смерть без воскресенья. Это время сумел привнести в свою картину Гольбейн, ужас этого времени переживают персонажи Достоевского: «Столкнувшись с “Мертвым Христом” Гольбейна, Мышкин вместе с Ипполитом в “Идиоте” (1869) начинает сомневаться в Воскресении. [...] В этой картине царит уничтоженное время, неотвратимость смерти, стирающая всякое обещание будущего, непрерывности или воскресения...»³.

Болезненное переживание апокалиптического времени — это не только переживание больного депрессией. Это переживание оказывается глубоко укорененным в культуре современного общества. Массовая культура живет по собственным законам, ведущим к деформациям восприятия

¹ Долин А. Фон Триер и Вагнер // Искусство кино. 2011. № 7, июль. URL: <http://kinoart.ru/archive/2011/07/n7-article10>.

² Кристева Ю. Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М., 2010. С. 72.

³ Там же. С. 199.

времени, к черной дыре безвременья. Ощущение меланхолии становится тотальным, космическим. Не удивительно, что описывая современную культурную ситуацию, Жан Бодрийяр заимствует метафоры из астрономии: «Массы, однако, функционируют скорее как гигантская черная дыра, безжалостно отклоняющая, изгибающая и искривляющая все потоки энергии и световые излучения, которые с ней сближаются. Как имплозивная сфера ускоряющегося пространственного искривления, где все измерения вгибаются внутрь самих себя и свертываются в ничто, оставляя позади себя такое место, где может происходить только поглощение»⁴. Философу удалось выразить фундаментальное свойство современной культуры, не случайно компьютерный диск его книги «Симулякры и симуляция» достает из кармана герой культового фильма Вачовски «Матрица».

В центре функционирования массы оказывается пустота. «Насилие пустоты» (Бодрийяр) остро и болезненно и ощущает индивидуум. «Мы живем на помойке», — это заключение Жюстин, слова главной героини фильма фон Триера, глубоко убежденного в том, что человечество должно погибнуть просто потому, что оно не заслуживает спасения. Эта пустота может не только пугать, но и завораживать, соблазнять, околдовывать. В любом случае эта пустота ведет к гибели души. Это прекрасно чувствовал и сумел выразить Александр Блок:

В те ночи светлые, пустые,
 Когда в Неву глядят мосты,
 Они встречались, как чужие,
 Забыв, что есть простое ты.
 И каждый был красив и молод,
 Но, окрыляясь пустотой,
 Она таила странный холод
 Под одичалой красотой.
 И, сердцем вечно строгим меря,
 Он не умел, не мог любить.
 Она любила только зверя
 В нем разбудить — и укротить.
 И чуждый — чуждой жал он руки,
 И север сам, спеша помочь
 Красивой нежности и скуке,

⁴ Бодрийяр Ж. Фантомы современности // Ясперс К., Бодрийяр Ж. Призрак толпы. М., 2007. С. 191.

В день превращал живую ночь.
 Так в светлоте ночной пустыни,
 В объятья ночи не спеша,
 Гляделась в купол бледно-синий
 Их обреченная душа⁵.

Ларс фон Триер, также воссоздавший сумеречное, призрачное существование обреченных между днем и ночью, между жизнью и смертью, останавливается в финале своего фильма у границы этой агрессивной и страшной пустоты. Возможно ли совершить движение дальше? Может ли кинематограф, обреченный своей природой на присутствие вещей в кадре, представить эту пустоту на экране? Может ли кинематограф, который по сути есть длительность, выразить безвременье? Или тут он подошел к своему пределу? Какими средствами может быть представлено на экране отсутствие времени? Если время соотносится с причинностью, то можно ли говорить о том, что безвременье соотносится с бессмыслицей? Высказывание, которое может определить подход к ответам на эти вопросы, принадлежит Н. О. Лосскому: «Самые значительные виды зла возникают не на почве духовной или физической жизни, а как следствие искажения духовной жизни»⁶. Иными словами, ад не существует сам по себе, чтобы его показать, нужно показать рай, подобно тому, как тьма невозможна сама по себе — тьма есть отсутствие света.

Безвременье может быть рассмотрено не как особая, самостоятельная форма, а как искажение уже существовавшей формы времени в результате некоего сюжетно важного события, то есть такого события, которое Аристотель называет перипетией. По Аристотелю, перипетия есть «перемена событий к противоположному, притом, как мы говорим, по законам вероятности или необходимости. Так, в “Эдипе” [вестник], пришедший, чтобы обрадовать Эдипа и освободить его от страха перед матерью, объявив ему, кто он был, достиг противоположного, и в “Линкее” — одного ведут на смерть, а Данай идет за ним, чтобы убить его, но вследствие хода событий последнему пришлось умереть, а первый спастся»⁷. У Аристотеля, как видим, речь идет именно о событии, то есть о точке в сюжете и о значительности перемены, которую оно несет. Само содержание перемены,

⁵ Блок А. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 2. Л., 1980–1981. С. 57–58.

⁶ Лосский Н. О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М., 1998. С. 31.

⁷ Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 159.

производимой этим событием не раскрывается, а поясняется на наглядном примере. Этим дело и ограничивается.

В теории и практике драматургии кино понятие перипетии имеет ключевое значение. Понятно, что сильной перипетией обыкновенно оканчивается первый акт сценария, наличие перипетии предполагает хорошо разработанный эпизод. Однако структура перипетии в теории оказывается мало разработанной. Так, в современном словаре актуальных терминов и понятий поэтики о перипетии написано следующее: «Перипетия (греч. *peripeteia* — внезапный переход) — особый прием разрывания трагического сюжета, сложившийся в древнегреческой драматургии и применяемый с целью эмоционального усиления “патоса” — трагического страдания»⁸. Это определение по сути говорит о том, зачем нужна перипетия в сюжете, но ничего не говорит о том, в чем состоит этот прием (если речь идет о приеме).

В исследованиях по психосемиотике текста В. П. Руднев не использует слово «перипетия», но говорит о «превращении в сюжете». Руднев обозначает превращения в сюжете в соответствии с модальной логикой: алетические, деонтические, аксиологические, эпистемические, пространственные, временные, при этом указывает: «Все модальности имеют сюжетобразующий характер»⁹. Аксиологические модальности: ценное — безразличное — неценное; в этом случае знак оператора меняется, когда обесценивается ценность, или, напротив, неценное приобретает значение ценности. Алетические модальности: необходимо — возможно — невозможно; знак оператора меняется, например, когда невозможное становится возможным или возможное становится невозможным. Деонтические модальности: должное — разрешенное — запрещенное; знак оператора меняется, когда, например, нарушается запрет. Эпистемические модальности: знание — полагание — неведение; знак оператора меняется, когда, например, неизвестное становится известным. Пространственные модальности: здесь — там — нигде; смена знака оператора происходит, например, когда модальность «здесь» меняется на модальность «там». Временные модальности: прошлое — настоящее — будущее; в этом случае так же смена знака оператора происходит при смене модальности.

Подобный подход к пониманию структуры перипетии представляется вполне правомерным. Сам Аристотель дополняет идею перипетии важным

⁸ Кадубина М. К. Перипетия // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С. 163.

⁹ Руднев В. П. Введение в шизореальность. М., 2010. С. 182.

понятием для построения фабулы, понятием узнавания: «А узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, [ведущий] или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью. Лучшее узнавание, когда его сопровождают перипетии, как это происходит в “Эдипе”. Бывают, конечно, и другие узнавания; именно, оно может, как сказано, случаться по отношению к неодушевленным и вообще всякого рода предметам; возможно также узнать, совершил или не совершил кто-нибудь [что-либо]; — но наиболее существенным для фабулы и наиболее существенным для действия является вышеупомянутое узнавание, так как подобное узнавание и перипетия произведет или сострадание, или страх, а таким именно действиям и подражает трагедия; сверх того, несчастье и счастье следует именно за подобными событиями»¹⁰. По-видимому, Аристотель сближает перипетию и узнавание, уравнивая их роль в построении фабулы: «Итак, две части фабулы сводятся именно к только что сказанному: это — перипетия и узнавание; третью же часть составляет страдание. Из этих частей о перипетии и узнавании сказано, а страдание есть действие, причиняющее гибель или боль, как, например, всякого рода смерть на сцене, сильная боль, нанесение ран и все тому подобное»¹¹. Очевидно, что узнавание есть перипетия особого рода: смена эпистемической модальности.

Нас будет интересовать изменение временного параметра в результате перипетии. О временных «превращениях в сюжете» Руднев пишет следующее: «Сюжет времени возникает и становится популярным в литературе XX века, когда под влиянием теории относительности создается и разрабатывается сюжет путешествия во времени»¹². Это высказывание исследователя создает ложное впечатление, что временное преобразование в сюжете есть открытие XX века. Однако это не так. Посмотрим, как строится сюжет «Старосветских помещиков» — повести, написанной Н. В. Гоголем в 1835 году. Начинается повесть рядами образов, напоминающих о райском саде. Гоголь с величайшей живостью передает дивно благоухающие цветы, изобилие плодов, сверкающих подобно драгоценным самоцветам: «Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущую вокруг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем. За ним душистая черемуха, целые ряды низеньких

¹⁰ Аристотель. Указ. соч. С. 159.

¹¹ Там же. С. 160.

¹² Руднев В. П. Указ. соч. С. 135.

фруктовых деревьев, потопленных багрянцем вишен и яхонтовым морем слив, покрытых свинцовым матом; развесистый клен, в тени которого разостлан для отдыха ковер; перед домом просторный двор с низенькою свежою травкою, с протоптанною дорожкой от амбара до кухни и от кухни до барских покоев; длинношейный гусь, пьющий воду с молодыми и нежными, как пух, гусятами; частокол, обвешанный связками сушеных груш и яблок и проветривающимися коврами; воз с дынями, стоящий возле амбара; отпряженный вол, лениво лежащий возле него, — все это для меня имеет неизъяснимую прелесть, может быть, оттого, что я уже не вижу их и что нам мило все то, с чем мы в разлуке»¹³.

Вне всякого сомнения, перед нами рай, место счастливого отдохновения в тени развесистого клена. Описывая цветы, плоды, ковры, возы и связки, Гоголь рисует образ изобилия, полноты бытия. Существует ли время в раю или есть только вечность? И если есть, то какое оно это время? В райском саду, созданном пером Гоголя, время есть и оно тоже благословенно. Оно подобно благодатному дождю. Всему сущему в этом мире время предает ценность, смывая неценное, ненужное, случайное. То, чего оно не коснулось, не имеет смысла и значения, как не имеет никакой ценности вновь оштукатуренное белое крыльцо: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими, которые, как дряхлые живописные домики, хороши своею пестротой и совершенною противоположностью с новым гладеньким строением, которого стен не промыл еще дождь, крыши не покрыла зеленая плесень и лишенное щекатурки крыльцо не выказывает своих красных кирпичей»¹⁴. Одни формы времени здесь вытесняются и на их месте воцаряются другие. Историческое время истончается, утрачивает свое значение, как утрачивает значение биографическое время, и на их место приходит и начинает цвести циклическое время. И скоро в этой идиллической обстановке портрет времен Петра Третьего воспринимается ненужной подробностью, случайно забытой вещью, как вытесняются подробности ранней молодости героев. В этом мире время течет медленно, обнаруживая себя сменой естественных природных циклов: здесь есть ранние утра и благоухающие вечера, есть цветущее лето и плодоносящая осень. Этим природным ритмам подчинена беспечальная жизнь счастливых обитателей райского сада. Длительность, струение этого вязкого плотного времени физически

¹³ Гоголь Н. В. Сочинения. М., 2002. С. 150.

¹⁴ Там же.

ощутимо, как физически ощутима сладостная дремота. Человек становится почти частью природы, частью «гармонической грезы».

Полнота человеческого существования в этом мире такова, что ему невозможно нанести ущерб. Имущество старосветских помещиков не убывает от краж и поломок. Однако рядом с гармонической грезой сада и его временем существует мир хаоса, темный лес, откуда зловещим вестником приходит одичалая серая кошечка. Приходом этого серого существа, в котором Пульхерия Ивановна сразу безошибочно распознает вестника скорой своей смерти, отбивается главная перипетия произведения. Это перипетия временная: после смерти Пульхерии Ивановны мир меняется и, прежде всего, меняются его временные свойства, оно страшно, болезненно ускоряется, и ускоряется разрушение, которое оно несет. Следы этого разрушения очевидны: «Когда я подъехал ко двору, дом мне показался вдвое старше, крестьянские избы совсем легли набок — без сомнения, так же, как и владельцы их; частокол и плетень во дворе были совсем разрушены, и я видел сам, как кухарка выдергивала из него палки для затопки печи, тогда как ей нужно было сделать только два шага лишних, чтобы достать тут же наваленного хвороста. Я с грустью подъехал к крыльцу; те же самые барбосы и бровки, уже слепые или с перебитыми ногами, залаяли, поднявши вверх свои волнистые, обвешанные репейниками хвосты»¹⁵.

Сильная перипетия возникает в результате соприкосновения мира гармонии и темного, всегда существовавшего, но дотоле никак не проявляющегося мира хаоса. Эта перипетия является источником важных преобразований в сюжете, меняя в системе рассказа сразу целый ряд параметров: рай — ад, жизнь — смерть, ценное — неценное, время богатое — время разрушительное. Подобные сильные перипетии — характерная черта построения сюжета у Гоголя. Например, преобразование космоса в хаос является главной перипетией в конструкции «Шинели». Именно временную перипетию Александр Блок считал главным преобразованием в сюжете не только у Гоголя, но в русской литературе вообще. В статье «Безвременье» Блок пишет о переходе от времени к безвременью как основе любого сюжета русской литературы, которое и увидел Достоевский. «Паучий» ад Достоевского может быть понят только через понимание масштаба временной перипетии, сформированной в творчестве его предшественников: «Потому же нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя. Для нас они как бы

¹⁵ Там же. С. 162.

руководят им, учат слепца той мудрости, которой он сам не желал. Он очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей; он носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови; они парят, прислушиваясь, осязая туман, но никогда не портя мечты своей, не ища в ней плоти и крови»¹⁶.

Таким образом, задолго до возникновения кинематографа литература работала с сильной перипетией, которая обязательно включала в себя параметр времени. Возможно ли подобное построение сюжета в кино? Не представляет ли временная перипетия существенного затруднения для кинематографа? В самом деле, если фильм еще можно представить без изображения (или часть фильма), во всяком случае значимое отсутствие изображения является мощным художественным приемом, то «освободиться» от времени кинематограф не может. Кинематограф находится в затруднении перед безвременьем, перед «банькой с пауками». Возможно, поэтому произведения Достоевского, являясь извечным соблазном кинематографа (Достоевский один из самых экранизируемых писателей), становятся его проклятием: ад Достоевского ускользает от визуализации, космический ужас на экране замусоривается бытовыми подробностями (вещами, предметами обихода) и перестает быть ужасом. Мультипликация в этом отношении свободнее, она ближе к философии и поэзии. Но экранное воплощение «Сна смешного человека» мультипликатором Александром Петровым едва ли можно считать большой удачей режиссера. А работа Юрия Норштейна над «Шинелью» Гоголя длится уже не одно десятилетие.

Из самого существа временной перипетии следует, что она имеет важнейшее значение для построения сюжета как в литературе: время ада и время рая разные времена. Современный кинематограф, как и литература, тяготеет к представлению на экране неполноты, отсутствия, ущерба мира, не оставляя попыток выразить адские свойства зияющей пустоты. Однако визуальность литературного произведения или квазивизуальность имеет природу, отличную от визуального образа кино. Кино работает не с тем, чего нет, а с тем, что есть. Визуальный образ является важнейшим выразительным средством кино. Но он же является и его ахиллесовой пятой. Вещи неизбежно и назойливо присутствуют на экране. К. Г. Юнг полагал, что «любая вещь, чтобы существовать, нуждается в своей противоположности, иначе она испаряется в небытие»¹⁷.

¹⁶ Блок А. А. Собр. соч.: В 6-ти тт. Т. 4. Л., 1982. С. 23.

¹⁷ Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философий. М., 1994. С. 60.

Стремясь воспроизвести на экране ущербный мир, кинематограф прежде всего решает проблему визуального. Если отсутствующее является утраченным, тогда возникает ситуация двоемирия, когда в структуре кинематографического произведения мир, исполненный смысла, радости бытия, граничит с миром поврежденным, лишенным чего-то значимого. Из этого следует, в частности, простое и только на первый взгляд парадоксальное решение: чтобы показать безвременно, нужно показать часы. Но это должны быть часы, лишенные чего-то. Так появляется знаменитый символ смерти в фильме Ингмара Бергмана «Земляничная поляна» (1957). Однажды появившись в мучительно-тревожном сне профессора Борга, часы возникают снова в иной реальности — теперь уже это золотые карманные часы с эмалевым циферблатом, жутковатый предмет бережно хранимый матерью, пережившей почти всех своих детей. Часы без стрелок поддерживают мотив разорванной живой связи между поколениями, связи, которую нужно восстановить. Именно это и происходит в финале картины, когда профессор примиряется с сыном.

Неисправность часов в фильме «День сурка» (1993) иного рода. Они показывают одну и ту же дату — второе февраля. В мире, куда попадает обозреватель Фил Коннорс, третье февраля просто не наступает. Собственно часы оказываются исправными, но они показывают неисправность мира, в котором живет герой. Дурное повторение одного и того же дня заканчивается, только после того, как поменяется сам Фил. Именно его выбор разрывает петлю времени.

Странная гостиница с тяжелой лепниной и темными зеркалами становится метафорой окаменевшего прошлого в фильме Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961). Временная перипетия становится основной в построении сюжета фильма: настоящее время актуализируется только в момент выбора персонажа, после того, как выбор сделан, персонажи, их жизнь сливается с каменным прошлым, они оказываются навсегда запертыми в барочных сумрачных интерьерах. Важно отметить странное сходство художественного пространства двух фильмов «В прошлом году в Мариенбаде» и «Меланхолии», которое едва ли можно назвать случайным. Этот по-своему прекрасный мир пленяет героев Алена Рене, напротив, прекрасная планета Меланхолия навсегда уничтожает, освобождает героев, плененных в этом призрачном мире. И в гостинице «века иного», и в странной, отгороженной от всего мира усадьбе время отсутствует. Уже в прологе Ларс фон Триер показывает солнечные часы в ночном парке, то есть часы, не способные показать время. В фильме воспроизводится знаменитая картина Джона

Эверетта Милле «Смерть Офелии» запечатлевшая прекрасную девушку в момент между жизнью и смертью. Триер подчеркивает сходство Жюстин с Офелией Милле, изображая свою героиню раскинувшуюся в траве с прижатым к груди букетом ландышей. В «Мариенбаде» вообще трудно говорить о правильном течении времени, так невозможно определить, встречались ли герои в прошлом году или они встречались много лет назад. В пространстве одного кадра один и тот же персонаж может оказаться дважды, принадлежа при этом разным мгновениям своего существования. И это достигается костюмом.

Временная перипетия возникает в фильмах, когда герой живет на границах двух миров, в некоем странном призрачном мире. Это может быть существование на границе мира живых и мира мертвых. Данная ситуация хорошо освоена кинематографом, прежде всего жанром триллера. При всей изощренности приемов в «Меланхолии» родство с триллером в этой картине обнаруживает себя достаточно ярко: персонажи существуют в замкнутом отгороженном от мира пространстве (прием идущий еще от готического романа), неполнота, неясность изображения (туман заволакивающий обзор), странное зыбкое освещение. Существование в тумане воспринимается как существование вне времени. Этот прием работает и в «ужастиках» категории В, и в фильмах, давно ставших классикой мирового кинематографа. Вспомним, например, «Ежика в тумане» Юрия Норштейна или «Амаркорд» Федерико Феллини, в которых персонажи, оказавшись в тумане, не знают, где они, кто они, живы ли.

Безопасное пространство сада может быть противопоставлено пространству леса. Именно так, как это сделано в «Старосветских помещиках» Гоголя. Так поступает и Ларс фон Триер в «Меланхолии». Мир, в котором живет героиня второй части «Меланхолии» Клер, — это не только мир чугуна и камня, но мир цветов и плодов, мир земной красоты. Не случайно сестру Клер показывают срезающей пионы и собирающей смородину. Клер так тесно связана с этим миром, что ей тяжело поверить словам Жюстин о том, что умереть необходимо. То, что сад для Триера, если не метафора рая, то его подобие, не вызывает сомнений. Именно такое значение придается саду в фильме «Нимфоманка» (2013). Когда героиня чувствует себя счастливой, она возобновляет прогулки по саду, чувствуя единение с людьми. В саду она пытается заново сложить свой мир из осколков, и ей это удается: Джо находит обрывки фотографии Джерома, и как только ей удастся их соединить в одно целое, Джером появляется. В это трудно поверить, и Селигман, оппонент Джо, ей не верит, но в раю другое время

и другой характер причинности. Образ сада становится выигрышной визуальной метафорой, которая эффективно работает при перипетии ад — рай. Когда мир героини рушится, ее пребывание в саду невозможно. Ее время ускоряется. Этот эффект достигается через ускорение движения героини, идущей по знакомым дорожкам в саду. Гармонии нет.

Важнейшим средством создания временной перипетии является звук. Блистательный пример находим в первой звуковой картине Фрица Ланга «М» (1931). Посмотрим, как решается эпизод убийства маньяком девочки Эльзы. Сначала мы видим неспешные приготовления матери, ожидающей ребенка из школы: вот она накрывает стол, пробует суп, режет картофель в миску. Девочка не идет. Тревога нарастает. Время замедляется. Ожидание тянется нестерпимо долго. Мы видим, что маньяк подошел к Эльзе, покупает ей шарик, Эльза идет с ним. Шарик бьется в проводах — становится ясно, девочка убита. Далее следует хрестоматийно известный кадр: пустая тарелка на столе. Ожидание может быть вечным, то будущее, для которого готовилась тарелка и салфетка, не наступит никогда. Но окончательно временная перипетия оформляется в следующем кадре. Фриц Ланг вводит в картину объект, который не встречался в фильмах раньше и не встретится потом. Это необитаемый чердак. Странное нежилое пространство, промежуточный мир между небом и землей. На этом чердаке нет жизни, нет движения. Полупрозрачные скатерти висят, ничем не колеблемые. Звук в этом кадре отсутствует, и это очень сильно воздействует на зрителя. В звуковой картине отсутствие шума, отсутствие любого даже самого неясного шума воспринимается зрителем как ситуация странная, причиняющая дискомфорт. Тишина становится мощным выразительным средством кино. Тишина выражает остановку времени. При этом музыка сама есть время.

В финале картины Триер пользуется тем же приемом, он не просто уничтожает изображение, погружая зрителя во тьму, он устраняет звук: «Хэппи энда не будет», — предупреждал зрителей фон Триер. И сдержал обещание. Признавшись в ненависти к «последним песням» в «Танцующей в темноте», он оборвал экстатическую музыку Вагнера в высшей точке — точке столкновения планет, после которой музыку слушать будет некому и незачем». Зрителям придется побыть в темноте свершившегося апокалипсиса. И только те, кто не ушел из зала на финальных титрах, получат ответ на главный вопрос фильма: «Существуют ли волшебные ворота? Спасется ли кто-нибудь после гибели Земли?». После томительных минут тишины, музыка зазвучит снова, как надежда на спасение. Именно

в этот момент станет ясно, что гибель не окончательна. И совершенно очевидно, для чего фон Триер так тонко выстраивает линию Жюстин и ребенка, наделяя героиню даром предвидения будущего. Финал картины оказывается исполненным надежды.

Концепт безвременья является недостаточно изученным в теории кино. Но реализуется он всегда через временную перипетию, которая имеет определяющее сюжетобразующее значение: в мире, в котором утвердились новые ценности, время течет по другому. В значительных произведениях кино аксиологическая перипетия всегда сопровождается перипетией временной. Средства создания подобный перипетий предполагают активное использование аудиовизуальных средств кинематографа.

II.

«СКРЫТОЕ»

В КИНОТЕКСТЕ

Григорий Тульчинский

ТРИ УРОВНЯ КИНОНАРРАТИВА КАК ПОНИМАНИЯ: МЕТАФОРА СНА

Сознание (включая самосознание), как некое связанное представление о мире и своем месте в нем, формируется и поддерживается преимущественно за счет памяти, в которой происходящее выстраивается в некоторую системную последовательность. Отсюда особая роль в становлении и развитии личности сказок, рассказов, чтения, дневников, воспоминаний. Психотерапия, психоанализ, прежде всего, — логотерапия, практика выговаривания и наговаривания, тоже нарративна. Современные практики автопроектирования личности, ее социального позиционирования и продвижения, персональный брендинг, формирование известности и репутации — также связаны с практиками рассказывания и чтения. Выдающееся место в нарративных практиках, расширяющих сознание и опыт, занимает кино.

Во всех упомянутых практиках нарратива, фактически, речь идет о двух рядах такой последовательности: во-первых, «что за чем следует», выстраивание временной последовательности, хронологии событий, и, во-вторых, — «что причина чего», понимание сути происходящего. В этой связи хорошо известно правило индуктивной логики: после того, не значит по причине того.

Понимание — процесс и результат осмысления: смыслообразования, как воссоздания или конструирования смысла. В свою очередь смысл — порождение конечной системы (каковым, в сущности, является человек),

пытающейся постичь мир в его бесконечном разнообразии. Поэтому такое постижение всегда осуществляется с какой-то позиции, точки зрения, «в каком-то смысле». И в этом плане, очевидно, был прав В. В. Налимов: все смыслы в бесконечном континууме уже содержатся, личность же выступает «распаковщиком» этих смыслов — в меру своих жизненных проблем, целей, способностей¹. По-видимому, следует различать понимание жизни (мира, действительности) и понимание текста.

Жизнь, мир, действительность — бесконечны. В них нет причинно-следственных отношений именно в силу этой бесконечности связей: все связано со всем. В этом плане они подобны сну, так же наделенному избыточностью содержания, образов, которые как-то, причем, во сне — несомненно, взаимоувязаны. Пересказ сна, так же как и жизни, истории, как, впрочем, и любое объяснение — их организует, оформляет, порождая некий нарратив, текст.

Тогда понимание кинотекста оказывается сродни растолкованию рассказанного сна. Этим оно отличается от «понимания» жизненной стихии, погружения в нее как сновидение, в котором возможны только уподобления, отождествления, «ага-узнавания», которые свойственны сознанию мифа, интуиции. Рассказ же истории, сна — дискурсия, предполагающая варианты объяснения. Причем такие объяснения могут быть двух основных видов: (1) как выявление причинно-следственных связей, каузальности, и (2) как выявление некоего замысла, целей, намерений, мотивации, порождающей или использующей каузальность². Первый вид, как известно, свойственен естествознанию и точным наукам (*sciences, die Naturwissenschaften*), второй — гуманитарным (*humanities, die Geisteswissenschaften*). Примером второго варианта объяснений может служить детектив, главным моментом которого является выстраивание поздней рационализации, в которой хронология и каузальность стыкуются и объясняются мотивацией, с выявляющей ответственность за происшедшее.

Поэтому всякое понимание текста одновременно является домысливанием, конструированием Другого, его сознания, мотивации, и — попыткой вступить с ним в диалог.

В этом плане кинотекст выступает системой, как минимум, трех уровней нарративности как технологии понимания:

¹ Налимов В. В. Вероятностная модель языка. 3-е изд. Томск; М., 2003; Налимов В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности. 3-е изд. М., 2011.

² Wright G. H. von. Explanation and Understanding. London, 1971.

(1) Демонстрация, череда образов и сцен, формирующая узнавание, идентификацию — типичная нарративность видового, домашнего, иногда — документального кино.

(2) Монтаж, агрегация этих сцен — то, что и порождает смысл, сюжет как пазл, в котором могут обнаруживаться смысловые, каузальные нестыковки целого.

(3) Толкование этого целого, рефлексия над ним, в духе финального рассказа Э. Пуаро, мисс Марпл в финале, достраивающего осмысление до выявления мотиваций. Иногда такую роль играет закадровый голос главного героя или автора.

В этой связи различные жанры кино можно рассматривать как разные техники толкования в кинонарративе, делающие акцент на каких-то уровнях построения этого нарратива. Простейшим случаем является наиболее популярный жанр кино о кино, в котором жизненный нарратив персонажа вложен в нарратив истории съемок демонстрируемого фильма («81½», «Все на продажу»).

Показательна в этом плане трактовка времени в современном кино. Современное имманентное общество потребления давно уже воспринимается и трактуется как общество «без времени», общество, лишенное образа будущего и даже этого будущего страшщееся. В ситуации современной постсекулярности возникает даже запрос на систему осмысления, подобную мифу традиционного общества до модерна, когда прошлое, настоящее и будущее сливались в универсальном мифе. Теме остановившегося времени (временной петли) посвящены, например, «День сурка», «Город Зеро». Состоянию без будущего, без времени — «Меланхолия». Показательно, что для выхода из этого состояния требуется выход на другой уровень, в некий контекст. И таким третьим уровнем нарратива может стать музыка, начинающаяся в конце титров «Меланхолии», музыкальные темы вроде брехтовских зонгов, а то и просто «бонусы» по окончании основного времени фильма, погружающие смысловой ряд кинофильма в контекст социальной реальности.

Нелинейные, даже — фрактальные, кинонарративы способны создавать «странные аттракторы»³ смыслообразования. Примером могут служить «циклические» событийные ряды в духе петли времени, в которую попадает главный герой «Дня сурка» или персонажи «Зеркала для героя». Могут быть и более сложные конструкции. Такие петли могут

³ Обзор таких кинонарративов см.: *Николаева Е. В.* Фрактальные кинонарративы: множественное число сослагательной реальности // Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 11. М., 2014. С. 165–178.

