

ПРОСТРАНСТВО И ПЕРСОНАЖ

СБОРНИК СТАТЕЙ

Под редакцией Л. Д. Бугаевой

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 2018

УДК 791.43
ББК 85.37
П 82

Пространство и персонаж. Сборник статей. Под редакцией Л. Д. Бугаевой.
Издательский дом «Петрополис», Санкт-Петербург, 2018. — 420 с. Серия «Синематекст».

Главный редактор серии: Бугаева Любовь Дмитриевна

Редакционная коллегия:

А. А. Артюх, д. иск.; В. Ю. Вьюгин, д. филол. н.; Н. Я. Григорьева, д. филос. н.;
В. В. Коршунов, к. иск.; Н. В. Семенова, к. филол. н.

Секретарь редакционной коллегии: А. И. Апостолов

Фильм можно прочитывать как карту или атлас, учитывая географию его действия и его создания. Передвигаясь или оставаясь на одном месте, герои фильма расширяют или сужают границы своего мира — физического и/или социального. В фокусе внимания авторов первой части сборника — пространство в фильме и пространство фильма, полилокальность и эмоциональная география.

Вторая часть сборника посвящена персонажу на разных этапах эволюции кинематографа, начиная с Великого Немого и человека с киноаппаратом и кончая кино без человека в эпоху постгуманизма. Персонаж рассматривается с разных сторон, в поле зрения авторов — идентификация и телесность персонажа, антропоморфный герой, герой-аутсайдер, герой-ребенок, персонаж и зритель и многое другое.

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

ISBN 978-5-9676-0976-3

© Л. Д. Бугаева, 2018

© Коллектив авторов, 2018

ISBN 978-5-9676-0901-5

© ИД «Петрополис», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора. <i>Л. Бугаева</i>	6
I. ПРОСТРАНСТВО	9
<i>Андрей Апостолов</i> Производство «избранного» пространства: Донбасс в кинематографе сталинской эпохи	10
<i>Надежда Григорьева</i> Мир, из которого нельзя убежать: пространственная авторефлексия в советских фильмах 1920–30-х годов.....	31
<i>Марина Шарапова</i> Ирреальное путешествие героя в полилокальном пространстве фильма	43
<i>Валерий Вьюгин</i> Старые персонажи в пространстве новой культуры (постсоветский ремейк)	52
<i>Николай Поселягин</i> Голливуд и бесконечное множество реальностей.....	87
<i>Анжелика Артюх</i> Метаморфозы образа Лос-Анджелеса в фильмах о «Бегущем по лезвию» как метафора ускоренного коллапса глобальной цивилизации	108
<i>Маргарита Капрелова</i> «Крошка Доррит» Ч. Диккенса: нарратив экранных версий	119
<i>Сергей Кибальник</i> Метатексты и гипертексты «Преступления и наказания» в литературе и кино	129

Вера Полищук

Эмоциональное пространство ребенка в мире взрослых:
книга и фильм138

Ольга Славина

Анфилада Николая Евреинова как переход из театра к кино150

Юрий Доманский

Пространство кино за пределами экрана:
«Брат 2 15 лет — Живой SOUNDTRACK».....168

Наталья Е. Мариевская

Художественное пространство фильма
в динамике сюжета.....176

Александр Пронин

Пространство как «нарративный» документ: к вопросу
об убедительности биографического кинонарратива.....198

Григорий Тульчинский

Кинонарративы и герменевтика пространства.....205

II. ПЕРСОНАЖ.....214

Ирина А. Мартыянова

Жанровая трансформация образов персонажей
(от «Пиковой дамы» к «Даме Пик»).....215

Мария Жукова

О стихах и поэтах в отечественной кинематографии (по материалам
Российского государственного архива кинофотодокументов)225

Надежда Григорьева

Эволюция катарсиса в советском кино 1920–40-х годов250

Андрей Апостолов

Воображая жертву: жертвенность и эволюция
историко-революционного нарратива в советском кино
сталинской эпохи273

Василий Шевцов

Советское счастье: создание финальной пары в кинематографе
сталинской эпохи293

<i>Наталья Е. Мариевская</i>	
Телесность: конфликтное единство персонажа и пространства	306
<i>Виктор Непша</i>	
Трансформация образа Гамлета (на примере фильма Аки Каурисмяки «Гамлет идет в бизнес»)	317
<i>Николай Поселягин</i>	
Выйти из себя и себя обрести: обмен телами и поиск идентичности в голливудском кино	327
<i>Ирина Головачева</i>	
Харви и другие американские киноacroлики.....	337
<i>Маргарита Капрелова</i>	
Герой-ребенок во взрослом кинематографе: попытка классификации	351
<i>Вера Полищук</i>	
Изгой и ведьмы: проблема главного героя в фильмах о школьной травле	368
<i>Александр Кечик</i>	
Стратегии репрезентации аутсайдера в англоязычном кинематографе	380
<i>Франциска Фуртай</i>	
Сумасшедший ученый как герой нашего времени (к вопросу о связи коллективного бессознательного архетипических образов в кино).....	387
<i>Ярослава Захарова</i>	
Функционирование машинимы в современной культуре: от демосцены к художественной практике.....	395
<i>Любовь Бугаева</i>	
Персонаж и зритель.....	402
Сведения об авторах.....	417

ОТ РЕДАКТОРА

В сборник статей «Пространство и персонаж» вошли доклады участников секции «Кино|текст», в фокусе внимания которой — разные формы соотношения кино и текста, кино и нарратива, произнесенные на ежегодной международной филологической конференции Санкт-Петербургского государственного университета в 2016 и 2017 годах.

В статьях **первой части** сборника — «**Пространство**» — исследуется пространство в фильме и пространство фильма. В поле зрения авторов статей — пространство в кинематографе советского периода и советское пространство в постсоветский период, тиражирование пространств и их трансформации, сюжетообразующие пространственные структуры и эмоциональное пространство...

Так, *Андрей Апостолов* на примере сталинского кино о шахтерах анализирует стратегию конструирования особой идентичности регионального пространства Донбасса на воображаемой кинокарте Советского Союза. *Надежда Григорьева*, обратившись к советским фильмам 1920–30-х годов, доказывает, что в этот период актуальна идея вечного возвращения, связанная с тотальностью империи, которую нельзя покинуть. *Валерий Вьюгин* рассматривает постсоветские ремейки советских фильмов как оммаж в «золотой век», каковым, судя по датировкам фильмов-оригиналов, предстают 1960–1970-е годы, а *Мария Шаранова* анализирует кинокартины, в основе сюжетов которых оказываются невероятные путешествия героев в другие исторические, географические и идеологические пространства: из времени надежд гласности и перестройки в сталинское прошлое. В статьях *Николая Поселягина* и *Анжелики Артюх* исследуется пространство голливудского кино: пространственная «матрешка», где одни уровни пространства фильма как бы «вложены» в другие, и претерпевающее метаморфозы пространство города в научно-фантастических фильмах «Бегущий по лезвию». Авторы «пространственной» части сборника обращаются к литературным претекстам как способу расширения фильмического пространства и создания «гипертекста» (*Маргарита Капрелова*, *Сергей Кибальник*), раскрывают приемы создания эмоционального пространства

(*Вера Полищук*) и исследуют выход кинематографического пространства за пределы кинематографа (*Ольга Славина, Юрий Доманский*). Среди затронутых тем и проблем — взаимосвязь художественного пространства фильма с его основным конфликтом (*Наталья Е. Мариевская*), конструирование документального пространства (*Александр Пронин*), герменевтика пространства (*Григорий Тульчинский*).

Вторая часть сборника — «Персонаж» — это разносторонние подходы к персонажу фильма. В центре внимания — персонаж на разных этапах эволюции кинематографа, начиная с Великого Немого и человека с киноаппаратом и кончая кино без человека в эпоху постгуманизма.

Ирина Мартьянова на примере экранных версий «Пиковой дамы» рассматривает жанровую трансформацию персонажа. *Мария Жукова* занята решением вопроса о преемственности иконографии образа поэта, начиная с ранних примеров появления поэта на экране (в немом кино, кинохронике, киножурналах) и кончая российскими фильмами 1940–1980-х годов. Советский персонаж — это то, представляет интерес для *Надежды Григорьевой*, анализирующей этапы развития катарсиса в советской кинокультуре 1920–40-х годов — от авангардистского шока до очищения от аффектов в «персонажном» кинематографе конца 1930-х – 1940-х годов, *Андрея Апостолова*, раскрывающего эволюцию роли жертвы в советском кино второй половины 1930-х годов, и *Василия Шевцова*, исследующего специфику репрезентации финальной пары в советском кино 1930-х — первой половины 1950-х годов. *Наталья Е. Мариевская* рассматривает многообразие и сложность взаимосвязей персонажа и художественного пространства фильма, а *Виктор Непша* — творческую логику режиссера, определившую трансформации литературного образа Гамлета и фабулы произведения в фильме Аки Каурисмяки. *Николай Поселягин* и *Ирина Головачева* решают проблему идентичности героя в «фильмах об обмене телами» (Поселягин) и в фильмах о кинокроликах (Головачева). Авторы «персонажной» части сборника волнуют также проблемы типологии героев: детей во взрослом кинематографе (*Маргарита Капрелова*), изгоев в фильмах о школьной травле (*Вера Полищук*), аутсайдеров (*Александр Кечик*), сумасшедших ученых (*Франциска Фуртай*). Отдельный интерес для авторов представляет современное искусство: машинима как художественная практика, снимающая проблему персонажа (*Ярослава Захарова*), и связь между репрезентацией персонажа и вовлеченностью зрителя (*Любовь Бугаева*).

Любовь Бугаева



I. ΠΡΟΣΤΡΑΗΣΤΒΟ

Андрей Апостолов

ПРОИЗВОДСТВО «ИЗБРАННОГО» ПРОСТРАНСТВА: ДОНБАСС В КИНЕМАТОГРАФЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

Пролог. Симфония энтузиазма

Если попытаться представить себе условную карту Советского Союза, созданную средствами кинематографа сталинской эпохи, то можно с уверенностью сказать, что региональному пространству Донбасса отводилось бы на этой воображаемой кинокарте место, несоразмерно большее его географического масштаба. В целом, воображаемая топографическая иерархия сталинской культуры очевидно укладывается в классическую для имперского воображения оппозицию двух макропространств — центра и периферии. Первое — Москва, то есть сакральный центр имперского космоса, второе — менее очевидное и более растяжимое — в смысле и протяженности и номинации — можно назвать по примеру популярного послевоенного романа В. Ажаева и его одноименной экранизации А. Столпера «Далеко от Москвы».

Важнейшая характеристика периферийного ландшафта — ослабленная внутренняя дифференцированность. То есть, обобщенной формулой идентичности здесь может служить негативное определение «не-Москва». Эта внутренняя неразличимость периферийного пространства как бы наследует традиции дореволюционной литературы с ее вездесущим городом N. Конечно, свое особое место в кинематографе 30-х годов получает Ленинград, но в новой пространственной мифологии оно связано исключительно с прошлым, со статусом «колыбели революции».

Да и помимо соотнесения с событием революции, Ленинград для новой внутренней «культурно-исторической геополитики» (В. Страда) прежде всего негативно связан с прошлым, как Центр «бывшего» имперского космоса императорской России (ср. «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкин, 1927). В то же время Москва, даже в своем новом статусе образцового коммунистического города (ср. «Новая Москва» А. Медведкин, 1936 и одноименная картина Ю. Пименова) все же, как то и подобает имперскому центру, апеллирует к вечности и тоже не может быть эталонным пространственным репрезентантом современности (даже являясь им априори). В этой ситуации на воображаемую кинокарту СССР должно было быть нанесено специфически советское пространство, наиболее репрезентативное для конструирования новой исторической идентичности. Исходным тезисом данного текста можно считать утверждение, что в качестве такого «особого» советского *par excellence* пространства был избран район Донбасса. Таким образом, благодаря наиболее интенсивному резонансу с современностью Донбасс был выделен из размытого безымянного фона «не-Москвы» и наделен собственной уникальной мифологией. Можно сказать, что в кино тех лет Донбасс из нейтрального места действия превращается в отдельную тематическую категорию: неслучайно тогдашние критики, упоминая фильмы, речь о которых пойдет и в нашей статье, зачастую определяли их не через привычную жанровую принадлежность, а как «фильм о Донбассе».

Донбасс: мифология и морфология

В 1930 году появляется фильм Д. Вертова «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») — патетический гимн эпохе, исполненный преимущественно комбинацией индустриальных шумов. Вертов и до этого создавал фильмы, основой которых становилась репрезентация определенного идеализированного пространственного ареала. Его «Шестая часть мира» (1926) — панорамный портрет СССР, а знаменитый «Человек с киноаппаратом» (1929) демонстрирует собирательный образ эталонного социалистического города, сконструированный из фрагментов Москвы, Одессы и Киева. Развитие пространственного мышления в творчестве Вертова подчинено логике восхождения от абстрактного к конкретному (и от глобального к локальному). После ранних экспериментальных опытов в духе кулешовской «творимой географии», после фильмов о стране и воображаемом городе Вертов в своем поиске образцового пространства

обратился наконец к названному региону. То, что выбор Вертова пал именно на Донбасс продиктовано исходным желанием автора создать гимн индустриализации. Донбасс здесь важен как ее стартовая площадка, а ликвидация донбасского прорыва, к которой на волне энтузиазма приобщаются массы советской молодежи, превращается в решающее условие для запуска колоссального материально-цивилизационного переворота в масштабах всей страны. Идея первичности донбасской угледобычи, без которой невозможно никакое техническое развитие, высказана героем фильма «Большая жизнь» (Л. Луков, 1939) старым шахтером Козодоевым (И. Пельтцер) в сцене товарищеского суда над его подручным Харитоном Балунном (Б. Андреев): «А ты знаешь, кто мы такие, шахтеры? [...] Вот электричество, допустим, горит — это мы, шахтеры, его зажигаем. Поезда во все концы света идут, — это мы их, шахтеры, двигаем. И поэтому повсеместно, по всей стране, шахтеру полный почет и уважение» (Нилин 1945, 71).

В фильме звучит широко распространенное в те годы определение Донбасса, позволяющее приблизиться к пониманию его особого статуса, — «всесоюзная кочегарка». В этом определении передано ключевое для понимания специфики Донбасса представление о его монофункциональности. Мы не слишком преувеличим, если скажем, что Донбасс в «фильмах о Донбассе» фактически предстает как одна огромная шахта, населенная практически исключительно шахтерами. Такой нерасторжимый симбиоз целого региона с единственной рабочей профессией и становится уникальной чертой «донбасского текста» отечественного кино. На это обстоятельство обращает внимание советский киновед Г. Кремлев в статье о режиссере Л. Лукове:

Редкое и похвальное достоинство художника [...] профессиональная и географическая конкретность! Вспомним, как слабо и, по совести говоря, довольно случайно представлено в галерее наших киногероев существующее в жизни многообразие производственных специальностей. [...] А из каких областей и районов страны эти люди? Как правило, не определить. Ткачиха вообще. Монтажник вообще. Подчас и того хуже: рабочий вообще (который, как говорится в известной пародии, «кует что-нибудь железное»)... «Повезло» в кино только шахтерам Донбасса (Кремлев 1960, 61).

Подобная унификация связана с особыми условиями быта, опять же предопределившими востребованность Донбасса в культуре того времени. Важно, что шахтерский труд — практически исключительно мужской. Неслучайно в фильмах «Шахтеры» (С. Юткевич, 1937), «Ночь

в сентябре» (Б. Барнет, 1939) и «Большая жизнь» на долю женских персонажей приходится одна, в лучшем случае две строки титров. Во всех трех названных фильмах главным героем стал забойщик-рекордсмен, а в двух первых очевидным прообразом протагониста стал культурный герой Донбасса Алексей Стаханов¹. Следовательно, женские персонажи в этих фильмах вводились практически исключительно «в его пользу» (даже в «Шахтерах», где полноценных женских персонажа два, одна является возлюбленной героя, другая — его сестрой). В фильмах Барнета и Юткевича роль подруги жизни шахтера-ударника даже исполнила одна и та же актриса — популярнейшая в то время З. Федорова. А в «Большой жизни» единственная героиня Соня Осипова (В. Шершнева) оказывается на втором плане событийного ряда и довольствуется миссией жены героя и матери его ребенка. Разумеется, сына. Ее первое появление в сценарии автор сопровождает довольно пренебрежительной характеристикой «хорошенькая щеголиха» (Нилин 1945, 6). Характерно, что близкие Балуна воспринимают его чувства к Соне едва ли не как угрозу, пусть и говорится об этом не без иронии. Тот же Козодоев сетует на Балуна: «у этого парня талант настоящий. Шахтерский талант! Дай бог всякому. И до чего же обидно, столько народу гибнет через выпивку и пуще всего через женский персонал» (Там же, 9). Наставнику Харитона по-своему вторит его лучший друг: «А вот человек погибает среди людского моря, — сказал Ваня Курский (П. Алейников — прим. А. А.) и показал на Балуна. — И погибнет в основном через любовь» (Там же, 18). Неслучайно в «Большой жизни 2»² (Л. Луков, 1946) сродни чуду выглядит эпизод приезда «женского батальона» на работы по восстановлению шахт. Этот эпизод означал одно: время титанических рекордов постепенно уходит в прошлое, в Донбасс приходит «нормальная» жизнь. Даже не приходит, но пробивается через привычку к суровой аскезе трудового подвига, связанной с бытовой неустроенностью, ведь неожиданно приехавших представительниц прекрасного пола было негде расселить, кроме открытого всем ветрам и дождям здания бывшего общежития.