принимать более сложные конфигурации игры со временем (фильмы о Терминаторе, «Назад в будущее», «Эффект бабочки», «Начало» Кр. Нолана, «Исходный код»), когда включается возможность «обратной причинности». Так в фильмах о Терминаторе робот отправляется на 45 лет в прошлое, чтобы убить будущую мать главы восстания людей против машин. В результате отцом Джона становится сержант, которого сам Джон посылает в прошлое защитить свою будущую мать. А в «Исходном коде» сознание погибшего капитана Стивенса получает другое тело (обыкновенного учителя) и после многочисленных попыток вновь и вновь прожить последние 8 минут во взорванном поезде идентифицирует террориста. Бомба оказывается обезвреженной и поезд спасен. Иногда вырваться из временной ловушки оказывается возможным по мере накопления критической массы добрых или злых дел с осознанием личностью ответственности за каждый прожитый день («Треугольник», «Повторяющие реальность»).

Возможны альтернативные конструкции, как в «Расемоне» Акиры Куросавы с его сюжетными повторами, подаваемыми с разных точек зрения тремя главными персонажами (самурая, его жены и разбойника), и соответствующими интерпретациями произошедшего. Еще более явно это выглядит в подаче «изнутри» самого сюжета, как в «Беги, Лола, беги» с разворачиванием различных вариантов ситуации, приводящих к различным финалам: Лола погибает от пули полицейского, ее парень погибает под колесами машины, оба остаются живы и получают большую сумму денег. Альтернативные реальности могут быть не только параллельными, но и пересекаться. В таких случаях герои могут не только увидеть второго себя и вступить с ним в общение («Зеркало для героя», «Петля времени»), но и в схватку («Треугольник»). Более того, такая борьба с самим собой № 2, № 3 и далее, даже его или их убийство могут составлять главное условие выхода из петли обратной связи.

Классическим примером концептуальной игры с нарративом является «Солярис» А. Тарковского, где сутобо логико-эпистемические смысловые акценты повести С. Лема смещены на нравственные (любовь, смерть, совесть, прощение). Мучительные темы памяти героя, других сотрудников космической станции Солярис материализует, заставляя героев проживать вновь и вновь различные вариации своих комплексов. Реальная Харри, погибшая десять лет назад, ее «клоны», порожденные мыслящим океаном, самоубийство одного из таких клонов, его регенерация, аннигиляция — все это, по сути дела, ни что иное, как итерации проживания неизбытой вины героя.

Во всех этих случаях главным условием понимания является удержание, сохранения двух планов. Во-первых, сохранения себя, как самосознания, способного к самоидентификации своего места в пространстве и времени. И, во-вторых, контроль за развитием истории (того, *что* понимается). Но эти же условия важны и для понимания (толкования) сна. Таким образом, и в этом своем качестве кинотекст подобен сновидению. Недаром Голливуд в свое время назвали «фабрикой грез». Однако не всегда у этого «сна» есть заданный (приданный, встроенный) толкователь. Примером может служить так называемое «бессюжетное кино» 1960-х. В этом случае, задачу третьего уровня нарративности выполняет сам зритель.

Близкие ситуации складываются и в других видах искусства. Так, в классической литературе всегда существует устойчивая субординация между повествователем сюжета (имплицитно настоящего времени) и персонажами фабулы — имплицитно прошедшей, но на которую читатель вместе с повествователем ретроспективно оглядываются. В литературе модерна два этих плана могут смыкаться. Повествование начинает насыщаться тут-же-происходящими фабульными событиями. Рецепция перестает контролировать сюжет и вбирается фабулой, что позволяет упразднить надежно опосредованную повествовательную дистанцию, одновременно усиливая рассинхронизированную образность.

Еще более интересна ситуация в театре, где повествование принципиально отличается от литературного тем, что оно не столько повествование, но и изображение (в значительно большей степени, чем кино). Более того, оно существует, в принципе, в более синхронном режиме единства места и времени действия: мы всегда видим, что происходит, а не как рассказчик рассказывает. Однако все равно сохраняется разделение между персонажами на сцене, приравненной к фабуле, и зрителем, отождествляющимся с повествователем, находящимся как бы в зале (именно поэтому выход режиссера на сцену возможен только в конце, а выход зрителя — только в цирке). Однако практики современного политического и документального театра «призывают» зрителя в качестве персонажа, интегрируя в единое квазифабульное пространство.

Реализация третьего уровня нарративности самими зрителями может порождать далеко неоднозначные интерпретации. Ярким примером такой неоднозначности в современном кинематографе может служить рецепция фильмов А. Балабанова.

Фильмография художественных фильмов (были еще документальные) в хронологическом порядке выглядит следующим образом: «Раньше

было другое время» (короткометражный, 1987), «У меня нет друга, или One step beyond» (короткометражный, 1988), «Настя и Егор» (короткометражный, 1989), «Счастливые дни» (1991), «Замок» (1994), «Трофимъ» (в коллективном проекте «Прибытие поезда», 1995), «Брат» (1997), «Про уродов и людей» (1998), «Брат-2» (2000), «Война» (2002), «Река» (2002), «Жмурки» (2005), «Мне не больно» (2005), «Груз 200» (2007), «Морфий» (2008), «Кочегар» (2010), «Я тоже хочу» (2012). Особое значение режиссер придавал фильму «Река» о колонии прокаженных в Якутии. Однако до окончания съемок фильма «Река» в автокатастрофе погибла актриса Т. Свинобоева и публике были представлены только 49 минут отснятого материала.

Кроме того у А. Балабанова остались нереализованные проекты. Обсуждалась идея фильма об инопланетянах, который должен был стать совместным проектом А. Балабанова и С. Бодрова — след этого проекта остался в «Я тоже хочу». Запускался в производство фильм об американце, который приезжает в Россию в надежде вернуть деньги после неудачного бизнеса. Режиссер собирал материал для сценария фильма о бандитской юности И. Джугашвили. Планировался фильм «Мой брат умер» с О. Гаркушей и Р. Литвиновой, но Балабанов не успел подготовить сценарий. Простой перечень даже реализованных проектов убедительно показывает удивительную целостность творчества Балабанова, приверженность его одной большой теме диагностики последних 100 лет болезни российского общества с особым интересом к началу XX века — предвестию катастрофы по болезненным симптомам общества накануне I Мировой войны и большевистского переворота, а также радикальной трансформации 1990-х годов. Показательна и приверженность режиссера актерам, переходящим из фильма в фильм, демонстрируя трансформации личностных типов.

Специалисты заметили А. Балабанова по экранизации «Замка» Ф. Кафки, эстеты по «Про уродов и людей». Однако широкая публика откликнулась на «Брата» — фильм о симпатичном инфантиле, вернувшемся из Чечни и научившегося в жизни только убивать, который отчаянно пытается найти — к кому бы прислониться в этой жизни. Но брат оказывается киллером, девушка в ужасе шарахается от него, и в финале герой, освоив Питер, едет с пушкой осваивать Москву. Но публика увидела в Даниле нового героя нашего времени — фильму до сих пор в телепрограммах ставят четыре звезды. Почти одновременно вышла «Война» — фильм о том, как война корежит людей, но публика и даже критики увидели в нем патриотическую апологию войны — что-то вроде

невзоровского «Чистилища». Тогда режиссер снял откровенно пародийного «Брата-2» в стилистике компьютерной игры «ходилки-стрелялки». Но эта «мочи Америку!» была на ура воспринята и ей ставят уже пять звезд. А откровенно издевательские «Жмурки» были восприняты как крутая комедия. «Мне не больно» — как дань режиссера гламуру Рублевки. И только «Груз 200» заставил всех вздрогнуть — чего это он? За что он нас так-то? И вспомнили «Про уродов и людей», «Трофима», «Замок», поставив на режиссера клеймо мизантропа. Но «Морфий» и «Я тоже хочу» убедительно обозначили начало болезни российского общества и ее последнюю фазу.

История неадекватной рецепции творчества Балабанова показывает разрыв между первым и третьим уровнями интерпретации и понимания кинотекста, разрыва, которому не может помочь даже второй уровень, на котором четко прослеживаются, как минимум, два ряда балабановского кинонарратива: «социальной реальности», а точнее — социальной симптоматики («Раньше было другое время», «Счастливые дни», «Брат», «Брат-2», «Война», «Жмурки», «Груз 200») — и лежащей за этой реальностью (делающей ее реальностью) диагностики, личностной феноменологии мифа («У меня нет друга, или One step beyond», «Настя и Егор», «Замок», «Трофимъ», «Про уродов и людей», «Река», «Мне не больно», «Морфий», «Кочегар», «Я тоже хочу»). Причем, в некоторых фильмах («Трофимъ», «Про уродов и людей», «Мне не больно», «Морфий», «Кочегар», «Я тоже хочу») эти два кода пересекаются.

Метафора сна работает и в этом случае... Одновременно — как толкования Балабановым российской действительности в своем творчестве. И — как толкования самого этого творчества российским общественным мнением. Первый уровень — узнавания — был реализован. Второй — монтажа — автором был реализован также. Проблемы возникли на третьем уровне, реализованном автором полностью и породившем непонятость в силу состояния российского общественного мнения, руководствующегося не всегда отрефлектированной специфической системой мифов, нарративов исторической памяти, порождающих свою рамку гипно-логотерапии осмысления реальности, обсуждение которой выходит далеко за рамки данного рассмотрения.

Роман Перельштейн

СВЕРХРАЦИОНАЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЭСТЕТИКИ НЕВЫРАЗИМОГО В ФИЛЬМЕ БРАТЬЕВ ДАРДЕНН «МОЛЧАНИЕ ЛОРНЫ»

Высокое искусство всегда пронизано интуициями развитого религиозного сознания. Но язык выражения этих интуиций не всегда совпадает, как выразился Г. Померанц, «с прежними следами прикосновения Духа, со всеми теми словами, в которых отпечатались откровения прошлого». Новые слова и образы не должны смущать, если они внушены чувством священного. Не потому ли христианский дискурс «моральных сказок» братьев Дарденн лишен морализаторства и дидактики.

Братья Жан-Пьер и Люк Дарденны — одни из самых ярких представителей современного европейского авторского кино. Дарденны не приемлют эстетического эскапизма, а потому дистанцируются как от массового кинематографа, так и от тех экспериментов авангардистского толка, которые пренебрегают эмоциональной вовлеченностью зрителя. Отсюда и социальная заостренность их творчества, которая социальностью не исчерпывается. Дарденны подобно Роберу Брессону «озабочены не психологией, а физиологией бытия»¹. Однако, отказавшись от привычных символов, речь идет, прежде всего, о христианской символике, братья-режиссеры не отказались от задач высокого искусства, чья природа глубоко символична.

¹ Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 189.

С одной стороны братья, по их же собственному признанию, рассказывают «моральные сказки», с другой — они никогда не пытались работать в «условном религиозном стиле», как назвал Пол Шредер попытку имитации духовной реальности средствами кинематографа. Каждая следующая лента дуэта бельгийских кинорежиссеров является образчиком трансцендентального стиля.

В картине «Молчание Лорны» (2008) Дарденны обнаруживают всю силу сверхрационального порыва, который воспринимается окружающими как нечто иррациональное, абсолютно необъяснимое с точки зрения здравого смысла. Не потому ли даже зрителя до конца фильма не покидает ощущение, что он оказался в пространстве, где нарушена логика. Или он вступил на территорию иного ума, не эвклидовского, где внешняя жизнь уступает место внутренней.

С ролью балканской иммигрантки Лорны блистательно справилась дебютантка Арта Доброши. Актрисе была предоставлена возможность явить всю глубину своего сердца, не изображая ее. Отсюда и скупость мимики, и пристальность, с которой камера всматривается в лицо Доброши, крепко позабывшей о том, что она как актриса обязана влезть в чужую шкуру. Ручная камера Дарденнов, которой свойственна нервность и бесцеремонность, вдруг отказывается метаться, что бы передать жизнь в ее естественном течении. В «Молчании Лорны» братья прикасаются к иной естественности, перед которой нужно замереть и не двигаться раньше, чем произойдет то или иное внутреннее движение в душе персонажа. Если бы Доброши сыграла это внутренне движение, она бы развязала руки оператору Алену Маркелу, но балканская актриса должна вырастить это невидимое движение, а для этого необходимо время.

Можно сказать и так — Арта Доброши играет саму себя. Речь в данном случае идет не о том или ином психологическом типе, а о той глубине, на которой психологические особенности отступают на второй план. На первом же оказывается экзистенциальный проект личности, каким он предстает в христианской традиции. Героиня Арты должна совершить тот моральный выбор, который, если бы он встал лично перед Артой, заставил бы актрису вырасти из одежд ее «вчерашнего» человека. И это вовсе не комплемент высокому профессионализму Доброши, сумевшей на наших глазах перевоплотиться, стать иной. Это оценка тех личных качеств, которые невозможно подделать. Собираателями таких человеческих качеств и являются Дарденны. Они их культивируют, то есть позволяют им проявиться, вырасти, предстать в кадре в том первоизданном виде,

который, повторимся, сыграть, то есть изобразить, невозможно. Вот в чем состоит секрет успеха «моральных сказок» избегающих морализаторства.

В последней ленте братьев-режиссеров «Мальчик с велосипедом» (2011) парикмахер Саманта, жертвывая своим личным благополучием, становится самым близким человеком для двенадцатилетнего Тома, которого отец сдал в приют. Она будет бороться за его искаленную душу до конца, и вместе с нею Том войдет в большую жизнь. А в картине «Сын» (2002) столяр Оливье становится наставником «трудного подростка» Франсиса, который в одиннадцатилетнем возрасте задушил его сына, при попытке кражи. Оливье, совершив нечеловеческое усилие, переносит свою любовь к убитому сыну на убийцу, которого едва ли исправило пятилетнее пребывание в тюрьме. Франсису еще только предстоит стать человеком, а Оливье — подставить плечо под крест нового отцовства.

В основе фабулы фильма «Молчание Лорны» лежит криминальная история, весьма показательная для высокоразвитой европейской страны. Иммигрантка Лорна вступает в преступный сговор с русским мафиози, который при ее помощи надеется обзавестись бельгийским гражданством. Для этого Лорна заключает фиктивный брак с льежским наркоманом Клоди Моро. Его роль с присущей всем актерам Дарденнов естественностью сыграл Жереми Ренье. Получив за сделку деньги, Клоди спускает их на наркотики, но до «передозы», на которую Клоди обречен, дело не доходит. Вопреки ожиданиям сообщников наркоман решает соскочить с иглы.

Меньше всего Лорна желает Клоди смерти. Она влюблена в своего земляка Сокола, и планирует на вырученные от сделки деньги открыть закусную в Льеже. Лорна не только помогает персонажу Жереми Ренье справиться с наркозависимостью, но и заставляет его развестись с нею для его же пользы. Из сострадания к Моро, которого пасут «торговцы дурью», Лорна сходится с ним. Она одновременно и приносит жертву, и признается себе в том, что, быть может, полюбила Клоди.

Развод получен, Лорна — подданная Евросоюза. Теперь ей ничто не мешает заключить новый фиктивный брак с русским мафиози, и тем самым выполнить основное условие договора. Однако, не тут-то было. Французу Фабио (Ф. Ронгионе) не нравится, что события начинают развиваться не по его сценарию. Он выступает посредником между иммигранткой из Восточной Европы и русским криминальным беженцем. Фабио устраивает Клоди «передоз», и тот погибает. Все это проделывается за спиной Лорны. Мы не видим ни смерти Клоди, ни того, как переживает Лорна его уход. В сцене ее допроса полицейскими прорывается то, что глубоко спрятано в душе, но прорывается с покоряющей сдержанностью.

Убийство наркомана внешне никак на героине Доброши не отражается, однако постепенно и одновременно вдруг в душе молодой женщины происходит переворот.

Лорна осматривает помещение для будущей закусочной, делясь своим восторгом с Соколом. Девушка разговаривает с женихом по сотовому телефону; взбегает на третий этаж по крутым и узким ступеням, и тут неожиданно обмякает, оседает, еще не понимая, чем вызван приступ дурноты. Как выяснится впоследствии, физическое и духовное состояние Лорны имеет только одно объяснение — ангел коснулся ее своим крылом.

Разумеется, никакого служебного духа в кадре мы не увидим. И уж тем более не увидим скипетра, увитого лилиями, или того предмета, который замещал бы этот средневековый символ. Однако переключка с евангельским событием, а именно явлением Деве Марии Божьего посланца Благовещения, здесь очевидна. Жесточайший укор совести в контексте «моральной сказки» сопоставим с благой вестью. Не потому ли Лорна и решает поначалу, что она беременна. Открытие это целиком захватывает ее, а когда выясняется, что беременность ложная, Лорна уже не в силах от нее отказаться. Неважно, от кого она беременна — от Клоди или от Сокола, и беременна ли фактически, важно, что она теперь вынашивает Клоди как божественного Младенца. Она принимает движение совести за движение плода. Наркоман Клоди, чья смерть лежит на совести Лорны, и есть плод ее душевных мук, которым она должна разрешиться, но прежде выносить.

Лорна разрушает планы не только своих сообщников, но и свои собственные. Ей всего-то и нужно было, что переступить через совесть ради будущего счастья, но она не смогла. Именно совесть становится перекрестком видимого и невидимого мира. Встреча двух миров всегда оборачивается встречей человека со своей совестью.

Ученик Мейстера Экхарта немецкий мистик Иоханн Таулер передал это состояние в следующих словах. Душа

становится столь единой с Богом и богоподобной, что, если бы могла взглянуть сама на себя, то не увидела бы никакой разницы между Богом и собой. Или, если бы кто-то взглянул на нее тогда, то увидел бы, что она того же цвета и той же стати, что и Бог, и обрел бы блаженство в этом созерцании, ибо увидел бы, что Бог и душа в своем соединении полностью сливаются воедино².

² Таулер И. Царство Божие внутри нас. Проповеди Иоханна Таулера. СПб., 2000. С. 50.

Не только душа Лорны, окликнутая Богом, бросает взгляд на самую себя, но и мы, зрители фильма, имеем возможность увидеть невидимый мир, где нет зазора между Богом и душой.

Русский мафиози не решается заключить со сбрендившей албанкой брак. Получив обратно вложенную в сделку сумму, француз Фабио, отправляет Лорну на родину. Сокол, узнав от Лорны о ее отношениях с Клоди, отдаляется от нее. Вскоре Сокол, вероятно, бросит Лорну. Впрочем, она не станет дожидаться этого, и вообще героиня Арты Доброши отказывается становиться жертвой мужского произвола. Ей кажется, и, может быть, не без оснований, что ее хотят убить. Оглушив камнем подручного Фабио по имени Спиру (М. Маренн), она выскакивает из машины, которая должна вывезти ее из страны.

Молодая женщина бежит через осенний сумеречный лес. Дарденны не склонны ассоциировать его со сферой подсознания, как это стало принято в экзистенциональном кинематографе, отдающем щедрую дань психоанализу. В подобных лесопосадках обитают не чудища, им место в дремучем сказочном лесу, а страхи и надежды человеческие. В регулярном лесу из трагифарсовой притчи «Северяне» (1992) голландского режиссера Алекса Ван Вармердама почтальон распечатывает и читает чужие письма. В этом искусственно выгороженном пространстве царят вечные сумерки. В тех же самых, шагающих как на параде шеренгах деревьев, обитают души умерших персонажей сюрреалистической драмы Ринаты Литвиновой «Богиня: как я любила» (2004).

Дарденны избегают обращения к психической реальности, так как специфическая образность, которая оказывается ей подстать, замутняет метафизические ключи, из которых они черпают сюжеты для своих историй. Сфера подсознания, безусловно, включена в невидимый мир, но ей отведено в нем трансцендентальным искусством ничтожно малое место. Когда художник сводит невидимый мир к области подсознания, он превращается в устроителя аттракционов, в жонглера архетипами, который не в состоянии выйти за пределы интеллектуальной арены, а, значит, и за пределы видимого мира. Он создает лишь декорации сверхчувственной реальности, инкрустируя их перлами своего воображения, в которых мы не отыщем ни одной грубой доски невидимого мира.

В лесу Лорна набредает на заколоченную избушку. Эту сцену, если мы продолжим разрабатывать евангельский пласт образности, можно сравнить с бегством Святого семейства в Египет. Иоханн Таулер дает следующую трактовку этому сюжету: «Ирод олицетворяет мир, который

пытается убить в нас Младенца Христа, поэтому, если хочешь уберечь Младенчика, избегай мира и будь настороже»³.

Лорне удается проникнуть в дом. «Мы можем развести огонь, — обращается она к той невидимой жизни, которая теплится в ней, к своему Младенчику. Я пойду, поищу нам щепок». Отныне она не одна. Круг ее одиночества и молчания разомкнут. «Я не дам тебе умереть. Никогда» — обещает Лорна, собирая в лесу сухие ветки. Ей удается растопить печь. «Теперь посним. А завтра утром пойдем дальше. Найдем где-нибудь еды и воды, — продолжает разговаривать она как будто бы сама с собой, а на самом деле с божественной бездной. “Пойдем просить по домам. Не волнуйся. Кто-нибудь нам да поможет”». Она ложится на широкую скамью, пододвинув ее к печке. «Спи крепко». Звучат аккорды одной из фортепьянных сонат Бетховена, которые сливаются с гулом горящих дров.

Лорна не знает, где она находится, и что с нею будет, но важно не это, а то, что она растит Бога в своей душе. Она словно бы услышала проповедь Иоханна Таулера, который, нужно полагать, чрезвычайно близок братьям Дарденнам.

Нам нужно снова и снова возвращаться в самих себя, отправляясь в страну созерцания и черпая силы в созерцании, дабы мир оставался под бдительным присмотром, покуда не возмужает в нас божественный Младенец и не сделаемся мы Единины с Ним⁴.

Предположение о том, что Лорна просто сошла с ума, в мире сказки, рассказанной Дарденнами, безосновательно. В одном из интервью журналист поставил вопрос прямо: «Так есть ребенок или нет?». Жан-Пьеротреагировал так: «На этот вопрос я иногда отвечаю: “Есть”. А иногда отвечаю: “Нет”»⁵. Хотя мы видели, что медицинская сестра в присутствии Лорны и Фабио отрицала беременность пациентки.

Для тех, кто желает достроить чувственный или рациональный конструкт, ответ — ребенок есть, облегчит задачу понимания картины. Но в этом случае от них ускользнут слова Христа, с которыми Он обращается к раввину Никодиму: «Рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть дух» (Иоан. 3:6). Божественный Младенец рожден от Духа, поэтому никакая медицина не в силах установить, произошло

³ Таулер И. Указ. соч. С. 156.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Кичин В. Формула любви от Дарденнов // «Российская газета» — Федеральный выпуск № 4669 от 27 мая. 2008 г. URL: <http://www.rg.ru/2008/05/27/dardenn.html>

чудо зарождения новой жизни в Лорне или нет. Раз молодая женщина начинает жить заново, потрясенная, раскаявшаяся, значит, она понесла от духа, а не от плоти, и ее будущий ребенок — это ее подлинное «я».

Дарденны уходят лишь от поверхностного прочтения символической природы искусства, отсюда и их пристрастие к «физиологическому очерку», но они не забывают, что символ является мостом между видимым и невидимым миром. И, чем парадоксальнее символ, тем крепче мост.

Символ чистоты — лилия — не исчез бесследно в мире Дарденнов, а уступил место такой «краске» как нежность. Сказка о Лорне, по признанию самих режиссеров, это ведь еще и любовная история. Символ справедливости — весы, выражающий идею соответствия вины и наказания, трансформировался братьями, и весьма остроумно, в такую материю как деньги. Все расчеты в «Молчании Лорны» произведены честно. А скрупулезность некоторых из них просто поражает. Символ кары небесной — меч, оказывается придорожным камнем, которым Лорна оглушает Спиру. А вот огонь, будучи символом Божественного присутствия, является еще и земным огнем, который Лорна разводит в печи, чтобы согреться.

Главная заслуга братьев состоит в том, что они, беспрестанно обращаясь к «маленькому человеку» не делают из него жертву обстоятельств и не снимают с него моральной ответственности. Напротив, они заставляют его вырастать над самим собой.

Это почти не по силам главной героине фильма «Розетта» (1999). Но даже и она, отчаявшаяся и разуверившаяся во всем молодая девушка, откуда-то берет силы для борьбы за лучшее в самой себе. И помогает в этом Розетте ее друг Рикюэ, который в финале картины кружит вокруг девушки на мотоцикле, одновременно и наказывая ее за предательство, и возрождая к новой жизни. У брессоновской Мушетт, утопившейся в реке от непостижимого одиночества, не нашлось такого друга. Фермеру, проезжавшему на тракторе мимо Мушетт, не было до нее никакого дела. Возможно, брессоновский трактор трансформировался в дарденновский мотоцикл. Если угодно, в «Розетте» братья воскрешают утопившуюся Мушетт. Дают ей еще один шанс победить отчаяние...

Нашему рассудку, как гоголевскому Башмачкину, все время не хватает материала, и шинель не задается. А потом, когда шинель пошита, ее вероломно крадут. И она снова сливается с другими вещами, которые нам не принадлежат. Вместе с шинелью Акакий Акакиевич утрачивает и человеческий облик. Дух его сломлен. Трагедия маленького человека русской литературы состоит в том, что он пытается жить рассудком, сводя концы

с концами и в житейском смысле, и в бытийном. Подпольный человек Достоевского это бунт маленького человека, который догадывается как опасно и подло жить одним рассудком, но жить сердцем, на котором нет ни одного шва, он еще не готов. Сердцем живет Соня Мармеладова, сердцем живет князь Мышкин. Раскольников рвет в клочки своего маленького человека, и потом шьет из маленького человека своего большого человека, которого он называет Наполеоном. Но, убив старуху и Лизавету, Раскольников понимает, что на личного Наполеона ему не хватит сукна. «Тварь ли я дрожащая или право имею?» Этот вопрос ставит рассудок. Сердце, откликаясь на зов Творца, задает другие, совсем другие вопросы. «Как защитить божественного Младенца?»

Рассказывая «моральные сказки», Дарденны пытаются ответить только на вопросы сердца, избегая сентиментальности, не приукрашивая взрослых и детей, выброшенных на обочину жизни, и не демонизируя их.

Всеволод Коршунов

СИНДРОМ ГОДЗИЛЛЫ, ИЛИ PLOT VS SUBPLOT

8 мая 2014 года в Лос-Анджелесе проходит премьера фильма «Годзилла» (реж. Гаррет Эдвардс) — продолжения истории про японского монстра, вышедшего из глубин океана. Картину прохладно принимают и критики, и фанаты франшизы. Однако это не просто еще один фильм-тяжеловес, не оправдавший ожиданий аудитории. «Годзилла» представляется явлением симптоматичным, в картине обнаруживается любопытная тенденция, связанная с кинематографом последних лет.



Илл. 1. Кадр из фильма «Годзилла» (2014, реж. Г. Эдвардс)

Главное обвинение в адрес создателей «Годзиллы» — в фильме слишком

много всего, возникает ощущение головокружения. Нина Цыркун отмечает, что

сценарий буквально ломится от переизбытка сюжетных линий и многозначительных намеков. Но новизна новизной, а зритель идет на «Годзиллу», чтобы подивиться зрелищу гигантской рептилии (на этот раз ста восьмью метров ростом) и прочих тварей, виду разрушений, которые они творят, а напоследок испытать, как водится, катарсис. [...] Мелодраматические коллизии зритель готов вытерпеть как неизбежный придаток всех фильмов-катастроф, но надо же знать меру. С лихвой хватило бы перипетий семейных отношений специалиста по разминированию Форда Брууди (Аарон Тейлор-Джонсон) с его отцом, погибшей матерью, женой и сыном. А уж когда по пути к спасению мира Форд берется спасти чужого ребенка, причем тот в итоге спасается как-то сам собой, то в глаза лезут белые нитки, которыми вшиты вставки в сюжет исключительно для поддержания на протяжении долгой истории интереса зрителя. А зритель всего-то ждет не дожидется появления Годзиллы издающей в полный рост свой фирменный рев¹.

Кажется, ключевое слово найдено — мелодрама. Казалось бы, вот она, проблема. Зачем в монстр-фильме мелодрама? Не лишняя ли она здесь?



Илл. 2. Кадр из фильма «Годзилла» (2014, реж. Г. Эдвардс)

Чтобы разобраться в этом, обратимся к концепции кинематографической композиции, разработанной теоретиком кинодраматургии

¹ Цыркун Н. Приоритет безопасности // Журнал «Искусство кино»: блог. 2014. [Electronic resource]. URL: <http://kinoart.ru/blogs/prioritet-bezopasnosti>

Леонидом Нехорошевым². По Нехорошеву, композиция фильма многослойна. Структурный уровень — это членение картины на формальные конструктивные элементы: кадры, сцены, эпизоды. Сюжетный уровень — это стадии развития конфликта: экспозиция, завязка, развитие действия и т. д. Сюжетно-линейный уровень — членение на сюжетные линии. Архитектонический уровень — членение фильма на концептуальные компоненты: тему, идею, проблему. Нарратологи также говорят о многоуровневости, многомерности киноповествования. Любовь Бугаева отмечает, что кинонарратив «в силу своего многомодального характера и есть многоходовый (или многолинейный) нарратив, в котором одновременно могут осуществляться два или несколько ходов»³.

Представление о сюжетно-линейном уровне композиции созвучно представлениям американских теоретиков кинодраматургии о членении на сюжет А, сюжет В, сюжет С. Или плот (сюжет) и систему саблотов (подсюжетов). Важно, что за разными сюжетными линиями могут быть закреплены не только разные персонажи, но и разные жанровые интонации. В фильмах с чистой эмоцией, в частности, в хорроре, необходимо переключать зрителя на «другую волну». И для этого используют комедийный, драматический, мелодраматический сабплоты.

То есть ничего экстраординарного в самом факте существования «чужеродной», на первый взгляд, жанровой интонации нет. Но дело в другом — в балансе этих линий. В «Годзилле» он нарушен. Как выглядит начало фильма? Авторы прописывают довольно обстоятельный пролог — то, что происходит за 15 лет до очередного появления Годзиллы. И только после этого — вход в основное время действия, в современность. Здесь два основных временных пласта и два пространства. Пространство отца — тесное, замкнутое, закрытое. Он застрял в прошлом и приносит в жертву настоящее ради прошлого. Пространство сына — разомкнутое, он редко находится в четырех стенах. Он живет настоящим, заблокировав прошлое. Основная тема и оппозиция фильма заданы. И они лишь формально связаны с монстром, эта линия про ценности, про клубок взаимоотношений с миром и самим собой. То есть начинается фильм с подсюжета, и это тоже нормативно в современном жанровом кино, особенно в хорроре.

² *Нехорошев Л.* Драматургия фильма. М., 2009.

³ *Бугаева Л.* О кинонарративе // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 8.

Одна из конвенций жанра — точка перемены фокуса в первой четверти фильма, когда история ужасов начинается из-за такта, лишь после первых робких поцелуев в отцовской машине на заброшенном кладбище появляются зловещие мертвецы. Однако в «Годзилле» мы видим нарушение конвенции. Подсюжет словно вырывается из-под контроля, начинает конкурировать с основной линией.

Авторов больше волнует не конфликтный треугольник «человечество — Годзилла — гнусы», а своеобразная одиссея: герою нужно вернуться домой, к жене и ребенку. И даже более того: волнует их одиссея не внешняя, а внутренняя. Возвращение домой — это возвращение в прошлое, которое герой заблокировал, задача героя — разблокировать это прошлое. И история с Годзиллой и гнусами — лишь повод для этого возвращения, ведь чтобы победить монстров, герою нужно вспомнить, что он знает об отце и его работе, которую до этого момента считал бредом сумасшедшего.



Илл. 3. Кадр из фильма «Годзилла» (2014, реж. Г. Эдвардс)

Нормативно как раз наоборот: прошлое делается инструментом борьбы, источником информации. Джеймс Бонд в последней на сегодня части франшизы отвечает на вопрос М «куда мы едем» так: «В прошлое. У нас там больше козырей».



Илл. 4. Кадр из фильма «007: координаты “Скайфолл”» (2012, реж. С. Мендес)

Человек-паук находит секретную лабораторию отца, которая становится ответом на многие вопросы. Однако у Эдвардса прошлое не козырь, не инструмент, а наоборот, нечто утраченное, то, что нужно вернуть, то, в чем герой будет разбираться после того, как спасет планету от монстров.



Илл. 5. Кадр из фильма «Годзилла» (2014, реж. Г. Эдвардс)

И сюжет буквально болтает из стороны в сторону: авторы как будто спохватываются, что слишком увлеклись своей внутренней одиссеей и пора ставить аттракционные эпизоды с монстрами. Это совершенно

не удивительно, если знать, кто режиссер картины и какая у него фильмография. В фильмографии Гаррета Эдвардса ровно одна полнометражная картина — «Монстры» (2010). В нашем прокате фильм провалился в первую очередь из-за некорректного продвижения. На постерах значилось «Тимур Бекмамбетов представляет», трейлер свидетельствовал, что это лихой хоррор с гигантскими инопланетными тварями и обилием специальных эффектов. Однако к содержанию фильма все это имело мало отношения.



Илл. 6. Кадр из фильма «Монстры» (2010, реж. Г. Эдвардс)

Монстры в этой реальности — нечто привычное, обыденное, ставшее частью повседневности. Герои, а вместе с ними и зрители оказались на обочине, окраине монстр-фильма. Космические твари рядом, в телевизионных репортажах и разговорах, в детских играх, мы слышим их рев, видим их следы, но не более того.



Илл. 7. Кадр из фильма «Монстры» (2010, реж. Г. Эдвардс)

Монстры появляются лишь в кульминации (из этого эпизода и смонтировали российский трейлер), но это трогательная сцена, а не страшная — монстры занимаются любовью. Страшны не монстры, а люди. Собственно, название и ставит вопрос — еще неизвестно, кто здесь монстры. Для Эдвардса любовная история важнее; монстр-сюжет лишь рамка для нее. Не внешнее движение к спасению, а психологическое — друг к другу — вот что интересует режиссера.



Илл. 8. Кадр из фильма «Монстры» (2010, реж. Г. Эдвардс)

Поэтому в «Годзилле» Эдвардс постоянно сворачивает в сторону, на обочину, на периферию, это в некотором роде рудимент «Монстров». Но некоторая «кособокость» сценария «Годзиллы» объясняется не только «синдромом Эдвардса». В последнее время мы можем наблюдать некую тенденцию освобождения сабплота «из-под пяты» плота, бунт подсюжета.

«Человек-паук: высокое напряжение», вышедший за месяц до «Годзиллы», в апреле 2014 года, выглядит более гармонизированным, здесь нет ощущения конкуренции сюжетных линий, «кособокости» конструкции. Но здесь тоже разворачивается несколько историй. Во-первых, в фильме четыре антагониста, и это не команда антагонистов, не ансамбль, а каждый из них существует сам по себе: бывший поклонник Человека-паука Электро; Алексей Сицевич по прозвищу Носорог; друг Питера Гарри Осборн; девушка Питера Гвен.



Илл. 9. Кадр из фильма «Человек-паук: высокое напряжение» (2014, реж. М. Уэбб)

Гвен и ее история отвечают за женскую аудиторию. Пока мальчики увлечены битвами и специальными эффектами, девочки смотрят другое кино, про отношения. Но конвенции жанра предписывают «мальчиковый» сюжет делать основным, а «девочковый» — второстепенным. Здесь все наоборот. Основной кульминацией, наиболее эмоциональной и наиболее длительной (15 минут), оказывается битва за героиню, а не за человечество. Это потеря, а не приобретение. Борьба за спасение человечества только намечена (ей отведено всего две минуты экранного времени), но не показана полностью. На уровне сюжета в фильме хэппи-энд, герой вернулся к своей миссии, к спасению человечества. Но уровне подсюжета — это анхэппи-энд.



Илл. 10. Кадр из фильма «Человек-паук: высокое напряжение» (2014, реж. М. Уэбб)

Но баланс нарушен, и зрители восприняли это как фильм с несчастливym концом. Сюжет оказался рамкой для подсюжета, поводом для како-го-то другого, менее развлекательного, а более серьезного разговора. Это история про принятие: нужно прожить, пережить боль, прочувствовать горе и найти в себе силы жить дальше. И сюжет фильма-комикса лишь рамка для разворачивания этого сюжета, подсюжет становится основным.



Илл. 11. Кадр из фильма «Человек-паук: высокое напряжение» (2014, реж. М. Уэбб)

Таким образом, мы видим три стадии бунта подсюжета:

- сюжет и подсюжет меняются местами, но это происходит в рамках конвенций между автором и зрителем («Монстры» — малобюджетное независимое авторское кино, зритель знает, на что идет — историю с продвижением в российском прокате оставляем за скобками — к фильму это не имеет отношения);
- сюжет и подсюжет так же меняются местами, но это нарушает конвенции жанра («Человек-паук: высокое напряжение» Уэбба);
- сюжет и подсюжет конкурируют друг с другом, из-за чего историю разворачивает то в одну, то в другую сторону, итог — «кособокая» конструкция («Годзилла» Эдвардса).

Но ведь эта ситуация лишь техническое следствие какого-то другого, более сложного, глубинного процесса. Почему происходит бунт подсюжета? С чем связана эта конкуренция?

За полтора года до «Годзиллы» выходит фильм «007: координаты Скайфолл» (2012, реж. Сэм Мендес). Это последняя на сегодня часть

франшизы про Джеймса Бонда, юбилейная, нашпигованная цитатами и отсылками к истории бондианы. Каким там предстает Бонд? Слабым, постаревшим, уставшим, разочарованным. Это уже не супергерой, а просто человек. Да, стало уже привычным, что даже у супергероя есть слабое место, ахиллесова пята. Но здесь он весь состоит из слабых мест.



Илл. 12. Кадр из фильма «007: координаты “Скайфолл”» (2012, реж. С. Мендес)

А ведь и Человек-паук не стесняется плакать на наших глазах. Однажды он заходит в аптеку, у него простуда. Уже интересно — супергерой в аптеке. И он, весь в соплях, вынужден спасать аптекаря от разбойного нападения. И на восторженную реплику спасенного «О, чувак-паук!» герой отвечает «Человек-паук. Человек». Герой «Годзиллы» на их фоне выглядит Гераклом, но и его, как мы помним, больше интересует внутреннее, психологическое путешествие, чем внешняя цель.

А что такое внешняя цель? Это игровая задача героя блокбастера, нечто, скрепляющее эпизоды-аттракционы, которые больше всего и интересуют сегодняшнюю аудиторию — инфантильную аудиторию подростков или кидалтов, не повзрослевших взрослых. Коллизия «subplot VS plot» — это бунт взрослых в среде инфантов, бунт камерного сюжета «про отношения», который пытается прорваться сквозь аттракционы.

Осмыслить это помогает история кино, точнее, история Голливуда. Трижды боссы голливудских студий-мейджоров шли на риск, приглашая режиссеров из стана оппонентов. В 1950-е годы это были телевизионные мастера во главе с Сидни Льюметом. В 1960-х — деятели контркультуры во главе с Кассаветесом; так появился Новый Голливуд. В 1990-е — сине-фильмы-дилетанты во главе с Квентином Тарантино. Так возник феномен

Индивуда, соединение independent filmmaking (независимых) и мощностей Голливуда.

Сегодня звезда независимого кино Сэм Мендес ставит «Бонда». Автор нашумевшего малобюджетного фильма Гаррет Эдвардс получает постановку «Годзиллы». Независимый режиссер Дункан Джонс, сделавший малобюджетную картину «Луна 2112», снимает высокобюджетный «Исходный код». Замеченный на Санденсе Райан Джонсон делает не менее высокобюджетную «Петлю времени». Чуть ранее Кристофер Нолан получает в свои руки продолжение саги о Бэтмене. И так далее. Это не просто свежая кровь. Это свежая кровь, которая должна оздоровить формульное, нормативное, предсказуемое, инфантильное комиксовое кино. И независимые режиссеры начинают один за другим экспериментировать, «увзросляя» блокбастер, вводя все более и более сильные дозы другого кино — серьезных тем, неоднозначных героев, расшатывают формулу хрестоматийного голливудского финала.

Таким образом коллизия «plot VS subplot» — это попытка расшевелить структуру рецептурного фильма, вернуть в зал взрослую (или хотя бы 25+) аудиторию, сбежавшую на кабельное телевидение, и, может быть, развернуть Голливуд в другую сторону, ведь сейчас многие говорят о кризисе, пропасти, финансовой катастрофе. И понятно, почему фильмы, о которых шла речь выше, кажутся кособокими, ведь появились они на тектоническом разломе. Чем кончится этот бунт, что же победит — plot или subplot? Посмотрим.

Феофания Виталь

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ЗРИТЕЛЯ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

*И*стория США пока недостаточно продолжительна для формирования глубокой и оригинальной мифологии — почти все сюжеты сюда либо привезены переселенцами из Европы, либо основаны на фольклоре коренного населения. Есть даже шутка, что история Штатов ограничивается историей Голливуда. Возможно, нехватка истории реальной компенсируется непрерывно создающейся экранной историей, вследствие чего американский кинематограф является сегодня главным поставщиком эмоций на большой экран. На наш взгляд, именно благодаря совершенствованию методов эмоционального воздействия на зрителя (которые, естественно, используются не только американцами) современная американская кинодрама пользуется большой популярностью.

В классической психологии источником эмоций считаются жизненные факты, взятые во всей их полноте, в многообразии их свойств и особенностей. Отношение к ним выражается в таких сложных чувственных переживаниях как радость, горе, симпатия, пренебрежение, гнев, гордость, стыд, страх. Данные переживания представляют собой чувства или эмоции. По специфическому содержанию психологи выделяют следующие эмоции: радость, удивление, страдание, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх¹. Важно понимать, что эмоции являются частным случаем чувств и их следствием, а не первопричиной. Чувства долговременны, эмоции сиюминутны и привязаны к моменту и ситуации.

¹ См.: *Щербатых Ю. В.* Общая психология. СПб., 2008. С. 141.

Чувство симпатии к персонажу фильма может быть вызвано эмоцией радости, связанной с его действием; источником эмоции в свою очередь может быть как поступок персонажа, так и особый кинематографический прием. При воздействии на наше эмоциональное состояние мы получаем долгосрочный результат в виде чувств-отношений.

Применительно к классическому искусству иногда употребляется термин «синдром Стендаля», то есть психическое состояние, характеризующееся обмороками, галлюцинациями и крайним возбуждением и возникающее под впечатлением от картины или скульптуры, — подобное тому, которое пережил Стендаль при посещении церкви Святого Креста во Флоренции. Аналог данного синдрома в кинематографе представляется возможным обозначить как состояние катарсиса. Под катарсисом понимается духовное очищение, возвышение, вызванное эмоциями, возникшими под влиянием фильма.

В современном кинематографе популярно такое развитие сюжета, при котором эмоциональные предпосылки для наступления катарсиса созданы (порой даже в чрезмерном объеме), однако самого катарсиса нет, потому как создатели и не предполагают вызвать его у зрителя. Тут правомерно заимствовать из психологии понятие «катексис» (от греческого «зарядка энергией») — постоянное нагнетание эмоционального фона, не предполагающее явной развязки, либо откладывающее ее на максимально возможный срок. Вот как характеризует это явление применительно к кинематографу, соотнося его с понятием катарсиса, кинокритик Алексей Орлов: катексис «накачивает человека информацией, образами, эмоциями, идеями, психемами и, в конечном итоге, — накачивает энергией»².

Отдельно стоит упомянуть саспенс — искусственно вызванное у зрителя состояние тревожного ожидания. Он может быть как катексичен, так и катарсичен. Саспенс — это не только состояние, но и прием, оказывающий влияние на эмоциональное состояние зрителя. Термин обычно связывается с режиссурой Хичкока, однако задолго до него прием саспенса широко использовался в американском кинематографе. Так, можно вспомнить сцену с часами из комедии с Гарольдом Ллойдом «Наконец в безопасности!» («Safety Last!», реж. Фред Ньюмейер, Сэм Тейлор, 1923) или постоянно повышающую градус напряженности сцену погони за захваченным грабителями поездом в ленте «Девушка и ее верность» («A Girl and her Trust», реж. Дэвид Уорк Гриффит, 1912). Однако

² Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М., 1995. С. 16.

в современной кинодраме этот прием используются активнее, чаще и с большей опорой на изучение зрительского спроса.

Представляется необходимым сказать несколько слов о драме как таковой. Жанр драмы получил особое распространение в литературе XVIII–XIX веков, постепенно вытеснив трагедию³, противопоставив ей преимущественно бытовые сюжеты и более приближенную к обыденной реальности стилистику. Драма предполагает эмоциональную реакцию зрителя даже без привлечения комедийных или трагичных элементов. Вслед за Л. Н. Нехорошевым мы полагаем, что драму можно воспринимать как нечто среднее между комедией и трагедией: жанр основан на остром конфликте героя с самим собой или с окружающим его обществом. Если конфликт возникает с обществом, мы имеем драму социальную, если конфликт внутренний — психологическую⁴. К эмоциональной сфере ключевых и неизменных свойств драмы как жанра относятся следующие:

- в сюжетной основе драмы лежит конфликт;
- драма осваивает действие, а авторский замысел, поданный через сильные характеры и яркие личности персонажей, провоцирует зрителя на определенное эмоционально-волевое реагирование;
- драма отличается диалогичностью, а в диалогах возможно проявление у персонажей сильных эмоций, передающихся зрителю.

Перечисленные свойства присущи и кинодраме.

Рассмотрим подробнее некоторые художественные приемы, при помощи которых в современной американской кинодраме оказывается воздействие на эмоциональное состояние зрителя.

1. *Художественная выразительность*, созданная при помощи талантливой игры актеров, музыкального сопровождения, применения особых технических средств. В США широко используется привлечение актеров — звезд мирового масштаба, а такие фильмы как «Гравитация» или «Аватар», созданные в 3D, наглядно доказывают, что технические средства, спецэффекты и т. п. могут создать «коммерческий успех» несмотря на недочеты в драматургии.

Визуализация сама по себе может играть роль катализатора эмоций — сюрреалистичные красоты начальных сцен «Клетки» («The Cell», реж. Тарсем Сингх, 2000) способны создать у зрителя нужный эмоциональный настрой в отрыве от происходящих на экране событий. Можно

³ См.: Шиллер Ф. О патетическом // Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 176–199.

⁴ См.: Нехорошев Л. Н. Драматургия фильма. М., 2009. С. 288–291.

утверждать, что подобные сцены заставляют многих зрителей вновь и вновь пересматривать понравившиеся фильмы.

Музыкальное сопровождение или его отсутствие также позволяет активно манипулировать эмоциональным состоянием зрителя. В картине «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», реж. Френсис Коппола, 1979) ключевые сцены «эмоционально подкрепляются» запоминающейся музыкой. Связь настолько прочна, что «Полет валькирий» Вагнера в сознании нескольких поколений зрителей ассоциируется со сценой вертолетной атаки («летающих ангелов возмездия», то есть как раз валькирий по своей сути). Точно так же и сцены, полностью лишённые музыки, позволяют максимально сосредоточить внимание зрителя на драматической составляющей происходящего. Так, манифест «Догмы 95» предполагает полное отсутствие музыкального сопровождения в фильмах за исключением сцен, где музыка звучит в самом кадре.

2. *Сверхнеожиданный финал*, то есть поворот событий, опровергающий все возможные догадки зрителя о концовке драмы. Данный прием нередко используется в художественной литературе, но в кино он оказывается в более выигрышном положении: зрителю требуется значительно меньше времени на восприятие реалий фильма, ключевые детали живы в памяти и их осмысление начинается чуть ли не в момент первичного получения информации с экрана. Включается эмоция удивления и (в зависимости от событийного ряда) эмоции гнева, радости, печали или отвращения. Зачастую речь идет о полифонии эмоций и смыслов: зритель остается со своими переживаниями и пытается понять фильм уже после его окончания. В результате может возникнуть желание пересмотреть фильм.

3. *Катексичный прием клиффхэнгер*, широко применяющийся в драматических американских телесериалах. Английский термин *cliffhanger* ('висящий на краю пропасти') предполагает, что в конце серии персонажи окажутся в интригующей ситуации: либо они попадут в безвыходное положение, либо появится считавшийся мертвым антагонист. На этом повествование прерывается, а развязка откладывается или до следующей серии, или вообще до следующего сезона (если это последняя серия). Зритель с большой степенью вероятности посмотрит новую серию вне зависимости от отношения к сериалу в целом и даже в случае, если не видел клиффхэнгер-серию, а лишь узнал о ней из внешних источников. Данный прием как вид катексиса широко распространился как на полнометражные кинофраншизы, так и на отдельные киноленты.

Рассмотрим значимость этого приема на примерах, сведенных в таблицу.

Таблица. Влияние клиффхэнгеров на рост зрительского интереса

Сериал/Сезон	Среднее число зрителей (млн)	Финальная серия, содержащая cliffhanger, зрителей (млн)	Первая серия следующего сезона зрителей (млн)	Среднее число зрителей следующего сезона
«Сверхъестественное» (“Supernatural”) / 3-й сезон	2.91	3	3.96	2.595
«Касл» (“Castle”) / 3-й сезон	10.69	12.93	13.28	10.712
«Восприятие» (“Perception”) / 2-й сезон	3.06	1.76	3.07	2.394

Легко заметить, что на фоне среднего количества зрителей за сезон финальная серия, содержащая клиффхэнгер, и сюжетно следующая за ней серия, открывающая следующий сезон, собирают большее количество зрителей, чем можно было бы ожидать при статистически равномерном распределении. Для сериала «Восприятие» это не столь очевидно, но следует учесть, что с начала второго сезона количество его зрителей неуклонно снижалось и, если бы не заложенный в финальную серию клиффхэнгер, сериал мог бы вовсе не получить продление. Продюсеры пошли на этот шаг и почти удвоили количество зрителей в начале третьего сезона, остававшееся сравнительно стабильным вплоть до ухода сериала на полугодовой hiatus.

С точки зрения психологии метод привлечения зрителей клиффхэнгерами объясняется «эффектом Зейгарник» (назван в честь патопсихолога Блюмы Вульфовны Зейгарник, в чьих работах он впервые описан) — мнемическим эффектом, основанным на предполагаемой зависимости эффективности запоминания материала (действий) от степени законченности действий. Предполагается, что определенный уровень эмоционального напряжения, не получившего разрядки в условиях незавершенного действия, способствует сохранению его в памяти⁵. А те события, которые мы помним лучше, глубже воздействуют на наши последующие эмоциональные переживания и состояния, заставляя возвращаться к истокам

⁵ См.: Степанов С. С. Популярная психологическая энциклопедия. М., 2005. С. 245.

события. Не следует путать клиффхэнгер с интригой. Цель клиффхэнгера — изменяя (в следующем эпизоде) сюжет, удерживать или привлечь зрителя, а не подвести сюжет к завершению.

4. *Высокая степень событийности* как важная составляющая сюжетного решения. В современной американской кинодраме сюжет развивается быстро, не задерживаясь подолгу на одном эпизоде. Такая динамичность присуща всем частям ленты, особенно кульминационному моменту. Эмоции радости, гнева, удивления или страха держат зрителя в напряжении, он жаждет развязки. Особым способом подачи материала может служить клиповый монтаж: каждая сцена длится не более пяти секунд. Такая форма подачи является не катарсичной, но катексичной. Тем не менее, интенсивно поданная информация в клиповой «нарезке» может привести зрителя к своеобразному прозрению («Эврика! До меня наконец дошло!»), и, как следствие, — к интеллектуальному катарсису. Также стоит выделить эмоциональное напряжение, вызванное саспенс-сценами. Обычно оно связано с тем, что нам уже известно нечто, о чем пока не догадываются персонажи фильма. При этом задействуется эмоция гнева на собственную беспомощность и иногда — страх.

5. *Наличие тесной связи между идейно-проблемной сферой кинодрамы и катарсисом* как формой духовно-нравственного очищения в ее финале. Идея и проблематика фильма обуславливают высокую степень общей эмоциональной напряженности драмы. В картине «Пролетая над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoo's Nest», реж. Милош Форман, 1975) гибель главного героя от рук его друга не воспринимается как трагедия — она становится двойным освобождением: переживший лоботомию МакМерфи в метафорическом смысле покидает свою вечную тюрьму, а убивший его Вождь уже в реальности бежит из клиники. Это настоящий эмоциональный взрыв для зрителя, к катарсическому очищению его подводят через такие противоречивые эмоции как гнев, сострадание и радость.

Рассмотрим более обстоятельно использование перечисленных выше приемов на конкретных примерах — фильмах «Зеленая миля» и «День сурка».

Фильм «Зеленая миля» (“The Green Mile”, реж. Фрэнк Дэрэбонт, 1999) любопытен прежде всего тем, что подводит зрителя к катарсису не единожды, а дважды — в разных сценах (тут можно говорить о поэтапном подведении зрителя к катарсису). «Зеленая миля», экранизация одноименного произведения Стивена Кинга, рассказывает о мистических событиях, которые происходят в тюрьме для осужденных на смерть. Один

из заключенных, огромный афроамериканец по имени Коффи, ждущий скорой казни за убийство, наделен чудесным даром исцелять людей. Зрителю постепенно становится очевидна его невиновность, но изменить ничего нельзя: в финале Коффи казнят на электрическом стуле. Повествование от первого лица как прием подачи материала расширяет социально-психологические границы сюжета фильма. Под влиянием композиционного решения зрители словно проникают в мир мыслей, чувств и ценностей главного героя — тюремного охранника, обыкновенного человека, не самого умного и не всегда поступающего правильно. Вместе с ним зритель переживает полный спектр эмоций, заложенных в сюжете. «Зеленая миля» катарсична в нескольких частях своего сюжета. Важно отметить, что степень событийности фильма высока, а все постоянно наличествующие «атрибуты» драмы (конфликт, яркие характеры, интересные диалоги) усиливают и эмоцию страха, и общий драматизм. Актеры превосходно доносят до зрителя эту атмосферу своей игрой, кроме того, в фильме почти нет комедийных эпизодов.

Художественная выразительность фильма является основой эпизодов, в которых заложено потенциальное переживание катарсиса зрителями. Так, отвратительные мухи, вылетающие изо рта Джона Коффи, символизируют изгнание болезни, принятой им на себя. Сцена вызывает не только отвращение и страх, но и восхищение поступком героя. Замысел фильма предполагает жертвенное служение и явно отсылает к Евангелию. Можно смело утверждать, что подобная идея катарсична сама по себе — в том смысле, что она, образно выражаясь, подобно лекарству, введенному в организм, вызывает у зрителя катарсическую реакцию. Необходимо отметить, что в фильме реализуется особый тип катарсиса, связанный с темой гибели и жертвы. Это трагедийный, а не драматический катарсис. При этом фильм включает в себя постоянное ожидание справедливости: «Что я скажу Богу, когда Он спросит, почему я убил самое прекрасное Его творение? Что это моя работа?» — спрашивает главный герой у Коффи. Иными словами, идейно-проблемная сфера «Зеленой мили» масштабна по своей семантике и философична — нельзя остаться равнодушным к тому, как она воплощена на экране.

К катарсису подводит и кульминация фильма. В этой сцене Коффи избавляет жену одного из сотрудников тюрьмы от болезни, а потом бросает рой мух в виновника ужасной и мучительной смерти старого заключенного. Мы видим, как главный антагонист в наказание за свои поступки сходит с ума, но при этом совершает акт высшей справедливости: расстреливает настоящего убийцу. Восстановление справедливости, надо

полагать, является необходимым «ингредиентом» катарсиса. В «Зеленой миле» справедливость восстановлена даже дважды, что работает как инструмент усиления воздействия на зрителя. Таким образом, зрителя подводят к катарсису два раза: в кульминационной сцене и в финале, где главный герой осознает, что Коффи перед смертью успел наградить его необыкновенно долгой жизнью, возможно, для того, чтобы он мог поведать миру эту историю.

В фильме «День сурка» («Groundhog Day», реж. Харольд Рэймис, 1993) практически нет спецэффектов; психологическая драма тесно связана с социальной, а эмоциональное воздействие на зрителя осуществляется при помощи изящной композиции, похожей на набор концентрических кругов (многократное повторение одних и тех же событий, которые случаются с героем), на поверку оказывающихся спиральными витками (на каждом — герой по-разному может отреагировать на одни и те же события и выйти на новый «виток»-уровень). Главный герой картины, циничный телевизионный репортер, оказывается запертым внутри временной петли: на протяжении многих лет он обречен вновь и вновь переживать один и тот же день, есть ли у него шанс вернуться к обычной жизни — неизвестно. Все эти годы герой то пытается играть в бога, то смиряется с неизбежностью судьбы, что оказывает глубочайшее влияние на его личность.

«День сурка» демонстрирует зрителю необычный, «замедленный» катарсис — к обретению душевного покоя и смирения главный герой идет маленькими шажками, нередко сбиваясь с пути. Герою важно преодолеть множество препятствий, в основном заключающихся в особенностях его собственной природы и поведения, чтобы наконец дать самому себе верную оценку. Личностный нарциссизм, талантливо переданный актером Биллом Мюрреем, — основной порок центрального персонажа. «Коррекция» возможна, но длится целых десять лет. Интересно сюжетное решение фильма: вначале, поняв, что время замкнулось, герой пытается разными способами убить себя — либо «развлекаясь», либо на самом деле желая прекратить все «одним махом». Первая смерть героя может быть воспринята как клиффхэнгер, остальные уже заурядны. Здесь катарсис соседствует с катексисом; повторяющиеся эпизоды пробуждения главного героя от уже навязшей в зубах мелодии радиобудильника нагнетают эмоции, ожидание становится почти нестерпимым, однако облегчения и развязки нет — раз за разом что-то идет не так, день повторяется. Некоторые попытки выбраться из замкнутого круга времени комичны поневоле, некоторые становятся таковыми по решению самого

героя, пытающегося хоть как-то развлечься, испытать чувства и эмоции в изначально пустых, много раз пройденных ситуациях. Но и в комичных сценах раскрывается характер персонажа, становятся понятны его прежние привычки и поступки. В итоге герой выбирает совершенно иной путь — саморазвития и помощи окружающим, это и есть основной посыл сюжета.

По сути этим фильмом создатели хотели сказать каждому зрителю: «Остановись и пойми, какой дорогой тебе идти дальше». Но какие эмоции испытывает зритель? Повторяющаяся мелодия вызывает раздражение, герой — легкое презрение, но от презрения зритель приходит к состраданию. Полная ассоциация с героем Мюррея вряд ли возможна, но презрение и отвращение остаются в прошлом. Расстаться с ними помогает как обаяние главного героя, так и необычный сюжет: трудно всерьез ненавидеть того, кто на твоих глазах много лет заглаживает грехи прошлого. В итоге важным оказывается ценность любви, дружбы, взаимопомощи и жизни другого человека. Как только главный герой это понимает — замкнутый круг разрывается. Фильм катарсичен в своей идейно-тематической линии: планомерное подведение зрителя к катарсису начинается с оригинальной идеи фильма, нашедшей воплощение в сюжетно-композиционном решении, и заканчивается неожиданным финалом.

Итак, катарсис в современной американской кинодраме создается путем образования связи между идейно-проблемной сферой фильма и его сюжетной линией. Чем детальнее проработан сюжет, чем ярче и креативнее продумана структура фильма, тем более очевидна взаимосвязь сюжета с тематикой, идеей и основной проблемой драмы. При помощи ряда художественных приемов и особенностей построения фильма, включая катексис и саспенс, американские кинематографисты стремятся дополнительно воздействовать на эмоциональный фон зрителя и вызвать катарсис.