Еще более характерный пример аскетической специфики шахтерского быта мы обнаружим в фильме Юткевича. Примечательно, что линия рекордного забоя появилась здесь лишь в ходе работы над вторым вариантом сценария. Вот что пишет об этом Р. Юренев:

¹ А в фильме «Ночь в сентябре» он выступил и в качестве консультанта.

² Для удобства будем использовать такой укороченный на современный манер вариант названия фильма «Большая жизнь, вторая серия».

Первый вариант сценария А. Каплера³ был закончен еще до 30 августа 1935 года. Идеей этого произведения послужили замечательные слова товарища Сталина о большевиках, выращивающих новых советских людей так заботливо и любовно, как садовник выращивает плодородное дерево. [...] однако сценарий имел существенный недостаток. [...] Сценариста поправила сама жизнь. После исторического рекорда Стаханова стало очевидно, что ставить фильм о Донбассе, обходя проблему нового социалистического труда — нельзя. Сценарий перерабатывался несколько раз. И в каждом новом варианте Матвею Бобылеву — герою, прообразом которого стал Стаханов, — отводилось все больше и больше места (Юренев 1940).

Изначально забойщик-рекордсмен Матвей Бобылев (В. Лукин) был в лучшем случае второстепенным персонажем на фоне истории борьбы с вредителями в руководстве шахты и линии облагораживания тяжелых условий шахтерского быта, связанной со слегка эксцентричным персонажем садовника. Собственно, согласно воспоминаниям Юткевича, в первом варианте Бобылеву отводилась лишь одна фраза, оставшаяся и в фильме: «Хоть бы, черти, кустов насадили!». Так досаждает герой на невзрачность донбасского пейзажа во время прогулки с любимой девушкой. Влюбленные вынуждены развернуться и прекратить свидание. Тем временем партийное руководство в фильме уже озаботилось вопросом благоустройства местности и принимает решение о строительстве шахтерского соцгорода (пресловутая метафора города-сада здесь очевидна). Еще более занятный пример неусыпной заботы власти о неустроенности шахтерского быта обнаруживаем в сцене из «Ночи в сентябре», где один из главных героев фильма, «куратор» Донбасса в политбюро, Серго Орджоникидзе (Э. Апхаидзе) в три часа ночи звонит всесоюзному снабженцу Микояну и просит его обеспечить новые образцы к открытию универсама в Ирминке.

Вообще, отсутствие природных красот — весьма характерная черта донбасского ландшафта с его в буквальном смысле индустриальным пейзажем. Степень слитности человека с техникой и индустрией на Донбассе максимально приближена к синкретической вписанности человека в природный мир, характерной для мифологического мышления. Хороший пример нового индустриального синкретизма

³ Стоит отметить, что фигура Каплера в качестве сценариста программного для своего времени фильма о донбасских шахтерах отнюдь не случайна. Мало кто сейчас помнит, что полноценным дебютом в кино знаменитого драматурга стала работа над сценарием и постановкой фильма «Шахта 12–28» (1931), второе название которого «Донбасс» говорит само за себя.

находим в коротком диалоге из пьесы М. Блеймана «Крутая Мария» — театральной версии романа Горбатова «Донбасс»:

Виктор: Гуляли, ребята? Осадчий: Погуляешь тут?!... Кругом уголь, да грязь. На зубах даже скрипит... Я в степь вышел, травку понюхал, она газом каким-то воняет. Вроде и не трава (РГАЛИ: ф. 656 оп. 5 ед. хр. 764).

Рецензент «Шахтеров» отмечает, что «одним из центральных мест картины является разрушение старого шахтерского поселка «Шанхай» и закладка нового города» (Леонидов 1937, 15). При желании в этой сцене «разрушения Шанхая» можно разглядеть своеобразное подмигивание Юткевича самому себе, намек на нереализованные творческие ресурсы. Известно, что режиссер задумывал продолжение своей еще «полуформалистской» картины «Златые горы» (1931), которое должно было называться «Ударный Шанхай». Однако если с Шанхаем все далеко не очевидно, то два других «привета» в «Шахтерах» можно обнаружить наверняка. Первый — опять самому себе, только теперь не в неудавшееся прошлое, а в еще не случившееся будущее. Образ Матвея Бобылева, по первоначальному замыслу ограниченный одной репликой, в конечном итоге разросся до героя, в буквальном смысле, шекспировских масштабов. В сцене перед рекордным забоем он даже читает парторгу шахты Примаку (Б. Пославский) монолог Лира. Так будущий режиссер «Отелло» (1955) впервые обращается в своем творчестве к Шекспиру. Второй «привет» режиссер посылает своему соавтору по предыдущему фильму. Речь идет о явной перекличке «Шахтеров» с фильмом Ф. Эрмлера «Крестьяне» (1935), который для «великого Фридриха»⁴, также как и «Шахтеры» для Юткевича, стал первым после их совместной работы над «Встречным» (1932).

Очевидно типологическое сходство названий «Крестьяне» и «Шахтеры». Надо сказать, что подобное использование в заглавии фильма обозначения социальной или профессиональной группы, к которой принадлежат его герои, крайне распространено в 1930-е годы и весьма характерно для сталинской культуры с ее откровенным платонизмом. Достаточно вспомнить такие фильмы как «Летчики» (Ю. Райзман, 1935), «Истребители» (Э. Пенцлин, 1939), «Танкисты» (З. Драпкин, Р. Малман, 1939), «Трактористы» (И. Пырьев, 1939), «Моряки» (В. Браун, 1939), «Свинарка и пастух» (И. Пырьев, 1941) и даже еще один фильм «Крестьяне» (С. Марданов, 1939), чтобы оценить типичность таких «эйдетических» названий.

⁴ Так называл Эрмлера Луков.

Но более важным для нас сходством фильмов Эрмлера и Юткевича является повторение сюжетной коллизии с использованной вредителями в целях дискредитации партийного протагониста записки о готовности к самоубийству, которую пишут героини обеих картин. С высокой долей вероятности можно утверждать, что Юткевич просто-напросто позаимствовал эту линию у Эрмлера. Стоит добавить, что практически идентичная сюжетная линия имитации «врагами» самоубийства одного из персонажей (правда, на этот раз мужского) ради дискредитации положительного героя использована и в еще одном донбасском фильме — «Ночь в сентябре». Уместно предположить, что к Барнету этот мотив перекочевал уже от Юткевича. Однако в фильме Барнета вражеские козни приобрели уже поистине inferнальный характер, а сам режиссер впоследствии будет не раз осужден критикой за чрезмерное увлечение детективной линией. Уже цитированный Юренев писал в этой связи: «история стахановского рекорда, величайшее событие, знаменующее рождение нового, свободного, творческого, подлинно социалистического труда, было изображено в фильме “Ночь в сентябре” недостаточно яркими красками. Ради изображения детективных, якобы оживляющих сюжет происшествий был скомкан рисунок психологического роста героя, прообразом которого служил Стаханов» (Юренев 1940, 13). Позже, когда критика будет наперебой восхвалять первую серию «Большой жизни», редкие критические стрелы в ее адрес будут отпускаться в основном со ссылкой на фильм Барнета, как это делает в частности известный режиссер Г. Рошаль: «Детективный интерес, который должны вызывать козни врагов, ослабляется тем, что суть новых методов борьбы за уголь так же неясна, как и в предыдущем *фильме о Донбассе* (курсив мой — А. А.) — “Ночь в сентябре”» (Рошаль 1939).

Помимо локального «суицидального» сюжетного сходства фильма Барнета и Юткевича имеют мало общего, за исключением одного, но принципиального совпадения — положенной в основу сценариев и образов главных героев истории стахановского рекорда. «Выделенность» пространства Донбасса в топографической иерархии эпохи напрямую связана с «выделенностью» личности Стаханова в ландшафтах советского социального организма. Зачинатель названного в его честь движения, Стаханов стал, говоря словами В. Паперного, «индивидуальным репрезентантом» одновременно и сообщества шахтеров Донбасса, и передового рабочего класса как такового. Стахановское достижение, точнее, его беспримерное прославление, маркировало возвращение иерархии

в общественный порядок, а сам шахтер-рекордсмен оказался первым среди «знатных людей Страны Советов». В фильме Юткевича эта идея получила буквальное пластическое воплощение — после рекордного забоя Матвей Бобылев и его товарищи поднимаются из лавы на шахтном подъемнике. Немая сцена подъема усталых, испачканных, но торжествующих рекордсменов длится 40 секунд. И это не только демонстрация автором не раз декларированной им приверженности «эстетике длинных кусков», но пластическая метафора стремительного взлета героев фильма на вершину социальной вертикали.

Однако помимо стахановского движения Донбасс стал родиной еще одного магистрального культурного феномена сталинской эпохи — показательных репрессий, в частности знаменитого «Шахтинского дела» 1928 года. Парадоксально, но два этих абсолютно разнозаряженных полюса сталинской культуры были напрямую взаимосвязаны. Приведем для примера финальный эпизод романа «Донбасс» — *opus magnum* писателя Б. Горбатова. Главный герой Андрей Воронько встречается в Кремле со Сталиным и рассказывает ему вкратце историю рождения стахановского движения на шахте. Сталин, разумеется, полностью осведомлен о всех перипетиях этой истории и не удовлетворен рассказом Андрея. Дело в том, что Андрей опустил подробности активного сопротивления новым методам работы или, говоря языком того времени, «вредительства». Тогда Сталин считает нужным лично объяснить неопытному руководителю, почему такого рода подробности ни в коем случае нельзя упускать: «Вот что означают эти факты, товарищ Воронько, — сказал он. — Родилось стахановское движение, а вместе с ним сразу же явились его противники, его враги. Так всегда бывает. Старое всегда становится на пути нового. Новое всегда побеждает только в борьбе со старым, — он посмотрел на притихшего Андрея и прищурился. — Вот вы и расскажите мне подробнее о противниках стахановского движения. Кто они? Кто за ними стоит? Каковы их реальные силы?..» (Горбатов 1955, 401)⁵. Сталин здесь выступает в роли редактора-цензора чужой речи, инстанции производства дискурса о нерасторжимой связи стахановского движения с «вредительским движением». Эта логика неукоснительно соблюдалась в фильмах «стахановской трилогии» («Шахтеры», «Ночь в сентябре»,

⁵ Еще более категорично Сталин высказывается на этот счет в драматической версии той же сцены в пьесе «Крутая Мария»: «Значит, стахановское движение не только поднимает нашу промышленность на новую ступень, но помогает партии и правительству избавиться от болтунов, баричей, неучей не умеющих учиться, сопротивляющихся всему новому в нашей работе и нашей жизни».

«Большая жизнь»), в каждом из которых линии рекорда непременно сопутствовала линия разоблачения вражеского заговора.

Итак, как уже говорилось, киноистории о шахтерах Донбасса неизменно пронизаны своеобразным духом мужского братства⁶, что вкупе с монофункциональностью этого пространства создает, с одной стороны, его особый колорит, с другой — способствует его своеобразной архаизации. В самом деле, такого рода унификация трудовой деятельности характерна для племенных сообществ, чье основное ремесло диктовалось исключительно природными особенностями заселенной ими территории. Такой детерминизм среды обитания обуславливал и священный трепет представителя традиционного общества по отношению к его «жизненному пространству». Неслучайно на равных правах с официальным «стахановским движением» в дискурсе сталинской эпохи утвердилось определение «стахановское племя». Об этом племени поют в финале герои «Большой жизни»: «Идет вперед стахановское племя, / Идут шахтеры в бой за уголек». О нем же поется за кадром в начале «Донецких шахтеров» (Л. Луков, 1951): «Славься шахтеров племя, / Славься шахтерский труд, / Мы обгоняем время /, Сталин — наш лучший друг!» (Горбатов, Алексеев 1951, 481).

Еще одной примечательной особенностью шахтерского региона становится его преимущественно подземная жизнь. В контексте сталинской культуры эта донбасская «подземность» неожиданно рифмуется с грандиозным строительством московского метро, мавзолеем Ленина и другими маркерами своеобразной тяги к подземелью, вплоть до повестей А. Платонова «Котлован» и «Ювенильное море». Кстати, рифма донецких шахт с московским метро, этим подземным храмом коммунизма, была опять же угадана Б. Горбатовым в его «Донбассе». Писатель так описывает приезд шахтеров в столицу на съезд стахановцев:

И нашим ребятам полюбилась Москва. Им все тут нравилось: и люди, и улицы, и заводы, и театры, и новые станции метро...

— Дворцы! — восхищался Виктор. — Не скажешь, что под землей... Вот у нас бы так.

— Будут и у нас шахты, как дворцы... — возражал Андрей (Горбатов 1955, 393).

А станция московского метро «Павелецкая» согласно первоначальному плану должна была получить название «Донбасс», что лишний раз

⁶ Исключением можно считать разве что фильмы о Донбассе в военные времена, когда мужчины уходят на фронт и на первый план повествования выдвигаются женские персонажи, как в фильмах «Любовь и ненависть» (А. Гендельштейн, 1935) и «Это было в Донбассе» (Л. Луков, 1945).

подчеркивает особое место Донбасса в социокультурном пространстве сталинской эпохи. Отнюдь не случайным видится в этом контексте, что именно на Донбассе появилось самое знаменитое комсомольское подполье времен войны, прославленное романом А. Фадеева и одноименным фильмом С. Герасимова (1948).

Современник сталинской эпохи, известный немецкий антрополог Л. Фробениус предложил делить общества по типу их взаимодействия с землей на теллурические и хтонические. Первые, по версии Фробениуса, стремятся во что бы то ни стало создавать возвышенности, вторые — наоборот, углубиться под землю. Для Фробениуса эта оппозиция была конгруэнтна различению Запада (теллуризм) и Востока (хтонизм), Восток для него начинался там, где наблюдалось стремление вглубь земли. Быть может, закономерно, что на том месте, где в сталинское время планировалось возвести высочайшее в мире здание, в конечном счете появилось очередное углубление.

Певец Донбасса

Один из рецензентов первой серии «Большой жизни» писал: «Если бы взять все кинокартины Лукова о Донбассе, начиная от «Итальянки» и заканчивая «Большой жизнью», вышла бы своеобразная кинематографическая история этого замечательного района страны» (Дольд 1941). Когда были написаны эти строки, Лукову предстояло сделать еще три донбасских фильма, тем самым, доведя их общее число до шести. Лукову был свойственен очевидный «пространственный детерминизм» в духе антропогеографии, персонажи его фильмов зачастую как бы воплощают дух «своего» пространства. Таков тандем героев фильма об обороне Ленинграда «Два бойца» (1943) Саша-с-Уралмаша (Б. Андреев), чья связь с пространством акцентируется в самом прозвище и Аркадий Дзюбин (М. Бернес) — воплощение «одесского колорита». Приведу крайне показательный для понимания отношения Лукова к пространству диалог друзей в сцене, где Аркадий получает письмо из дома.

Саша: Что, Аркадий?

Аркадий: Они бросили бомбу в середине Дерибасовской улицы. Это ж самая шикарная улица на весь Советский Союз. Разрушить такую Дерибабушку, такую красотку, Саша... — Жалко.

— Они разбили памятник Дюку Ришелье.

— Ну? А кто этот Дюк Ришелье? — Ты что, это ж почетный гражданин Одессы из чистой бронзы на постаменте. — СтатУя. — Ай-яй-яй, что натворили эти босяки. — Ну, они не только у вас натворили. Всюду они натворили.

— Всюду?! [...] Всюду белые акации и Пале-Рояли? Всюду невероятные скалы Ланжеронов? Ну да, для великого русского классика А. С. Пушкина, Одесса — это была Одесса, а для тебя, А. П. Свинцова, — это «всюду». И почему это мне так не везет. У людей вторые номера, так это вторые номера, а у меня Свинцов — камбала-гигант.

Вся «линия Дзюбина» с обидчивым отказом от универсалистского «всюду» и отстаиванием уникальности отдельно взятого пространства — типично Луковская позиция. Не исключаю, что этот диалог мог быть подсказан режиссеру фрагментом из сценария его двукратного соавтора и такого же певца Донбасса, только от литературы, Б. Горбатова. Речь идет о так и не реализованном сценарии «Политрук Кольванов», написанном за два года до «Двух бойцов» и о диалоге политрука с новобранцем с Донбасса, по-своему варьирующем строки «Дым отечества нам сладок и приятен»:

— Отчего загрустили, Белоконь?

Белоконь медленно поднимает голову: — Чуете?.. Пахнет как... Дымом пахнет, товарищ политрук.. А я тут родился... — Вот вы какой... — неторопливо говорит политрук. — Ничего. И у нас в горах воздух тоже хороший.

— Не-е... Тут особо... (Горбатов 1956, 348).

«Избранное пространство» Донбасса как бы получило в лице Лукова своего персонального режиссера. Другого примера столь же органической связи режиссера с определенным географическим пространством в советском кинематографе не было. Пожалуй, здесь мы имеем дело не просто с частной историей личной привязанности, но с уникальным культурным феноменом. Если можно себе представить, что традиционный региональный фольклор стал производиться средствами кинематографа, то фильмы Лукова о Донбассе были бы лучшим образцом такого кинофольклора. Луков как бы выполняет традиционную, опять же архаическую, роль народного поэта-сказителя, своего рода аэда (в контексте сталинской эпохи, прославившей имена Стальского и Джамбула, уместнее говорить об ашуге или акыне), только использующего новый, более современный медиум кинематографа. Неслучайно в финале сценария первой «Большой жизни», когда жена Козодоева рассказывает лежащему на смертном одре мужу об установленном на шахте рекорде, в ремарках дважды отмечается, что рассказывает она, «будто продолжая давно начатую, старинную, добрую сказку» (Нилин 1945, 107–108). Здесь угадывается намек на сказочную интонацию всего повествования.