*Светлана Мартынова,
Денис Бугаев*

АПОЛОГИЯ АПОФАТИКИ, ИЛИ КИНОГЛАЗ ВРАСПЛОХ

Нейтральное видение киноаппарата по ходу развития искусства и техники стало открытием, позволившим зафиксировать на пленку театральные постановки и чтение авторами своих текстов, инсталляции, использующие скрупулезное видение камеры для обнаружения невидимого человеческим глазом, а также незамечаемое человеком по причине его сосредоточенности на себе. Манифест создателя проекта «киноглаза» Дзиги Вертова — заставить «жизнь врасплох» — на практике объединил беспристрастное видение аппарата с экспериментами над киноязыком. Идея режиссера снимать только факты, свидетельствовать о постреволюционной действительности, оказалась связана с обнаружением находящейся между фактами области. О. Аронсон называет такую область «пространством интервала», наличие которого обнаруживается и в концепции молчания Л. Витгенштейна, и толкует ее как «изначальную форму, содержащую в себе возможность любого произведения»¹. Витгенштейн, призывая к молчанию, отдавал тем самым дань апофатизму, поскольку «язык умолкает перед загадкой существования»². Эксперимент Вертова над киноязыком, напротив,

¹ Аронсон О. Метакино. М., 2003. С. 40.

² Адо П. Апофатизм, или негативная теология // Адо П. Духовные упражнения и античная философия / Пер. с франц. При участии В. А. Воробьева. М.; СПб., 2005. С. 226.

состоял в том чтобы прояснить формы представления области, которая является законом всех фактов.

Что позволило Вертову утвердить киноглаз в качестве орудия борьбы с апофатикой? Каким образом осуществляется апология апофатического? Цель статьи — рассмотреть конфликт между киноглазом и апофатикой, выполняющий функцию кинематографического приема. Для решения этой цели мы обращаемся к режиссерским работам, на первый взгляд между собой не связанным, но при более пристальном рассмотрении высвечивающим разные грани данного конфликта.

1.

Кино, как и любая другая эстетическая практика, не может обойтись без конструирования, трансформирования того, что оно представляет. В определенных условиях эта до конца не выполняемая, утопическая задача остается важнейшей интенцией, стимулом при создании художественной реальности, порождая внутренний конфликт между «фактом» и «кинофактом».

Формулируя основные положения теории киноглаза, Дзига Вертов прежде всего имел ввиду, что киноаппарат вторгнется в постреволюционную российскую действительность и запечатлит ее таковой, какова она есть, заставит ее говорить через непреднамеренные и спонтанные действия людей. Основная цель киноглаза — застать «жизнь врасплох» — проявится Вертовым в опубликованном в 1924 году эссе «Рождение киноглаза»:

Не «съемка врасплох» ради «съемки врасплох», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазами аппарата в момент неигры, прочесть их обнаженные киноаппаратом мысли.

«Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскированное — открытым, игру — неигрой, неправду — правдой.

«Киноглаз» как смычка науки с кинохроникой в целях борьбы за коммунистическую расшифровку мира, как попытка показать правду на экране — киноправду³.

Стремление к киноправде обусловило жесткую позицию Дзига Вертова: он категорически не допускал объединения хроники с драмой

³ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М., 1966. С. 75.

и радикально не принимал тенденции к смешению разных жанров, так как смешение не соответствовало заявленной им цели кино — «жизнь врасплох». По мнению режиссера, применение научного подхода к данным хроники могло продемонстрировать устойчивую связь различных явлений общественного и природного бытия. Так, в фильме «Кино-глаз» (1924) режиссер показывает, как и кем строится лагерь, как мясо оказывается на прилавке кооператива, как выпекается хлеб. Тем самым он демонстрирует тесную связь природы с результатами коллективного труда. В более поздних фильмах — «Человек с киноаппаратом», «Одиннадцатый» и «Шестая часть земли» — показаны процессы превращения энергии⁴. Вертов проводит эксперименты над организацией событий и фактов, пытается найти соответствующую форму для того, что открывается в ходе свидетельствования действительности о самой себе, и претендует на роль законодателя всех фактов. По сути режиссер ставит проблему представления неизведанного и находящегося за пределами конкретного наличного бытия человека. Что это за неизведанное?

А. Щербенок обращает внимание, что Вертов ориентирован на представление человека и общества будущего. Как отмечает Щербенок, современная Вертову, действительность во всем многообразии была еще не такой, какой она должна была бы быть при коммунистической «расшифровке» мира, следовательно, для реализации задач коммунистического киноглаза необходимо было соединить непосредственное изображение действительности и целенаправленную идеологическую конструкцию⁵. Согласимся с тем, что для осуществления коммунистической расшифровки мира киноглаз должен был заняться специальной организацией фактов, то есть их конструированием. В работах режиссера прослеживается общая цель — демонстрация человеку образчика того, каким он должен быть. В ходе практической реализации задач киноглаза Вертов постоянно вмешивается в обезличенные свидетельства киноаппарата, задействует свое воображение и операторские находки. В итоге, для того, чтобы отразить на экране коммунистическую действительность во всей полноте, Вертов решается на ее частичное конструирование.

⁴ См.: Маккей Дж. Энергия кино: Процесс и метанарратив в фильме Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928) // Новое литературное обозрение. 2014. № 129 (5). С. 17–49.

⁵ Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика киновещи // Искусство кино. 2012. № 1. С. 76–86.

2.

Конструирование действительности — один из мотивов и приемов в фильмах Акиры Куросавы. Эффект Расемона до сих пор обсуждается в критической литературе. По замечанию Р. Андерсона, «эффект Расемона приводит к сомнению, на первой ступени это сомнение в собственном суждении. Первая ступень с необходимостью приводит ко второй ступени, которая может быть обозначена как сомнение в других. Это сомнение не представляет собой солипсизм, но устанавливается в социуме»⁶. Согласимся с этим утверждением и отметим, что сомнение, вызываемое эффектом Расемона, прежде всего относится к точке зрения человека на события.

В фильме «Расемон» (1950) отрефлексирована способность человека скрывать правду. Так, каждый из шести участников события (разбойник, жена, муж, дровосек, священник и полицейский) представляет свой взгляд на событие, реальность же произошедшего насилия остается в тайне. Роль камеры состоит в сталкивании разных свидетельств, что тем самым обнаруживает их если не ложность, то взаимную противоречивость и, как следствие, относительность, зависимость от точки зрения. Куросава в игровом кино, как и Вертов в неигровом, встает на путь поиска киноправды. Для Куросавы и Вертова камера выступает посредником между истинным положением дел и знанием других людей о них. Срединное положение камеры есть способность к коммуникации, переводу, перенесению произошедшего в другой топос, другую среду. Камера как «объективный» посредник позволяет действительности говорить о себе в своем естестве и своей логике.

Вместе с тем киноправда в «Расемоне» Куросавы оказывается принципиально иной, чем в фильмах Вертова. Для японского режиссера задача заключается не в том, чтобы «застать действительность врасплох», а в том, чтобы обнаружить действительность, которая скрывается за многочисленными интерпретациями событий его участниками. Поэтому в «Расемоне» усложняется задача камеры как обезличенного посредника: камера не свидетельствует о событиях, а последовательно визуализирует ряд субъективных взглядов на произошедшее. Только последовательное расположение рассказанных и визуализированных историй позволяет выявить противоречие в историях и обнаружить ложь.

⁶ Anderson R. What is the Rashomon effects? // *Rashomon Effects: Kurosawa, Rashomon and their legacies* / Blair Davis, Robert Anderson, Jan Walls. Abingdon, 2016. P. 66–85.

Следование камеры четырем историям об акте насилия у Куросавы переключается с кинематографической задачей Вертова — сделать так, чтобы киноаппарат мог охватить как можно большее число «фактов». Для Вертова смысл внедрения киноаппарата в действительность состоял в том, чтобы показать величие и мощь коллективного человеческого труда, при этом режиссер не пренебрегал конструированием действительности. Куросава же показывает, что только последовательное и терпеливое внедрение камеры в жизнь позволяет заставить человека «врасплох», выявить, как он конструирует действительность, и в результате выявить правду. Камера Куросавы противопоставляет страстной и аффективной речи — направленному на сокрытие правды многословию. Визуализируя речь и сталкивая между собой ее составляющие, камера показывает изнанку слов. Камера — источник молчания, в котором содержится истина. Апофатика, как показывает Куросава, относится к технике и выступает ее наивысшей ценностью, способной противостоять конструированию действительности человеком.

3.

В «Воображаемом означающем» Кристиан Метц исследует способность зрителя, очарованного возможностями «театра теней», распознавать техническую составляющую «очарования». При таком подходе зритель не только погружен в происходящее на экране, но и фиксирует приемы и средства, использованные при создании фильма⁷. В конце XX в. идея объективного «киноглаза» опять привлекает внимание режиссеров.

Жизнь героя фильма Эмира Кустурицы «Андеграунд» (1995) — Ивана есть отстранение от внешнего мира и погружение в себя, выход из подчиненной «лукавым помыслам» людей действительности. При этом религия не является единственным способом обретения апофатического опыта. Опыт также связан с принципиальным непониманием человеком происходящего за пределами подполья. Так, в верхнем мире герои не могут отличить луну от солнца, прошлое от настоящего, одну войну от другой. Столкновение человека с неразличимыми в их системе координат смыслами хотя и не может быть обозначено как погружение сознания в «священный мрак», тем не менее является этапом радикальной

⁷ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. СПб., 2010. С. 108.

трансформации, отказом человека от привычных понятий, образов, принципов, и, в конечном счете, от самого себя в наличном мире.

Кустурица в «Андеграунде», посвященном борьбе с фашизмом и братоубийственной войне в Югославии, выстраивает рефлексию над способностью киноглаза становиться «театром теней» в личных корыстных целях. Можно выделить три уровня искажения действительности, в ходе которого происходит конструирование как в ретроспективном, так и в актуальном режиме киноглаза. Хроника либо незначительно трансформирована режиссером, либо выборочно реконструируема в ином контексте героями фильма, либо заменена ими на откровенную ложь при съемке документального фильма. Трем уровням искажения действительности соответствуют три адресата: зрители, жители подполья и те, кто наверху. Адресаты «хроник» объединены одним — они все «подпольные люди», пребывающие в неведении относительно реального мира. Остановимся подробнее на каждом из обозначенных уровней.

Первый уровень — это «дополненная реальность киноглаза». Суть его состоит в том, что режиссер с помощью монтажа накладывает постановочные кадры жизни людей на кадры исторической хроники. Подобная хроника адресована зрителям, ее основной спецификой является едва заметная трансформация, заключающаяся во «врезке» героев в задокументированный камерой визуальный ряд. Целостность хроники при этом не нарушена, хроника сообщает реалистичность и масштабность инсценированным кадрам, с которыми она соотносится по времени и месту запечатленных событий.

Второй уровень — так называемая «ахрония киноглаза». Этот уровень характеризуется использованием различных аудио- и видеосредств для создания иллюзии продолжения войны, которая ранее заставила людей уйти в подполье. Так, контролируя жителей подполья, герои «верха» показывают им оригинальную подборку видеозаписей с военными разрушениями прошлого и стихийными бедствиями настоящего. Марко и Наталья слушают оригинальную немецкую музыку военных лет, инсценируют бомбежку стуком по полу. Для более тщательного контроля над жителями подполья в пространстве «верха» возникает обособленная зона «самого верха», выполненная в антураже радицентра на чердаке, из которого безумный брат Натальи передает «новости» по громкоговорителю. На чердаке помимо специальной техники имеется карта воображаемой постепенной победы фашизма во всем мире. В соответствии с этой картой безумный брат Натальи даже решается на самостоятельное конструирование информации, что в итоге ставит под угрозу планы

Марко. Эту информацию постфактум приходится исправлять на историческую правду («Москва не пала»).

Третий уровень — «конструирование киноглаза» — предстает масштабной постановкой героизированной версии прошедших событий, предназначенной зрителям исторического фильма «Весна едет на белом коне» (фильма-в-фильме), съемки которого происходят «внутри» «Андеграунда». Особенностью киноленты, претендующей на историческую достоверность, является ее откровенная ложь: фильм снимается о Петаре Попара по прозвищу Черный как об умершем, однако создателям сценария в мельчайших подробностях известно обратное — его жизнь в подполье. Киноглаз камеры, фиксирующий постановочный героизм, оказывается застигнутым врасплох только тогда, когда в кадре действительно проливается кровь (Черный убивает играющего его врага актера). Тогда киноглаз оказывается вынужден показывать то, что происходит в реальности, тем самым возвращаясь к своему подлинному предназначению — фиксации «жизни врасплох». В результате кинокамера, изначально участвующая в обмане, не лишается в полной мере статуса объективности. Режиссер оставляет надежду на сохранение киноглазом своей основной функции.

Тотальному манипулированию человеком и служащей обману кино-медиальности в фильме противопоставлена не только вышедшая из под контроля камера, но и обретение апофатического опыта героями подполья. Важно отметить, что апофатика в «Андеграунде» противостоит вертовской апологии техники. Это особенно заметно на примере опыта героя фильма Ивана. Он отказывается от свойственного обитателям подполья «трудового энтузиазма», который, как показывает на примере фильмов Вертова Н. Я. Григорьева, противостоит «религиозному экстазу» и представляет собой одержимость человека машинами⁸. Иван замещает «трудовой энтузиазм» опытом внутренней организации: он постоянно плачет и сосредоточенно строит церковь, лишь изредка отвлекаясь на сводку сконструированных извне новостей.

«Андеграунд» — это кинорефлексия над эгоистичным использованием киноглаза и сопротивление подобному использованию. Ориентированные на личную выгоду герои фильма игнорируют постулат Канта: «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству [...] как к цели и никогда

⁸ Григорьева Н. Я. Эволюция антропологических идей в европейской культуре второй половины 1920–1940-х (Россия, Германия, Франция). СПб., 2008. С. 202.

не относился бы к нему только как к средству»⁹. Можно говорить об апофатике по отношению к героям, которые выходят из сконструированной с помощью техники действительности, отказываются от навязанных им представлений о мире и выступают «носителями полноценного слова» (М. Бахтин) о самих себе.

4.

Разрешение конфликта между киноглазом и апофатикой может происходить через конструирование человеком области апофатического подобно тому, как это происходит в фильме британского режиссера Данкана Джонса «Луна 2112» (2009). В фильме Джонса представлен нейтральный медиум, у которого нет лица, а значит и нет способности оставаться в ужасе, страхе, восторге, безмолвии перед феноменами. Истина киноглаза граничит с его отстраненным воспроизведением событий, зеркальное отображение которых легко может быть помещено в другой контекст и обернуться ложью. Сбой системы в «Луне 2112» — это изъятие предоставленных киноглазом данных из определенного временного и пространственного контекста, преодоление ахронии. На смену сконструированному киноглазу приходит онлайн трансляция как установление связи вне опосредующего связь вторичного устройства, определяющего начало и конец трансляции и периодичность ее включения.

Фильм показывает фантастическое будущее человека. На лунной базе «Саранг» для обеспечения бесперебойного процесса добычи и поставки на Землю необходимого для решения энергетического кризиса вещества налажена система по воспроизводству клонов и их ликвидации по истечению срока годности, о чем сами клоны не знают, так как уверены в своей человеческой природе. Каждый из клонов считает, что он и есть астронавт-контрактник Сэм Белл. Невозможность для клона знания подлинной цели и смысла пребывания на Луне обеспечивается специальными техническими устройствами, установленными компанией «Лунар», действующей, как считается, в интересах всего человечества. Так, на лунной базе специальное техническое устройство ГЕРТИ обеспечивает каждому новому клону «человеческие» условия его деятельности. Данное устройство эмоционально и доверительно общается с каждым новым работником, а также организует его «связь» с семьей и компанией,

⁹ Кант И. Основы метафизики нравственности // Иммануил Кант. Критика практического разума. СПб., 2007. С. 90.

следящей за полетом. ГЕРТИ приветствует очередного Сэма и включает одну и ту же запись видеобращения «его» семьи.

Представленная на экране видеотехника позволяет работникам компании манипулировать клонами. Видеотехника предстает как сконструированный киноглаз, задача которого — удерживать на станции каждого нового Сэма, мотивировав выполнение необходимой задачи, а затем обеспечить его самоуничтожение. Данный киноглаз имеет ряд особенностей, отличающих его от объективного воспроизведения событий. Во-первых, видеозапись подразумевает многочисленное повторение и разрыв с реальным временем (ахрония киноглаза). Во-вторых, трансляция видеобращения опосредована действиями робота, включающего ее с определенной периодичностью и сопровождающего запись комментариями. Созданная на станции система в результате обнаруживает слабые стороны, происходит ее сбой: клон встречает другого клона и вместе они предпринимают попытку выйти из системы. Стимулом к «выпадению из игры» послужило обнаружение героем ложности видеобращения и его несоответствия реальному времени: клон Сэма, оказавшись за пределами контролируемой территории, узнает, что у Сэма-человека умерла жена, а дочери не три года, а пятнадцать лет. Узнавший правду клон отказывается от просмотра видеосообщений, что соответствует выходу героя в ранее скрываемую от него реальность.

5.

Дзига Вертов, категорично отрицая игровое кино, полагал, что для наиболее точного и полного представления социальной жизни необходимо ее конструирование киноглазом. Акира Куросава, рефлексировав над способами и границами конструирования действительности, утверждает важность апофатки как нейтрального взгляда камеры. Взгляд камеры предстает у него как объективное воспроизведение событий, сопротивление лжи и многословию, этот взгляд направлен на поиск подлинного в рассказе человека о себе и о мире. Эмир Кустурица в фильме «Андеграунд» делает акцент на способности «человека с киноаппаратом» манипулировать другими людьми, создавать для них иллюзорную действительность. Так как киноглаз может быть средством манипуляции, необходимо заставить его врасплох, то есть обнаружить его способность выступать источником не правды, а лжи. Кустурица противопоставляет лживой камере апофатический опыт людей, который они обретают в процессе

отказа от сконструированной действительности. Фильм-утопия «Луна 2012» также анализирует манипуляцию взглядом камеры. Размышляя о соотношении реальности и видеореальности, Данкан Джонс размышляет о мире будущего в апофатическом ключе. Готово ли человечество предстать без маски и грима? Отказаться от единства технической мощи и желания сконструировать действительность, отдав тем самым дань безмолвию и неразумению?

Наталья Семенова

СОЦИАЛЬНЫЙ ЖЕСТ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-х гг.¹

В начале 1930-х гг. с появлением звуковых фильмов советское кино становится менее экспрессивным, чем в предшествующее десятилетие. Жест и пластика, воспринимавшиеся в 1920-е гг. как основной способ проявления индивидуальности, оказались подчинены голосу актера в иерархии средств выразительности.

На корреляцию звука и жеста, шире — движения, обращали внимание режиссеры театра и кино К. С. Станиславский, С. М. Михоэлс, С. М. Эйзенштейн и др. Так, выступая в Сорбонском университете в 1930 г., С. М. Эйзенштейн подчеркивал, что «каждому движению должен соответствовать определенный звук»². Как в японском театре, когда «жест, сделанный рукой, дает акустическое ощущение, и, комбинируя эти две вещи, можно добиться совершенно замечательных результатов»³.

В середине 1930-х гг. категория жеста вновь актуализировалась в связи с дискуссией о формализме и натурализме. В выступлениях режиссеров и писателей наметились две тенденции в интерпретации жеста: стремление к естественности и смысловая, образная нагрузка. К. С. Станиславский

¹ В основе статьи лежит доклад «Визуальные метафоры в фильмах конца 1930-х гг.», сделанный на XLIV Международной филологической научной конференции (СПбГУ, 10.03.2015–15.03.2015), и выступление «Gestures, body language and ideology in soviet films of 1930s» на международном семинаре «Embodied Film Language Symposium» (University of Helsinki, 04.12.2015–05.12.2015).

² *Эйзенштейн С. М.* Принципы нового русского фильма. Доклад С. М. Эйзенштейна в Сорбонском университете (1930) // *Эйзенштейн С. М.* Избр. произведения: В 6 т. Т. 1. М., 1964. С. 554.

³ Там же.

в итоговой «Работе актера над собой» отказывался от поз, жестов и па без «внутреннего содержания»: «Пусть эти жесты пластичны, но они так же пусты и бессмысленны, как махания ручками танцовщиц ради одной красоты», и предлагал приспособить жесты к «выявлению внутреннего переживания»⁴. Актеры переучивались ходить и двигаться ради — «художественного воплощения создаваемой на сцене жизни человеческого духа»⁵. Освобождение мышц и гармония движений способствовали процессу переживания: «Человек, связанный судорогами всего тела не может чувствовать себя свободно и жить на сцене правильной жизнью»⁶. Одним словом, жест и движение необходимо было осознать, чтобы затем естественно воплотить.

Художественный руководитель ГОСЕТ С. М. Михоэлс предлагал иную концепцию жеста как выражения мысли и говорил о существовании «лейтмотивного жеста». В качестве примера он приводил жест своего героя Менахем-Менделя⁷, обозначающий состояние «трагически некогда»: «В минуты, когда ему так некогда, Менахем-Мендель прикрывает рукой глаза»⁸. Делая акцент на телеологичности жеста, С. М. Михоэлс соглашался с К. С. Станиславским, что движение становится бессмысленным, если оно «выдумывается», но в то же время оно является результатом работы и дисциплины.

В другой своей статье «О выразительности» (1934) С. М. Михоэлс говорит уже о полисемии жестов, фиксирующих разные способы мироощущения. Психологическая достоверность жеста также важна:

Конечно, есть служебные жесты, как имеются служебные слова. Но жест имеет и другое значение. Тот жест, который я вам показал (*поддерживает сверху борт пиджака*), обычный жест скрипачей — уже имеет не одно значение. Или когда вы анализируете, как близорукий человек здороваётся, то вы заметите, что здесь есть что-то, характеризующее какую-то сторону его внутреннего мира, который ему подсказывает форму его поведения.

⁴ Станиславский К. С. Работа актера над собой. Части I и II. Дневник ученика. М., 1951. С. 446.

⁵ Там же. С. 464. Выделено К. С. Станиславским.

⁶ Там же. С. 157. Б. Брехт также подчеркивал, что мышцы актера не должны быть напряжены, но аргументировал это иначе: внимание зрителей приковывается к самому движению, возникает эмоциональное слияние с образом, в то время как размышления о смысле жеста и социальный анализ отходят на второй план.

⁷ Персонаж пьесы Шолом-Алейхема «Человек воздуха» (постановка 1928 г.).

⁸ Михоэлс С. М. Пути к образу // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. М., 1981. С. 64.

Скажем, близорукий человек никогда не уверен, что его рука попадет в руку человека, с которым он здороваётся. Поэтому он всегда смотрит не на человека, а на руку. Близорукий человек никогда не протягивает рук вперед, и очень фальшиво делают те, которые показывают ученикам, что слепые ходят и щупают руками. Это совершенно неоправданно. Слепой ходит «на ушах». Вас поражает в слепом то, что глаза смотрят в другом направлении. А между тем у слепого ухо обращено туда, откуда слышится голос⁹.

А. Н. Толстой в докладе на Первом съезде писателей привел иной пример жеста — профессионального:

Писатель Н. Н. (на собрании) начал говорить неуверенно, даже запотели стекла его очков. Говорил искренно, умно. Я думал, что за человек? Слова его нравились. Он почувствовал это, *поставил перед собой локоть и растопырил пальцы, как бы держа шар. И вдруг, ища меткое слово, задержался, нашел и уверенно прицелкнул пальцами.*

Мне все стало ясно: этот жест я хорошо знал — профессиональный писательский жест. Я мог сказать: Н. Н. честолюбив, любит слушать себя, собой доволен (при любой литературной удаче может дойти до самообожания), наблюдателен, реалист с бытовым уклоном и т. д. Все эти качества я знал у писателей, именно так щелкавших пальцами¹⁰.

Таким образом, проводится разделение на естественную жестикуляцию и жест, отмечается претензия на узнаваемость лица или положения. У обоих — С. М. Михоэлса и А. Н. Толстого — общим является желание декодировать жест, проанализировать его возможные смыслы. Однако А. Н. Толстой в отличие от С. М. Михоэлса наполняет жест социальным содержанием. Отсюда возникает гест.

Социальным жестом (гестом) называется «выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определенной эпохи»¹¹. Данное понятие разрабатывалось Б. Брехтом, который

⁹ Михоэлс С. М. О выразительности // Михоэлс. Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе. С. 67. Курсив С. М. Михоэлса.

¹⁰ Толстой А. Н. О драматургии (Доклад Первому съезду писателей) // Толстой А. Н. Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 13. М., 1949. С. 366. Курсив наш.

¹¹ Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания: в 5 тт. Т. 5/2. М., 1965. С. 107. Ср. определение Р. Барта: *gestus* — это «жест или сочетание жестов [...], в котором легко читается вся социальная ситуация» [Барт Р. Дидро, Брехт, Эйзенштейн. Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 176.]

взял старый латинский термин («gestus»), трансформировал его значение и включил в инструментарий своей теории эпического театра. С помощью геста реципиенту показывается общая ситуация и ход событий. Б. Брехт, в частности, отмечает, что зритель может, слушая женщину, «мысленно слышать и то, что она скажет ему через две недели и что говорят об этом другие женщины где-то в другом месте»¹².

Взятый отдельно, вне контекста, жест может и не являться социальным. Р. Барт приводит в пример человека, отмахивающегося от мухи, а затем наделяет его плохой одеждой и заставляет схватиться со сторожевыми собаками, тем самым наглядно демонстрируя трансформацию жеста в гест. Аналогично щелчок пальцами приобретает значение нарциссического самолюбования лишь в описанной А. Н. Толстым ситуации и ей подобных.

Во многих советских пьесах и кинотекстах 1930-х гг., как и в «диалектической драматургии» Б. Брехта, реципиент ставился в положение наблюдателя: сцена и экран давали ему знания и заставляли принимать самостоятельные решения. Воздействие осуществлялось с помощью техник убеждения¹³: текст конструировался как череда «нагруженных мгновений», каждое из которых было достаточно доказательным и имело самостоятельное, «чтобы не сказать историческое значение»¹⁴. Идея «нагруженного мгновения» напрямую связана с понятием *gestus socialis*, поскольку «будучи поневоле тотальным, это мгновение окажется искусственным [...], оно станет иероглифом, когда одним взглядом [...] будут легко читаться настоящее, прошлое и будущее, то есть исторический смысл поставленного жеста»¹⁵. Особая роль в данном процессе отводилась эффекту оуждения, благодаря которому демонстрируемый объект представлялся в необычном свете и провоцировал зрителя на оценочное суждение. А социальный жест являлся одним из технических приемов, вызывающих эффект оуждения.

Проследим реализацию и охарактеризуем специфику советских жестов на примере историко-революционных фильмов «Чапаев» (1934, реж. братья Васильевы), «Человек с ружьем» (1938, реж. С. Юткевич) и «Ленин в 1918 году» (1939, реж. М. Ромм).

¹² Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания. Т. 5/2. С. 196.

¹³ Брехт Б. Театр. Пьесы, статьи, высказывания. Т. 5/1. С. 301.

¹⁴ Барт Р. Указ. соч. С. 175; Зингерман Б. И. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 147.

¹⁵ Барт Р. Указ. соч. С. 176.

1930-е гг. — время, когда активно разрабатывается «живая ораторская культура»¹⁶. Она делает тело частью процесса коммуникации. Не случайно, первое значение геста, встречающееся еще у Лессинга, — характерная манера держаться и использовать свое тело. *Gestus*, таким образом, указывает на вовлеченного в социальную практику персонажа и определяет совокупность свойственных ему черт.

Фильмы 1930-х гг. демонстрировали комплексные поведенческие модели советского человека в качестве образцов для подражания. Изменения в телесном поведении героев были призваны отразить изменения, происходившие в обществе. Визуальные искусства моделировали телесную динамику и поведенческие коды, отличающие советского человека от иностранца и человека дореволюционной эпохи.

Одной из наиболее популярных, постоянно разыгрываемых ситуаций была встреча лидера и лояльного подчиненного. В эпизодах, где происходит диалог этих двух персонажей встречается ряд предметов обихода, на которых делается особый акцент, упоминаются некоторые детали внешнего вида героев, либо их состояния. Мы прокомментируем несколько жестов: переворачивание котелка с картошкой («Чапаев»), движение рядового Шадрина, отбрасывающего чайник после разговора с Лениным («Человек с ружьем»), и голодный обморок рабочего Василия («Ленин в 1918 году»).

Все три эпизода являются нагруженными мгновениями. Прежде всего, реципиент должен был увидеть во встрече ординарного человека с вождем столкновение с историей, которая в результате этого становилась «одновременно постигаемой и желанной»¹⁷. Визуализировать историю мог обыкновенный котелок с картошкой, трубка комиссара, папиросы. Именно эти предметы использует в драме «Чапаев» командир, объясняющий раненому комбригу место лидера в различных боевых ситуациях. При этом иерархические отношения сохраняются не только между персонажами, но и между объектами: Чапаев выбирает самую большую картофелину для репрезентации фигуры командира. Сцена «с картошкой» представляет собой тройное наблюдение. Комбриг следит за руками Чапаева, комиссар переводит взгляд с картофелин на начдива, зритель видит всех трех участников боевого «мастер-класса». В результате, возникает мощный эффект очуждения, поскольку деконструируется сама идея геста. В эпизоде остраняется брехтианская техника убеждения,

¹⁶ Булгакова О. Фабрика жестов. М., 2005. С. 235.

¹⁷ Барт Р. Указ. соч. С. 176.

вынесения критического мнения и формирования оценки. Не случайно сцена завершается суждением комбрига: «Э-э-э, а ведь ты врешь, Василий Иванович! Если надо, ты всегда сам впереди идешь».

Котелок появляется и в начале фильма «Человек с ружьем». Рядовой Иван Шадрин старательно моет его, чтобы затем набрать туда воды и приготовить чай заболевшему товарищу. Уже в другой сцене в руках того же Шадрина оказывается чайник. По прибытии в Петроград солдат обнаруживает, что устоявшаяся система социальных взаимосвязей полностью разрушена. Герой пытается вернуть прежний статус главы семьи, хозяина дома, владельца лошади и коровы. С домашним уютом у него ассоциируется чай, на поиски которого Шадрин отправляется, прочитав легитимирующий положение крестьян «Декрет о земле». Однако после разговора с Лениным он отказывается от мирных ценностей, что выражается в жесте отбрасывания чайника в сторону, и выбирает винтовку. Универсальный солдат с ружьем является творцом истории в пьесе. В финале частный случай Шадрина соотносится с тысячами других, а обобщающий картину монолог Ленина призван окончательно убедить реципиента в предложенном автором социальном анализе.