Неслучайно и сами фильмы Лукова отличаются нарочито афористичным диалогом, тягой к архетипическим образам и показу изобильных возлияний, а особенно их неповторимой (сравнимой разве что с пырьевской) песенностью. Иногда Луков обращался к местному фольклору, как, например, в случае с использованием песни про коногона, звучащей во всех без исключения звуковых донбасских фильмах режиссера. Правда, если в первых четырех фильмах на долю этой песни отводились полноценные музыкальные номера, то в последнем — «Донецких шахтерах» — она удостоивается короткого ностальгического припоминания. В сценарной ремарке появляется даже уточнение фольклорного жанра песни: «Исчезла первейшая личность в шахте! — Кравцов (С. Лукьянов — А. А.) многозначительно поднимает палец. — Коногон-свистун! О нем даже песни пели... Подожди, как это?.. — И он запеваёт знаменитое донбасское *«страдание»* о молодом коногоне: А коногона молодого / Несут с разбитой головой!» (Горбатов; Алексеев 1951, 493–494). Сценарист Горбатов фактически позаимствовал эту реплику из своего романа «Донбасс», над которым работал в это же время. Там главный герой сообщает в письме товарищу: «Коногонам скоро точка, от них только песня останется» (Горбатов 1955, 149). Сегодня более известна военная кавер-версия этого шахтерского «страдания» «На поле танки грохотали», впервые прозвучавшая в фильме «На войне как на войне» (В. Трегубович, 1969).

Когда Луков не черпал из фольклора, он сам же его создавал с помощью своего музыкального соавтора Н. Богословского. Так, неофициальным гимном Донбасса можно считать песню «Спят курганы темные» из «Большой жизни», которую исполняет в фильме персонаж Макар Ляготин (Л. Масоха) — вредитель. Это, пожалуй, единственный случай в сталинском кино, когда песню, ставшую затем в полном смысле слова народной, в фильме исполнил отрицательный персонаж. Когда Макар в первый раз поет «Спят курганы темные», другой антигерой, неисправимый бюрократ Усынин, ставит эту песню в пример («вот какую музыку надо слушать!») инженеру Петухову, якобы любителю «цыганщины», роль которого исполнил Марк Бернес. Сегодня весьма странно наблюдать, как в первой «Большой жизни» успевают спеть, кажется, все артисты, за исключением Бернеса — единственного среди них «настоящего» певца, перекочевавшего в дилогию Лукова из тех же «Шахтеров» Юткевича. Позже Богословский прояснял мотивы режиссера, заставившие его сделать выбор не в пользу Бернеса. «К моему удивлению, Луков передал песню для исполнения не молодому Марку Бернесу, игравшему положительную

роль инженера Петухова и мечтавшего о песне в этом фильме, а актеру Лавру Масохе, игравшему роль подлеца и диверсанта Макара Ляготина.

— Мне это надо для драматургии, — говорил Луков, — ведь поначалу Ляготин должен предстать перед зрителями [...] как «свой парень», песенник и душа нараспашку. А если песня твоя получилась правильной и патриотичной, то народ ее конфискует в свою пользу» (Богословский 1970, 18).

Песню в итоге «конфисковал» не только народ, но и «Бернес после выхода фильма записал ее на пластинку, и до сих пор она считается его, бернесовской» (Богословский 1984, 107). А режиссерский прием «камуфлирования» врага хорошей песней полностью себя оправдал, где-то даже чересчур, на что обратил внимание проницательный рецензент провинциальной газеты, а в будущем известный драматург и автор сценария шахтерского фильма «Человек с будущим» (Н. Розанцев, 1960) А. Салынский: «Образ Ляготина выглядит ярче и правдивее других персонажей кинофильма. Заслуга автора сценария П. Нилина⁷ в том, что он показал врага не схематично, не только одним черным цветом, как это имеет место в некоторых наших фильмах. Ляготин — с виду хороший, веселый товарищ. Он замечательный песенник, искусно играет на гармонии» (Салынский 1940).

Во второй серии Ляготин получит право реабилитироваться перед товарищами, данное ему как будто ради своеобразной символической «реабилитации» его песенного репертуара. Однако зрителю — современнику фильма узнать об этом было не суждено. Как и не суждено было увидеть помпезный финал, где новоиспеченный заведующий шахтой Харитон Балун на крупном плане взволнованно взирает на огромный портрет вождя под патетический комментарий мудреца-чревоуважающего Козодоева: «Гляди, Харитон, как на тебя Маршал Сталин (в фильме «генералиссимус» — А. А.) смотрит. “Видал, мол, я тебя, Харитон, на войне, воевал ты на все сто, как и полагается шахтеру. Уголь, мол, ты рубал, все знают, очень красиво по клевашу. Желаю, мол, думает Маршал Сталин, поглядеть на тебя Харитон, как ты будешь управлять шахтой”. Вот задача-то какая» (Нилин 1945, 205–206). Этой сцены зритель не увидел ни в 1946 году, в связи с печально известным постановлением ЦК, составленным точно по мотивам критического выпада «Маршала Сталина» в адрес фильма, ни в 1958, когда фильм, наконец, был выпущен

⁷ Простительное для драматурга желание приписать удачное решение своему коллеге, а не режиссеру.

в прокат. А сейчас она смотрится как предвестие свидания другого персонажа Бориса Андреева с «живым» Сталиным (М. Геловани) в «Падении Берлина» (М. Чиаурели, 1949).

Останавливаться отдельно на теме злосчастного постановления у нас нет возможности, да и особой необходимости, — она уже неплохо изучена и освещена. Приведу лишь фрагмент из отзыва Сталина:

[...] фильм пахнет старинкой, когда вместо инженера ставили чернорабочего, дескать, ты наш, рабочий, ты будешь нами руководить, нам инженера не нужно. Инженера спихивают, ставят просто рабочего, он-де будет руководить. Также и в этом фильме, старого рабочего ставят профессором. Такие настроения были у рабочих в первые годы советской власти, когда рабочий класс впервые взял власть. Это было, но это было неправильно. С тех пор сколько времени ушло! Страна поднята на небывалую высоту при помощи механизации. Угля стали давать в 7–8 раз больше, чем в старое время. Почему? Потому что весь труд механизирован, потому что врубовые машины ведут все дело. Все приспособления вместе составляют систему механизации. Если бы не было механизации, мы бы просто погибли. Все это достигнуто при помощи машин. Что это за восстановление показано в фильме, где ни одна машина не фигурирует? [...] Говорят теперь, что фильм нужно исправить. Я не знаю, как это сделать. [...] Если можно будет исправить, исправляйте, пожалуйста. Но это очень трудно будет, все надо перевернуть. Это будет по существу новый фильм (Власть и художественная интеллигенция 1999, 583–584).

В итоге, был действительно сделан новый фильм. Назывался он «Донецкие шахтеры», а приведенные замечания Сталина фактически были использованы в качестве сценария.

За разгромной отповедью Сталина в адрес «Большой жизни 2» незамедлительно последовало внеочередное заседание художественного совета для профессиональной экзекуции. Причем, некоторые реплики (выделены курсивом) из стенограммы этого заседания сейчас читаются как прямая угроза жизни режиссера. Тон задавал придворный режиссер М. Чиаурели, недавно закончивший «Клятву» (1946): «Когда Великий (так!) Сталин говорит, что работа некоторых наших товарищей граничит с *преступлением* — больше этого что можно сказать? Когда он говорит, что их можно даже *списать в тираж* — по-моему, этим уже сказано все» (цит. по: Афиногенова 1989, 62). В том же духе, напоминая о риторике «показательных процессов», отвечает в своем покаянном слове Луков, все еще надеясь получить право на создание исправленной версии фильма: «я прошу вас помочь мне сдержать слово, которое я дал Вождю народов товарищу Сталину. Это

вопрос *моей жизни*. Больше ничего сказать не могу» (Там же, 61). Уже неоднократно помянутый писатель Б. Горбатов в своем выступлении явно пытался несколько смягчить насильственный потенциал озвученных обвинений и на свежем примере прояснить, что имел в виду Чиаурели, говоря о зловещем «списании в тираж»: «Если мы сумеем это сделать, мы будем художниками нашей страны, не сумеем — нас выбросят в тираж. Выбросит в тираж не постановление, а сама жизнь. Она сметет нас, как смела Зощенко. Он ходит по Ленинграду, никаких репрессий к нему не применено, но он выброшен в тираж» (Там же, 64). Горбатов возьмется помочь Лукову не только словом, но и делом и напишет сценарий «Донецкие шахтеры» — утрированный панегирик механизации. Наконец, отдельно досталось и песням из фильма. Роль музыкального критика взял на себя известный композитор Т. Хренников, давний недоброжелатель Богословского: «Никита Богословский тоже иногда писал неплохие песни («Ты ждешь, Лизавета»), но в последнее время он пишет другие, пошлые. И непонятно, как в фильме о Донбассе мог появиться этот «стонущий лиризм» а ля Вертинский, который должен представить некий новый стиль в советской музыке. Бернес поет с декламационными «ферматами» Вертинского. Откуда пошло такое пение? Ну, у Вертинского — это понятно, откуда. Но откуда это у наших, советских людей, которые должны быть показаны в такой картине?» (Там же, 63). Хренников тоже «поможет» Лукову и напишет музыку к «Донецким шахтерам», а Богословский почти на десять лет лишится возможности работать в кино...

В «Донецких шахтерах» все было в точности по заветам Сталина: и главой шахты стал инженер, сменивший старого рабочего, назначенного за неимением альтернативы сразу после революции, и старый шахтер не стал профессором, а остался старым шахтером, и, наконец, главным героем фильма стал созданный на волне послевоенного энтузиазма комбайн («Все это достигнуто при помощи машин»), а основным конфликтном сюжета оказался вопрос об объеме, в котором следует вводить в эксплуатацию на производство это последнее достижение советской инженерной мысли. Разрешает этот «конфликт» в фильме лично Сталин. Сам Луков, конечно, не мог не чувствовать, что его фильм становится одним из апофеозов тенденции к бесконфликтности в кино позднего сталинизма и даже публично отрекался от привычных стандартов драматургии, которых еще недавно был совсем не чужд (вспомним Ляготина-песенника): «Можно было бы сколотить крепкий сюжет по всем правилам «классической» драматургии, по всем канонам

драмоделания, показать этих тайных недоброжелателей как активно действующую силу, которая даже без враждебного выступления, а просто только холодной инертностью мешала бы успешно внедрять машину. Но мы бы тогда сузили, обеднили бы материал, сделали бы рассказ частным, не типичным, не характерным для современного Донбасса» (Луков 1951, 20)⁸.

Вариациям того же сюжета нашлось место в нереализованном сценарии документально-публицистического фильма «Возрожденный Донбасс», написанном Луковым совместно с другим соавтором по «Донецким шахтерам» В. Алексеевым: «Три месяца тому назад все сидящие в этой аудитории шахтеры были простыми навалоотбойщиками. Горный комбайн дал им возможность бросить лопату, которой они должны были вручную нагружать уголь, а Родина создала для них все условия, чтобы приобрести высокую квалификацию машиниста. [...] Сбываются пророческие слова товарища Сталина — стираются грани между физическим и умственным трудом. Вот оно — начало коммунизма» (РГАЛИ: ф. 2448 оп. 1 ед. хр. 121). А в написанной в это же время эпопее «Донбасс» Горбатов вложил слова о значении механизации на шахтах в уста самому Сталину, который в заключении уже цитированного разговора просит у Андрея Воронько подробное письмо-отчет о новых технических достижениях Донбасса: «И не только о врубовках. Вообще о механизации главных работ. Мы здесь, в Центральном Комитете, этим особенно интересуемся. Именно механизация, новая техника, вместе с другими факторами и поможет нам ликвидировать различие между физическим и умственным трудом и прийти к коммунизму. Как вы думаете, товарищ Воронько, — спросил он вдруг, и в его глазах блеснули веселые искорки, — придем мы с вами к коммунизму?» (Горбатов 1955, 403).

Не уверен насчет Сталина и его товарища Воронько, но герои последнего донбасского фильма Лукова к коммунизму, кажется, поспешили. Таким образом, «Донецкие шахтеры» стали апофеозом «донбасского текста» сталинского кино. Теперь уже безоговорочно можно заявить, что фильмы Лукова о Донбассе образуют единый нарратив (кино-) истории этого края — начиная с суровой дореволюционной действительности шахтерской жизни («Я люблю», 1936) через стахановское движение («Большая жизнь», 1939) и войну («Это было в Донбассе»,

⁸ Особого внимания в этом отрывке заслуживает его навязчивая сослагательность — четырежды повторенное «бы», которым, кажется, Луков несознательно проговаривает подспудное желание делать другое кино.

1945) к послевоенному восстановлению Донбасса («Большая жизнь 2», 1946) и попмезной застылости коммунистического кануна («Донецкие шахтеры», 1951). Даже в сценарных ремарках с описанием шахты в «Донецких шахтерах» подчеркивалась их «эстетическая полемика» с предыдущими картинами о Донбассе: «шахта такая, какую зритель, вероятно, видит впервые. Нет привычного мрака и слабого мерцания шахтерских лампочек: в длинной, двадцатиметровой лаве ясный, дневной свет» (Горбатов 1951, 501).

Подобная исчерпанность темы опять же весьма характерна для сталинского кинематографа, в котором как будто открывались ряды проблемно-тематических парадигм-последовательностей, которые неизменно разрешались личным вмешательством Сталина. К началу 1950-х тема шахтеров Донбасса (как и ряд других) словно «схлопывается», достигнув апогея и полного иссякания своего драматического ресурса. Судьба героя «Донецких шахтеров» Степана Недоли⁹ (Б. Чирков) — это как бы персонифицированная история края с дореволюционных времен (ретроспективный эпизод дореволюционной свадьбы — самое ценное, что есть в фильме) до полной и безоговорочной победы механизации. Символично, что в том же году, когда на экраны вышли «Донецкие шахтеры», был выпущен роман «Труд» — еще более размашистое, и еще менее читабельное, чем «Донбасс» Горбатова, эпическое повествование об истории стахановского движения, которое начинается и заканчивается сценами встречи героя Артема Внукова со Сталиным. Создателем этого непролазного опуса был писатель А. Авдеенко, автор трагического романа «Я люблю», с которого когда-то началась его литературная карьера и (опосредованно) полноценная режиссерская карьера Леонида Лукова.

В завершение разговора о Лукове хочется привести крайне любопытную цитату из пролога «Большой жизни 2» — окопный диалог Харитона Балуну с однополчанином перед приступом родного городка Харитона:

— Ох, и пожили мы тут, товарищ младший лейтенант! У меня, например, тут все в моих руках было... — Ты что, милиционером служил что ли? — удивляется младший лейтенант. — Зачем? — обижается Балун. — Я же вам докладывал, что шахтером был. Первого класса. Может, вы видали в кино картину «Большая жизнь»? Так это же о нас, с нашей шахты снятая картина «Большая жизнь» (Нилин 1945, 110).

⁹ Судя по всему, эта говорящая фамилия была позаимствована авторами сценария из фильма «Всадники» (И. Савченко, 1939), где одним из главных героев стал донбасский крестьянин Яким Недоля (С. Шкурят).

Здесь мы уже имеем дело с открытым подмигиванием режиссера самому себе и, что еще важнее, своему зрителю¹⁰. Совершенно уникальное для сталинского кинематографа почти что постмодернистское обнажение приема, но вместе с тем откровенное свидетельство того, что региональная идентичность Донбасса в это время уже немислима без ссылки на кинематограф и, в первую очередь, благодаря творчеству Леонида Лукова.

Эпilog. Реквием по энтузиазму

Пожалуй, самым наглядным подтверждением угасания потенциала донбасской темы в послесталинском кинематографе является попытка Лукова экранизировать пресловутый «Донбасс» Горбатова. В 1952 году М. Блейман, помогавший Лукову писать режиссерский сценарий «Это было в Донбассе», адаптировал текст романа под пьесу «Крутая Мария» и в течение следующего десятилетия Луков не оставлял замысел этой постановки, а в 1961 году еще заявлял в интервью: «Кратко о своих планах и мечтах. Я много лет работал над фильмами о родном Донбассе, я люблю его людей, его облик. [...] И, конечно, в будущем я вернусь к этой близкой и родной мне теме» (Луков 1961). Тогда же, находясь на съемках фильма «Две жизни», Луков получил уведомление от руководства Киностудии им. М. Горького о невозможности продолжения работы над второй серией сценария «Донбасс» в связи со срывом сроков. В ответном письме на имя директора студии Г. Бритикова режиссер давал обещание во что бы то ни стало доработать сценарий и признавался, что основные трудности вызваны его собственным желанием выйти за хронологические рамки романа Горбатова и дополнить историю современным финалом. Однако этот замысел был явно избыточным для новых культурных декораций хрущевской «оттепели».

В начале 1950-х годов планировал возвращение к донбасской тематике и Борис Барнет, но и его проект «Звезды» по популярной в те годы пьесе А. Корнейчука «Макар Дубрава» так и не был запущен в производство. А в 1961 году был подвергнут редактированию (читай цензурированию) его фильм «Ночь в сентябре». Теперь к картине была приделана рамка с комментарием как бы состарившегося героя Н. Крючкова

¹⁰ Судя по режиссерскому сценарию, Луков намеревался продлить эту автоцитату и на визуальном уровне: в сцене появления-пробуждения Вани Курского предполагалось показать его сон со сценами из первой серии.

из сегодняшнего (1961 года) дня в начале и финале фильма¹¹. Фильм перекраивался бездумно, местами вопреки драматургической логике. Особенно пострадал финал картины, в который в новой версии была вынесена сцена митинга — промежуточная в оригинале. В 1939 году фильм заканчивался недоступной теперь сценой звонка Орджоникидзе Сталину после установления рекорда. Так выглядит текст рапорта наркомтяжпрома в режиссерской разработке Барнета: «Здравствуйтесь, Иосиф Виссарионович. Говорю из самого *сердца* Донбасса... Говорю вам от всех шахтерских *сердец*: стране нужен уголь, уголь будет!!!» (Чекин 1939, 139)¹². Дважды повторенное «сердце» связано с мотивом болезни Серго, то и дело хватающегося за сердце в фильме, чья недавняя (на момент съемок) смерть по официальной версии была вызвана инфарктом. Уже в ходе съемок эта сцена приросла небольшим дополнением, о котором можно прочесть сегодня в отзыве критика: «Запоминается также эпизод в конце фильма: товарищ Орджоникидзе разговаривает по телефону с товарищем Сталиным и после передает трубку Степану Кулагину (Н. Крючков — А. А.), который от волнения не может найти слов, и только слушает, что ему говорит товарищ Сталин» (Калиновская 1939, 19). Любопытно, что оба появления в фильме Орджоникидзе увенчаны телефонными звонками: Микояну в Москве, Сталину в Донбассе. Эти сцены как бы свидетельствуют о медиальном приоритете власти — больше в фильме никто по телефону не говорит. А символическая передача трубки Степану — аналог затяжного подъема из шахты в «Шахтерах» Юткевича — знак приобщения героя социальной вертикали.

Несмотря на отдельные попытки¹³ разной степени успешности реанимировать шахтерско-донбасскую романтику в кино постсталинского периода, полноценного развития, достойного ее положения в 1930–50-е годы, так и не произошло. В сценарии к фильму «Зеркало для героя» (В. Хотиненко, 1987), написанном Н. Кожушаной, разговор главного героя, молодого человека времен перестройки, с Федей — слегка экзальтированным юным шахтером послевоенного времени, явно списанным с трикстера Вани Курского из дилогии Лукова, комментируется значительной ремаркой: «Сергею стал поднадоедать Федин энтузиазм» (Кожушаная

¹¹ Эта геральдическая структура вызывает в памяти фильм «Свет над Россией» (С. Юткевич, 1947) с похожим обрамлением из резонерских монологов Крючкова.

¹² Документ предоставлен Кабинетом истории отечественного кино ВГИК.

¹³ Назовем хотя бы такие фильмы как «Цветок на камне» (С. Параджанов, 1962), «Счастье Никифора Бубнова» (Р. Сергиенко, 1983), «Восемь дней надежды» (А. Мура-тов, 1984).

2007, 146). Этот комментарий выражает все отношение главного героя (шире — поколения перестройки) к пафосу сталинского времени. Однако для нас важно, что авторы выбрали именно антураж шахтерского Донбасса в качестве самой подходящей декорации для апелляции к этой эпохе.

В 2005 году выходит фильм австрийского документалиста М. Главоггера «Смерть рабочего» — авторский альманах о месте рабочего в современном мире. Вступительной главой фильма стала новелла «Герои» о жизни современного Донбасса. Большой знаток истории документального кино, Главоггер начинает свою поминальную фреску с эпизодов фильма «Симфония Донбасса» Вертова, который, по его мнению, лежал у истоков мифологизации фигуры рабочего в культуре XX века. На контрасте Главоггер показывает современный Донбасс. Затем он обращается к персональному мифу Стаханова, использует кадры из «Большой жизни», песню «Спят курганы темные» (правда, в исполнении группы «Любэ»), под аккомпанемент которой новобрачные отправляются на ритуальное возложение цветов к памятнику Стаханову. После кадров из «Большой жизни», где только что установившие рекорд герои поют песню про «стахановское племя», на экране появляются современные безработные жители Донбасса, вынужденные добывать уголь на заброшенной шахте. В кадре четверо мужчин, отголосок донбасского мужского братства из сталинского кино, один из них говорит: «Стаханов здесь с нами как-то вообще даже в одну колею не идет, у нас энтузиазма нет, чтобы там “давай больше” и “бросай дальше”». Еще в течение нескольких лет появляются европейские фильмы схожей симптоматики: документальный «Шахта № 8» (М. Каат, 2010) эстонского режиссера и игровой фильм еще одного режиссера-австрийца «Импорт-экспорт» (У. Зайдль, 2007). Первый посвящен донбасским детям, вынужденным работать в небезопасных условиях закрытых шахт, второй — затрагивает более широкий пласт проблем и не настолько сосредоточен на Донбассе, но характеристика Донбасса в фильме для нас весьма показательна. Донбасс у Зайдля — исключительно женское пространство, где мужчины превратились в столь же редкое и словно необязательное явление, как женщины в советских «фильмах о Донбассе» 1930-х годов. В итоге, главная героиня фильма, местная медсестра, вынуждена зарабатывать на жизнь сеансами виртуального секса с немецкоязычными мужчинами и в конце концов вовсе уезжает на заработки в Австрию. Как мы видим, пространство Донбасса в последние годы стало объектом внимания иной инстанции геополитического воображения. На этом фоне заканчивается на сегодня связанная с коннотациями сталинской эпохи киноистория «угольного сердца нашей Родины» (С. Юткевич).

Литература:

1. Афиногенова А. Большая жизнь донецких шахтеров // Искусство кино. 1989. № 9. С. 57–66.
2. Богословский Н. Мой главный режиссер // Искусство кино. 1984. № 7.
3. Богословский Н. Песни начинаются так... // Советский экран. 1970. № 17.
4. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.: МФД, 1999.
5. Горбатов Б. Политрук Колыванов // Горбатов Б. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1956.
6. Горбатов Б. Донбасс // Горбатов Б. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 3. Донбасс. М.: ГИХЛ, 1955.
7. Горбатов Б., Алексеев В. Донецкие шахтеры // Избранные сценарии советского кино в 6 тт. Т. 6. М.: Госкиноиздат. 1951.
8. Дольд Ю. Большая жизнь // Советская Украина. Киев, 1941. 18/III.
9. Кожушаная Н. Прорва и другие киносценарии. СПб.: Сеанс, Амфора, 2007.
10. Кремлев Г. Тема Леонида Лукова // Искусство кино. 1960. № 2. С. 60–65.
11. Леонидов О. Пафос утверждения // Искусство кино. 1937. № 9.
12. Луков Л. Любимая и близкая тема // Искусство кино. 1951. № 3.
13. Нилин П. Большая жизнь. М.: Госкиноиздат. 1945.
14. Режиссер Леонид Луков // Московская кинонеделя. М., 1961. 15/X.
15. Рошаль Г. Большая жизнь // Кино. М. 1939. 29/I.
16. Салынский А. Большая жизнь // Большевицкая молодежь. Смоленск. 1940. 24/IV.
17. Чекин И. Ночь в сентябре (сценарий). Режиссерская разработка Б. В. Барнет. М.: Мосфильм, 1939.
18. Юрнев Р. Стахановская тема в киноискусстве // Кино. М. 1940. 30/VIII.
19. Юрнев Р. Фильм о стахановском движении // Искусство кино. 1940. № 12.

Надежда Григорьева

МИР, ИЗ КОТОРОГО НЕЛЬЗЯ УБЕЖАТЬ: ПРОСТРАНСТВЕННАЯ АВТОРЕФЛЕКСИЯ В СОВЕТСКИХ ФИЛЬМАХ 1920—30-х годов

Кинопространство нередко выстраивается вокруг погони, которая отвечает самой сути киномедиума, оперирующего движущимися картинками. Неслучайно, начиная с 1904 года, форма погони становится одним из основных элементов кинематографа¹. Однако для русского кино погоня нехарактерна: русские немые киноленты были ощутимо замедлены, а в советских фильмах 1920–30-х гг. погоня если и присутствовала, то в редуцированной, и, как правило, пародийной форме.

В статье я постараюсь показать, что советское кино 1920–30-х годов моделирует мир, из которого нельзя убежать. Этот киномир авторефлексивен, ведь передвижение персонажей в фильме, так или иначе, ограничено рамками показываемой истории (*story*). Уже в ранних голливудских лентах кинопространство предельно. Бег по кругу с самого начала киноискусства становится разновидностью фильмов-погонь: например, 9-минутная комедия Гриффита «Отказавшийся у алтаря» («Balked At The Altar», 1908) состоит из погони за сбежавшим женихом, которого все же удастся привести к алтарю. В комедии Чарли Чаплина «Бегство в автомобиле» (1915) героям удается уйти от погони, но они делают это, используя езду по кругу, словно разъезжая по цирковому манежу. В фильме Чаплина «Цирк» (1928) этот

¹ Как пишет Том Ганнинг, “From 1904 on, the chase form was one of the staples of international cinema. Every chase film exploited the permeable barriers of the frame and created, through editing, a synthetic space in which exits from one shot or location were immediately sutured to an entrance in another shot or location” (Gunning 1994, 67).

прием тематизируется в известной сцене, где бродяга Чарли бежит от полицейского по крутящемуся подиуму, установленному посреди цирковой арены.

В той или иной степени авторефлексивность свойственна всем фильмам (см. об этом: Смирнов 2009), но осознание пространства в сталинском кинематографе имеет особую природу, связанную с омнипрезентностью советского политического режима. В книге «Видеоряд» Игорь Смирнов утверждает, что «киноавторрефлексия асимметрична. Как это ни странно, она в конечном счете иррефлексивна» (Смирнов 2009, 120). Эта асимметрия проявляется, в частности, в том, что «видящий себя фильм сочетает и параллелизует авторефлексию с мотивами, выходящими за пределы запертого киномира» (Там же, 121). Я позволю себе предположить, что в советском кино 1920–30-х годов внешней параллелью к «запертому киномиру» служит тоталитарное государство. Кинопространство охраняет собственные границы, не позволяя героям пересекать их. Так, погоня по кругу — трюк, авторефлексивный в некоторых голливудских фильмах — получает дополнительную идеологическую нагрузку в советской кинопродукции. В этой статье я предполагаю рассмотреть, как реализуется эта пространственно-политическая авторефлексия в киномире 1920–30-х годов.

Закованные фильмой

«Запертый киномир» становится основой для пространственной организации советских фильмов 1920–30-х годов, где на место погони (по кругу) заступает идея вечного возвращения, связанная с тотальностью империи, которую нельзя покинуть. Разные воплощения идеи неизбежного возвращения можно найти в фильмах «В город входить нельзя» (1928) Юрия Желябужского, «Обломок империи» (1929) Фридриха Эрмлера, «Дезертир» (1933) Всеволода Пудовкина, «Искатели счастья» (1936) Владимира Корша-Саблина и др.

В немом фильме «В город входить нельзя», снятом по сценарию Александра Ржешевского, красный командир Борис Кочубей числится погибшим при взрыве моста, хотя на самом деле он перешел на сторону белых, командовал массовыми расстрелами большевиков и, в конце концов, бежал из СССР. Однако центростремительная киносила влечет героя назад, на ставшую опасной для него родину. Вместе с товарищем он тайком пересекает границу и пробирается в Москву, чтобы попытаться развалить советскую власть. В киномире победившего социализма он

выглядит пришельцем из прошлого и для диверсанта ведет себя неадекватно: полагает, что жители советской страны хотят возвращения старого порядка и будут готовы разрушить большевистскую империю. Явившись к жене и к отцу — известному ученому — Кочубей честно рассказывает им о своем прошлом, мотивируя свой переход к белым верностью «заветам русской интеллигенции». Вместо того чтобы принять блудного сына с распростертыми объятиями, советские родственники дают о нем знать в надлежащие органы. В конце фильма Кочубей погибает, сорвавшись с крыши во время бегства от второго мужа своей жены, который опознал в нем руководителя расстрелов. Возвращение оказывается фатальным для того, кто когда-то уже предпринял попытку убежать.

Сценарий Ржешевского — это лишь один из вариантов возвращения персонажа на родину, ставшую иной и населенной совершенно другими, новыми людьми. Подобный киногерой словно путешествует на машине времени, попадая в то же место, но в другую историю. Парадоксальное возвращение в неизвестное будущее возможно и для того, кто вообще никуда не уезжал. Этот мотив конституирует сюжет немого фильма Фридриха Эрмлера «Обломок империи»: унтер-офицер Филимонов теряет память в результате ранения в голову и, направляясь в (дореволюционный) Санкт-Петербург из уединенной сельской местности, неожиданно попадает в уже отстроенную большевистскую республику, празднующую свое десятилетие. В первую очередь, в этом киносюжете важно не место, а время: постреволюционный Ленинград оказывается гетеротопичен: в него вмонтирован, к примеру, харьковский Дом государственной промышленности (см. Смирнов 2009, 313).

Киногерои, оказавшиеся на родине, которая изменилась до неузнаваемости, делятся на два типа: одни принимают новую действительность безоговорочно, а другие совершают (безуспешную) попытку выскользнуть из нового порядка. К первому типу относится унтер-офицер Филимонов: после ряда трагикомических столкновений он полностью принимает новый политический строй. Ко второму типу следует отнести «врагов» советской власти вроде Бориса Кочубея, пробравшихся разными путями в СССР из-за границы и собирающихся снова уехать из большевистского государства. В сталинских фильмах герой, совершающий подобную пространственно-политическую трансгрессию, изображается отщепенцем, «выродком», которого возвращают в пределы империи второй раз — насильно.

Яркий пример соединения обоих сюжетов — звуковой фильм «Искатели счастья»: русские евреи приезжают назад в Россию в поисках работы

в Биробиджане; когда-то давно они жили в «местечке» — теперь же они прибывают на пароходе из-за границы в совершенно новую для них страну. Пересев с корабля на поезд, они добираются до места сбора переселенцев и записываются в колхоз «Ройте фелд», граничащий с Китаем. Один из приехавших, враждебный социалистическому строю Пиня, желает поскорее покинуть советскую республику и сбежать в Китай, намыв достаточное количество золота. «С этим порошком везде родина, даже там, у китайцев», — говорит Пиня свояку Леве, который застиг его на месте отмывания золотого песка. Но тот, вместо того чтобы соблазниться идеей бегства, пытается остановить беглеца, за что получает лопатой по голове. Лева в финале выздоравливает, а Пиню ловят на китайской границе и отправляют в тюрьму.

Кинемедиум в подобного рода фильмах изоморфен тоталитарному государству. Киномир понимает себя как эквивалент политического пространства и демонстративно опускает перед своими героями железный занавес, как если бы персонажи кинотекста были заключенными в тюрьме строгого кинорежима. Трансгрессия в таком мире невозможна. Откуда бы ни прибывали киновозвращенцы — из-за границы или из прошлого — все они оказываются апроприированы советской машиной.

Будучи во власти этого обстоятельства, советский кинематограф не ведет к отрыву персонажа от определяющего его *locus'a*, но, тем не менее, по-своему переозначивает и зарубежный хронотоп, как, например, в фильме «Привидение, которое не возвращается» Абрама Роома (1930), снятом по мотивам новеллы Анри Барбюса из цикла «Правдивые истории». Действие в этой картине, которая была снята в 1930, а озвучена в 1933 году, разыгрывается в Мексике. В фильме изображено восстание в мексиканской тюрьме: главаря бунта Хозе Реаля выпускают из тюрьмы на один день, чтобы убить его, но киногерой Роома ускользает от преследующего его агента, становясь главарем стачки на нефтепромыслах. Поначалу узник вообще отказывается выходить из заключения: «Пристрелить хотите? Не пойду». Лишь когда он узнает о готовящемся восстании на нефтяных вышках, он решается выйти из тюрьмы, чтобы примкнуть к стачке. Как замечает Игорь Смирнов, Роом полемизирует со «Стачкой» Эйзенштейна, как бы удваивая ее (восстание в тюрьме плюс забастовка). Будучи авторефлексивным, новый кинонарратив отзывается на предшествующий, как бы глядя в зеркало. Другая связь — с литературным претекстом — переворачивает тему бегства, делая его возможным, превращая его в иное возвращение. В новелле Барбюса речь вообще не идет о готовящемся восстании: герой — политзаключенный — долгое время ждет свидания,

наконец, получает его, но не может добраться до дома из-за усталости и выпитого вина. Полицейский агент на лошадях доставляет его пьяного в поезд, чтобы везти назад в тюрьму (Барбюс 1967, 626–632). Хозе Реаль, не вернувшийся в капиталистическую тюрьму, превращен советским кинематографом в персонажа, который возвращается в мир пролетариата, на стачку.