В центральной сцене «Человека с ружьем» — встрече Ивана Шадрина с Лениным — спонтанность неожиданного знакомства героя с вождем делала ситуацию ирреальной, актуализировался ее символический потенциал, сопровождающий экзистенциальный и политический выбор персонажа. То, что Шадрин в конце разговора оказывался «убежден» неузнанным им Лениным, дополнительно легитимировало власть большевиков. Наконец, сама сцена встречи — футурологична. Она отсылает не к историческому факту, а к позднейшей рецепции образа Ленина, всегда открытого к диалогу с представителем народа.

В фильме «Ленин в 1918 году» социальный жест представляет собой простое движение одного персонажа по отношению к другому, за которым стоит система диспозиций. Жест используется в картине для обозначения типичных положений. Так, к Ленину из Царицина приезжает рабочий Василий. Он привозит в Москву, жители которой страдают от отсутствия продовольствия, восемьдесят тысяч пудов хлеба и падает в обморок. Ленин вызывает врача, который фиксирует потерю сознания от голода: «...Типичный голодный обморок...» Ключевым словом здесь является «типичный». Когда Василий приходит в себя он хватает из рук Ленина предложенный ему кусок хлеба и жадно ест его. В этом коротком эпизоде сталкиваются жест социальный и индивидуальный. Стремительность, с которой Василий

поглощает еду, свидетельствует о его самоощущении в данный конкретный момент, тогда как за голодным обмороком стоит идеологическая позиция. Будучи большевиком, он стремится как можно скорее привезти хлеб в столицу, не позволить захватить его кулакам и готов пожертвовать жизнью при необходимости ради идеи.

Таким образом, три рассмотренных выше геста появляются в ситуациях общения лидера и лояльного персонажа. В фильмах «Чапаев» и «Человек с ружьем» эпизоды объединяет использование техники убеждения, однако результат оказывается различным. В первом случае монолог одного героя провоцирует оценочное высказывание другого (комбрига). Во втором — Шадрин полностью занимает позицию собеседника (Ленина). Третий *gestus* реконструирует социальную ситуацию, «типичное положение». Все жесты помимо непосредственного движения (тела, взгляда) используют в качестве помощников бытовые реалии, которые служат проводниками смысла¹⁸.

Атрибутами героя часто выступают предметы для письма: карандаш, перо, бумага. Соответственно, можно выделить особую группу жестов в историко-революционных фильмах 1930-х гг. — «графологические жесты». Как отмечает Ю. Цивьян, «кино — наиболее благодарный для почерка вид искусства. Здесь письмо предстает не только в увеличении, [...] но, если нужно, и в процессе написания»¹⁹. При этом зритель может наблюдать как за возникающим текстом, так и за движением руки его производящей. Отсюда упомянутая Ю. Цивьяном идея одушевления почерка. Применительно к анализируемым фильмам можно говорить скорее о персонификации подписи и превращении последней в социальный жест. Р. Барт приводит в пример витиеватую роспись советского бюрократа на документе (фильм «Старое и новое» («Генеральная линия»), 1929, реж. С. М. Эйзенштейн). *Gestus* там является перформативом: роспись означает действие — отказ героям в кредите.

Похожий жест мы встречаем в картине «Чапаев». Однако, если в «Генеральной линии» персонаж был анонимным олицетворением системы, то в фильме братьев Васильевых отношения между героями персональные. К полковнику Бороздину подходит денщик Петрович с рапортом о задержании его брата. На бумаге стоит резолюция полковника «Расстрелять». Бороздин подтверждает свою подпись и сначала

¹⁸ Любопытная деталь — все эти бытовые реалии так или иначе связаны с поглощением пищи: кусок хлеба для рабочего Василия, картофель, который ест Чапаев, чай.

¹⁹ Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 228.

отказывает Петровичу в ходатайстве, но, узнав, что перебежчик его родственник, зачеркивает надпись, заменяя одно наказание другим: «Подвергнуть экзекуции». Данная коммуникативная ситуация является вариацией сцены встречи лидера с лояльным подчиненным²⁰, хотя и с отрицательным знаком. Чтобы наивный зритель не сделал неверных выводов, Петька, узнав от Петровича о том, что его брат Митька при смерти, восклицает: «И ты им служишь!»

Иная реализация графологического жеста обнаруживается в картине «Человек с ружьем». Между сценой на фронте Первой мировой войны и приездом Шадрина в Петроград помещается небольшая интермедия. Зритель видит автограф Ленина в процессе его создания: «Чистый, белый лист бумаги. Рука пишет: “Ко всему населению” [...] В то время как рука Ленина пишет текст, на экране вторым планом быстрыми наплывами сменяются эпизоды Октябрьского восстания: выстрел с “Авроры”, штурм Зимнего дворца, кипящий Смольный»²¹. В завершение видеоряда снова показан Ленин с блокнотом и пером, после чего изображение переходит в печатный текст газеты «Рабочий и солдат». Параллельный монтаж С. И. Юткевича не устанавливает причинно-следственную связь событий, а демонстрирует их simultaneity. В фильме «Человек с ружьем» революция творится не мыслью одного субъекта, корригирующего действия других людей, но множеством, из которого выделяется уже знакомый зрителю солдат. Все, что происходит дальше, является персональной историей Ивана Шадрина.

Итак, к концу 1930-х гг. возобладала тенденция к наделению жеста социальным содержанием. Жест стал телеологическим и полисемичным, и, как следствие, вызывал желание декодировать его, найти различные смыслы.

Социальный жест в кинотекстах маркирует важные фрагменты повествования, на которые обращается особое внимание реципиента. Рассмотренные жесты коррелируют не столько со звуком и словом, сколько с атрибутами (предметы домашнего обихода, еда). Социальные жесты подразделяются на две группы. К первой относятся те, которые служат инструментами в технике убеждения в ситуации общения лидера и подчиненного. Ко второй — жесты, описывающие социальную ситуацию. Таким

²⁰ Ранее Бороздин говорит о своей уверенности в преданности денщика, который служит у него с 1914 г.

²¹ *Погодин Н. Ф.* Человек с ружьем // Избр. сценарии советского кино: в 6-ти тт. Т. 2. М., 1951. С. 206.

образом, *gestus* используется в фильмах для изображения персонажа, вовлеченного в различные социальные практики общения, и событий, кардинально меняющих миропорядок. В результате, с помощью *gestus*'а в кинотекстах корректируется интерпретативная стратегия зрителя.

Мария Жукова

КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ: ТЕЛЕРЕФЛЕКСИИ СОВЕТСКОГО КИНО

*М*ассовое распространение телевидения, приходящееся в Европе и Америке на начало 1950-х годов, незамедлительно отразилось в философской мысли эпохи. Один из основоположников Франкфуртской школы Теодор Адорно уже в 1953 году («Пролог к телевидению») сообщает о создаваемой телевидением «искусственной действительности», предназначенной для массового восприятия и усиливающей потребительские настроения¹. В том же ключе мыслит австриец Гюнтер Андерс: соглашаясь с коллегой, Андерс несколько лет спустя («Мир как фантом и матрица») констатирует появление под влиянием телевидения нового человеческого типа — «домашнего отшельника массового исполнения»², охваченного ощущением фантомной власти над миром.

Через десятилетие социально-критические настроения сменяются «формальной» перспективой в рецепции нового медиа³. Основополагающей в этом смысле стала работа канадского теоретика Маршалла Маклюэна «Понимание медиа: внешние расширения человека»

¹ Adorno Th. W. Prolog zum Fernsehen // Adorno Th. W. Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a. M., 1974. S. 69.

² Anders G. Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen über Rundfunk und Fernsehen // Anders G. Die Antiquiertheit des Menschen. B.1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München, 1961. S. 102.

³ Подробнее о телевидении в системы культуры см., например: Смирнов И. П. ТВ в силовом поле культуры. Некролог // Критическая масса, 2005, № 2. С. 73–80.

(1964). Во многом исходя из понятия органопроекции немецкого философа техники Эрнста Каппа⁴, разрабатываемого еще в 1919 году Павлом Флоренским⁵, Маклюэн трактует любое медиальное средство как продолжение и усовершенствование человеческого организма, сосредоточивая внимание на его эстетических и технических свойствах, обуславливающих специфику рецепции. Маклюэну принадлежит и заключение об особенностях медиального генезиса, в котором всякая старая медиальная система выступает контентом для вновь возникающей, современной. Так, новоиспеченное телевидение немедленно экспроприрует в своих целях и кино, и театр, и цирк, и музыку. Однако возможен и обратный ход, когда более старое медиальное средство, такое как кинематограф, включает в свои пределы более новое — телевидение. Различным формам отрицания и дисквалификации (рефункционализация аппарата, сепарирование звука и изображения, физическое разрушение, связь со смертью) можно противопоставить новые тенденции, различимые в кино второй половины 1980-х — начала 1990-х гг., связанные, с одной стороны, с определенным усвоением эстетики голубого экрана, с другой — с рефлексированием качеств нового перестроечного телевидения.

Тема видения на расстоянии привлекала кинематограф еще в дотелевизионную эпоху, при этом сам телевизионный аппарат обнаруживал поистине волшебные качества, например, способность оживлять умерших, как это происходит в немом фильме французского режиссера Марселя Л'Эрбье «Бесчеловечная» (1923). В эпоху массового распространения телевидения его концептуализация в кинопродукции меняется. Отечественная киноиндустрия незамедлительно реагирует на появление нового медиа, а его дальнейшая рецепция развивается под знаком конкуренции. В середине 1950-х гг., когда количество телеаппаратов во всем Советском Союзе едва достигало миллиона⁶, а продолжительность вещания ограничивалась четырьмя часами в день, в фильме Самсона Самсонова «За витриной универмага» (1955) уже сформулировано вполне отчетливое отношение к голубому экрану, который приобретает статус если не врага, то помехи, своего рода «предателя» в жизни киногогероя. Прямая телетрансляция с концерта румынского ансамбля, на которую случайно

⁴ *Kapp E. Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten. Hamburg, 2015.*

⁵ *Флоренский П. Органопроекция // Декоративное искусство СССР, 1969, № 12. С. 39–42.*

⁶ *Roth-Ey K. Moscow Prime Time, how the Soviet Union built the media empire that lost the cultural Cold War. Ithaka, 2011. P. 181.*

попадает Егор Петрович Божко, «выдает» его местонахождение, которое он пытался было скрыть. Прикованная к домашнему экрану жена замечает на одном из крупных планов собственного мужа в сопровождении незнакомки и яростно мстит. На следующий день муж является на работу с разбитым лбом. Виновником раны провозглашается в кино телевизор. «Кошка?» — интересуется коллега. «Телевизор, — парирует незадачливый герой, — не то чтобы ударился, не рассчитал». Таким образом, невзирая на миниатюрный формат экрана, превращавший телегероев, по словам Адорно, в «гномов с человеческими голосами», в «игрушки»⁷, а также известные недостатки качества передачи изображения, уже раннее телевидение реализует свою способность к деструктивному вмешательству в сферу приватного.

Следы «первой крови», принесенной в жертву голубому экрану, закладывают начало богатой традиции, в которой телевидению отводится незавидная роль злого «предвестника», канала передачи инфернального, инициатора смерти. Способы и приемы «расправы» с телеаппаратом в кинофильмах определяются во многом именно его техническими и медиальными свойствами. По Маклюэну, это, во-первых, пиксельная структура телеизображения и теленарратива в целом, представляющего собой «мозаичную смесь светлых и черных пятен»⁸ и требующего поэтому активной сопричастности зрителя, который провоцируется на индивидуальное «достраивание» изображения, и, следовательно, на самостоятельное восполнение его информационной целостности. Во-вторых, так называемая сиюминутность, «сейчасность»⁹, предполагающая одновременную включенность всех ощущений реципиента — его зрения, слуха, осязания, своего рода синестезию (по Маклюэну, свойство всех «холодных», вовлекающих медиа, требующих активной сопричастности аудитории). Наконец, в-третьих, рецепция такого рода формирует, по Маклюэну, особый тип сознания, для которого релевантным оказывается лишь то, что существует «здесь и сейчас», в то время как «все отдаленные визуализируемые цели обычной культуры» предстают «нереальными, нерелевантными, безжизненными»¹⁰.

⁷ Adorno Th. W. Op. cit. S. 71.

⁸ Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева. М., 2003. С. 358.

⁹ Там же. С. 385.

¹⁰ Там же.

Рефункционализация телеаппарата

Кино стремится отменить разностороннюю коммуникативную функцию телевидения, нацеленную на информирование, образование и развлечение. Так, в фильме Андрея Смирнова «Белорусский вокзал» (1970) телеаппарат противопоставляется живому человеческому общению: от появления Вали (полковника Матвеева), приехавшего в отпуск, в доме «светлей становится», в то время как телевизор, который в фильме именуется просторечным словом «ящик», не спасает «длинные» вечера (17:03). В вышедшей спустя два года киноленте Виталия Мельникова «Здравствуй и прощай» (1972) телевизор в самом деле предстает в кадре в виде обшарпанной деревянной коробки, отданной на забаву детям. Крупным планом показан первый советский телевизионный аппарат «КВН 49» (выпускавшийся до 1967 года), гордо возвышающийся на табурете среди зелени сада. При этом сын главной героини Кати, стоя за аппаратом, имитирует телевизионный концерт, под гармонию распевая знаменитую песню «Журавли» Марка Бернеса на стихи Расула Гамзатова. Кино здесь не только деконструирует телевидение, сообщая ему статус игрушки, но и ненавязчиво напоминает зрителю о собственном величии: записанная в 1968 году песня, которую старательно исполняет ребенок, вызывает очевидную аллюзию на знаменитый фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), завоевавший в 1958 году «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале, так и оставшуюся единственной в истории отечественной киноиндустрии. Следует отметить, что аналогичные попытки сохранить и утвердить ценность киноискусства на фоне деструкции телеаппарата уже предпринимались и в литературе. Ровно десятилетием ранее в рассказе Василия Шукшина «Критики» (1962) сельский труженик дед Тимофей в сердцах швыряет свой кирзовый сапог



Илл. 1. Кадр из фильма «Здравствуй и прощай» (1972, реж. В. Мельников)



Илл. 2. Кадр из фильма «По главной улице с оркестром» (1986, реж. реж. П. Тодоровский)

в кинескоп телевизора, разбивая его вдребезги. Страстный поклонник кино, завсегдагой сельского кинотеатра, дед выражает таким образом протест против недостоверности ТВ-материала. Деду, однако, приходится поплатиться на время собственной свободой: возмущенные родственники вызывают участкового.

Показателен в этом смысле и один из первых эпизодов фильма Петра Тодоровского «По главной улице с оркестром» (1986). Свет кинескопа, эффект световых импульсов, атакующий телезрителя своими вспышками (который Маклюэн сравнивает с «атакой световой бригады»¹¹), жена талантливого барда-исполнителя Муравина использует в профессиональных нуждах, изучая с его помощью рентгеновские снимки пациентов. В свою очередь изобретательный кот в мультфильме Анатолия Резникова «Телевизор кота Леопольда» (1981) подключает новоприобретенный телевизор к водопроводному крану, в результате чего характерное «свечение» замещается водой, перекачиваемой через аппарат в телевизионную антенну для отпугивания с крыши навязчивых мышей. Согласно французскому теоретику визуальности Режи Дебре, телевидение представляет собой «катодную ванну, наполненную всеми находящимися в распоряжении жидкостями: водой, кашей, сиропом, супом»¹². В мультфильме же просматривается явная аллюзия на поговорку «переливать из пустого в порожнее», характеризующую содержание и качество отечественных

¹¹ Маклюэн М. Указ. соч. С. 313.

¹² Debray R. Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland. Berlin, 2007. S. 286.

телетрансляций, превращающих «источник света» в «мутно-серебристые аквариумные шевеления теней»¹³. Ненавязчивые ассоциации телевизора с аквариумом можно наблюдать уже в комедии «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) Леонида Гайдая, в «Экипаже» (1979) Александра Митты.

Разрушение целостности телевизионного «сообщения»

Одним из распространенных приемов разрушения теленарратива является деструкция его аудио-визуальной целостности, своеобразное «разогревание» медиа, то есть перевод его из рецептивной парадигмы абсолютной чувственной включенности, стопроцентной сопричастности происходящему в модус превалирования лишь одного чувства, характерный, по Маклюэну, для так называемых «горячих» медиа. Отсутствующий звук в мультфильме Владимира Попова «Зима в Простоквашино» (1984) восполняется за счет неожиданного появления при просмотре телетрансляции новогоднего «Голубого огонька» самой героини, озвучивающей исполнение. Отец и сын в фильме Юлия Карасика «Человек, которого я люблю» (1966), приобретя новый телевизор, вынуждены прервать просмотр трансляции концерта и с инструментом в руках бороться за изображение. Правда изображение это, как показано в начале, — всего лишь настроечная таблица, и сын предпочитает телепросмотру двор и друзей.

Телевизионные настроечные таблицы вместо ожидаемой «картинки» занимают прочное место в кино конца 1970-х — начала 1980-х гг. Яркий пример — эпизод из второй серии оscarоносца «Москва слезам не верит» (1979) Владимира Меньшова, где телевизор вновь подводит героев, на этот раз — полным отсутствием «контента». Вернувшись из института, Саша чуть было не застигает собственную мать, директора крупного предприятия, в постели с любимым мужчиной. Быстрота действий спасает пару, кровать к приходу дочери убрана, а вот по телевизору, который якобы смотрят влюбленные, транслируется радиопрограмма, и Саша застаёт их в креслах перед настроечной таблицей. «Что это вы в темноте сидите?» — удивляется Саша (которая, кстати, несколько раз возникает в кадре в модных наушниках, из которых доносится западная музыка как альтернатива телевидению), комментируя не столько отсутствие электрического света (ведь еще светло), сколько пустоту экрана (1:59).

¹³ Головин Г. Анна Петровна // Знамя, 1987, № 2. URL: <http://knigosite.org/library/read/74223>.



Илл. 3. Кадр из фильма «Москва слезам не верит» (1979, реж. В. Меньшов)

Телевизор, который дважды провозглашается в фильме единственным медиальным средством будущего, таким образом полностью дискредитирует сам себя. «Ничего не будет. Ни кино, ни театра, ни книг, ни газет... Одно сплошное телевидение», — ораторствует на праздничном застолье в первой серии телеоператор Рудольф (34:00). И уже в конце 50-х, когда телевидение только утверждается как новое средство коммуникации, кино выражает большие сомнения в такой перспективе. Кинореакция на радужные пророчества Рудольфа формулируется на киноязыке: вслед за его монологом демонстрируется небольшой отрывок из фильма итальянского кинорежиссера Ренато Кастеллани с емким названием «Два гроша надежды» (1952). Тем более обидно для нового медиа, что отрывок транслируется по телевизору, из которого доносится небольшой фрагмент цитаты: «Если верно, что бог нас всех создал, то он должен дать всем нам хоть на два гроша надежды» (34:50).

Аналогом настроечной таблицы нередко выступает паутина, которая во все той же «Зиме в Простоквашино» опутала не востребованный котами, детьми и академиками телевизор. Его починка, ввиду предстоящей трансляции мамино «Голубого огонька», сопровождается показом недвусмысленного новогоднего транспаранта дяди Федора «С Новым Г» (отсылающим в том числе к строчке из стихотворения Ивана Елагина «С новым годом, с новым горем...», 1947) и песенным пророчеством Матроскина, по сути, выявляющего грозящие телереципиенту качественные трансформации. В строках «о морях и не мечтаю, телевизор мне природу заменил» и «все что было вчера, позабыть мне пора, с завтрашнего дня — ни коллегам ни друзьям не узнать меня», по сути, сформулировано маклюэновское представление о «сиюминутности», предполагающей

тотальную вовлеченность в «здесь и сейчас» теленаррации и отвергающей представления о дали и будущем, отменяющей интроспективную жизнь «с далеко улетающими мыслями и отдаленными задачами, выполнение которых растягивается на манер сибирской железной дороги»¹⁴.

Антителевизионные действия киногероев

Наряду с явным техническим «неблагополучием» врагом телевизора в кинолентах 80-х нередко провозглашается и сам телезритель. Если в фильме Эльдара Рязанова «Ирония судьбы» (1975) запыленный телеаппарат ютится на лестничной клетке, ожидая размещения в новой квартире, то в новогодней комедии 1980 года «Старый новый год» (реж. Наум Ардашников, Олег Ефремов) в преддверии праздника телевизор вместе с другими ценными предметами обстановки выносят на лестничную клетку как ненужные. Разочарование в жизни, постигшее преуспевающего интеллигента под Старый Новый год, выражается в акте протеста, направленном против всех материальных благ советской действительности, — мебели, пианино и, в том числе, телевизора. «Скоро не мы на них, а они на нас оттуда будут смотреть», — пророчествует герой, призывая друзей помочь ему с выдворением за пределы его частной жизни гигантского аппарата, ретранслятора официоза (21:33).

В «Родне» (1981) Никиты Михалкова разъяренная мать демонстративно выключает телевизор, с которым на протяжении всей ленты не расстается ее малолетняя дочка. Конstellляция мать-дочь-включенный телевизор в фильме в определенной степени дублирует ситуацию из песни Бориса Гребенщикова «Глядя в телевизор», датированной 1980 годом. Цитата из первой строфы:

И все, что в жизни случалось не так,
Немытую посуду и несчастный брак
Ее мать вымещала по вечерам,
Глядя в телевизор.

Но если мать из песни «вымещает» свои несчастья, «глядя в телевизор», то есть процесс просмотра оказывается равноценен акту примирения или смирения, то «кино-мать» у Михалкова, напротив, отождествляет свои несчастья с голубым экраном и во всеуслышание угрожает борьбой: «Я выброшу этот телевизор, в конце концов» (34:20). Субверсивный

¹⁴ Маклюэн М. Указ. соч. С. 372.



Илл. 4. Кадр из фильма
«Старый Новый год» (1980,
реж. Н. Ардашников, реж. О. Ефремов)



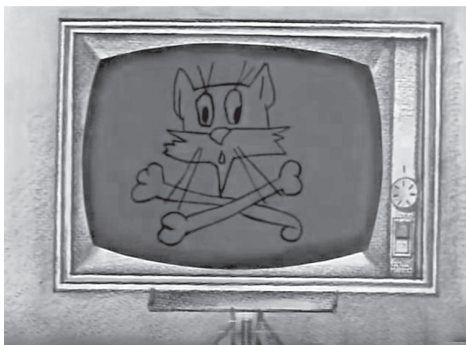
Илл. 5. Кадр из фильма «Отпуск за свой
счет» (1981, реж. В. Титов)

жест, направленный на телеаппарат, звучит как протест, вызов всем тем неудачам в жизни, которые постигают молодую героиню.

В фильме того же года, двухсерийной комедии Виктора Титова «Отпуск за свой счет» (1981), советский телевизор, этот предмет «первой необходимости» и объект чаяний каждой советской семьи, действительно оказывается выброшен. Правда, расправа случается за пределами Советского Союза, в дружественной Венгрии, куда инженер-испытатель Юрий доставляет гигантский отечественный «Рубин» в подарок кузине. Ценный груз уже в Будапеште становится жертвой ревности: муж кузины, неожиданно вернувшийся из командировки, отправляет в открытое окно многоэтажки не кокетливую супругу и не ее предположительного любовника, а новоприбывший советский подарок. Завораживающее дух падение этого гиганта внимательно отслеживает кинообъектив, завершая его эффектным крупным планом: разлетевшиеся осколки кинескопа на мостовой венгерской столицы.

Телевизор и смерть

«Формальную» теледисфункцию и ироничное телеустранение в кино 1960–1970-х годов сменяет активно развивающийся с начала 1980-х новый кинонарратив, в котором телевизор выступает в роли предвестника, спутника, ретранслятора смерти. Эмблемой такой рецепции может послужить известный кадр из мультипликационного фильма «Телевизор кота Леопольда» (1981), демонстрирующий изображенный на экране череп



Илл. 6. Кадр из мультфильма «Телевизор кота Леопольда» (1981, реж. А. Резников)

с костюмами. Характерно, что изображение сохраняется на всех трех программах, и лишь затем становится понятно, что оно превратилось из транслируемого кадра в неотъемлемую составляющую самого аппарата — вставленную перед стеклом кинескопа картинку. В фильме «Вокзал для двоих» (1982) Эльдара Рязанова герой попадает в тюрьму, взяв на себя вину жены, сотрудницы телевидения; в фильме Аиды Манасаровой «Оглянись» (1983) телевизор безмолвно соприсутствует попытке самоубийства героини, подыгрывая ситуации бесцельно бегущими по экрану полосками. В «Зимнем вечере в Гаграх» (1985) Карена Шахназарова знаменитый степ-тансор Беглов получает по телевизору известие о собственной смерти, а вскоре и в самом деле умирает, не пережив череды злоключений, порожденных ложной информацией. Наконец, в «Интердевочке» (1989) Петра Тодоровского мать Тани умирает от отравления газом в том момент, когда ее дочь в Швеции смотрит телевизор. Именно телевизор, транслирующий кадры с дорожными указателями и дорогой, предстает в фильме как средство передачи трагической вести: Таня ощущает недоброе, собирается в путь и, не справившись с управлением, так и застывает в стоп-кадре на дороге в аэропорт и к родительскому дому. Эта информационная функция телевидения, которая в фильме гиперболизируется, выходя за рамки возможностей телеаппарата, отражает новые черты телевидения перестройки, когда, по словам отечественного телекритика и историка телевидения Анри Вартанова, впервые в истории информационная составляющая телевидения в России стала превалировать над образовательной и развлекательной¹⁵.

¹⁵ Vartanov A. Television as Spectacle and Myth // Mass Culture and Perestroika in the Soviet Union / Ed. by Siefert M. New York, 1991. P. 163.

Преображение

Деконструируя телевидение, кино пытается защитить и обезопасить само себя, подтвердить некогда подаренный статус «важнейшего из искусств». Однако смысл борьбы не так однозначен, ведь выступая противником телевидения, разрушая и умаляя его технические, эстетические и коммуникативные качества, кино по сути вступает в конфронтацию с официальной властью, которая уже в конце 1950-х гг. провозглашает телевизор «могучим средством коммунистического воспитания»¹⁶, а также «действенным пропагандистом»¹⁷, «средством осуществления партией идейного, политического и организационного руководства массами»¹⁸. Такая рецепция прослеживается вплоть до второй половины 1980-х, когда телевидение переживает пору своего короткого расцвета. Перефразируя М. Жванецкого («читать стало интересней, чем жить»), отечественный телекритик, работник ТВ, стоящий у его истоков, Сергей Муратов справедливо констатирует, что в перестроечные годы «смотреть стало даже интересней, чем читать»¹⁹. В эту эпоху, когда телевидение, обогатившись новыми жанрами, темами, программами, прямым эфиром и живым авторским словом, становится по-настоящему захватывающим зрелищем, кино признает бессмысленность борьбы с обновленным медиа. Напротив, оно идет по пути максимальной консолидации с телевидением, обращаясь к тем же темам «на злобу дня», которые освещаются во «Взгляде», «12 этаже», «Прожекторе перестройке», «600 секундах».

Для примера назовем хотя бы почти одновременное «теле» и «кино-открытие» рок-культуры: программы «Взгляд» и «Музыкальный ринг» 1987 года²⁰ и фильмы «Рок» (1987) Алексея Учителя, «Взломщик» (1987) Валерия Огородникова, «Асса» (1987) Сергея Соловьева, «Йя-хха» (1986)

¹⁶ Казаков Б. Телевидение — могучее средство коммунистического воспитания // Коммунист, 1959, № 8. С. 66.

¹⁷ Злотник О. ТВ: Писатель и зритель: Интервью с Героем Социалистического Труда, лауреатом Ленинской премии Сергеем Михалковым // Телевидение и радиовещание, 1980, № 6. С. 6.

¹⁸ Дудкина Н. В. Роль телевидения в развитии социальной активности советских людей // Деятельность КПСС по развитию социальной активности трудящихся. М., 1990. С. 68–90.

¹⁹ Muratov S. Television as Spectacle and Myth // Mass Culture and Perestroika in the Soviet Union / Ed. by Siefert M. New York, 1991. P. 172.

²⁰ О программе «Взгляд», открывшей стране «советский рок» см., например: Додолев Е. Аритмия гласности // Музыкальная правда, 2010, № 11, URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=7488#more-7488>.



Илл. 7. Кадр из фильма «Такси-блюз» (1991, реж. П. Лунгин)

и «Игла» (1988) Рашида Нугманова. Актуальными становятся проблемы молодежи, наркотиков, природных катастроф, безработицы, войны в Афганистане и др., пришедшие в кино и на телевидение практически синхронно. Кроме того, кино мимикрирует под телевидение, усваивая его эстетику, как это происходит в фильме Нугманова «Игла», который, кстати, снабжен посвящением советскому телевидению²¹. Показателен в этом смысле и фильм Павла Лунгина «Такси-блюз» (1991), в котором музыкальная тема джаза выступает не столько как контркультура, но как часть культуры, ее движущий рычаг, а отечественное телевидение преобразуется в процессе просмотра киноленты. На телеэкране «Элин», установленном в те годы на Новом Арбате, в первой части картины транслируются эпизоды советской хроники (корабли, краны), а уже во второй — джазовый концерт Алексея Сильверстова, который пораженный Шлыков смотрит, выйдя из своего такси прямо на мостовую. Гигантский размер экрана и захватывающая импровизация — кино демонстрирует новые достоинства своего конкурента, похоже — что с некоторой гордостью.

²¹ См. подробнее: Zhukova M. Rashid Nugmanov's Film Iгла (The Needle): 'Televisionised' Cinema? // Television Beyond and Across the Iron Curtain / Ed. by Bönker K., Grampp S. Obertreis J. Cambridge, 2016.