Другой вариант сюжета о трансгрессивно-регрессивном забастовщике демонстрирует Всеволод Пудовкин в своем первом звуковом фильме «Дезертир» (1933). Пудовкин не удваивает стачку в фильме — он делает ее перманентной, постоянно возобновляемой. Действие фильма начинается на севере Германии, где бастуют рабочие судоверфи. Стачка длится много недель, зритель видит все этапы ее развития; в том числе разочарование рабочих в возможностях забастовки. В самый ответственный момент, на 44 минуте фильма, когда требуется остановить штрейкбрехеров, главный герой Карл Ренн (Борис Ливанов), устав от борьбы, лежит в кровати в депрессии. Его унылость быстро исчезает, когда ему предоставляется возможность поехать в составе рабочей делегации из четырех человек в Советский Союз на изготовленном немецкими судостроителями теплоходе «Пятилетка». Уехав из СССР на родину через несколько месяцев, Ренн становится главарем восстания, которое, судя по всему, не прекращалось за время его отсутствия².

Первоначально поездка Ренна выглядит как бегство: единственный из четырех немецких рабочих он заявляет, что хочет остаться в СССР. Дезертировав из буржуазной Германии, Ренн несколько месяцев работает на заводе «Новый дизель». На его решение вернуться домой влияет газетное сообщение: Ренн узнает, что главарь стачки товарищ Целле убит. Тогда немецкий рабочий начинает готовиться к отъезду, чтобы поддержать пролетариат своей страны. Его отъезд снова похож на бегство: когда он уже стоит на ступеньках поезда, ему предлагают остаться и спрашивают, когда он вернется назад. Он отвечает, что не вернется. И в «Привидении...», и в «Дезертире» трансгрессия смешивается с регрессией, но в фильме Пудовкина компоненты этого смешения сцеплены друг с другом прочнее, чем у Роома, ибо в пространстве мировой революции у героя этой картины оказывается сразу две пролетарских «родины». Говорящая фамилия персонажа («ренн» представляет собой императив от немецкого глагола «бежать» — „rennen“) результируется не столько в бегстве, сколько в возвращении.

² В образе Карла Ренна отразился лидер немецкого коммунистического движения Эрнст Тельман, работавший на судоверфи в Гамбурге и обладавший портретным сходством с героем фильма.

Circulus vitiosus u противоходы

Бегства и погони возможны в советском кино в комических фильмах. Комические погони присутствуют в «Закройщике из Торжка», «Карьере Спирьки Шпандыря», «Приключениях мистера Веста в стране большевиков» и т. д. Например, в немой комедии Бориса Светлова «Карьера Спирьки Шпандыря» (1926) из СССР можно убежать, но это бегство абсурдно. За границу бежит «честный жулик», которого начальник Варшавской полиции, бывший русский уголовник, направляет в Берлин как барона Спирьку фон Шпандыря (Леонид Утесов). В финале фильма по примеру Спирьки Россию покидает «братва», бегущая в Европу. Это бегство из империи не просто допустимо, а желательно: последняя надпись фильма — «скатертью дорога».

Особое место среди комических лент занимает фильм Александра Медведкина «Новая Москва» (1938), где изображается единство столицы и отдаленной периферии³. Наташа Друбек-Майер называет эту комедию Медведкина «метафильмом», выламывающимся из рядов «красного Голливуда» своей высокой степенью авторефлексивности (Drubek-Meyer 2001, 246). Игорь Смирнов пишет о тавтологической авторефлексивности в кинематографе, приводя в пример фильм «Новая Москва», где «передвижка зданий выступает и в виде фактической реальности, и как “живая модель” — как динамичный макет перепланировки столичных улиц» (Смирнов 2009, 116). «Живая модель Москвы» — это живой макет тотальной реконструкции столицы, изготовленный москвичами-инженерами, работающими на выпинской новостройке в Сибири. «Чудо» техники позволяет показать, «что сделают большевики с Москвой завтра». Чтобы представить эту модель на выставке достижений народного хозяйства, инженеры формируют делегацию, которая должна ехать в Москву.

Фильм посвящен проблеме пространства: старого и нового, разрушаемого и проектируемого, располагающегося в столице и на периферии. При этом Медведкин снимает остроту этих оппозиций, демонстрируя сходство противоположностей. В качестве приема Медведкин использует взаимоисключающие движения. Пространство фильма наполнено бегством героев, причем беглец и преследователь то и дело меняются ролями. Поначалу инженер-гидролог Кожевников, которому доверили везти в столицу «живую модель Москвы», признается в интимной беседе, что собирается остаться в Москве навсегда и не думает возвращаться

³ Об отношениях центра и периферии в фильме «Новая Москва» см. также: Widdis 2005, 95–98.

в Сибирь. Инженера-дезертира выводит на чистую воду главный герой Алеша Коноплянников, который, в результате, едет в Москву вместо него. Но добравшийся до Москвы обличитель сам подпадает под чары столицы и планирует в ней остаться, влюбляясь в москвичку Зою. Тем временем несостоявшийся дезертир превращается в преследователя и посылает Алеше угрожающее письмо с приказанием вернуться — согласно законам все переставляющей с места на место комики, это требование имеет успех.

Киномосква Медведкина моделируется как игрушечное, подвижное пространство с переезжающими с места на место домами. Наибольшей четкости эти мотивы достигают в эпизоде, где художник Федя Утин срисовывает с натуры старые здания Москвы, но они вдруг начинают двигаться, почти буквально ускользая от его кисти. Как пишет Наташа Друбек-Майер, художник противостоит здесь инженеру, как представитель старого медиального средства представителю нового — кинематографа. Зритель видит Федю на балконе, откуда тот пытается запечатлеть виды Москвы. Но Москва — в чудодейственной динамике. «Не двигайте мне дому!» — кричит художник. Поздно: дома выдвигаются за рамки кадра и становятся недоступными изображению. Хотя в следующую минуту художник радостно кричит, что он уже успел запечатлеть разбегающийся «пейзаж», его картина иррелевантна в мире «Новой Москвы»: ценность имеет лишь движущийся образ запечатленного будущего, реализованный в «живой модели».

Впрочем, погоня за ускользающей натурой не исчерпывает роли художника в фильме. Ему доверено также гнаться за подопытным поросенком Генрихом, который сбегает с защиты диплома любимой Федей Оли, студентки Тимирязевской академии. И здесь погоня увенчивается успехом — но и эта удача комического характера, поскольку пара Оля-Федя пародируют «высокую» пару Алеша-Зоя. Художник и изучающая животноводство студентка снижают образы инженера и рабочей.

Эмблематическому образу «новой Москвы» — Зое, противостоит старая Москва — Алешина бабушка, которая сопровождает внука в поездке в столицу и отвечает за его возврат на новостройку. Бабушка также испытывает соблазн остаться в столице, но, в отличие от внука, она действительно сбегает в финале, выпрыгнув из уже тронувшегося поезда с твердым намерением вернуться в, так сказать, «старую» Москву: «А так бы старой чертовкой и соскочила, да на метро [...] Так бы по Арбату и прыгала [...] Ой, кажется слезу...». Когда старушка с тюками, словно вернувшаяся в Москву второй раз, уходит с вокзала, ей навстречу выбегает Зоя, тоже нагруженная багажом — она, напротив, опоздала

на поезд, уходящий в Сибирь. Бабушка спасает ситуацию, предложив Зое не догнать, а обогнать уехавшего Алешу на самолете. Так столица и периферия обмениваются своими людьми: молодая красивая женщина буквально «бежит» на стройку — в «новую Москву», а старуха остается в старой Москве. Все названные повороты совершаются в пределах одной страны, не выводят героев фильма из пространственного континуума, лишь мнимо рассеченного границами.

Трюковое обращение с пространством в «Новой Москве» замысловатым образом иллюстрирует господствующую идеологию: возникает ситуация, когда «трюк может послужить знаком», как писал Сергей Эйзенштейн (1968, 234) о другой комедии Медведкина «Стяжатели» («Счастье»). Бегство в «Новой Москве» имеет подчеркнуто политический характер. Старый мир (бабушка) бежит в столицу, чтобы приобщиться символическим знакам прошлого, между тем молодое поколение рвется из столицы на периферию в погоне либо за трудовыми подвигами и уважением товарищей (Алеша), либо за личным счастьем (Зоя).

Возвращение невозвращенцев

Такова была концептуализация бегства и возвращения в фантастическом киномире 1920–30-х годов. Интересно, что некоторым из этих художественных сюжетов предшествовали реальные события, происходившие с участниками кинопроцесса того времени. Это касается, в первую очередь, фильма «Дезертир». Представляется, что образ Карла Ренна отражает *a contrario* у режиссера Всеволода Пудовкина и сценаристки Нины Агаджановой-Шутко⁴ историю советской киноделегации, путешествующей с 1929 года по Европе, а затем по Америке. Как раз когда Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров и Эдуард Тиссэ ищут себе место в западной киноиндустрии, начинается «перестройка» в советском кинематографе, сопровождающаяся гонениями на «интеллектуальное кино». С ноября 1930 года советскую кинопромышленность возглавляет Борис Шумяцкий, который начинает бороться с формализмом в кино и композицией, построенной на монтаже, требуя введения в фильм линейного повествования.

⁴ Как известно, именно Агаджанова-Шутко написала сценарий фильма «1905 год», из которого потом вырос «Броненосец Потемкин». Работа над первоначальным сценарием велась в тесном сотрудничестве с Эйзенштейном, но сценарий получился необъятным, и уже во время съемок Эйзенштейн оставил от него только две страницы, описывавшие восстание на броненосце. К слову сказать, сценарий к фильму «Дезертир» был последним поставленным сценарием Агаджановой.

Встает вопрос, вернется ли «группа Эйзенштейна», ярого сторонника «интеллектуального кино», назад в СССР? Следы этой проблемы можно найти как в частной переписке, так и в официальных документах. Вот фрагмент письма Фридриха Эрмлера от января 1930 года, адресованного Эйзенштейну в Германию: «Что же будет, господа? Не возвращайтесь, товарищи, а то крышка будет. Подумайте как нас будут бить» (цит. по: Цивьян 1991, 394). В свою очередь, официальные письма и телеграммы содержат открытые обвинения в дезертирстве, предъявляемые Эйзенштейну. Приведу цитату из письма Сталина Эптону Синклеру от 21 ноября 1931 года: «Эйзенштейн потерял доверие своих товарищей в Советском Союзе. Его считают дезертиром, порвавшим со своей страной» (цит. по: Кремлевский кинотеатр 2005, 149). В письме Кагановичу Сталин даже оскорбительно перевирает фамилию Эйзенштейна: «Американский писатель Синклер прислал, оказывается, письмо Халатову, а потом Калинину, где он просит поддержки какого-то предприятия, начатого Синклером и Айзенштейдом (известный «наш» кинодеятель, бежавший из СССР, троцкист, если не хуже)» (цит. по: Кремлевский кинематограф 2005, 142–143). Письмо ответственного секретаря АРПК К. Ю. Юкова Эйзенштейну от 1 декабря 1931 года демонстрирует, что не только Сталин, но и многие другие смотрели в то время на Эйзенштейна как на дезертира: «Я и другие мои товарищи считаем, что Вам для того, чтобы мы все не считали бы Вас дезертиром, перешедшим на службу к американским капиталистам, следует срочно приехать в СССР» (Кремлевский кинотеатр 2005, 150). В телеграмме Шумяцкого от 1 декабря 1931 года говорится: «Лично Вас информирую, что ввиду невыполнения неоднократных вызовов инстанция признала всю группу Эйзенштейна невозвращенцами» (Там же, 151). В Постановлении Политбюро ЦК ВКП(б) «Об Эйзенштейне» от 4 декабря 1931 года дезертирство режиссера считается уже чем-то самим собой разумеющимся: «Поставить на вид т. Розенгольцу, что он распустил Амторг..., дает ему возможность растрачивать 25 тысяч долларов в пользу дезертировавшего из СССР Эйзенштейна...» (Там же, 153).

Выше уже говорилось, что звуковой «Дезертир» полемизирует с немой «Стачкой», которая служит основой киносюжета Пудовкина, сохранившего и озвучившего многие мотивы своего соавтора по «Заявке»⁵ («Будущее звуковой фильмы», 1928). Отсылка к эйзенштейновской «Стачке» лежит в «Дезертире» на поверхности — гораздо менее очевидно, что Пудовкин

⁵ «Дезертир» становится также основой теоретических рассуждений Пудовкина о звуко-зрительном контрапункте в статьях «Асинхронность как принцип звукового кино» (1934) и «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме» (1934).

включил в фильм автора его претекста собственной персоной, подменив побывавшего в Германии коллегу немцем из Гамбурга и сохранив за персонажем неуверенность в мировой революции и склонность к трансгрессии. Совпадают и некоторые другие детали: автор «Стачки» восхищен мексиканским карнавалом — герой «Дезертира» попадает, первым делом на демонстрацию: советский эквивалент карнавального шествия. Но самый главный момент, указывающий на «след» Эйзенштейна в «Дезертире» — это своеобразное использование Пудовкиным аллегии кино. Если Эйзенштейн задерживает производство фильма о Мексике, подвергаясь критике со стороны продюсеров, то Ренн сталкивается с отставанием на заводе «Новый дизель», куда его определили: завод не выполняет план, работает медленнее, чем мог бы, о чем сообщают по радио. Основная цель «Нового дизеля» — обеспечение светом «Металлостроя» — представляется аллегорией кино. Не укладывающееся в сроки производство фильма переосмысливается Пудовкиным как замедленное производство света. Правда, в «Дезертире» рабочие готовы наверстать упущенное: «Темные корпуса «Металлостроя» должны вовремя получить свет», — гласят титры.

В конце концов, Ренн все же возвращается на родину — причем в наиболее трудную для его дела минуту, чтобы стать на место павшего главаря восстания. Возвращается и «невозвращенец» Эйзенштейн, не побоявшийся уже начатых против него партийных гонений. Считать ли фильм Пудовкина и Агаджановой выступлением в защиту своего коллеги?

Как это ни странно, но в связи с этим я бы хотела добавить пару слов о комедии «Новая Москва». Некоторые коллизии «Новой Москвы» напоминают те, что разыгрываются в фильме «Дезертир». Герой Медведкина едет с делегацией в заветное пространство — но не в другую страну, а в столицу своей родины. Приехав туда, он попадает на карнавал — так же, как Ренн попал на демонстрацию. В центре «Новой Москвы» — карнавальная ночь, невероятный праздник-маскарад, который Алеша и бабушка, прибыв из Сибири, наблюдают вечером того же дня. Втянутые в карнавальное действие, Алеша и художник Федя одеваются медведями, а бабушка Алеши получает маску юной красавицы-блондинки. Влюбившись в Зою, герой решает остаться в Москве — то есть становится дезертиром. Но весть из краев, откуда он уехал, взывает к его совести и вынуждает его пуститься в обратный путь: если у Ренна таким известием послужила газета с известием об убийстве Целле, публикующая также фото убитого пролетарского вождя, то в «Новой Москве» намерения Коноплянникова меняет письмо из Сибири с вложенной фотографией: инженер, держащий в руках отрезанную бороду и грозящий кулаком.

Медведкин пародирует Пудовкина. Но более того: он окарикатуривает киноискусство: чудомодель строящейся Москвы из-за неполадки в машине дает обратный ход, показывая превращение новостроек в старые, подлежащие сносу дома. Распознал ли Медведкин киноподоплеку рассказа Пудовкина о германском коммунисте?

Заключение

Итак, проведенный в моем докладе анализ конкретных примеров показал, что в советском кинематографе 1920–30-х годов создается фиктивное пространство, где героям либо запрещена трансгрессия, либо она обесмысливается в комическом контексте. Трансгрессия во многих фильмах заменяется на регресс — своего рода вечное возвращение советского киногероя, не беспокоящегося о том, сколь опасен для него может быть возврат к истокам. В комедиях выход героя за заданные пределы может терять смысл, погружаясь в абсурдное пространство противоборствующих, взаимоисключающих движений. Моделируется особое тоталитарное пространство фильма, границы которого непреодолимы.

Неизбежность возвращения продолжает быть актуальным сюжетом и в современном кинематографе. Интересно, что при реализации этого сюжета режиссеры обращаются все к той же тоталитарной эпохе. Теме несостоявшегося бегства Эйзенштейна в Мексику посвящен последний фильм Питера Гринуэя «Эйзенштейн в Гуанахуато». По сюжету, Эйзенштейн приезжает в Мексику, одержимый идеей в ней остаться. С этой целью он совершает странные действия: например, ворует позолоченные вилки в ресторанах, чтобы попасть в заключение и остаться, таким образом, за границей. Но в латиноамериканскую тюрьму он так и не попадает. В финале «дезертир», как его называют на 75-й минуте фильма, все же отправляется в СССР. Во время мексиканского карнавала «невозвращенец» садится в автомобиль, пряча заплаканное лицо под карнавальной маской.

Литература

1. Барбюс А. Огонь. Ясность. Правдивые истории / Пер. с франц. М.: Художественная литература, 1967.
2. Кремлевский кинотеатр 1928–1953. Документы / Андерсон К. М., Максименков Л. В. и др. (составители). М.: РОССПЭН, 2005.

3. Пудовкин В. Две статьи. «Асинхронность как принцип звукового кино». «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме» // Вопросы киноискусства. М., 1958. С. 309–322.
4. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: ИД «Петрополис», 2009.
5. Цивьян Ю. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991.
6. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой фильма.— Заявка (1928) // Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.
7. Эйзенштейн С. М. [Стяжатели] // Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 231–236.
8. Drubek-Meyer N. Primat der Doubles. Zwei sowjetische Filmkomödien: A. Medvedkins *Novaja Moskva* (1938) und G. Aleksandrovs *Vesna* (1947) // S. Frank / R. Lachmann / S. Sasse / Sch. Schahadat / C. Schramm (Hg.), *Mystifikation — Autorschaft — Original*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001. S. 239–261.
9. Gunning T. D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph. Urbana: University of Illinois Press, 1994.
10. Widdis E. Alexander Medvedkin. London: I. B. Tauris, 2005.

Марина Шарапова

ИРРЕАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ГЕРОЯ В ПОЛИЛОКАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ФИЛЬМА

Фильмы «Зеркало для героя» В. Хотиненко, «Окно в Париж» Ю. Мамина по времени создания — 1987 и 1993 годы соответственно — относятся к перестроечному кино. Особенностью кинематографа этого времени, вслед за хаосом в восприятии мира в отечественном социуме конца 1980-х — начала 1990-х годов, является отсутствие внятной ценностной картины мира, нигилистическое отрицание недавнего советского прошлого, иронично-презрительное отношение к настоящему.

Киновед Л. А. Зайцева, обращаясь к анализу отечественного кино этого периода, отмечает, что в хронотопе картин ключевым фактором являлось время действия (Зайцева 1987, 22). Тип видения того или иного пространства в наибольшей степени определялся временем создания кинопроизведений. Художественные поиски кинематографистов, связанные с построением пространства кадра, с эстетическим наполнением изображения были заметны в меньшей степени. Только картины, сюжеты которых развивались благодаря перемещениям героев сквозь разные исторические, идеологические, географические пространства, пытались подтвердить природу кино не только как актуального временного искусства, но и искусства аудиовизуального, впитывающего в себя традиции музыки, живописи, фотографии.

Гармонично проработанное авторами фильмов движение истории и во времени, и в аудиовизуальном пространстве, пересечения

пространств тесно взаимосвязаны с логикой развития образа героя, с разрешением персонажем внутренних противоречий, с поисками ответов на экзистенциальные вопросы. Окружающий мир, социум играют ключевую роль во многих отечественных картинах перестроечного и постперестроечного времени, в то время как киногерои остаются номинальными актантами, лишь осмысляющими происходящие на их глазах трансформации действительности. Решение пространства в картинах оказывается более интересным, чем драматургия образов героев.

В названиях картин В. Хотиненко и Ю. Мамина «зеркало» и «окно» оказываются указателями иного пространства, в которое попадают герои с помощью ирреального сюжетного хода. Существование персонажей в этих пространствах по-разному выстраивается кинематографистами. Архетипический сюжет «путешествия», «возвращения блудного сына» находит свое воплощение в драматургии обеих картин. Главные персонажи фильмов — Сергей Пшеничный и Андрей Немчинов из «Зеркала для героя», а также преподаватель-гуманитарий Николай Чижов из «Окна в Париж» на всем протяжении картины воплощают в себе схожие архетипические черты шутов, Иванушек-дурачков и героев-бунтарей. Исходя из архетипической логики развития сюжета — все герои возвращаются из путешествия в иной мир изменившимися. В случае с персонажами фильма В. Хотиненко эти изменения выглядят состоявшимися. Сергей вернется из прошлого в настоящее, в 1987 год, когда сможет примириться с недавней историей, поймет природу поступков людей конца сороковых годов XX века. Символически этот момент будет зарифмован с рождением персонажа. После этого путешествия Сергей словно рождается заново. На смену бунту и нигилизму, шутовству, направленным против поколения отцов, придет переосмысление событий прошлого, которое позволит ощутить преемственность поколений.

Однако эта метаморфоза, произошедшая с героем, не вполне отчетливо выстроена в драматургии фильма. Трансформация персонажа, его личностное становление определяется внешними факторами, пространством, в котором он вынужден существовать. Тем интереснее рассмотреть — как пересекаются хронотопы настоящего и прошлого в данной картине. В фильме невероятным оказывается лишь само путешествие в 1949 год. Жизнь героев в пространстве настоящего и прошлого выглядит реалистически убедительной. В начале картины появляется маркер пространства, в которое попадет герой: никому не нужный гигантский бюст Сталина почти полностью вкопан в землю в засыпанном листвой осеннем саду. Пространство настоящего и прошлого впервые соприкасаются в кадре. Рассматривая этот бюст, герой в диалоге

проявляет негативное отношение к бывшему вождю советского народа.

Дальнейшее развитие действия определяется мировоззренческим поколенческим конфликтом между героем и его отцом. Правда, окончательного разрешения этого конфликта и после путешествия в 1949 год не происходит. Ближе к финалу фильма, когда Сергей узнает, что отец героически отстаивал необходимость закрытия аварийной шахты и делал это вразрез с требованиями руководства на свой страх и риск, сын на мгновение проникнется уважением к родителю и тут же осудит его, ужаснувшись бесстрашию и принципиальности, которые в те времена могли стоить жизни. Это вновь затруднит взаимопонимание между поколениями. Узнавание прошлого не добавит цельности миропониманию героя. В экзистенциальных исканиях Сергей противоречит сам себе, и понимая, и осуждая поколение отцов за их поступки. Становится очевидным, что отцу и сыну трудно понять друг друга, поскольку они люди разных эпох — времени советского романтизма с четкой системой этических координат и эпохи хаотического постмодерна, ставящего во главу угла героя-индивидуалиста критикующего прошлое, недовольного настоящим и едва ли не безразличного к будущему. Отношение авторов фильма к герою содержит иронические оттенки. Кинематографисты наделяют Сергея профессией лингвистического психолога, что должно свидетельствовать о способностях героя разбираться во взаимовлиянии психической сферы и вербальных процессов у отдельных индивидов, в различных этносах, а значит, и в основаниях развития социума. Однако этот специалист до путешествия в прошлое не задумывается об особенностях формирования советской универсальной картины мира.

Более определенные внутренние изменения происходят со вторым персонажем киноленты, Андреем Немчиновым. Он ищет ментальные причины «заевшего времени», многократного проживания героями одного дня 8 мая 1949 года. Немчинову, как старшему персонажу картины «Зеркало для героя», больше известно об историческом ландшафте, в котором оказываются герои, он помогает Пшеничному ментально включиться в мир прошлого. Сергей изначально убежден — в этом времени что-либо предпринимать бессмысленно и даже опасно. Андрей, напротив, пытается в мире прошлого действовать так, чтобы облегчить жизнь людей, и надеется, что его поступки помогут им с Сергеем вернуться в свое время. Немчинов множество раз пытается закрыть аварийную шахту, спасает шахтеров от смерти, не дает ограбить кассу с зарплатой. Однако остановившееся время все возвращает на круги своя, и герой каждый новый тот же день все более обреченно принимается за сизифов труд.

Совершенно явной здесь оказывается метафора о предопределенности в отечественном социуме, о том, что человек не в силах изменить мир, в основе которого лежит не гуманистическая идея, а пропагандистско-государственная, обрамляющая себя лозунгами о необходимости жертв ради блага страны. Можно заметить, что сюжетный ход со временем, остановившемся в одном дне, через шесть лет после выхода фильма В. Хотиненко, в 1993 году, будет использован американцами в комедийной картине «День сурка» режиссера Гарольда Рэмиса. В голливудском фильме решение проблемы остановки времени никак не связывалось с метафизикой антигуманистичного державного пространства, в котором ничего нельзя изменить. Трудности героя были вызваны его эгоизмом, неумением выстраивать отношения с людьми. Научившись жить ради других, персонаж смог преодолеть время. Идея «человек сам кузнец своего счастья» нашла убедительное воплощение в фильме.

Сюжетная коллизия «Зеркала для героя» подобного варианта развития событий не предлагает, хотя в образе Андрея Немчинова можно увидеть черты, роднящие его с героем актера Билла Мюррея. Андрей более сострадателен к миру прошлого, чем его напарник по путешествию во времени, потому что среди этих людей — призраков, как их называет Сергей, видит и себя ребенком. И, естественно, чувствует, что и он маленький, и все люди того времени — наивные, обожествляющие Сталина, верящие в скорое построение коммунистического общества — настоящие, реально существующие. Они не могли быть иными.

Пришедшее к Андрею понимание советского мира конца 1940-х годов, преемственность настоящего прошлому обозначается в фильме пересечением временных пространств при помощи использования музыкального сопровождения. Трек «Последнее письмо» («Гуд бай, Америка») группы «Наутилус помпилиус» звучит в картине «Зеркало для героя» дважды. В начале фильма, в настоящем времени персонажей, Сергей и Андрей присутствуют на концерте группы, слышат эту песню, которую вместе с музыкантами исполняет весь зал. Эта сцена добавляет ощущения грусти по манящей свободной загранице, в которой, к сожалению, не жить советскому человеку. Мизантропическая грусть объединяет зал в хоровом пении этого опуса. Ближе к финалу фильма, находясь в пространстве исторического прошлого, Андрей Немчинов поет эту песню с другими акцентами. Герой едет на мотоцикле и везет позади себя же, ребенка, младшего школьника. Андрей буквально кричит текст этой песни с истеричным напором. Сочетание визуального и аудиального наполнения кадра в данном случае прочитывается иначе, чем эпизод в начале фильма.

Становится понятно, что герой отчаялся вернуться в свое настоящее. В таком крике-пении можно увидеть и признание Андреем очевидной для поколения отцов героев истины: нас не возьмешь никакими заграничными цивилизационными моделями, никакая Америка нам не нужна, гуд бай!

В финальных кадрах фильма возвратившийся в настоящее Андрей танцует в обнимку с граммофоном под «Случайный вальс» («Ночь коротка») в исполнении Л. Утесова. Этот эпизод повторяет сцены из прошлого, когда после воскресника также с граммофоном под ту же песню танцевал один из шахтеров. Именно после данной музыкальной сцены на импровизированной танцплощадке прошлого у Сергея меняется выражение лица. Он впервые смотрит с сочувствием на людей, окружающих его. Однако почему Сергей вдруг проникся к этим людям — потому ли что отец отчитал его за недостойное поведение на воскреснике, из-за того, что он увидел как над представителем власти — милиционером обыватели подшучивают, напоив водкой его лошадь, или услышав мелодию «Случайного вальса» — остается неясным.

Возможно, принятие Сергеем окружающего мира конца 1940-х годов происходит в путешествии по стране, когда он бежит от бесконечного проживания одного дня в шахтерском поселке. Герой не может перемещаться во времени, но оказывается свободным передвигаться в пространстве. Кинематографисты расширяют пространство прошлого от горняцкого поселка — основного места действия фильма — до масштабов всего советского государства с помощью использования кинохроники. Хроникальные кадры идут вперемешку с кадрами ультразвукового исследования, запечатлевающую активность плода в утробе матери, что аллегорически связывается с возникающим у Сергея пониманием советской универсальной картины мира.

Ведущими музыкальными темами фильма являются произведения композиторов-романтиков: серенада Смита из оперы Ж. Бизе «Пертская красавица» и ария Тангейзера из одноименной оперы Р. Вагнера, возвращающегося из чертогов Венеры в родные места. Использование данных музыкальных отрывков в качестве лейтмотивов в драматургии фильма обнаруживает и интонационно усиливает экзистенциальную тоску персонажей, тоску по гармонии в мире, который их окружает. Стилистически авторы фильмов разрабатывают сюжетную коллизию, также опираясь на традиции романтизма и неоромантизма. Момент перехода из привычного мира в иные пространства в фильме «Зеркало для героя» маркируется отсылкой развития действия к миру кино — искусства, появившегося в эпоху модернизма. Именно кинематограф как пространственно-временное искусство дает возможность познакомиться с подобным сюжетом, а значит

вместе с героями фильма попробовать понять основы миропонимания поколений отцов и дедов.

Романтическая традиция является ведущей и в стилистике киноленты «Окно в Париж». Вместе с тем в отличие от картины «Зеркало для героя», избирательно использующей пересечения пространств для обозначения ключевых моментов в развитии образов персонажей, в данном фильме эти пересечения, совмещения, сопоставления и составляют сюжет.

Первое открытие «окна» связано с дурманящими, выглядящими сюрреалистически, видениями, возникающими у персонажей после обильных алкогольных возлияний. Драматургия картины строится на противоречии между материальным миром потребления и нравственными потребностями личности; современной западноевропейской и российской, выглядящей в картине первобытно-азиатской, моделями развития социума. Главный герой — преподаватель музыкально-эстетического воспитания в бизнес-лицее Николай Чижов живет в коммуналке. Во взаимоотношениях с соседями — семейством Гороховых, коллегами и учениками он пытается преодолеть повсеместно насаждаемую идеологию «золотого тельца». Горохов — спутник Чижова в прогулках по Парижу оказывается антиподом героя. Этот хам и хапуга тащит к себе все, что плохо лежит, торгует на улицах ложками-матрешками, а также ведет бытовую войну с Николь, француженкой, живущей по соседству с «окном» в Париж.

И пространства, и герои фильма, перемещающиеся между пространствами, испытывают серьезное влияние лубочной традиции, что снижает реалистичность происходящего. Пространства Петербурга и Парижа выглядят условными. Париж здесь, как и Петербург, не реальное, но мифологически-идеальное пространство. Если в Петербурге всегда темно, сыро и холодно, по улицам ходят бандиты, в трамвае хамят, а в милиции берут взятки, то в Париже неизменно светит солнце, или сияют вечерние огни, и царит вечный праздник (Сиривля 1993, 21).

Петербург в картине маркируется как карнавальная хаотическая среда, где соединяется несоединимое. В первых кадрах фильма под «Интернационал» идет колонна демонстрантов во главе с танцующей тетушкой, внешне напоминающей мультипликационную старушку Шапокляк. На Банковском мосту через Грибоедовский канал маршируют новоявленные казаки с портретами последнего императора, рядом на набережной под советский гимн митингуют коммунисты с транспарантами «Руки прочь от Ленина!». Наглядная демонстрация такого идеологического сумбура необходима авторам фильма, чтобы дать понять — карнавальная хаотичность общественных идей

воздействовала на миропонимание героев, также становящихся в этом фильме масочными, карнавальными персонажами.

Образы отечественных персонажей оказываются сниженными до люмпена-полубезумного интеллигента (Николай Чижов) и люмпенов-пролетариев (Горохов и его семейство). Взаимопрития пространств и героев на протяжении всего фильма не происходит. Сиюминутная решимость Чижова остаться клошаром в Париже, когда соседи по коммуналке делают ошибочный вывод, что «окно» вот-вот закроется, по иронии судьбы не приводит к эмиграции: окно все еще открыто и у героя остается шанс насладиться атмосферой французской столицы и распознать в мечте о загранице симулякр. Серьезная музыка востребована здесь, если музыкант исполняет ее, надев рубашку и фрак, но сняв брюки. Любовь к реальным представителям животного мира заменяется желанием парижских обывателей обладать чучелом умершего некогда животного.

Вместе с тем цивилизационная западная буржуазная модель не может принять «простоты хуже воровства», которую в «набегах» на французскую столицу демонстрирует семейство Гороховых. Знакомый главного героя, Гуляев, ранее эмигрировавший и устроившийся в Париже, одновременно и лживо, и правдиво ностальгирует о своем ленинградском прошлом. Чижов устраивает Гуляеву «свидание с Родиной». С точки зрения аудиовизуально-драматургического решения этот эпизод весьма интересен. Чижов, завязав глаза Гуляеву, проводит его через «окно» в Петербург, привозит на Финляндский вокзал, срывает повязку и оставляет возле памятника Ленину. Гуляев, будто впервые увидев грозный памятник вождю, в ужасе от реальности своего невероятного путешествия, что оттеняется ироничным музыкальным сопровождением эпизода — лейтмотивом судьбы из Пятой симфонии Л. Бетховена и мелодией «Полета Валькирий» из оперы Р. Вагнера «Валькирия». Использование отрывка из оперы Вагнера, посвященной богиням войны, придает пространству эпизода дополнительные обертона, намекая на советский милитаризм. Встреча с Родиной обнаруживает, что Гуляев не готов менять свой налаженный французский быт на неизбывные горькие русские мечты о прекрасной будущей жизни за рюмкой водки на коммунальной кухне. Становится очевидным, что герой прижился в эмиграции, он там свой. Правда, Гуляев еще способен мечтать о возможности идеального непротиворечивого сосуществования в мире французского буржуазного благополучия и нематериальных ценностей, присущих русской ментальности.

Драматургия любовной линии Чижова и француженки Николь оказывается ослабленной. Все ограничивается смущенным стоянием влюбленных рядышком на балконе и следующим в финале прощанием. Невозможность

развития любовного сюжета логична в пространстве бездуховного Парижа. К тому же в первом эпизоде своего появления в фильме Николь, устраивающая вечеринку с приятельницами, одетыми скорее по-мужски, чем по-женски, затягивающаяся одной сигаретой на двоих попеременно с подругой, кажется приверженной гомосексуальной ориентации.

Со всеми героями фильма, по сути, внутренне ничего не происходит. Испытания, предполагаемые архетипикой сюжета путешествия, оказываются здесь просто лишь опытом знакомства с иной цивилизацией. Фильм публицистически демонстрирует очевидное — россиянам не прижиться в Париже, европейцам — никогда не понять таких русских. Чтобы произошло взаимоприятие героя и пространства — как в случае с переходом отечественного персонажа в пространство Парижа, так и в ситуации жизни на Родине необходимы какие-то поступки, деятельность по изменению себя. Мечты о нормальной жизни в фильме носят лишь инфантильно-географический характер. Сюжетика картины не содержит никаких реальных действий героев, направленных на созидание будущего. Правда, необходимость в такой деятельности Чижов высказывает в несколько выпендренной патриотической речи, обращаясь к ученикам, стремившимся остаться в Париже. Этот эпизод решается авторами фильма в соцреалистическом ключе и выглядит несколько инородным в карнавальном мире киноленты.