Юрий Доманский

СИНТЕТИЧЕСКИЕ (НЕ)ВОЗМОЖНОСТИ
 ДОКУМЕНТАЛЬНОГО РОК-КИНО:
 «Здорово и вечно» Натальи Чумаковой
 и Анны Цирлиной

«Это не музыка, это нечто большее».

Олег Судаков (Манагер) в фильме
 «Здорово и вечно».

Наблюдения показывают, что в игровом кинематографе далеко не всегда удастся найти золотую середину между двумя видами синтетического искусства, между кино и песней, то есть не всегда удастся добиться, если можно так выразиться, синтеза синтезов. Получается либо песни на переднем плане, и тогда киноряд лишь сопровождает песни, либо песни всего лишь фон для фильма (как вообще чаще всего бывает с музыкой в кино). Из отечественных режиссеров, пожалуй, лишь Алексей Балабанов смог в игровом рок-кино — в дилогии «Брат» и в фильме «Я тоже хочу» найти компромисс, дав шанс песне стать полноправным участником полноценного художественного кинополотна. Что же получается в документальном кино? Если, конечно, это кино о рок-музыке, вернее — о рок-музыкантах?

Гипотетически тут проще всего пойти по пути преподнесения зрителю именно творчества, то есть не стремиться к синтезу возможностей кино и возможностей песни, а посредством кино просто передать песню, сопроводив ее каким-нибудь нарочито периферийным относительно звучащей составляющей видеорядом. В таком случае документальные фильмы о рок-музыкантах должны большей частью строиться

на аудиальной составляющей, на передаче звучащего творчества героев фильма. И действительно, некоторые создатели фильмов идут по пути показа концертных выступлений, включения их в нехитрую, часто почти художественную, игровую «раму» (можно привести в качестве примеров фильмы из разных времён «АББА» (ABBA, 1977), «Волшебство Queen в Будапеште» (Varázslat — Queen Budapest, 1987), «Металлика: Сквозь невозможное» (Metallica Through the Never, 2013)).

Да, возможности кино позволяют показать концертное исполнение песни, снятое с разных ракурсов, с непременным чередованием планов, с показом зрителей... Можно сделать и клип на песню, но такой клип, в котором песня была бы на первом и главном плане. При всех плюсах такого подхода к песне у него есть один несомненный минус — столь желаемого в кинематографе синтеза аудиального и визуального, того самого синтеза синтезов не получается: с одной стороны, может иметь место, как уже было сказано, редукция песней видеоряда; с другой стороны, сама песня как аудиальный объект визуальным рядом может редуцироваться, превращаться (в большей или меньшей степени) в фон для кино. И то и другое может происходить даже тогда, когда перед нами, скажем, просто показ концерта. Следовательно, возможности киноискусства в передаче звучащего искусства, искусства песни отнюдь не безграничны. А раз так, то кинодокументалисты, снимающие фильмы об актуальной музыке, ищут иные пути работы с материалом, ищут такие пути, которые позволили бы добиться оптимального синтеза аудиального и визуального, песенного ряда и киноряда.

Традиция отечественного документального рок-кино довольно-таки устойчивая — она ведет свой отсчёт от второй половины 1980-х годов. Тут можно назвать, например, фильмы «Рок» Алексея Учителя 1987 года или «Сон в красном тереме» Андреяса Аболса 1989 года: Первый фильм представил ленинградский рок, второй — рок свердловский. Была тогда и короткометражная рок-документалистика, в частности — фильмы «Стоит лишь тетиву натянуть» Надежды Хворовой (1986) и «Настя и Егор» Алексея Балабанова (1987). И потом, конечно, документальные фильмы о рок-музыкантах снимались. Из недавних работ можно назвать «Агата Кристи. Эпилог» Алексея Остудина (2010), «Следы на снегу» Владимира Козлова (2014), «Еще» Дмитрия Лавриненко (2014). Достаточно посмотреть хотя бы некоторые из названных фильмов, чтобы убедиться в следующем: функция саундтрека в такого рода фильмах должна принципиально отличаться от функции саундтрека в фильмах немзыкальной тематики. Если в фильмах не о музыке музыка сопровождает киноряд, то в фильмах

о музыке музыка должна бы находиться на переднем плане: киноряд должен сопровождать музыку. То есть саундтрек тут не должен быть саундтреком в привычном смысле.

Самый же простой способ представления музыкального творчества в формате документального фильма — это синхрон. Данный журналистский жаргонизм обозначает явление, когда изображение на экране говорящего сопровождается его звучащей речью; я буду использовать понятие «синхрон» в более широком значении — в том числе синхронном буду называть явление, когда песня исполняется прямо в кадре: изображение поющих и играющих исполнителей сопровождается звучащей песней. Действительно, для рок-документалистики прием песенного синхрона самый, пожалуй, доступный. И это делает его в глазах создателей несколько примитивным, потому используется он отнюдь не часто. То есть создатели документальных рок-фильмов предпочитают искать иные ходы для передачи музыкального материала. Например, если хочется представить песню, то можно сделать для нее оригинальный видео- или даже фоторяд, что-то вроде клипа, только не самостоятельного, а включенного в контекст фильма. Другое дело, что в рок-документалистике песня обычно почти не используется целиком.

Эти приемы включения песни в киноряд присутствуют и в вышедшем в конце 2014 года фильме Натальи Чумаковой и Анны Цирлиной «Здорово и вечно». Этот фильм посвящен ранним годам существования группы «Гражданская Оборона», конкретно — ее лидеру Егору Летову (только примерно в середине фильма рассказывается о Янке, а ближе к концу — о проекте «Коммунизм»). То есть фильм можно назвать биографическим. Большая часть этого фильма — синхроны (в узком смысле, так называемые «говорящие головы») с друзьями и соратниками Летова, изредка видеорядом становятся фотографии и кадры кинохроники позднесоветских времен. И все это сопровождается музыкой. Согласно титрам, в фильме присутствует 31 композиция, три из которых принадлежат Янке, а остальные — Летову или же Летову с соавторами. Вместе с тем столь большая цифра отнюдь не делает 80-минутный фильм нарочито перегруженным музыкальным рядом. Более того, для фильма о музыке «Здорово и вечно», на мой взгляд, не очень и музыкален. Куда как больше там синхронов с летовскими друзьями и коллегами. И даже порою речи людей сопровождаются кадрами с концертов «Гражданской Обороны». Музыка в таких случаях звучит на весьма далеком, приглушенном фоне. Но все же музыка есть. Поделюсь некоторыми наблюдениями над тем, как она вводится в фильм.

Первая песня, как это ни странно для фильма о музыканте, звучит только на 23-й минуте (до этого да и потом дальним звуковым фоном звучит инструментальная музыка, «увертюры» к песням, но до исполнения слов дело не доходит). На 23-й же минуте звучит небольшая часть песни «Он увидел Солнце». Песня эта становится в данном случае иллюстрацией к рассказам о том беспределе, который творил КГБ в отношении Летова и его соратников. Вообще, использование начальных сегментов песен можно признать характерным приемом для фильма «Здорово и вечно». Только ближе к финалу песни звучат в относительно больших и зачастую синхронных фрагментах. Но это потом. В первой же половине фильма песни даются только начальными частями, буквально так: маленький кусочек, который почти сразу вытесняется словами очередного участника или свидетеля событий тех лет, а в паузах его речи слышна песня. При этом в кадре либо находится говорящий, либо показываются фотографии. Так получается с песнями «Тоталитаризм», «Анархия (Да будет)», со спетой дуэтом с Янкой песней «Деклассированным элементам». Чаще же песни звучат далеким фоном к речи, слов песен разобрать нельзя, даже зачастую нельзя понять, какая именно песня звучит. Однако, что интересно, как раз вот эти «глухие» исполнения лучше всего передают атмосферу летовских концертов, когда все гремело, хрипело, свистело, но разобрать слова было невозможно. Летов, как известно, принципиально делал установку на плохой звук, на ревуший и заслоняющий все прочее бас; в фильме Летов говорит, что стихи его «не на уровне интеллекта», то есть значения слов не важны. Эффект этот исчез в «очищенных» записях, однако оказался реанимирован в приеме фонового звучания музыки в фильме. И не случайно в один из моментов фильма музыкант Сергей Жариков говорит следующее: «Тексты, они характер имеют как заклинания, они как магия, там две-три фразы важные, две-три фразы, а все остальное смысла нет, потому что интеллект выключается, рок он не интеллектуальная музыка».

Первый же песенный синхрон появляется только на 44-й минуте — это знаменитая «Все идет по плану». Воспроизводится довольно большой сегмент — первый куплет, припев и начало второго куплета. И почти сразу же вслед идут другие песенные синхроны: на 48-й минуте начало песни «Здорово и вечно», но на третьей строчке песня и Летов на сцене становятся фоном для очередной речи; потом, правда, песня ненадолго снова вернется на первый звуковой план. А на 50-й минуте довольно долгий сегмент (два куплета и два припева) синхрона «Так закалялась сталь». Съемки любительские, одной камерой, преимущественно так

называемый средний план. А вот уже на 54-й минуте — не синхрон: большой сегмент «Некрофилии» сопровождается видеорядом хроники 80-х годов — очереди в магазинах и т. п. На 63-й минуте большой (примерно двухминутный) синхрон «Я всегда буду против», а на 68-й минуте иллюстрирующий «Последний концерт в Таллинне» небольшой синхрон «Крыши едут». С этого синхрона и до конца фильм, прежде черно-белый, становится цветным. На 70-й минуте синхрон «Харакири». Это первый случай в фильме, когда песня звучит полностью. И уже под самый конец, на 75-й минуте сегмент песни «Прыг-скок» (тут в видеоряде в числе прочего даются рукописи Летова), а потом, на 77-й минуте, использован прием «кадр в кадре»: Летов из «старого телевизора» рассказывает о «Песне про Дурачка», после этого идет синхрон самой песни, но почти с самого начала видеоряд концерта перебивается кадрами, где Летов раздает автографы в автобусе, а поклонники провожают певца после концерта; потом же и вовсе под продолжение этой песни начинаются титры.

Таким образом, из 31-й композиции саундтрека (в это число включены и сугубо инструментальные вещи) относительно заметны (в разной степени) оказались только 13 — меньше половины. К тому же и распределены по фильму они оказались неравномерно — синхроны появляются только во второй половине, до 23-й минуты песни фактически не слышны.

Типология же использования музыкальных произведений в фильме «Здорово и вечно» в самом общем виде такова:

- во-первых, небольшие вставки из «увертюр» к песням,
- во-вторых, небольшие начальные фрагменты песен уже со словами, но идущие в сопровождении несинхронного видеоряда и сравнительно быстро сменяющиеся речами «говорящих голов»,
- в-третьих, песни звучащие дальним фоном к несинхронному относительно их видеоряду,
- в-четвертых, концертные синхроны разной длины.

Как видим, самих способов передачи музыки в фильм «Здорово и вечно» довольно-таки много. И все же создается впечатление, что музыка в данном фильме оказалась не на первом плане. Однако это несколько поверхностный взгляд, ведь в разговоре о фильме музыкальной тематики (как, впрочем, в разговоре о любом ином фильме) важно другое — важно, на кого рассчитан фильм. Так какова возможная аудитория фильма? Это знатоки творчества Летова? Или это те, кто только будет знакомиться с этим творчеством? Или же и те, и другие? Последнее, конечно, всего вероятнее, ведь при разговоре о потенциальной аудитории того или иного явления надо учитывать как можно больший спектр вариантов. Для

адресатов-знатоков бывает достаточно дать только начало той или иной песни или же пустить ее даже самым дальним фоном — знаток мигом подключит всю эту песню через память к смыслам фильма; то есть знатоку творчества Летова, Янки, «Гражданской Обороны» достаточно бывает намек, даже упоминания. Ну а адресатов-неофитов (если уж они взялись смотреть данный фильм) такая структура саундтрека, такие способы преподнесения его составляющих должны заинтересовать, заставить потом отыскивать эти песни полностью, чтобы послушать их в хорошем качестве. То есть в обоих случаях, в случаях как знатоков, так и неофитов, оказывается, что основные способы подачи музыкального материала в фильме «Здорово и вечно» могут быть признаны оптимальными.

Действительно, создатели фильма «Здорово и вечно» попытались найти пути соединения песни и кино. И пути эти, если говорить о них в самом общем виде, сводятся к следующему: фильм предлагает не просто песни, даже не интерпретацию песен, а предлагает кинематографическую интерпретацию художественных миров музыкантов. Эти миры, включающие в себя не только собственно песни, но и самые разнообразные метатексты, перекодируются на язык документального кино. В результате осуществляется синтез синтетических художественных миров музыкантов, миров преимущественно аудиальных, и синтетического мира кино.

Вывод же, который можно сделать из сказанного, касается как раз возможностей использования песни — как искусства синтетического — в синтетическом же искусстве документального кино, кино, главной темой которого является музыка. Существуют разные способы введения песенных произведений в ткань, в структуру фильма. И важно, чтобы по возможности были использованы все эти способы. А еще важно вычислить оптимальную пропорцию и оптимальное расположение в фильме песен, преподнесенных разными способами. Создателям фильма «Здорово и вечно» это, как представляется, удалось. Ну а для выводов более обширных следует рассмотреть другие примеры использования музыки в документальном рок-кино. Однако уже сейчас можно предположить, что синтетическая природа песни делает ее включение в фильм (тоже синтетический по своей природе) одновременно и трудным, и перспективным. Трудным, потому что приходится инкорпорировать синтетическое в синтетическое и эти синтетические различны по своей структуре. Перспективным, потому что неизбежно заставляет искать, а в итоге и сочетать разные способы инкорпорирования песни в фильм.

Марина Шарапова

О МИМЕТИЧЕСКОМ И АРХЕТИПИЧЕСКОМ В КИНОПОВЕСТВОВАНИИ (на примере фильмов «Бесконечность» М. Хуциева и «Дикое поле» М. Калатошивили)

*Ф*ильм «Бесконечность», снятый Марленом Хуциевым по собственному сценарию в 1991 году, оказался одним из редких отечественных кинопроизведений последней четверти века, которые пытаются предложить свой вариант разрешения проблемы человеческого бытия, сохранения гуманистического начала в условиях распада прежней картины мира. В этой картине режиссер, затрагивавший экзистенциальные проблемы еще в 1960-е годы, находит возможность разрешения бытийных вопросов в обращении к реальности человеческого сознания, такой реальности, которая способна превзойти время, оказаться сильнее тех или иных событий, происходящих как в жизни отдельного индивидуума, так и в истории. В картине М. Хуциева отчетливо проявляется миметическая природа кино как искусства.

Еще в фильме «Застава Ильича» главный герой фильма Сергей, делясь своими размышлениями с отцом, говорил: «Ничего не существует отдельно [...] отдельно любовь, отдельно жизнь, отдельно время, в которое ты живешь». Главный герой «Бесконечности» Владимир Иванович мучается экзистенциальными вопросами, связанными с определением смысла жизни, взаимовлияния человека и общества, человека и культурной традиции, памяти поколений. По мнению Л. Аннинского, герой Владимир Иванович, внешне напоминающий Илью Муромца, — шестидесятник, потерявший свой мир, потерявший страну, почву, веру¹. Владимир

¹ Аннинский Л. А. Поздние слезы. Заметки вольного кинозрителя. М., 2006. С. 119.

Иванович тревожится оттого, что жизнь его заканчивается, а чего-то важного он в ней не совершил. Ритм новой жизни таков, что, не успеешь оглянуться и останешься без всего, подобно тому, как сам Владимир Иванович оказывается без мебели под напором невесть откуда взявшихся покупателей. В этой жизни почти никто не слышит и не стремится понять рассуждений героя о важности соотнесения своей жизни с историей, с традицией предшествующих поколений. Освободившись почти от всего материального, герой предпринимает ирреальное путешествие в прошлое в надежде отыскать духовные корни и обрести личностную опору как в своих воспоминаниях, так и в размышлениях о судьбе России в последние сто лет.

Строгость драматургических мотивировок, выверенность сюжетных поворотов в этом фильме оказывается не столь важной, поскольку в основе киноповествования не жесткая сценарная конструкция, а своего рода исповедь автора — Марлена Хуциева, его осмысление века минувшего и тревоги о настоящем. Автоцитаты из предыдущих фильмов режиссера только подтверждают исповедальный характер разворачиваемого действия, свидетельствуя, о чем во времена «Весны на Заречной улице», «Двух Федоров», «Заставы Ильича», «Июльского дождя» считал важным размышлять режиссер. Цитатность, отстраненность, которые могут быть отнесены к постмодернистским элементам тем не менее не приводят к выводам в духе постмодернизма о моральном релятивизме всего происходящего. Взыскующий идеала герой, вглядываясь в дагерротипы фотографий XIX века, ищет и находит его в историческом прошлом.

Окружающее героя пространство изобилует различными символами. Это пространство включает в себя репродукцию Витрувианского человека Леонардо да Винчи, старинную карту звездного неба (тут же вызывающую ассоциацию с цитатой Канта про нравственный закон внутри нас), что, в частности, позволяет опознать во Владимире Ивановиче представителя интеллигенции. На всем протяжении его путешествия в прошлое в кадр неоднократно попадают символы, имеющие отношения к трансцендентному, — купола и внутренние своды церквей, иконы, фрески, кладбищенские надгробия. В сцене разговора со священником, происходящем на фоне внутреннего церковного убранства, силуэт главного персонажа становится прозрачным, что необходимо режиссеру для того, чтобы сделать дополнительный акцент на внутреннем мире, душе героя.

В эпизодах фильма по улицам города юности Владимира Ивановича многократно, по одиночке и группами, проходят люди с косами, вызывая у героя ассоциации со смертью и ввергая его в состояние оторопи.

В музыкальном оформлении фильма использована апеллирующая к метафизике классическая музыка. Это Бетховен, Гуно, Бах, Шопен, а также церковные колокольные звоны. Светлую, а иногда даже ироничную интонацию фильму придают вальс Штрауса «На голубом Дунае» и музыкальный отрывок из «Огней большого города» Ч. Чаплина.

Владимир Иванович продолжает поиски ответов на вопросы бытия оказываясь на рубеже ушедших столетий, накануне Первой мировой войны, похоронившей Российскую Империю. На старинной раме с рентгеновским снимком грудной клетки «Байрона», которую в завязке фильма герой отказывался продавать, М. Хуциев акцентирует внимание и в финале фильма. Рама обрамляет одну из живописных работ в этой же квартире на том же месте... только действие происходит столетие назад, в преддверии встречи первого нового года XX века. С помощью и этой детали в фильме проводится линия преемственности поколений, культуры, традиций.

Весь фильм — история про то, что человеку не надо бояться жить на свете, не надо убежать от того, что послано судьбой. По сути, Хуциев отвечает на вопрос о соотношении текущей обыденности с высоким идеалом, о том, как человеку по-человечески жить в ситуации, когда идеал недостижим². Ответом на такой вопрос становится не декларируемое открыто, но чувствуемое и понимаемое знание, приходящее к герою в разговорах с некогда любимой им женщиной, с неведомым собеседником из XIX века, с могильщиками, со священником и в итоге с самим собой. Режиссер не навязывает свою точку зрения, не становится доктринером и потому многогранность мира, отображаемая в фильме, убеждает. В макрокосме, в который М. Хуциев обращает пространство картины, оказывается важным постижение единства всех времен. Сегодняшнее оказывается прошлым по отношению к будущему, так же как сквозь оттепель просвечивает военное время, сквозь военное время — довоенное и так далее³. Непрерывность бытия и переживается как бесконечность.

В данной картине символическим и даже метафизическим оказывается пространство, которое окружает героя. Вместе с тем в отдельных эпизодах воспоминаний героя проявляется миметическая природа искусства, нивелируя архетипические основы образа главного действующего лица. Владимира Ивановича трудно отнести к тому или иному героическому

² «Бесконечность» Марлена Хуциева: Крутлый стол в редакции «Киноведческих записок» // Киноведческие записки. 1992. № 14. С. 5–26.

³ Там же. С. 11.

типу. Создаваемый на внешнем уровне образ героя-богатыря на поверку оказывается образом, вбирающим в себя различные архетипические качества — от жажды познания героя-бунтаря до детской наивности Иванушки-дурачка. Подобно тому, как белый цвет содержит в себе возможность спектрального разложения на цвета радуги, герой, оказывающийся в непрерывном пространстве прошлого-настоящего-будущего, способен стать отражением и трансформацией разных героических типов. Константой остается только одно — высшие нравственные ценности, существующие в любых культурах во все времена.

Картина «Дикое поле» М. Калатоцишвили — П. Луцика и А. Саморядова обращается к исследованию мифологически-метафизического пространства российского социума. Главный герой фильма — доктор Дмитрий Васильевич, воплощающий черты архетипического героя-праведника. Дмитрий Васильевич попадает из города в пространство «дикого поля», на окраину страны, живет в заброшенной хижине в степи и лечит население близлежащих сел и деревень от запоев и пулевых ран.

Дикое поле — это удивительная земля, где люди не умирают, а, умерев, — полежат немножко и возвращаются в мир живых. Так происходит, потому что окружающие хотят этого возвращения и не сомневаются в нем. Наивные и смелые жители степи время от времени впадают в отчаяние и уходят в запой от беспросветности собственной жизни, но тем не менее верят в то, что пока они живы, «России жить от моря и до моря тысячу лет». В своей дикости мужики рубают шашками, кидают гранаты; от неразделенной любви стреляют в любимых, ждут чуда от Бога и внимания от самоустранившихся властей; боятся себя же, невольного своего безвластия и беззакония.

Авторы фильма подчеркивают особенности отечественного миропонимания, основанного на двоеверии, совместном сосуществовании языческой веры в природу и христианства. Этот мир — симбиоз социального и природного — оказывается своеобразным слепком русской цивилизации. Степная языческая стихия влияет на миропонимание персонажей, определяет их героические способы выживания. Доктор, дитя цивилизации, всматривается, вживается в эту «дикость», однако не дает ей себя поглотить. Ежедневная стирка и чтение — один из обязательных ритуалов жизни Мити. Примечательно, что читает он «Дон Кихота» М. Сервантеса. В сценарии не уточнялось, какие книги читал Митя, поэтому такой режиссерский акцент можно воспринять как свидетельство того, что Дмитрий Васильевич становится эманацией Дон Кихота.

Исследуя бродячие сюжеты в кинематографе, киновед О. Рейзен пишет: «Донкихотство — тема несбыточности идеала. Сервантесовский Дон Кихот все может, у него достанет сил и решимости на тысячу битв. Он терпит поражение потому, что не хочет знать этой жизни, а она есть [...] настоящие Дон Кихоты не побеждают никогда»⁴. Применительно к доктору Дмитрию Васильевичу это справедливо за исключением того, что герой не хочет знать окружающей действительности. На самом деле он просто не может принять ее до конца. Именно потому, что Митя не становится таким же «диким», как аборигены, он помогает поддерживать в этом хаосе хоть какой-то порядок.

Образ доктора, как задумывал его режиссер, — это образ счастливого человека⁵. В условиях нехватки лекарств он лечит раскаленным железным прутом, зашивает огнестрельную рану жилкой свежезарезанного ягненка, использует нетрадиционные методы лечения, собирает целебные травы и делает настои из них. Митя не ропщет на судьбу, он знает, что окружающим, если что-то случится со здоровьем, не на кого больше надеяться. Бегство невесты Кати огорчает Митю, однако еще более укрепляет его в правильности выбора. Здесь суровая, но ясная по своему целеполаганию жизнь, в которой он нужен окружающим, и это для доктора главное. Поэтому разделить стремление Кати жить по-другому он не может. Вместе с тем сочетание в образе доктора архетипа Дон Кихота и героя-праведника, близкого аскету, делает счастливую семейную жизнь в комфорте современной цивилизации для него невозможной. В том числе и поэтому логичным в драматургии фильма оказывается вынужденный отказ доктора от земных телесных радостей.

Доктор, несмотря на утопичность своего донкихотского идеализма, знает, что живет правильно. Авторы фильма не связывают праведность героя с конкретной религиозной традицией. В разговоре с другим врачом Митя на вопрос, есть ли Бог на этой земле, отвечает, что не знает. Но строит он свою жизнь в соответствии с личностным пониманием нравственных идеалов в тесном соприкосновении с познанием и использованием законов природы, тех самых высших законов, которые проповедаются разными религиями, но трудны в применении на практике.

Музыкальное сопровождение фильма апеллирует к метафизическому пласту существования. В картине звучит отрывок из оперы К.-М. фон Вебера «Вольный стрелок», каватина героини «Агаты» «Толпами ходят

⁴ Рейзен О. К. Бродячие сюжеты в кино. М., 2005. С. 62.

⁵ Корнеева И. С. Его не догонишь. «Дикое поле» на «Кинотавре» // Российская газета. Федеральный выпуск. 2008. 11 июня (№ 4682). С. 9.

по небу тучи”, но эта ария — совсем не о погоде. Либретто оперы, написанное по мотивам одноименной романтической новеллы XVIII века, отдаленно напоминает сюжет “Фауста” И.-В. Гете. Возлюбленного героини искушает дьявол, ценой этого искушения может стать жизнь Агаты. После пророческого сна о будущем, предчувствуя трагическое развитие событий, Агата и поет эту арию. Музыкальный момент вносит тревогу в ожидания зрителя, предостерегает от чего-то страшного в будущем.

Финал фильма, в котором Митю неожиданно закалывает сумасшедший бродяга, также закономерен. Постулат о том, что “настоящие Дон Кихоты не побеждают никогда”, предопределяет трагический финал. Не принимая до конца законов языческого социума “дикого поля”, идеалистически воспринимая окружающую действительность, доктор принимает за Ангела его противоположность и платит за ошибку жизнью.

Последние кадры фильма идут под музыкальное сопровождение Прелюдии ми-минор И. С. Баха из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира». Как отмечают исследователи творчества И. С. Баха, весь сборник ХТК есть музыкально-этическое толкование образности и сюжетики христианской мифологии⁶. В цикле четко прослеживаются несколько сюжетно-смысловых пластов, связанных с основными вехами евангельского повествования. В этом толковании прелюдия ми-минор ассоциируется с эпизодом посещения Марией Елизаветы и одновременно с упоминаемой в Библии неоднократно юдолью плача, долиной слез, с земной жизнью, наполненной горестями и страданиями. Посещение Марией Елизаветы символически связано со встречей Ветхого и Нового заветов. Елизавета, ожидающая сына — Иоанна Предтечу, встречает Богородицу, носящую под сердцем Иисуса, словами «Богородице Дево, радуйся» и слышит в ответ «Величит душа моя Господа». Вот так прелюдия ми-минор Баха, звучащая в финале фильма, оказывается символом соединения Ветхого и Нового Завета, сочетания скорби и радости.

Тем не менее, финал фильма наводит на мысль о богооставленности мира и даже вызывает ассоциацию со смертью Христа. Попытка органичной ассимиляции в «диком поле» представителя гуманистической цивилизации, стремящегося помочь выживанию варварского мира, заканчивается плачевно. Как отмечает Кирилл Разлогов, судя по фильму, веры в Бога не стало и боги отвернулись от русских людей⁷. В этой

⁶ Подробнее см.: Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. М., 2006. С. 11–24.

⁷ Разлогов К. Э. «Дикое поле»: евразийский хронотоп // Искусство кино. 2008. № 8. С. 52.

формулировке ключ к пониманию картины как притчи о стране, «застрявшей» между язычеством и христианством. Получается, что язычество явно сильнее и глубже укоренено в национальном характере, именно оно и помогает выживанию.

Подводя итоги отметим, что в «Бесконечности» М. Хуциева и «Диком поле» М. Калатоцишвили по-разному сочетаются архетипические и миметические пласты повествования. В картине «Дикое поле» архетипичен и даже метафизичен герой, так же как и архетипично пространство «дикого поля». В картине «Бесконечность» герой миметичен, а пространство его путешествия в прошлое — ирреально, символично и метафизично. В то же время обе картины апеллируют к трансцендентному уровню бытия и утверждают вечные гуманистические ценности.

Лариса Муравьева

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ РЕДУПЛИКАЦИИ В КИНОЯЗЫКЕ

*З*овествование на грани вымысла и реальности всегда оставалось неослабевающим источником семиозиса, однако в постмодернизме это колебание становится главным вектором художественной рефлексии. Об этом свидетельствует как небывалое тяготение к стилевому и жанровому синтезу, так и соположение и переплавка устоявшихся норм и канонов, ориентированных, с одной стороны, на референциальное подобие, а с другой — на вымысел и фационализацию. Уже в 1960-х годах эксперименты с переходом реального в воображаемое на экране становятся одной из главных линий авангардных поисков кинематографа (например, в фильмах А. Рене и позднего Л. Бунюэля). В ряде произведений оппозиция вымышленного и фактического принимает форму диалога между «чужим» и «своим» словом: так, у Годара кино активно использует фрагменты чужих фильмов для смыслопорождения. В литературе рискованные эксперименты продельывает Д. М. Томас в 1980-е годы, вклеивая в свои романы по принципу коллажа чужие тексты. В качестве ответа на обвинения критиков в плагиате писатель заявляет о творческой, или, скорее, «со-творческой» сущности заимствования чужого текста. В одном из произведений он пишет: «Просто-напросто все искусство представляет собой сотворчество, перевод, если угодно. Плагиат — это совсем другое...»¹.

¹ Томас Д. М. Арарат [роман] // Томас Д. М.; [Авт. предисл. Г. Яропольский]. М.; СПб., 2003. С. 148.

В контексте всеобщего переосмысления искусства как сотворчества актуализируется особая нарративная практика, превращающая оппозицию «свое — чужое», «вымышленное — фактическое» в «выявленный фактор» (Ю. М. Лотман) композиционного построения литературного или кинематографического текста. Речь идет о редупликации (*франц. mise en abyme*) — нарративно-композиционной фигуре, благодаря которой в произведении транспонируется или удваивается какой-либо из его составляющих элементов, будь то история, событие, сам процесс его создания или рецепции. Этот прием затрагивает фактически все знаковые направления и течения XX века: от Набокова и Хаксли — до Борхеса и Роб-Грийе, от Гриффита — до Феллини и Трюффо. На всем протяжении XX века модель данного нарративного построения эволюционирует и меняется, и в постмодернизме фигура начинает активно обращаться к использованию ресурсов чужого текста. В западноевропейской теории *mise en abyme* получает широкое распространение сначала в литературоведении, а впоследствии экстраполируется на теорию кино, фотографии, живописи, театральной критики.