Дивертисмент, связанный с захватом самолета, необходим в фильме для возвращения соотечественников в родной город после закрытия «окна». Он вновь обращает фильм к лубочной карнавальности. Петербург впервые в завершающих кадрах картины выглядит солнечным, весенним, с зеленеющими деревьями и кустарниками. Возможно, режиссерский акцент на положительном визуальном изменении петербургского пространства призван увязать патриотизм возвратившихся домой героев с работой на благо родного города. Но подобная деятельность персонажей остается за рамками сюжета фильма.

Финал картины не дает надежды на то, что душевное стремление Чижова к взаимоприятию с пространством, к идеальному постсоветскому миру будет реализовано. Уличный оркестр, в котором теперь музицирует Чижов, играет песню “Padam” Эдит Пиаф. Париж продолжает представляться в мечтах постсоветских героев раем, спасением от окружающей действительности. Новые усердные попытки «прорубить» фантастическое «окно в Париж» показывают, что внутренней опоры героя на нравственные ценности оказывается недостаточно, чтобы принять свою судьбу не как участь, а как достоинство и тем самым стать способным изменять окружающий мир.

Как и в киноленте «Зеркало для героя», романтическая интонация

фильма «Окно в Париж» подкрепляется музыкальным сопровождением. Музыкальными лейтмотивами действия здесь становятся произведения композиторов-романтиков: «Старинная французская песенка» П. Чайковского, «Лунный свет» К. Дебюсси, главная тема из баллады соль минор Ф. Шопена, 17-я соната Л. Бетховена. Музыкальные фрагменты из произведений Чайковского и Дебюсси усиливают очарование французской столицы. Темы из сочинений Шопена и Бетховена освещают несколько «чернушную» интонацию фильма, в эпизодах, связанных с демонстрацией ужасов жизни в постсоветском мире.

Подобная интонация присутствовала во многих картинах времени перестройки. Ее существование было вызвано тем, что перестроечное искусство не могло не испытывать влияния так называемых реактивных/перцептивных тенденций. Кинематограф немедленно чувственно откликнулся на происходящие общественные катаклизмы, пытаясь психологически компенсировать ранее существовавшее позитивное восприятие советской мифологической картины мира, которая теперь воспринималась ложной. Специфика перестроечного кинематографа в части экспериментов с пространством предлагала одно решение проблемы — пространство оказывалось сильнее героя, и герой в своих путешествиях был способен только подстраиваться под него, не проявляя героические качества, лишь осмысляя метафизику окружающего мира. Подобный артхаусный подход к герою сводит к минимуму его действительную активность. Созидательный, активно действующий и гуманистически преобразующий пространство современный герой в отечественном кино и сегодня является редкостью.

Опираясь на проведенное исследование сюжетного хода «путешествие героя», учитывая трансформации хронотопа в картинах В. Хотиненко и Ю. Мамина, можно отметить, что построение аудиовизуальной драматургии взаимодействия героя и пространства является в кинематографе весьма продуктивным. Перекрещивание, разных по своим ментальным основаниям пространств, соприкосновение действующих лиц с иной незнакомой им реальностью позволяет не только полнее обнаружить образные особенности персонажей, но и вновь осмыслить всегда существующий конфликт между героем и социумом, героем и пространством его окружающим.

Литература:

1. *Зайцева Л. А.* Документальность в современном игровом кино. М.: ВГИК, 1987.
2. *Сиривля Н. А.* Опять хочу в Париж // Искусство кино. 1993. № 7. С. 19–23.

Валерий Вьюгин

СТАРЫЕ ПЕРСОНАЖИ В ПРОСТРАНСТВЕ НОВОЙ КУЛЬТУРЫ (ПОСТСОВЕТСКИЙ РЕМЕЙК)¹

Ремейк как таковой

Попытки осмыслить специфику ремейка, как правило, приводят к цепи показательных парадоксов. О нем трудно рассуждать, не используя противительных конструкций и без многократных возвращений к одному и тому же под разными углами зрения. Считается, в частности, что ремейк подрывает основы оригинальности (Horton 1998, 4), завершенности (Mazdon 2004, 2) и текстуальности (Arnzen 1996, 177; Leitch 2002, 57) как таковых. Но что касается, например, последней, то существует давно завоевавшее своих сторонников мнение, согласно которому суть кино находится вне прямых отношений к тексту в буквальном смысле слова (А. Базен, К. Метц, Р. Барт)², а если это так, то выдвигаемое против ремейка обвинение в подрыве текстуальности бессмысленно, поскольку является плеоназмом.

История исследований кино, впрочем, вопреки этому авторитетному постулату, демонстрирует неистребимое желание пренебречь чистотой

¹ Статья написана на основе доклада, который впервые был представлен в 2014 г. на конференции ASEEEES (“Remaking’ Russia: Old Narratives in the New-Fashioned Cinema”).

² Проблема «олитературивания» кино в связи с культурным «ресайклингом» обсуждается, например, в работе Дж. Эйта (Eight 1998, 132–133).

кинопоэтики. Когда же речь заходит о ремейках, внимание к, казалось бы, внеположным ему нарративности и текстуальности особенно заметно: подавляющее большинство дискуссий о ремейках так или иначе концентрируются на нарративах и поэтому вынуждают оперировать категориями, в которых описывается литература и тексты³. Впрочем, если взглянуть на проблему в совершенно иной перспективе, ремейк потому и «ремейк», что он порождается практикой, которая сама по себе далека от эстетики. С производственно-коммерческой точки зрения, осмысливаемой как основополагающая для формирования «жанра»⁴, «ремейк» подразумевает только одно — выпуск еще одного экземпляра популярного товара с учетом старых схем в изменившихся условиях при новых технологиях для того, чтобы его еще раз выгодно продать (см., напр.: Serceau 1989, 6). Только кино благодаря его производственно-фабричной природе, как считается, в отличие от тех же литературы и живописи, может быть именно «переделано» или, по афористичному замечанию, Т. Лича, — “only remakes are remakes” (Leitch 2002, 37). При таком подходе опять-таки получается, что не текстуальность и не нарративность составляют суть ремейка и не они наделяют его спецификой.

На ремейк в силу его техногенной вторичности регулярно проецируют и пафос эссе В. Беньямина «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», и идеи представителей Франкфуртской школы, среди которых по этому случаю особенно востребован Т. Адорно (Martinez 2009, 1–2; Arnzen 1996, 190). Производственно-экономические основания «киноремейкинга» дают лишний повод к его рассмотрению в контексте «машинизации» культуры XX века. Последний же, как известно, сам по себе разрушает представление об оригинальности произведения искусства.

Вторичная природа ремейка в свою очередь тоже порождает ряд мыслительных итераций, в конце концов оставляющих вопрос «так вторичен или оригинален?» без однозначного решения. Признаваемый «паразитарным» продуктом, ремейк всегда требовал апологии как перед кинокритиками-практиками, так и перед придирчивым зрителем. Отстаивать его самостоятельность и уникальность до сих пор остается важнейшей заботой

³ Показательно, что один из трех главных разделов книги К. Вевевиса “Film Remakes” (Verevis 2006) называется “Remaking as Textual Category”.

⁴ Я использую слово «жанр» для характеристики ремейков очень условно, только потому, что другое определение сложно подобрать. Существует довольно радикальное неприятие такой терминологической атрибуции (Brashinsky 1998, 162).

теоретиков «жанра»⁵. Причем на помощь в этом деле вновь приходит «текстуализация» кино, а точнее — понятие интертекста, обеспечивающее ремейку место среди достойных внимания предметов киноштудий (Leitch 2002, 43). Даже тогда, когда цель состоит в том, чтобы дать первичное определение и классифицировать ремейки с учетом экономической и институциональной специфики, интертекстуальность рассматривается как существенное качество, связывающее ремейк с первоисточником и таким образом обеспечивающее его целостность и завершенность (Verevis 2006, 18; Horton 1998, 3; Arnzen 1996, 177).

Но интертекстуальность, по крайней мере понимаемая в том ключе, в каком о ней писала Ю. Кристева, сама по себе отсылает к постмодернистскому проекту — к смерти автора, к признанию произведения коллекцией уже существовавших ранее и непонятно кому принадлежащих высказываний, к приоритету бесконечного процесса порождения над законченным целым. Говоря по-другому, аргументация в пользу оригинальности ремейка в каком-то отношении основывается на концепции, суть которой изначально сводилась к вторичности произведения искусства. И это тоже еще не все. Специфика ремейка, как полагают, состоит в том, что в отличие от всех других «жанров» или «родов», известных из истории искусства и лишаемых оригинальности благодаря особой постмодернистской герменевтике, он интертекстуален изначально, по своей природе (Mazdon 2004, 6), вне зависимости от интеллектуальной моды на конкретную исследовательскую оптику. Вне терминологии повторения и неоригинальности о нем просто не имеет смысла говорить. Недаром в соответствующей литературе начиная с эссе У. Эко 1985 года «Инновация и повторение: между эстетикой модерна и постмодерна» (Eco 1994, 166), где Эко касается темы ремейков, постоянно фигурирует имя Ж. Делеза. Причем трудно не заметить, что благодаря привлечению имени Делеза идея «врожденной» интертекстуальности ремейка попадает в сферу тех постмодернистских интерпретаций искусства, от которых ее защитники стремятся ремейк оградить.

Итак, ремейк в разных отношениях двойственен, он в том числе и оригинален, и вторичен, (интер)текстуален и нет. Он отбрасывает завершенный проект на стадию проспекта, превращает в черновой набросок то, что однажды уже получило реализацию в качестве эстетического артефакта и определенный статус как общественное событие. При учете

⁵ Принадлежащая Д. Протопопову одна из первопродолжающих академических работ о ремейках, спровоцировавшая последующие дискуссии, так и называлась «Ремейк: творчество или плагиат?» (Protoporoff 1985).

многоаспектной двойственности ремейка его свойство реанимировать социально значимый эстетический материал, одновременно вступая в конкуренцию с ним, и составляет главный фокус предлагаемого ниже обращения к истории постсоветского кинематографа.

Ремейк, родившийся на свет в самые ранние декады существования киноиндустрии (Harney 2002, 63), удостоился сосредоточенного внимания со стороны гуманитарной науки лишь после того, как мир стала завоевывать деконструктивистская программа, то есть тогда, когда появился инструмент, позволяющий артикулировать его парадоксальную природу. И все же заметный интерес к нему спровоцировала не новая научная методология, а, скорее, индустриальная практика — волна кросс-культурных заимствований, захлестнувшая Голливуд с 1980-х годов (Hennebelle 1989, 5; Forrest 2002, 23) и обозначившая собой очередную фазу так называемого американского «культурного империализма» (Forrest 2002, 15; Leicht 2002, 56, etc.).

В интересе к ремейку со стороны европейских гуманитариев, помимо прочего, просматривается своего рода защитная реакция на «хищническое» отношение заокеанского конкурента к чужим достижениям. От набегов богатого соседа в наибольшей степени «пострадал» французский кинематограф, поэтому неудивительно, что связь между французскими оригиналами и американскими «клонами», обсуждаемая в перспективе культурной колонизации, отразилась в целом ряде европейских работ (см., напр.: Durham 1998). Вместе с тем ширящийся круг литературы, издающейся на другом берегу Атлантики, в свою очередь выглядит порой как защитная реакция «имперского центра», отстаивающего самостоятельность искусства, фабрикуемого по созданным на периферии лекалам⁶.

Но какой бы захватывающей ни была игра национальных амбиций сама по себе, она интересна еще и тем, что благодаря ей ремейк вновь актуализировал проблему незавершенности эстетического высказывания — теперь уже не в перспективе текстуальности и дискурсивности, а в свете диалога культур. Иными словами, на практике, контрастно и конфликтно, проявилось то, что подразумевалось теорией.

Наряду с проповедниками и адептами интертекста, от Ю. Кристевой до Ж. Жанетта, в поле зрения специалистов по ремейкам с самого начала неизменно присутствовал М. М. Бахтин (Martinez 2009, 2). В попытках отделить ремейки как от общей массы кинофильмов, так и от родственных

⁶ Конечно, тот факт, что кино США тоже предстает объектом «ремейкинга», не ускользает от внимания экспертов (Yiman 2013).

ему «сиквела», «сериала», «саги», «адаптации» и т. п., помимо идеи вторичного использования (*recycling*) предметов искусства⁷, всегда фигурировала концепция межкультурного перевода, и в последнее время влияние этой парадигмы только усиливается (Eberwein 1998; Zanger 2006; Martinez 2009; Yiman 2013). Если до определенного момента конфликт между оригиналом и «копией» в большинстве случаев проявлял себя более остро в национально-географической системе координат (треугольник «США — Европа — Восток»), то в XXI века ситуация изменилась, причем не без участия российского кинорынка.

Российский опыт: хроника событий

Бум ремейков российского производства, представляющих один из жанров, «стигматизированных» в рамках советской культуры, соотносим с очередным усилением глобальной активности в этой сфере, пришедшейся на конец XX века⁸, так что он многим обязан самому факту либерализации общества и внешнему влиянию. Ничего принципиально нового, если говорить о «жанровой» специфике, российские кинематографисты не предложили: большинство появившихся лент можно отнести либо к «архивным» ремейкам, либо к «ремейкам-почитаниям». С точки зрения коммерции выбор оригиналов вполне характерен: для нового производства востребованы большей частью успешные «классические» образцы. Рецепция тоже в основном подчиняется типичному сценарию, когда «настоящий» фильм оценивается много выше, чем «новодел». Тем не менее положение на российском рынке ремейков уникально уже благодаря тому, что оно сложилось в десятилетия, ознаменовавшиеся фундаментальным разрывом в жизни идеологических и социальных институтов. Все оригиналы принадлежат советскому времени, поэтому речь в определенном смысле идет о взаимоотношении двух разных культур, разделяемых главным образом не пространством, а временем.

В практике ремейкинга, кажется, еще не встречалось ситуации, когда киноиндустрия в таком массовом порядке утилизировала опыт собственного прошлого, но в то же время принципиально иной государственной формации. Поэтому вопрос о том, как сугубо российский опыт реализует

⁷ О том, как современная культура выживает при помощи постоянного вторичного использования см., напр.: Martin 2008.

⁸ Дж. Форрест напоминает о статье известного критика «Нью-Йорк таймс» Митико Какутани, которая сожалела по поводу «акселерации» «ресайклomании», наблюдаемой в последние годы (Forrest 2010, 31).

потенциал парадоксальности, заложенной в универсальных формулах ремейка, представляется интересным и с точки зрения истории кино, и с точки зрения истории культуры вообще. Эксперты по истории и теории ремейков часто видят одну из своих первых задач в том, чтобы установить специфику этого жанра, обособив его от других типов киноресайлинга — от экранизаций, сиквелов, ремиксов и т. п. Но безоговорочно отделить, например, повторную экранизацию от «истинного» ремейка, не всегда просто уже потому, что успешная экранизация часто сама по себе воспринимается как независимая от литературного источника. Поскольку в нашем случае проблема транзакции топика, идеологических и ценностных ориентаций видится более важной, чем вопрос жанровой чистоты, родственные ремейку формы в ней тоже временами учитываются. Некоторые из упоминаемых ниже фильмов не чисто русского производства, но все они были в российском прокате и большинство из занятых в них актеров живут или родились в России.

Начало обращенного в советское прошлое «киноремейкинга» пришлось на самые первые годы после распада СССР. В 1992 году Г.О. и И.О. Алейниковы выпустили криминальную драму «Трактористы 2», эксплуатирующую фабулу комедии И. А. Пырьева (1939), но рассказывающую о современности и заместившую мобилизующий советский юмор черным. В 1993 году на экраны вышла «Настя» Г.Н. Данелия, источником которой стала кинопритча А. М. Володина «Происшествие, которого никто не заметил» (1967) — о судьбе девушки, пожелавшей эффектной внешности, но не нашедшей счастья в новом обличье. Действие было перенесено из «мелодраматических» 1960-х в хаотичный 1992, что прибавило сюжету социальной остроты. В какой-то степени это «авторемейк», поскольку в написании сценария к новой версии принимал участие Володин. В 1994 году А. С. Кончаловский снял сиквел «Курочка Ряба», продолжив свою же «Историю Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», снятую в 1967, но не допущенную в широкий прокат. Действие «Курочки рябы» происходит в 1990-е годы. Одновременно появилась сатирическая «Прохиндиада-2» А. А. Калягина (1994), сюжетно тоже синхронизированная со временем производства. В первой «Прохиндиаде» («Прохиндиада, или Бег на месте», реж. В. И. Трехубович, 1984 год) Калягин, как и во второй, сыграл главную роль. Год спустя зритель получил возможность увидеть лирическую «Зимнюю вишню 3» И. Ф. Масленникова (1995) — первая «Зимняя вишня», его же, вышла в прокат в 1985.

В 1990-е годы «киноресайлинг», занимающий режиссеров, чья репутация сложилась еще в СССР, был ориентирован прежде всего на то, чтобы

договорить нечто из собственной прошлой жизни, что не было произнесено вовремя, либо на то, чтобы продолжить уже рассказанную историю в связи с новыми реалиями. Из перечисленных фильмов только два, самые ранние, — «Настя» Данелия и «Трактористы 2» братьев Алейниковых, — могут быть отнесены к ремейкам. Среди попыток нечто договорить оказывается и несколько запоздавший авторемейк «Игла Remix» Р. М. Нугманова (2010), где более детально разрабатывается сюжет культовой картины периода перестройки «Игла» (1988) с В. Р. Цоем в главной роли, а также сиквел «2-Асса-2» С. А. Соловьева (2008).