Понятие *mise en abyme* не имеет однозначной дефиниции и варьирует различные определения в современном научном дискурсе. С одной стороны, под редупликацией понимают рассказ в рассказе, фильм в фильме, картину в картине — иными словами, рекурсивное построение, образованное с нарративной точки зрения по принципу вложения дублирующих диегезисов. С другой — редупликацию считают приемом, обращаясь к символическим основаниям создания текста и отражающим в произведении сам творческий акт. Редупликация признается одним из факторов, провозглашающих рождение «новой поэтики»² в переходные моменты слома стиля или направления, приемом, отражающим авторефлексивные тенденции искусства и обновляющим нарративный язык той или иной эпохи³.

Особое внимание феномену редупликации уделяется в конце 1970-х годов в методологических рамках структурной поэтики⁴, но и по сей

² Zaiser R. Récit spéculaire et métanarration dans les romans de Sorel, de Scarron et de Furetière // Formes et formations au dix-septième siècle. Actes du 37e congrès annuel de la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, University of South Carolina, Columbia, 14–16 avril 2005 / Éd. par Buford Norman. Tübingen, 2006 (Biblio 17, 168). P. 163–171.

³ Gontard M. Postmodernisme et littérature // Œuvres et critiques, Vol. XXIII, Tübingen-Paris, 1998. P. 41.

⁴ Bal M. Mise en abyme et iconicité // Littérature 29, 1978. P. 116–128; Dällenbach L. Le

день явление продолжает оставаться одним из самых дискуссионных в регистре риторических и нарративных фигур. Если в 1970-е годы редупликация изучается преимущественно на материале литературных текстов и испытывает сильное влияние влиянием структуралистского метода, то постепенно становится очевидным, что семиотические возможности фигуры значительно превосходят вербальную форму выражения. Во-первых, исследования последних лет убедительно показывают, что редупликация обладает интермедийными свойствами. Прием не только выходит за непосредственные рамки текста, но и активно использует различные медийные среды в процессе текстопорождения и смыслообразования. При этом редупликация не сводится к удвоению кода по типу «фильм в фильме» или «рассказ в рассказе», а зачастую строится как взаимодействие визуального и перформативного, рассказа и показа, наррации и дескрипции. Нередки случаи построения по типу *визуальный образ в тексте*, хорошо известные по романам Роб-Грийе, или по типу *пьеса в фильме* — например, в работах «В прошлом году в Мариенбаде» и «Мой американский дядюшка» А. Рене, «Синекдоха, Нью-Йорк» Ч. Кауфмана и др.

Во-вторых, переосмыслению подвергаются интертекстуальные свойства редупликации — ее способность обращения к чужому тексту как объекту отражения. Отличие интертекстуальной редупликации от простой интертекстуальности заключается в том, что она работает на уровне нарративного целого и не сводится к точечному цитированию. Нарративная структура текста, построенного по модели интертекстуальной редупликации, предполагает наличие нескольких уровней, объединенных отношением аналогичности или подобия, при этом один из нарративных слоев отсылает к другому тексту культуры, что сказывается на всей семантической структуре произведения. Условно, если простую редупликацию можно представить в виде модели *мы видим фильм в фильме* или *мы видим процесс съемки фильма* («Американская ночь» Ф. Трюффо), то интертекстуальную редупликацию можно свести к модели *мы видим процесс создания уже существующего текста и его редупликацию в создающемся тексте*. Варианты этой модели представлены, в частности, в «Женщине французского лейтенанта» К. Рейша (*мы видим процесс съемки фильма на основе уже существующего текста и его интерпретацию персонажами, которые его снимают*) или в «Часах»

С. Долдри (*мы смотрим фильм о написании книги и том, как события этой книги транспонируются на уровне персонажей, кино о которых мы смотрим*). Поскольку «уже существующий текст» чаще всего является засвидетельствованным культурным артефактом, реципиент в состоянии улавливать интертекстуальные отсылки и интерпретировать семантическую многослойность фильма.

Интертекстуальный потенциал редупликации изучен крайне мало. Отчасти это объясняется тем, что теория редупликации была сосредоточена на объяснении чисто инструментального механизма этой фигуры как комбинации «меньшего», включенного в «большее». Потенциальная связь редуплицированного фрагмента с другими текстами была исключена из поля исследований. Наиболее близко к этой проблеме подходит М. Б. Ямпольский. В книге «Память Тиресия» он впервые говорит о том, что произведение с изоморфной структурой может интерпретироваться через отсылку к третьему тексту⁵. Например, загадочная фраза «Rosebud» из фильма «Гражданин Кейн» отсылает сразу к двум текстам: «Кубла Хан, или Видение во сне» С. Т. Кольриджа и к «Тайне Эдвина Друда» Ч. Диккенса. Межтекстовые параллели являются своего рода интерпретантами и расшифровывают таинственное послание. Несмотря на то, что исследователь не дает четкого разграничения между понятиями «третий текст» и *mise en abyme* (которую он называет «геральдической конструкцией»), он затрагивает важную проблему интерпретирующего, объясняющего свойства такого построения.

Здесь представляется важным обратиться непосредственно к определению анализируемого феномена. С семиотической точки зрения моделью интертекстуальной редупликации является ситуация, когда текст А можно совместить с текстом В по принципу включения ($B \in A$), при этом вложенный текст В будет выстраивать отношение подобия с включающим текстом А ($B \sim A$). Фигура работает на уровне нарративного целого, при этом миниатюрный, вложенный слой устанавливает референтную связь с другим текстом культуры.

Расширение перспективы изучения редупликации на уровне межтекстовых взаимодействий не может не сказаться на семантических свойствах произведения. Заимствование «чужого слова» (М. Бахтин) как объекта творческой рефлексии над природой создания или функционирования произведения приводит к тому, что еще Андре Жид называл

⁵ Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 73–91.

«взаимовлиянием» (*rétroaction*) автора и текста. В постмодернизме происходит своеобразный сплав текстов различной природы, границы между которыми не только не вуалируются авторами, но сознательно подчеркиваются с целью заострить внимание на феномене противопоставления, коммуникации своего и чужого в едином пространстве. Впрочем, фигура обнаруживает свою возможность выхода в интертекст еще задолго до постмодернистов: на всем этапе развития редупликации как эстетической формы в XX веке задействовался ее потенциал обращения к чужому тексту как средству повышения экспрессивной образности. Так, Матисс еще в 1910-х годах вписывал в картины образы других своих полотен, а кинематограф «новой волны» заимствовал фрагменты более ранних фильмов⁶. Однако именно в литературе и кино постмодернизма интертекстуальные возможности редупликации перестают быть эпизодическими и начинают активно использоваться в семиозисе. В постмодернистских текстах особенно отчетливо наблюдается смещение жанровых канонов, вымысла и правдоподобия, поэтому постмодернистское произведение не удовлетворяется редуплицированием самого себя и зачастую обращается к культурному диалогу и взаимодействию.

Одним из примечательных образцов воплощения этой нарративной фигуры становится фильм С. Долдри «Часы» (2002), являющийся адаптацией одноименного романа М. Каннингема (1999). Несмотря на то, что редупликация присутствует и в фильме, и в романе, способы и средства ее реализации существенно различаются. Нарративная схема «Часов» похожа на расставленные с геометрической точностью ряды зеркал, проецирующие друг на друга отражение предмета, который зрителю так и не удастся увидеть полностью, но чей след оставляет волнистую рябь на всей поверхности фильма. Этим ускользающим объектом отражения является роман «Миссис Дэллоуэй», но «отражение» в данном случае — не совсем подходящий термин. «Часы» не представляют собой ни римейк, ни гипертекстуальную трансформацию (в значении Женетта), хотя признаки обоих явлений частично представлены в этом фильме.

⁶ Например, в фильме Ж.-Л. Годара «Жить своей жизнью» (1962) героиня Нана смотрит в кинотеатре фильм С. К. Дрейера «Страсти по Жанне д'Арк» (1928), а именно тот отрывок, в котором Жанну подготавливают к смерти. Этот фрагмент является своего рода предвестником судьбы самой Нана, которая погибает в конце фильма. Редупликация не только строится по традиционной модели «фильм в фильме», но и устанавливает интертекстуальную связь с прецедентным текстом и — шире — с историческим сюжетом, который проецируется на судьбу главной героини, высветляя жертвенность и неоправданность ее ранней гибели.

По справедливому замечанию М. Ямпольского, «римейк — это странный визуальный эквивалент перевода словесного текста [...] “Оригинал” этого перевода попросту уничтожается, а новая версия претендует на то, что она и есть оригинал, не имеющий предшественников»⁷. В отличие от римейка, «Часы» не являются «переводом старой версии в новую»: следы этого перевода можно обнаружить лишь в одном из микронарративов, но не во всем произведении. Также, в отличие от гипертекста, фильм нельзя признать трансформацией чужого сюжета, поскольку сам характер межтекстовой связи с первоисточником настойчиво подчеркивается на всех структурных и тематических уровнях произведения: начиная от заглавия («Часы», как известно, это первый вариант названия «Миссис Дэллоуэй») и заканчивая введением в пространство фильма фигуры самой Вирджинии Вулф, пишущей свой роман.

Характерной особенностью структуры фильма становится органическая взаимосвязь различных планов повествования, объединенных не только проекцией на роман-первоисточник, но и внутренним развитием нарративной логики. Три главные героини «Часов», живущие каждая в своем мире, в свое время и пространстве — в Англии 1920-х годов, в Лос-Анджелесе 1950-х и в Нью-Йорке конца XX века — связаны не только историей создания и чтения «Миссис Дэллоуэй», но и с влиянием, которое оказывает на них эта книга. Главным фокусом произведения становится характерный вопрос воздействия, которое способны оказывать истории на ход самой жизни.

Следует вкратце обратиться к событийной канве фильма. Первая героиня, Вирджиния Вулф, тоскует в пригороде Лондона и пишет роман «Миссис Дэллоуэй», размышляя о том, стоит ли ей убивать свою героиню. Лора Браун из Лос-Анджелеса, мать маленького Ричи, читает «Миссис Дэллоуэй». Сопоставляя себя с героиней романа, она осознает невыносимость собственного бытия и пытается покончить с собой. Третья героиня, редактор нью-йоркского издательства Кларисса Воган по прозвищу «Миссис Дэллоуэй», устраивает прием в честь литературной премии, которой награждают ее друга Ричарда, больного СПИДом писателя. Центральным событием его книги, выигравшей приз, становится травма прошлого: он описывает, как в его детстве мать покончила жизнь самоубийством. Три микронарратива словно схвачены знающей камерой, которая умело комбинирует мельчайшие события из параллельных историй таким образом, что их непосредственная связь становится очевидной

⁷ Ямпольский М. Б. Язык–тело–случай: Кинематограф и поиски смысла. М., 2004.

только к концу повествования: Ричи, сын Лоры Браун, оказывается тем самым умирающим писателем, в честь которого Кларисса Воган устраивает прием, а его мать, вопреки описанию в книге, оказывается жива и приезжает на похороны сына. Как Демиург над этими двумя историями возвышается фигура Вирджинии Вулф, чьи размышления оказываются пророческими не только для персонажей ее собственной книги, но и для тех, кто эту книгу читает. Ее решение оставить в живых героиню (миссис Дэллоуэй) и убить писателя (Септимуса) проецируется на развитие нарративной логики «Часов»: героини фильма остаются живы, тогда как писатели — Ричард и сама Вирджиния — погибают.

Нарративная логика этого произведения требует особого композиционного оформления; им становится интертекстуальная редупликация. Фильм воспроизводит процесс создания чужого текста путем установления аналогий к нему на разных уровнях собственной организации. События, которые происходят с участниками истории, являются вариациями событий из «Миссис Дэллоуэй». Устройство по принципу редупликации показывает, какие смысловые отношения устанавливаются в фильме, как различные уровни соотносятся между собой и, главное, как они соотносятся с текстом-первоисточником. Оригинал является своего рода нарративной программой, в которой заложены сценарии развития «Часов». К каждому значимому узлу нарративной структуры «Миссис Дэллоуэй» возникает ряд аналогичных событий в «Часах»: покупка цветов, вечерний прием, самоубийство и т. д. Редупликации подвергаются также отношения между участниками истории: например, Ричард из «Часов» совмещает в себе черты Септимуса и Питера Уолша. Подобно Септимусу, он слышит голоса, поющие на древнегреческом, и кончает с собой; подобно Питеру, у него развивается любовная линия с Клариссой.

Важно, что принцип интертекстуальной редупликации не сводится к простому цитированию. Если ненадолго отойти от фильма к роману, можно отметить, что «Часы» изобилуют аллюзиями и отсылками не только к «Миссис Дэллоуэй»: например, кресло больного и страдающего галлюцинациями Ричарда отсылает к знаменитому креслу Мерфи Беккета, о чем свидетельствуют их общие предикативные дескрипции (такие, как «кресло безумного человека», «кресло, освобождающее разум» и т. д.). Так же как и Мерфи, Ричард проводит в нем все свои дни; так же как и Мерфи, он не хочет с ним расставаться вплоть до самой смерти. Но, в отличие от Мерфи, который благодаря сидению в кресле освобождается от телесности и выходит в сферу чистого разума, Ричард освобождается

от времени. Прошлое и будущее для него сливаются в едином настоящем, поэтому он говорит Клариссе, что прекрасно помнит торжественный прием в его честь, которого еще не было, а их поцелуй тридцатилетней давности случается в настоящей реальности: *Мы и то и это [...] одновременно*, — добавляет он (*We're everything, all at once*). Кресло Ричарда — это освобождение от течения времени, возможность в любой момент уйти в свое прошлое⁸. Впрочем, такие интертекстуальные связи не являются текстообразующими и не участвуют в семиозисе, по крайней мере, в той же степени, что межтекстовые связи с «Миссис Дэллоуэй».

Вероятно поэтому фильм жертвует вторичной интертекстуальностью, фокусируясь на связи с первоисточником и прочерчивая к нему дополнительные отсылки, которых нет даже в романе Каннингема. Например, в эпизоде утренней беседы Ричард произносит реплику, относящуюся к Клариссе Воган, но которая одновременно устанавливает референцию к роману Вулф: «О, Миссис Дэллоуэй... всегда устраивает приемы, чтобы избежать тишины» [*Oh Mrs. Dalloway... always giving parties to take over the silence*], — говорит Ричард. Аналогично можно интерпретировать музыкальный фрагмент, звучащий в одном из эпизодов фильма. Кларисса слушает отрывок из «Четырех последних песен» Рихарда Штрауса, и эта музыкальная цитация, в свою очередь, восходит к эпизоду из романа «Миссис Дэллоуэй». Питер Уолш возле станции метро Риджентс-Парк слышит голос древней старухи, поющей о любви, которой миллионы лет, о погибшем на войне возлюбленном и о майских днях, которые они до этого провели вместе. Сюжет этой песни напоминает вокальную пьесу «Allerseelen» Рихарда Штрауса («День всех усопших»), написанную им в 1885 году. Следует, однако, отметить, что прямые и косвенные цитаты сами по себе не являются редупликациями, но они подчеркивают прочную связь с текстом-первоисточником, а напластование форм и смыслов придает фильму семантическую целостность и герметичность.

Задача спроецировать на композиционную структуру фильма модель интертекстуальной редупликации, с которой сталкивается Стивен Долдри,

⁸ Дополнительным интерпретантом в этом аспекте становится замечание Клариссы о том, что если выставить кресло на улицу, его никто не подберет. Оно отсылает к другим романам М. Каннингема, в которых мотив выставления старой мебели на улицу является важным смысловым элементом нарративной последовательности и интерпретируется как разрыв с прошлым. В частности, можно выстроить параллель к роману «Снежная королева» (2014), в которой герой решает вынести ветхую, причудливую мебель только после смерти своей жены. Ричард, напротив, не идет на разрыв со своим прошлым и не расстается с символическим креслом.

решается оригинальным способом. Фактически режиссер выходит за рамки экранизации романа Каннингема, выстраивая непосредственный диалог с текстом Вулф на внутреннем, интроспективном уровне передачи событий. В то время как внешний план фильма практически досконально воспроизводит нарративную последовательность «Часов» Каннингема, внутренний план приближается к воссозданию особенностей поэтики самой «Миссис Дэллоуэй» кинематографическими средствами. Главным решением становится отказ от опосредованной передачи ментальных событий и сохранение целостности субъекта.

В прозе В. Вулф возникает стремление запечатлеть действительность во всех ее мельчайших элементах так, как она воспринимается сознанием, и отразить это восприятие в повествовательной структуре текста. По выражению самой Вулф, в ее романах «моменты бытия» (события) оказываются включены в поток «моментов небытия» (сознание), и это проявляется в композиционных экспериментах с созданием особого типа субъективности. Например, в «Миссис Дэллоуэй» воспринимающая перспектива различных субъектов перемещается относительно одних и тех же объектов, что позволяет повествованию скользить от одного персонажа к другому. Повествующая инициатива может перейти от Клариссы к Септимусу только потому, что они смотрят на один и тот же автомобиль премьер-министра, а рассуждения Питера Уолша сменяются размышлениями Реции, поскольку они одновременно слышат одну и ту же песню. В фильме Долдри эффект скольжения персонажей относительно одних и тех же объектов передается с помощью параллельного монтажа и субъективного ракурса. В фокус видения камеры попадают ряды одинаковых предметов, которые ритмично чередуются в соответствии с ходом развития событий в нарративах главных героинь. Точка зрения выполняет также смыслообразующую роль: благодаря ей высвечиваются ментальные события, внутренние состояния персонажей. В сцене пробуждения параллельный монтаж особенно явно конструирует отношение Клариссы и Вирджинии к одним и тем же предметам: взгляд в зеркало исполнен отвращения, небрежно поставленные в воду цветы вызывают равнодушие. Такие «поэтические» моменты фильма, как снятая крупным планом ваза с цветами, в кинофразе становится определяющим фактором субъективности.

Ментальные события не отделяются от субъекта, что проявляется и на уровне темпоральной организации киноповествования. Фильм Долдри, минуя текст Каннингема, фактически отказывается от визуализации плана прошедшего времени. По наблюдениям

О. Аронсона, опыт времени и субъективности в романе «Миссис Дэллоуэй» приближает ее язык к особому измерению, который можно назвать «протокинематографическим». Это дополнительное измерение передается в мгновенности событий, в перетекающих образах, в множественности субъектов восприятия⁹. Особый протокинематографический язык Вулф чувствует и С. Долдри, отказываясь подвергать время фильма неестественному расщеплению на прошлое и настоящее, отказываясь разъединять внутреннее состояние героя и его внешнюю оболочку. Достаточно сопоставить фильм «Часы» с экранизацией «Миссис Дэллоуэй» М. Горрис 1997 года, чтобы увидеть, как по-разному решается задача временных планов. В экранизации М. Горрис возникает дополнительный нарратив воспоминаний главных героев, что, с одной стороны, значительно облегчает восприятие повествовательной логики, а с другой — теряет специфику смутных образов и остановившихся мгновений. Лето в Бордоне — к которому восходят воспоминания Клариссы и Ричарда — представлено дополнительным визуальным рядом и сыграно другими актерами, изображающими молодых героев. В «Часах», напротив, цельность и ценность мгновения не разрушается его расщеплением на прошлое и настоящее. В одном событии могут быть представлены различные временные планы, как раз это имеет в виду Ричард, признаваясь, что они с Клариссой молоды и стары одновременно.

Мгновенность события Долдри переносит на дискурсивный уровень фильма: она претворяется, в первую очередь, в репликах, высказываниях, диалогах героев. Этому способствует его театральность: как замечает искусствовед и критик Венди Лессер, «словесная форма высвечивает отношение между внутренним миром героев и миром внешним, поэтому С. Долдри превращает в театрализованный диалог то, что изначально не предполагалось быть озвученным. Поэтому мы воспринимаем говорящих как фикциональные конструкты, как существа, сшитые из цельной ткани реальности»¹⁰.

Нельзя не согласиться с тем, что персонажи «Часов» реальны, что они по крайней мере реальнее, чем литературная героиня романа «Миссис Дэллоуэй». Интертекстуальная редупликация задает характер вторичности, вымышленности событий из романа Вулф, на фоне которой реальность героев и героинь «Часов» не подвергается сомнению. В то же время история «Миссис Дэллоуэй» незримо входит в жизнь персонажей,

⁹ Аронсон О. В. Коммуникативный образ: Кино. Литература. Философия. М., 2007.

¹⁰ Lesser W. A Director Calls: Stephen Daldry and the Theater. Berkeley, 1997. P. 190.

моделирует их поведение и поступки и наделяет смыслом их существование. Эта история глубоко символична: она не просто рассказ о светской даме, устраивающей прием, или о писателе, который слышит голоса, это история, которая возникает из самой жизни и управляет ею. Вирджиния плетет образ своей героини из всего, что ее окружает: из мертвой птицы, которую нашли ее племянники, из далекого шума Лондона, из ссоры с прислугой.

Рассказать историю — это не только трансформировать телесный опыт в словесный, но и преобразить собственную реальность. Поэтому герои «Часов» пытаются примириться со своей жизнью через чтение или рассказывание историй. Накануне самоубийства Ричард просит Клариссу: «Расскажи мне историю о своем дне». Влияние истории на жизнь проявляется и дистанционно: так, рассказ Вирджинии о Миссис Дэллоуэй моделирует поступки Лоры Браун. Пока писательница намеревается убить свою героиню, Лора Браун, чувствуя это между строк читаемой книги, тоже мечтает о самоубийстве. Но как только Вирджиния отказывается от своего намерения, и Лора Браун меняет решение. Влияние одной истории на другую также передается посредством параллельного монтажа.

Наконец, цельность субъекта и связанных с ним ментальных событий реализуется на уровне образов-эмоций (Ж. Делез), тождественных самим себе и не требующих каких бы то ни было экспликаций в виде закадрового голоса или визуализированного воспоминания. В некоторых случаях такие образы, едва намеченные М. Каннингемом и оставленные в романе на полпути, доводятся в фильме до совершенства. Одним из примеров образа-эмоции становится сцена разговора Вирджинии со служанкой Нелли, которая готовит запеканку из баранины. В романе эта сцена сопровождается рефлексией над тем, что Вирджиния не умеет обращаться с прислугой (очередная отсылка к «Миссис Дэллоуэй»). В фильме размышления подаются через эмоции: смущение, отвращение, расстройство героини концентрируются в ее отчаянном взгляде на руки служанки, разделяющие баранину. Эмоциональный образ отвращения к домашним обязанностям и неумение держать себя с прислугой метонимически переносится на приготовление мяса и конструируется путем чередования крупных планов лица Вирджинии и рук Нелли.

Таким образом, модель интертекстуальной редупликации в киноязыке формируется целым набором специфических средств и приемов. Фильм построен как сеть отсылающих друг к другу миров историй, объединенных общим элементом — романом В. Вулф, с которым устанавливаются интертекстуальные связи. При этом фигура редупликации

затрагивает не только внешний, событийный уровень развития фильма, но и обращается к более частным приемам для установления межтекстовой референции. В их качестве выступает монтаж, субъективный ракурс, темпоральная структура и конструирование образов с опорой на целостность субъекта и его ментального восприятия. Так особенности прозаического языка Вулф, ее опыты с субъективностью и темпоральностью кодифицируются средствами киноязыка, формируя вторичный, внутренний уровень редупликации.

Размышляя об истоках появления и распространения интертекстуальных редупликаций в искусстве XX века можно выдвинуть предположение, что они становятся свидетельством синкретического стремления к самопостижению через исследование механизма создания текста. В качестве текста при этом выступает любое произведение: не только свое, но и чужое. Парадоксальным образом при этом стирается граница между настоящим и прошлым, визуальным и вербальным, заимствованием и «со-творчеством». Творческий процесс становится у истоков самого себя, чтобы объединить несопоставимое: своё и чужое, творца и произведение, субъект и объект. Интертекстуальная редупликация утверждает себя как прием, подчеркивающий взаимосвязь произведения с его создателем в глобальном культурно-семиотическом процессе.

Ирина Мартьянова

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ СЦЕНАРИЙ ЧЕРНОВИКОМ КИНОТЕКСТА?

Киносценарий традиционно существует в тени фильма. Даже киноведы и критики апеллируют к кинотексту, минуя стадию сценария (зачем анализировать то, что «умерло» в фильме?). В большинстве своем филологи (а тем более лингвисты) говорят о киносценарии, как о покойнике: или по-дилетантски, или ничего. Справедливости ради необходимо отметить опыт зарубежного исследования киносценария членами *Screenwriting Research Network*¹. Сами условия творческого процесса, казалось бы, отрицают эстетическую значимость сценария, о чем свидетельствует скепсис режиссеров, даже если они выступают в роли авторов сценария или его соавторов². Он объясним не только приоритетом фильма, но самой множественностью трансформаций сценария, вплоть до технических типов текста.

Киносценарий и черновик действительно демонстрируют общность своей претекстовой сущности. В диахронии плодотворна гипотеза зарождения отечественной сценарной формы в недрах романа-трагедии второй половины XIX века³: анализ набросков и подготовительных материалов романов Ф. М. Достоевского⁴ обнаруживает сценарную манеру его письма.

¹ См.: *Macdonald I. W. Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke, 2013; *Price S. The Screenplay. Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke, 2010 и др.

² *Тарковский А. А. О кинообразе // Искусство кино*. 1979, № 3. С. 80–93; *Шукшин В. М. Средства литературы и средства кино // Искусство кино*. 1979, № 7, 106–113; *Звягинцев А. Мастер-класс-01*. М., 2009 и др.

³ *Мартьянова И. А. 2002. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. СПб., 2002. С. 83–87.

⁴ *Родина Т. М. Достоевский: Повествование и драма*. М., 1984. С. 122–123.

Такие претексты, как сценарий, либретто и пьеса противопоставлены черновику литературного произведения своей предназначенностью для семиотического перевода. Сценарий немое кино выполнял не только претекстовую, но и комментирующую функцию, подобно балетному или оперному либретто. Но, в отличие от них, литературный сценарий стал предметом читательского восприятия в отрыве от фильма. Либретто является инвариантом бесчисленного количества представлений, тогда как сценарий единственного фильма не является его инвариантом.

В отличие от киносценария, пьеса никогда не воспринималась как черновик спектакля. Дело заключается не только в многовековой истории драматургии, важен и тот факт, что одна пьеса лежит в основе множества интерпретаций, сценарий же, повторим, создается только для одного фильма. Возможно их дальнейшее сопоставление с учетом существования пьес для чтения, радиопьес и т. д. Оно усложняется, если иметь в виду синкретизм драматургической формы, например, сценарное начало многих пьес А. Володина, Г. Горина и др. авторов. Кроме того, сценарию, как и пьесе, может быть присуща литературная самодостаточность, что провоцирует развитие кинолитературы (А. Солженицын, В. Высоцкий), не требующей экранного воплощения, а также сценарных имитаций (М. Палей, А. Корнилов).

Необходимо ответить на вопрос: что мы имеем в виду, говоря о кино-сценарии? О какой составляющей литературного фильмического комплекса, в который входят претексты (заявка, литературный сценарий, режиссерский сценарий, монтажные листы), а также послетексты: разнообразные записи по фильму (в том числе монтажная, обеспечивающая его показ в прокате), комиксы, литературные произведения, созданные на основе фильма.

По разным причинам фильмический комплекс оказывается представленным неполно. Он может остановиться на стадии сценария при отсутствии кинотекста. Минувя съемки, сценарий может перевоплотиться в произведение, предназначенное только для чтения, как произошло с не осуществленными в кино замыслами В. М. Шукшина и других авторов. Возможно также авторское варьирование комплекса, наиболее интересный пример — текстофильмы Б. Акунина. Этот проект подразумевает кино-сценарную интерпретацию одного из его произведений, режиссерскую экранизацию, а затем «пересъемку» фильма, литературная демонстрация которого в форме «текстофильма» осуществляется автором первоисточника, Б. Акуниным. Заметим, что опубликованные литературные киносценарии не дают объективного представления о претекстовой или

послетекстовой стадии их создания. Они могут издаваться после выхода фильма с учетом более поздних содержательных наслоений. К тому же, их тексты могут готовиться не обязательно самими авторами (например, редакция № 3 сценария О. Негина и А. Звягинцева «Елена» была подготовлена к печати К. Тищенко).

Предметом нашего рассмотрения являются литературный и режиссерский сценарии. Если первый предназначен для широкого круга читателей-зрителей, то второй — для создателей фильма. Мы отдаем себе отчет в том, что противопоставление литературного и режиссерского сценариев в определенной мере механистично. Кроме того, в творческом процессе существует и такой этап, когда имеешь дело «уже не со сценарием, но еще не с фильмом»⁵. Выбор в качестве анализируемого материала сценариев О. Негина и А. Звягинцева «Елена» и «Левиафан» мотивирован не только общественным резонансом этих фильмов, новаторством их литературной основы, достоинства которой признаны профессиональным сообществом (приз за лучший киносценарий в Каннах, Гран-При в Мюнхене и др.). В исследовательском плане их выбор мотивирован также уникальной возможностью анализа стадий трансформации киносценария, его *драфтов*. Не последнюю роль в этом сыграла упомянутая книга, посвященная истории создания фильма «Елена», а также нескольких сценарных редакций, предоставленных автору статьи А. Звягинцевым. Опубликованный дневник работы над фильмом «Елена» а также переписка режиссера с иностранным продюсером О. Данги демонстрируют то, что отличает киносценарий от черновика в социальном отношении. Текстовая квалификация киносценария (синопсис, «история», литературный сценарий, сценарий американского типа и др.) и его объем важны для определения его маркетингового потенциала. Трудно представить себе конкурс черновиков литературного произведения, но существуют весьма престижные конкурсы киносценариев до и после выхода фильма. Победа в них весьма значима для его создателей, потому что гарантирует материальную обеспеченность съемок, заинтересованность продюсеров в воплощении замысла, а прокатчиков в демонстрации фильма (108). При этом уже на стадии литературного сценария его создателям приходится отстаивать юридические авторские права и творческую свободу в споре с таким профессиональным читателем, как продюсер.

⁵ Звягинцев А., Негин О., Кричман М. Елена: История создания фильма Андрея Звягинцева. Лондон, 2014. С. 189. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы в скобках.

Доступны для сопоставления две версии «Елены» досъемочного периода: редакция № 3 от 14.11.2009 (40 стр.), подготовленная к печати К. Тищенко, и «окончательная версия» от 11.12.2009 (58 стр.). При этом использование слова *версия* для квалификации сценария не предполагает вариантов кинотекста. Возможны различные ракурсы их анализа: истоков замысла (для О. Негина — обстоятельства смерти его отца, для А. Звягинцева — фрагмент «Ипотека»); первоначального варианта «Хелен»; английской и русской версий сценария; аспектов их текстовой организации, например, темпорального; сигналов перехода к режиссерскому сценарию и др. К последним относятся параметры съемки (кадр, план, ракурсы изображения), уточнение внешнего облика актеров: «В зал входит КАТЕРИНА (в темных очках (?))...»

Попробуем наложить матрицу литературного черновика, определенную В. Л. Лехциером⁶, на текст киносценария. Их объединяет квалификация в качестве наброска, становящегося текста, но в случае киносценария — наброска текста иной семиотической системы, что актуализирует в его понимании оппозицию литературности/кинематографичности.

Киносценарий, как и черновик, живет в «модусе пере», их ведущей темпоральной характеристикой является отложенность (Лехциер 2007). Однако киносценарий, по словам Ю. М. Лотмана, участвует в «переводе непереводаемого». Он неоднократно подчеркивал, что литературный текст и кинотекст — это «непересекающиеся пространства [...] Чем труднее и неадекватнее перевод одной непересекающейся части пространства на язык другой, тем более ценным в информационном и социальном отношении становится факт этого парадоксального общения. Можно сказать, что перевод непереводаемого оказывается носителем информации высокой ценности»⁷. Современные исследователи полагают, однако, что продуктивнее использовать понятия *перевода/непереводаемости* для описания специфической свободы от языка, считая недостаточным анализировать любую культурную практику только по аналогии с практиками вербальными⁸.

Для киносценария, в отличие от черновика, признак непредназначенности для публикации нерелевантен: сценарии публикуются (с соблюдением и нарушением авторских прав), в том числе в интернете. Как уже

⁶ Лехциер В. Л. Феноменология «пере»: введение в экзистенциальную аналитику переходности. Самара, 2007. С. 256–269.

⁷ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 15.

⁸ Кастэ И. Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // Новое литературное обозрение. 2006, № 78. С. 278–279.

говорилось, опубликованный киносценарий требует отдельного текстологического анализа, по меньшей мере для его определения в качестве пре- или послетекста. Если черновик — это автокоммуникация, то киносценарий таковой априорно не является, обладая спецификой адресанта-сценариста и адресата, профессионального и непрофессионального круга читателей. Сценаристу, безусловно, присуще «черновое сознание»⁹, но он всегда воспринимает себя иным, в определенной мере чужим по отношению к другим создателям фильма, «искажающим» его труд. Он традиционно предстает (например, в «Рабе любви» Ф. Горенштейна и А. Кончаловского) как фигура трагикомическая, неспособная отстоять свой текст.

В отличие от черновика, сценарий не предполагает выбора читательской стратегии. В нем заложена рецептивная программа, характер которой обусловлен онтологическими параметрами кинотекста. В сценарный текст закладывается рецептивная программа «ты-зрителя»: «Когда после убийства Владимира внук Елены идет на “разборки” и после драки лежит на земле, ты-зритель думаешь, что его убили, и что именно это и будет ей возмездием, ты просишь о закругленности формы» (171–172). Режиссер может сознательно ограничивать знакомство актеров второго плана с киносценарием в целом. Его «незнание создает точность актера именно в этой ситуации, точность взятой им ноты, а на стыках всех этих нот и ситуаций оно придает целому больший драматизм. Незнание актеров есть знание зрителей, и оно работает сильнее» (178).

У сценария нет иллюзии чистовика. Кинотекст-чистовик присутствует в сознании сценариста, творческая драма которого усугубляется тем, что именно фильм предъявляется обществу как последнее и единственное воплощение его текста. Сценарий, однако, не полностью отражает полифонию фильма, вследствие чего синхронный срез его текста обнаруживает уникальную композиционно-синтаксическую организацию¹⁰. Киносценарий и черновик объединяет «нарочито неполное воплощение замысла»¹¹. Но строится ли сценарный текст по принципам черновика? Далеко не во всем. Такие приметы чернового письма, как ризоматичность, рефлексивность, алогичность присущи, например, романам О. Негина, а не его сценариям, написанным в соавторстве с А. Звягинцевым. Эта закономерность подтверждается также опытом А. Мишарина и А. Тарковского

⁹ Лехциер В. Л. Указ. соч. С. 233.

¹⁰ Мартьянова И. А. Текстоброющая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. СПб., 2014. С. 20–125.

¹¹ Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3-х тт., т. 3. Л., 1987. С. 36.

(«Зеркало»). Сценарий этого фильма разворачивается с соблюдением логической и хронологической последовательности, трансформированной режиссером позднее, в монтажный период работы над фильмом. О киносценарии нельзя сказать как о черновике, что это самокритика текста, рассказ о процессе его создания¹². Подобное обнаруживают не сценарии, а романы О. Негина. Если в сценарии рассказывается о процессе создания, то не его самого, а фильма (например, в киноповести Э. Брагинского и Э. Рязанова «Берегись автомобиля»).

Признаки черновика (усеченный синтаксис, сокращение слов и предложений и др.), выделенные В. Л. Лехциером¹³, не являются признаками сценарного текста. Несмотря на то, что его текстообразующими параметрами являются наблюдаемое и слышимое, далеко не все в нем предназначено для перевода на язык кино. Большую роль в нем играют категории неопределенности, отрицания и генерализации. Синтаксическая аналитичность, предписываемая киносценарию, опровергается регулярным функционированием в нем многокомпонентных сложных высказываний¹⁴.

Высказывание, по мнению В. Г. Адмони, может служить «индикатором стиля» автора¹⁵, но оно может быть и визитной карточкой того или иного типа текста. В. Л. Лехциером был отмечен особый способ существования черновой фразы: рефлексивные отмены («это не о том...» и т. п.), возвраты¹⁶. Сценарную фразу отличает другое, причем не только фильмический метатекст (*кадр, план, наезд* и т. п.) и представленность компонентов динамической ситуации наблюдения (субъекта, объекта и предиката). Киносценарий — текст с преимущественно конкретной денотативной основой, что реанимирует в нем архаичный строй фразы, осмеянный А. Генисом: «Каким же грандиозным самомнением надо обладать, чтобы написать: Иван Петрович встал со скрипучего стула и подошел к распахнутому окну. [...] Нужно твердо, до беспамьятства и фанатизма, верить в свою власть над миром, чтобы думать, будто

¹² Лехциер В. Л. Указ. соч. С. 268–269.

¹³ См. также статью В. Л. Лехциера: Лехциер В. Л. Апология черновика или «Пролегомены ко всякой будущей...» // Новое литературное обозрение. 2000, № 44. С. 256–269.

¹⁴ Мартынова И. А. Указ. соч. С. 8–13.

¹⁵ Адмони В. Г. Содержательные и композиционные аспекты предложения // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Л., 1975. С. 5–12.

¹⁶ Лехциер В. Л. Феноменология «пере»: введение в экзистенциальную аналитику переходности. Самара, 2007. С. 208.

ты описываешь жизнь такой, какая она есть»¹⁷. Но сравним эту фразу с примером из сценария «Елена»:

СЕРЕЖА открывает сервант, достает рюмки. САША, не зная, что ему делать, чешет голову и тоже садится на диван.

ТАТЬЯНА вскоре возвращается с початой бутылкой водки, ставит ее на стол, сама садится на стул.

Над литературными сценариями фильмов «Елена» и «Левиафан» работали О. Негин и А. Звягинцев, в режиссерских сценариях учитывается «взгляд камеры» М. Кричмана. Создателей сценариев объединяет понимание того, что «кино — это все-таки режиссерское слово»¹⁸. Это, в свою очередь, подразумевает для Негина и Кричмана способность отказаться (даже если этот отказ мучителен) от «своего», эстетически ценного, в пользу целого — фильма Андрея Звягинцева. (Разумеется, в творческом процессе возможен и другой баланс сил, достаточно вспомнить феномен В. М. Шукшина — автора текста-первоисточника, сценариста, режиссера, оператора, актера). О. Негин глубоко понимает текучесть сценарного текста, неизбежность его изменения. В своем движении к фильму сценарий предстает как комплекс драфтов. В интервью Негин размышляет об обретении текста, о необходимости отказаться от излишней литературности киносценария: «мы уходили от слов, от всех этих избыточных образов в тексте. [...] много смыслов было заложено нами в сценарии. Но картина в целом — это гораздо, во много раз больше, нежели сценарий»¹⁹. В своем романе-конструкторе он предлагает следующее противопоставление литературности и сценарности:

Только вот не будет тут лирических отступлений, портретов. Развернутых каких-то описаний и всего того, что свойственно тексту, который можно было бы назвать без колебания литературным. Это скорее будет текст, который набросал бы для более-менее детального обозначения своего замысла кинематографический режиссер [...] этакая памятка (ударение на первый слог): кто куда пошел, что сказал, что сделал... но ни в коем случае, что подумал, как выглядел и т. п.

А. Звягинцеву также присуще ощущение формы текста, его современности. Его движение к кинотексту непрямолинейно, оно демонстрирует

¹⁷ Генис А. Иван Петрович умер. М., 1999. С. 23.

¹⁸ Дыхание камня: Мир фильмов Андрея Звягинцева. М., 2014. С. 164.

¹⁹ Там же. С. 164–171.

переосмысление ритма повествования, возможность возврата к первоначальной версии: «Я уже знаю, что именно требуется удалить. Это почти все, привнесенное в сценарий позже [...] это материал, расширяющий текст фильма, но растворяющий концентрацию повествования. [...] год назад ритм рассказа представлялся мне каким-то другим» (126–127). Сценарий «Елены» роднит с черновиком его «темпоральная отложенность»²⁰, существование решения в подвешенном состоянии, гипотетичность, альтернативность развертывания текста, с учетом, например, двух разных актерских ансамблей. Даже в окончательной версии регламентация поведения актеров, деталей интерьера дается нежестко: «ВРАЧ (закончив писать (или прервавшись))»; «(Возможно, школьная фотография САШИ)».

Художественными принципами режиссера являются отрицание «заплесневелого взгляда на сюжет, на развитие драматургического материала». Определяя жанр «Елены» (и «Левиафана») как трагедию, он не принимает пафосность, открытую эмоциональность актерской игры, стремится к «свободному струению диалогов», к созданию «небытового изображения якобы бытовых событий» (100, 107, 146). Эстетический минимализм, объективация изображения подразумевают доминирование точки зрения стороннего наблюдателя: «Объективное наблюдение... Елена и люди, которые ее окружают. И мы, которые вместе со зрителями смотрим на это. Никакого вмешательства. Достаточно того, что мы это засняли» (120). В финале версии от 14.11.2009 возникает символический образ темнеющего храма, мирового сгущения тьмы, в окончательной же версии дается объективированный показ семьи Елены в квартире Владимира:

САША уходит с балкона вслед за СЕРЕЖЕЙ, закрывает балконную дверь.

Пройдя через гостиную они скрываются в глубине квартиры. ЕЛЕНА о чем-то разговаривает с ТАТЬЯНОЙ. Продолжая разговор, обе уходят на кухню, ТАТЬЯНА садится на стул у кухонного стола, ЕЛЕНА сервирует стол к чаю. Вскоре к ним присоединяются СЕРЕЖА И САША. СЕРЕЖА берет пульт и включает телевизор («Давай поженимся»).

Сценарный текст А. Звягинцева, отличительными чертами которого являются обобщенность, тайна, недоговоренность, демонстрирует признаки черного письма — лакунарного, с элиминацией presupпозиции. Возможно, поэтому О. Данги, иностранный продюсер

²⁰ Лехциер В. Л. Феноменология «пере»: введение в экзистенциальную аналитику переходности. Самара, 2007. С. 218.

фильма, воспринял первую редакцию «Елены» как набросок, синопсис, «историю», но не как сценарий полнометражного художественного фильма. Звягинцев редактирует сценарий, переходя от драфта к драфту, от первой редакции к условно «окончательной версии», имея в виду целое фильма, аккумулирующего смыслы, и процесс съемки во время которого идеям позволено «вдруг заявить о себе» (102). Но трансформация сценарного текста имеет иные стимулы, по сравнению с редактированием черновиков литературных произведений. Чем ближе к кинотексту, тем больше скепсиса по отношению к вербальному, к его способности выразить задуманное. Визуализация физиологичной сцены агонии Владимира была отвергнута режиссером, несмотря на то, что она была для него ключевой в сценарии, значимой в осознании преступления, внутреннего апокалипсиса Елены.

При этом были добавлены реплики, диалоги, эпизоды, необходимые для создания «ткани живой жизни», ритма повествования: «Между прочим, если поставить рядом все диалоги этого сценария и прочесть их, то выйдет предельно простая и ясная история. [...] И это было так плотно, густо, прозрачно и лишено ветвей, что нужно было разрядить эту схематичность, насытить ее паузами, пустотами, разными состояниями и атмосферами, которые повествуют о чем-то таком, что не лежит в русле прямого рассказа. Создать ткань живой жизни» (182–183).

Также позднее появился решающий телефонный разговор Елены с сыном: «были две формальные необходимости в нем. Первая: исключительно из соображений общего ритма нам нужно было снова очутиться — пусть ненадолго — в пространстве Сережи, а вторая [...] нужно было собрать за одним столом все причины, перевешивающие эти веса Елены; нужно было нам, зрителям, в говорящей тишине посмотреть внимательно на семью Елены, напиться их “отчаянием”, что ли. А как органично появиться такому пространству в этом месте рассказа? Мы должны были иметь основания, чтобы туда попасть, поэтому и был придуман этот разговор. Так вот, она звонит и в этом диалоге, если помните, говорит: “Знаешь, я даже думаю, что Володя прав”. [...] Она это произносит, кладет трубку, и мы тут же переносимся в мир Сережи» (197).

Появление медсестры мотивируется тем, что «между эпизодом с выпиской Владимира из больницы и эпизодом, в котором он объявляет Елене о завещании, нет воздуха, там нужна была некая пауза. И вот пришла эта идея с медсестрой, которая убирает в палате. [...] Здесь перед нами “новая Елена” или некоторая ее проекция. Мне бы хотелось надеяться, что

у зрителя может возникнуть такой ассоциативный ряд, и я уже не говорю о том, что в этой сцене удивительная, на мой взгляд, атмосфера, которая именно этим своим ритмом, столь долгим наблюдением за работой медсестры создается» (207). В окончательной версии сценария ощущение «воздуха» создается также средствами темпоральной растяжки, например, изображением фаз действия (*снимает / начинает снимать* и т. п.), разрядки текста графическими пробелами:

Утро. Перед ВЛАДИМИРОМ, лежащим в постели, на специальном столике-подносе — остатки диетического завтрака и пластиковый стаканчик с таблетками.

ЕЛЕНА сидит на стуле рядом с кроватью, в руках у нее чашка зеленого чая на блюде.

ВЛАДИМИР глотает таблетки, опрокидывая стаканчик, даже не заглядывая в него.

Третий соавтор А. Звягинцева — кинооператор М. Кричман, принимающий участие в разработке режиссерских сценариев. А. Звягинцеву не «просто везет» на прекрасного оператора, он работает с художником-единомышленником, готовым признать приоритет режиссера. Вербальная трансформация киносценария учитывает фактор камеры. В фильмах Звягинцева она подчеркнута объективирована, ей не навязывается больше того, что она может увидеть, например, в пространстве элитной квартиры Владимира или в ограниченном пространстве малогабаритной квартиры сына Елены. Появление, казалось бы, необязательных, проходных реплик мотивирует движение камеры, следующей за актером, сценарную вербализацию крупности плана. В режиссерский сценарий закладывается цветовая, фактурная созвучность эпизодов, что подразумевает совместную работу оператора, художника, осветителя, костюмера (133). Больничный диалог Владимира и его дочери Катерины обладает амбивалентностью смысла уже в литературном сценарии:

Катерина стоит у окна — спиной к окну [...] и смотрит на Владимира.

Он тоже смотрит на нее.

ВЛАДИМИР. Я почти не вижу тебя, Катя.

КАТЕРИНА. Это потому, что я стою против света.

ВЛАДИМИР. Я не в этом смысле.

КАТЕРИНА. Смысла, папа, вообще никакого не существует.

Световое решение придает этому диалогу особую глубину в режиссерском сценарии, а затем и в кинотексте: «Эпизод был решен так, что

мы не понимаем, кто стоит у окна. Это было сделано намеренно. [...] в бытовом смысле Владимир имеет в виду: “Ты ко мне не приходишь, мы редко видимся”. [...] дочь отвечает не прямо, а на другое. Она имеет в виду “свет за моими плечами”, что может значить и “я несу свет”. И, конечно, поэтому мы ставим Катерину к окну. Пробиваясь через окно, свет почти растворяет девушку в себе» (144–145).

Тенденции трансформации претекста «Елены» подтверждаются сопоставлением трех сценарных редакций другого фильма — «Левиафан». Их объем (как и версий «Елены») увеличивается в движении к кинотексту (от 97 к 181 стр.). Наиболее значительные различия (концептуальные, композиционные, фабульные) существуют между первоначальным сценарием с рабочим названием «Батя» (от 2.02.2011) и двумя другими редакциями, получившими название «Левиафан»: версия от 14.11.2012 и рабочая версия № 3 (25.05.2013). А. Звягинцев неоднократно подчеркивал универсальность содержания своих сценариев. Но вариант «Батя», завершающийся гибелью Николая, который так же, как и Химейер, его американский прототип, громит «захватчиков», был отвергнут сценаристами не только потому, что не отвечал российским реалиям: «справедливое возмездие» не выражало их кредо ставить вопросы, а не давать готовые ответы.

Концептуальная трансформация сценария обнаруживается в смене названия, отсылающего к образу библейского чудовища и книге Т. Гоббса «Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского». В рабочей версии появляются детали, значимые для прояснения замысла (фотография родительского дома Николая и др.), параллель с образом Николая создает образ «тяжелого в быту человека» Степаныча, который не трех, а именно «двух жен свел в могилу»: Николай, который произносит эту фразу, как и Степаныч, дважды вдовец. Приращения текста объясняются также конкретизацией внешнего облика персонажей, интерьера, вербализацией зрительских оценок и ощущений:

АРХИЕРЕИ (в простом облачении, без головного убора, на запястье — дорогие часы) и ВАДИМ СЕРГЕИЧ (в костюме при галстукe) сидят в удобных мягких кожаных креслах — чайный уголок в кабинете (диван, низкий столик, чайные приборы на нем — все дорогое, антикварное, массивное — как и письменный стол в другом углу, и кресло, над которым висит большая коллективная фотография с архиерейского собора в зале приемов Храма Христа Спасителя, и книжные шкафы вдоль стен, и книги в них, и иконы на стенах [...] на письменном столе — большой компьютер «Макинтош», пресс-папье, инкрустированное золотом, дорогая перьевая ручка...).

Так же, как и в «Елене», элиминируются пресуппозиции, мотивировки поступков персонажей, ср. фрагменты версий от 14.11.2012. и 25.05. 2013 (назовем их условно редакциями № 2 и № 3):

№ 2

— Ромка раскис че-то, — качает головой Николай, глядя вниз, на свои разбитые руки. — Не понимаю, что с ним.

— А че тут понимать, Коль? Обидно ему и страшно. Ребенок.

№ 3

Николай:

Ромка раскис че-то.

Анжела:

Коль, че тут непонятного?

В третьей редакции текст становится все более похожим на фактуру черновика, в нем элиминируется то, что не зависит от игры актеров (выделено полужирным):

Стоя на высоком скалистом берегу, Лиля смотрит на залив, где тяжело-весно режутся киты, **выныривая и обрушиваясь всей массой обратно в воду, разевая огромные пасти, пуская фонтаны...**

Сценарный текст подвергается драматизации: графически актуализируются имена персонажей, конструкция с прямой речью превращается в содружество реплик и ремарок:

№ 2

— А ну прекратить! — сорвавшись на фальцет на последнем слоге, перекрывает все остальные голоса и звуки голос Степаныча.

№ 3

Сорвавшись на фальцет на последнем слоге, голос СТЕПАНЫЧА перекрывает все остальные голоса и звуки.

Степаныч:

А ну прекратить!

Таким образом, в движении к кинотексту меняется сам строй сценарной фразы. Высказывания со свернутой предикацией, осложненные обособленными обстоятельствами, становятся преимущественно простыми двусоставными, монотонно описывающими денотативную ситуацию по матрице «Иван Петрович встал со скрипучего стула...». Усиливается тавтологичность текста. В третьей редакции *следы от пуп* на запястьях Дмитрия конкретизируются как *синяки*,

сама же тавтологичность становится нерелевантной, нивелируется зрительной конкретностью:

Держась руками за поручень (на запястьях синяки от пут), ДМИТРИЙ стоит в движущемся вагоне поезда у окна (на лице — синяк под глазом и небольшие отечности в области носа и рта).

Изменением максим (точности, уместности, выразительности) как бы утверждается: это уже не вполне литературный текст, в нем допустимы тавтология и плеоназм, штамп, стилистическое смещение (высокого и сниженного, вплоть до обценного). Если современная литература в целом демонстрирует «последовательное наступление на права адресата»²¹, то чем ближе сценарий к кинотексту, тем последовательнее соблюдаются права не читателя, а зрителя, прежде всего таких профессионально специализированных адресатов, как оператор, костюмер, актеры и др.

Третья редакция «Левиафана», как и окончательная версия «Елены», содержит режиссерские уточнения или требования этих уточнений:

В белых халатах и полиэтиленовых шапочках на головах, на лицах — марлевые повязки (респираторы?), на руках — резиновые перчатки, — ЛИЛЯ и АНЖЕЛА вспарывают ножами рыбу...

Внедорожник недолго едет по городу, заворачивает пару раз и останавливается у трехэтажного (?) жилого дома (типичная «хрущевка»).

Словосочетание *какие-то бумаги* подразумевает их неизвестность стороннему наблюдателю, но не создателям фильма. Режиссер и оператор должны точно знать, как выглядят эти документы:

ДМИТРИЙ, положив портфель себе на колени, достает из него тонкую пластиковую папку-скоросшиватель красного цвета, открывает и читает какие-то подшитые в нее бумаги формата А4 (страниц 50). (КАК ВЫГЛЯДЯТ ДОКУМЕНТЫ?)

Этим требованием объясняется появление типично сценарных, «корявых» фраз. Для оператора важно, что купе «пусто в плане людей», потому что оно не пусто «в плане вещей»: «У него за спиной — открытая дверь купе (пустого в плане людей) — на полу стоит чемодан на колесиках, на столике лежит портфель».

²¹ Арутюнова Н. Д. Фактор адресата // Известия АН СССР. 1981, № 4. С. 356–367.

Нарушение традиционных максим демонстрируют сценарий с совершенно другой стилистикой, открытой эмоциональностью и оперной пафосностью, — «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. В сцене венчания на царство дается портрет молодого Ивана, нарушающий критерии уместности и выразительности:

Словно юный барс, с возвышения глазом сверкает.

Юный.

Бледный.

Остроглазый.

Слегка асимметричное лицо.

Кудри черные — до плеч (С. Эйзенштейн. *Иван Грозный*)

Анализ двух сценариев О. Негина и А. Звягинцева убеждает в непрямойности их движения к кинотексту, в относительности их «улучшения» с нормативной точки зрения. Режиссерский сценарий нарушает норму текстовости литературного произведения (прежде всего его завершенности) для создания кинотекста: «...сценарий — это лишь техническая запись происходящего в фильме. Он является промежуточным продуктом на пути к фильму и никак не должен являть собой законченное произведение. И только став фильмом — игрой теней, мизансцен, композиции, цвета, сущностей актеров, солнца и тьмы, — эта материя обретает настоящую жизнь» (65).

Судьба киносценария трагична: он рождается как замысел *иного* произведения и должен умереть в нем. Если черновик литературного произведения может существовать в единственном числе, то сценарий — это всегда последовательность нескольких драфтов, изменяющих свою коммуникативную формулу: адресант — объект изображения — адресат. На пути к кинотексту сценарист уступает свое место режиссеру, объект приобретает все более конкретную денотативную основу, адресатом режиссерского сценария становится уже не читатель-зритель, а съемочная группа и зрители будущего фильма.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бугаева Любовь Дмитриевна, доктор филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Бугаев Денис Сергеевич, соискатель, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук, Санкт-Петербург (Россия)

Виталь Феофания Юрьевна, сценарист, писатель, Москва (Россия)

Григорьева Надежда Яковлевна, доктор философских наук, преподаватель, Университет Тюбингена, Тюбинген (Германия)

Доманский Юрий Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва (Россия)

Жукова Мария Владимировна, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Университет Констанца, Констанц (Германия)

Коршунов Всеволод Вячеславович, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Мариевская Наталья Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Мартынова Светлана Александровна, кандидат философских наук, старший преподаватель, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия)

Мартыанова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия)

Муравьева Лариса Евгеньевна, кандидат филологических наук, преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Нижний Новгород (Россия)

Перельштейн Роман Максевич, доктор искусствоведения, доцент, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Семенова Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет; младший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург (Россия)

Славина Ольга Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, Гамбургский университет, Гамбург (Германия)

Смирнов Игорь Павлович, доктор филологических наук, профессор, Констанц (Германия)

Тулчинский Григорий Львович, доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург (Россия)

Урупин Иннокентий Яковлевич, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Университет Констанца, Констанц (Германия)

Шарапова Марина Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Содержание

ОТ РЕДАКТОРА: КИНОАПОФАТИКА.....	3
I. ПРЕДЕЛЫ КИНОТЕКСТА.....	7
Игорь Смирнов	
АПОФАЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ КИНОИСКУССТВА.....	9
Ольга Славина	
СЕАНС: ЗОЛОТАЯ ЛИЛИЯ МЕЖДУ МЕДИУМИЗМОМ И КИНЕМАТОГРАФОМ.....	35
Надежда Григорьева	
КИНО НА ГРАНИ ЛИТУРГИИ: «ИВАН ГРОЗНЫЙ» ЭЙЗЕНШТЕЙНА И ТОРЖЕСТВЕННАЯ СЦЕНИЧЕСКАЯ МИСТЕРИЯ (BÜHNENWEINFESTSPIEL) ВАГНЕРА	60
Иннокентий Урупин	
ФОТОГЕНИЯ И СЕМИОТИКА В ЭКРАНИЗАЦИЯХ РУССКОЙ 'КЛАССИКИ' 1920-х гг. («Коллежский регистратор», «Шинель», «Лишние люди»).....	92
Любовь Бугаева	
НАРРАТИВНЫЕ ЛАКУНЫ И ВОПРОСЫ КИНОСТИЛИСТИКИ	111

Наталья Мариевская

СОВРЕМЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ: ГРАНИЦЫ
ВИЗУАЛЬНОГО130

II. «СКРЫТОЕ» В КИНОТЕКСТЕ 143

Григорий Тульчинский

ТРИ УРОВНЯ КИНОНАРРАТИВА КАК ПОНИМАНИЯ:
МЕТАФОРА СНА.....145

Роман Перельштейн

СВЕРХРАЦИОНАЛЬНОЕ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЭСТЕТИКИ
НЕВЫРАЗИМОГО В ФИЛЬМЕ БРАТЬЕВ ДАРДЕНН
«МОЛЧАНИЕ ЛОРНЫ»152

Всеволод Коршунов

СИНДРОМ ГОДЗИЛЛЫ, ИЛИ PLOT VS SUBPLOT160

Феофания Виталь

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ЗРИТЕЛЯ
В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ171

Светлана Мартынова, Денис Бугаев

АПОЛОГИЯ АПОФАТИКИ, ИЛИ КИНОГЛАЗ ВРАСПЛОХ.....180

Наталья Семенова

СОЦИАЛЬНЫЙ ЖЕСТ В КИНЕМАТОГРАФЕ 1930-х гг.190

Мария Жукова

КАЗНИТЬ НЕЛЬЗЯ ПОМИЛОВАТЬ: ТЕЛЕРЕФЛЕКСИИ
СОВЕТСКОГО КИНО199

Юрий Доманский

СИНТЕТИЧЕСКИЕ (НЕ)ВОЗМОЖНОСТИ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО РОК-КИНО: «Здорово и вечно»
Натальи Чумаковой и Анны Цирлиной.....211

Марина Шарапова

О МИМЕТИЧЕСКОМ И АРХЕТИПИЧЕСКОМ
В КИНОПОВЕСТВОВАНИИ (на примере фильмов
«Бесконечность» М. Хуциева и «Дикое поле»
М. Калатоцишвили)217

Лариса Муравьева

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ РЕДУПЛИКАЦИИ В КИНОЯЗЫКЕ..224

Ирина Мартянова

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ СЦЕНАРИЙ ЧЕРНОВИКОМ КИНОТЕКСТА? .236

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ250

ООО ИД «Петрополис»
197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34
e-mail: info@petropolis-ph.ru
<http://www.petropolis-ph.ru>
<http://www.petrobook.ru>

Подписано в печать 01.12.2017.

Формат 60 × 84 1/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. 15,875 п.л. Тираж 1000. Заказ 18.

Отпечатано в типографии «ПетроБук»

197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16