Поток ремейков начал нарастать с конца 1990-х. Вначале он затронул, как кажется, ограниченную по охвату аудитории сферу близкого артахаусу кинематографа. В 1998 году П. Е. Тодоровский снял фильм «Ретро втроем», повторивший сюжет «Третьей мещанской» А. М. Роома (1927), а в 2002 В. М. Сторожева предложила зрителю ленту «Небо. Самолет. Девушка» (2002), отсылающую к мелодраме Г. Г. Натансона «Еще раз про любовь» (1968). Оба повествования, не будучи исключением из правила, представляют новых героев в новых исторических обстоятельствах. Эти картины известны и почитаемы определенным кругом зрителей, но вряд ли они явились очень громким событием для сравнительно широкой публики — в отличие, кстати сказать, от пьесы Э. С. Радзинского «104 страницы про любовь» (1964), положенной в основу фильмов Натансона и Сторожевой.

Крутой поворот ремейкеров к «массам» обозначили два сериала, вышедшие в 2004 году. Автор одного из них, А. А. Атанесян, рискнул состязаться с фильмом «Человек-амфибия» В. А. Чеботарева и Г. С. Казанского (1961), повторно экранизировав одноименный научно-фантастический роман А. Р. Беляева (1928). Его четырехсерийная киноинтерпретация называется «Человек-амфибия. Морской дьявол». Другой сериал — «Полный вперед!» А. В. Панина и Т. И. Владимирцевой (2004) — интересен тем, что его авторы, избрав в качестве источника фильм М. К. Калатозова «Верные друзья» (1954), впервые взяли «перевести» на язык посткоммунистических реалий советскую кинокомедию, вышедшую после смерти Сталина.

Очень скоро внимание российских продюсеров к постсталинской кинокомедии превратило современный ремейкинг в по-настоящему резонансное предприятие. Хотя должно отметить, что еще в 1996 году в телевизионном эфире появилась прозрачная комедийная аллюзия — не ремейк — «Старые песни о главном» К. Л. Эрнста и Л. Г. Парфенова (1996), отсылающая к «Кубанским казакам» И. А. Пырьева (1949) и воспроизводящая, помимо песен, лирико-утопические панорамы советского колхоза. (Несмотря на давность, это, кажется, единственный стабильно

одобряемый зрителями проект, апеллирующий к советской киноистории). Упорство, с которым с начала 2000-х годов эксплуатируются сюжеты советских кинокомедий, действительно впечатляет. В 2005 украинский режиссер А. В. Кириенко переснял «Королеву бензоколонки» А. А. Мишурина и Н. И. Литуса (1962), добавив к названию своего фильма индекс «2». В 2006 Э. А. Рязанов поставил телемюзикл «Карнавальная ночь-2, или 50 лет спустя», приурочив его к очередному Новому году. Оригинал датирован 1956 годом. В 2007 появляется «Ирония судьбы. Продолжение» Т. Н. Бекмамбетова. В 2009 А. И. Сурикова добавляет в копилку ремейков переделку собственной весьма популярной пародии на вестерн «Человек с бульвара Капуцинов» (1987). Новая версия именуется «Человек с бульвара Капуцинок». 2011 год ознаменовался выходом картины С. Г. Андреасяна «Служебный роман. Наше время». Затем А. Н. Баранов и Д. И. Киселев попытались воспользоваться успехом комедии А. И. Серого «Джентльмены удачи» (1971), выпустив «дубль» с чуть измененным названием — «Джентльмены, удачи!» (2012). Почти незамедлительно вслед за этим появился мультипликационный вариант позднесоветской научно-фантастической и антиутопической комедии «Кин-дза-дза» (Г. Н. Данелия, 1986 год), снятый под руководством того же Данелия — «Ку! Кин-дза-дза» (2013). Затем последовали «Веселые ребята;» А. Боброва (2014), и наконец в том же 2014 году публика получила возможность саркастически отозваться о свежей «Кавказской Пленнице!» М. Ю. Воронкова, состязавшейся с успехом кинокомедии Л. И. Гайдая 1966 года. В процессе производства находилась, но, кажется, была брошена лента «Василина Ивановна меняет профессию» режиссера Р. Л. Павлючика, отсылающая к комедии «Василий Иванович меняет профессию» Л. И. Гайдая (1973).

Две вещи объединяют эту кино- и телепродукцию. Во-первых, в плане авторской интенции во всех комедиях 2000-х действие осовременено. Во-вторых, — с точки зрения рецепции — они вызывают активное неприятие у зрителей и критиков. Перед нами, собственно, тот случай, когда негативная реакция публики и создает эстетическое событие. По эмоциональности и активности обсуждения с комедиями в большей или меньшей степени может сравниться только патриотико-ностальгический кинематограф, апроприрующий драматическую тематику Отечественной войны 1941–1945 годов. В этой связи особенно привлекательным, с точки зрения ремейкеров, оказался сюжет повести Б. Л. Васильева «А зори здесь тихие» (1969) и соответственно одноименный фильм С. И. Ростоцкого (1972). В 2005 российское телевидение транслировало сериал «А зори

здесь тихие», снятый китайским режиссером М. Вэйнином, а спустя десять лет, в 2015 году, под тем же названием появилась российская кинолента Р. Ф. Давлетьярова. Съемки и премьеры были приурочены соответственно к 60-летию и 70-летию со Дня Победы. Между этими датами российский зритель увидел минисериал «Исчезнувшие» В. Г. Островского (2009) по военной повести В. В. Смирнова и И. Я. Болгарина «Обратной дороги нет» (1970), сюжет которой многим в СССР был знаком благодаря одноименной экранизации Г. И. Липшица (1970).

«Школьный» кинематограф предложил в прокат основанный на кинодраме В. В. Меньшова (1976) сиквел-ремейк «Розыгрыш!» А. А. Кудиненко (2008). Авантюрно-приключенческий жанр был представлен сиквелом «Не бойся я с тобой. 1919» Ю. С. Гусмана (2013; Гусман 1981). В 2016 году состоялась премьера «Экипажа» Н. Н. Лебедева, возвращающего из забвения редчайший для советского кино фильм-катастрофу А. Н. Митты (1979). Официальный сайт студии сообщал о том, что это самостоятельный фильм, а не ремейк одноименной ленты, но некоторые переключки между двумя лентами все-таки обнаружить можно.

Самостоятельную группу образуют новые экранизации русской классики, в свое время составлявшей существенную часть советского кинофонда и поэтому тоже остающейся благодатным полем для исследования культурного «ресайклинга». Абсурдистский, пародийный и, бесспорно, эпатажный на фоне других трактовок романа Достоевского «Идиот», фильм «Даун Хаус» Р. Р. Качанова (2001) наряду с имеющим малое отношение к Гоголю «Виём» О. А. Степченко (2014) не единственные среди недавних экранизаций, но в рамках разговора об эволюции постсоветского ремейка они одинаково достойны внимания уже потому, что с очевидностью демонстрируют разницу между «анархическим» постперестроечным кинематографом и кинематографом 2010-х годов.

Собственно упомянутые выше ленты и составили тот круг источников, на котором основывается предпринимаемая попытка разобраться в том, что такое постсоветский ремейк.

Риторическая перспектива

Спектр подходов к ремейкам крайне широк, и нет сомнений, что российская художественная продукция такого рода тоже достойна рассмотрения с самых разных позиций — от собственно киноэстетической до текстуально-филологической, от институциональной

до культурно-антропологической и медиально-технической⁹. Чтобы точнее охарактеризовать ракурс, избранный в этой статье, удобно воспользоваться выражением «риторика ремейка», которое уже получило признание благодаря статье Т. Лича 1990 года «Сказка рассказанная дважды: риторика ремейка».

Для Лича, подходящего к ремейку прежде всего с точки зрения его успеха или провала, «риторика ремейка» связана с двумя ключевыми проблемами. Первая из них коренится в «риторике экспозиции», то есть в тех способах, с помощью которых ремейк вызывает предвкушение удовольствия от просмотра с учетом аудиторий самой разной осведомленности — от хорошо знакомой с оригиналом до той, которая о нем никогда не слышала. Вторая, более общая, касается интертекстуальности ремейка, понимаемой как «нормативная» связь фильма с его прообразом, выражающаяся, в частности, в соперничестве между ними и в практическом вопросе о том, как сделать киноисторию понятной для новой аудитории, не превратив ее в скучное зрелище для старой (Leitch 1990, 139, 141).

Выделенные Личем аспекты, безусловно, фундаментальны и при любых обстоятельствах должны учитываться. Между тем нельзя не заметить, что они касаются исключительно отношений между фильмами и отношений зрителей к фильмам, не затрагивая тех внешних сфер, к которым кино отсылает. Я же позволю себе дополнить предложенное Личем понятие «риторика ремейка», определив его с учетом социальной прагматики кинематографа еще и как совокупность приемов визуальной легитимации либо дискредитации новой социальной реальности, основанной на стремлении возобновить уже заверченный дискурс¹⁰. Таким образом, предполагаемый разговор сдвинется в область социальной аксиологии, этики и отчасти политики, а само слово «риторика» будет пониматься в том ключе, в каком ее определял К. Берк, разграничивая традиционные и характерные для середины XX века новаторские штудии в этой области.

Согласно Берку, разница между классическими и новыми риториками состоит в том, что для первых главным термином служило слово «убеждение», подразумевающее рационализированное использование техник воздействия на аудиторию, тогда как для вторых ведущим понятием

⁹ О влиянии новых медиа (цифровых) на переделку ранних классических лент см., напр., статью Дж. Барон, где анализируются недавние ремейки фильмов Б. Коннера «Кино» (Conner's *A Movie*) и Д. Вертова «Человек с кинокамерой» (Baron 2012).

¹⁰ Релевантность термина «дискурс кино», «кинематографический дискурс» и связанные с этим эвристические выгоды обсуждаются в целом ряде работ (см., напр.: Piazza 2011).

оказывается «идентификация» как стремление «агентов» с помощью слова отождествлять себя с той или иной группой, дистанцируясь от остальных. Идентификация может быть как осознанной, так и неосознанной, при том что ее цель в любом случае состоит в преодолении различия между индивидами ради формирования обособленной социальной целостности (Burke 1951, 203). Не исключая убеждения, осознанная или неосознанная социальная идентификация, основанная на повторном обращении кинематографа и телевидения к уже освоенному материалу, — так далее понимается выражение «риторика ремейка».

Благодаря своей многочисленности и концентрированности на советской парадигме, постсоветские ремейки вольно или невольно отсылают не только каждый к конкретному фильму-предшественнику, но и все вместе к массиву фильмов-источников в целом. Собственно эти две совокупности кинонарративов, два обобщенных кинотекста или, в другой терминологии и плоскости, два дискурса в их сопоставлении друг с другом окажутся в конечном счете в центре моего внимания. Я исхожу из того простого допущения, что эмоционально-идеологическая «утилизация» нарративов редко бывает когерентной и целостной, последовательной и логичной, что в нашем восприятии, участвуя в формировании социальных компетенций, нарративы постоянно фрагментируются и смешиваются, что более важным в этом процессе оказывается набор повторяющихся фигур, топики и тропов, которые сами по себе формируют некую целостность, хотя, разумеется, некоторые из нарративов обладают большим потенциалом влияния, а другие меньшим.

Задача, если определять ее более конкретно, состоит в том, чтобы, исходя из этого, попытаться хотя бы отчасти понять, о чем, апеллируя к уже опробованным сюжетам и персонажам, целенаправленно или произвольно высказываются кинематографисты, работающие в новом «культурном хронотопе»; какие принципы визуальной нарративизации старых сюжетов оказываются принципиально значимыми для них и чем они готовы поступиться, «реанимируя» прошлое; наконец, и это главное, — какие ценностные ориентиры ремейки навязывают зрителю. Начнем с одного из универсальных качеств «жанра» ремейка, которое зачастую проявляется в столь же специфических, сколь и непредсказуемых мелочах.

Герменевтический разрыв

Естественно предположить, что первая задача кинематографистов, планирующих ремейк, состоит в том, чтобы просто понять сюжет, с которым

им предстоит иметь дело. Непонимание источника или пренебрежение им обнаруживаются порой в очень заметных с точки зрения «осведомленного зрителя» несообразностях — или, говоря условно, в «ошибках» ремейкеров, которые в эпистемологической перспективе интересны прежде всего потому, что очень отчетливо маркируют разломы между принципиально чуждыми друг другу горизонтами знания, свойственными представителям разного времени и разных культурных традиций.

Чтобы представить себе, как это выглядит в случае с постсоветскими ремейками, обратимся к двум очень разным кинопроизведениям, связанным между собой лишь тем, что оба они являются экранизациями, время действия которых отнесено в прошлое. Авторы первого фильма стремились воссоздать реальную историю, второго — к тому, чтобы увлечь зрителя фантасмагорической реальностью. Результаты же разнохарактерных опытов очень наглядно демонстрируют эффект «эпистемологического разрыва», сказывающегося на представлениях разных поколений о прошлом и о том, что в нем ценно.

Создатели китайской многосерийной экранной версии романа «А зори здесь тихие» (реж. М. Вейнин, 2005), ориентируясь на картину Ростоцкого, приложили немало усилий, чтобы в деталях воспроизвести материальную сторону быта русской глубинки 1942 года. Для этого на территории Китая была даже построена большая, в тридцать домов, русская деревня. Однако, вопреки стараниям киностудии, многое в фильме воспринимается как тщательно сконструированный симулякр¹¹.

Для человека, обладающего опытом советского прошлого, ощущение несообразности возникает с самого начала. В первых кадрах китайского сериала появляется паровоз, тянущий за собой потрепанный пассажирский состав, что, вне сомнений, характерно для 1940-х годов. Проблема лишь в том, что катящиеся перед зрителем вагоны явно позднего происхождения: они железные, тогда как довоенный и военный парк в лучшем случае состоял из вагонов, спроектированных еще в 1928 году — с металлической рамой и деревянным кузовом. Разумеется, от кинематографа нет смысла требовать того, чтобы он педантично следовал «правде быта», и все же нельзя

¹¹ Я употребляю слово «симулякр» без претензии на строгое следование платоновскому, делезовскому или бодрийеровскому пониманием термина, но и не без учета упомянутых трактовок. Симулякр в данном случае — это то, что воспринимается как копия (конечно, неточная), снятая с образца, о котором автор имеет лишь смутное представление. Можно сказать, что ремейк, не опознаваемый как симулякр, погружает зрителя в состояние, напоминающее «гиперреальность» Бодрийера. (О симулякрах применительно к ремейкам см., напр.: Mazdon 2004, 9);

не отметить, что советский режиссер, вероятнее всего, позаботился бы о том, чтобы поезд военного времени не выглядел слишком модернизированным: так собственно и поступает Ростоцкий, в фильме которого единственный, разбитый взрывом, вагон появляется в кадре лишь на несколько секунд, но он «правильный» — деревянный, двухосный, четырнадцатиметровый (1, 15:00–15:10)¹². Возведенная возле русско-китайской границы деревня тоже выглядит несколько непривычно, если учесть, что она имитирует поселение средней полосы России. В ней, например, очень мало травы. Строения, оказывающиеся в центре внимания зрителя, возведены на ровном грунте, усыпанном то ли плотными комьями земли, то ли камнями (1, 10:42). Растения во дворах имеются, однако они высажены в горшки и поставлены на высокие длинные лавки (4, 32:12). Есть в китайском фильме и баня, хотя типично русской ее назвать опять-таки сложно. Печь, обмазанная потрескавшейся глиной, прилеплена к ней снаружи и топится тоже снаружи, причем устье для закладки дров расположено на уровне земли (4, 42:47). Для мытья в этой бане используют высокие кадушки, в которые люди погружаются целиком (5, 2:55). В советском фильме, как и следовало бы ожидать, фигурировали традиционная печь-каменка, невысокие деревянные ушата и шайки (1, 45:00–45:47).

Дом, где живет на постое главный герой, был скопирован с образца, который использовал Ростоцкий, причем скопирован довольно тщательно, если не считать некоторых пропорций. В нем, в частности, слишком большие по меркам русского деревенского жилища окна (1, 9:50). Печь в нем более или менее похожа на аутентичную, между тем еду отчего-то готовят во дворе на особой дровяной плите (7, 19:20–19:35). В фильме Ростоцкого тоже иногда готовят на улице, но в передвижной полевой кухне для солдат из барака, где кухни попросту нет (1, 15:10). При изображении трапезы в кадре появляются то эмалированные кастрюли вместо чугунков, то фарфоровые кувшины, то, в качестве половника, большая фарфоровая ложка той формы, что известна на постсоветском пространстве главным образом по ресторанам китайской кухни (1, 20:58; 20:58; 21:55). Вместо красного угла на стене висит большая, в половину человеческого роста, тканевая икона без оклада, или, скорее, иконная прорись — контур, который наносят на левкас перед росписью (6, 10:07).

Нет никакой надобности перечислять все «странности» выстраиваемого китайскими кинематографистами видеоряда. Их слишком

¹² При ссылках на фильмы в скобках указывается время кадров и, если необходимо, перед ним — серия.

много, они заметны сразу и любопытны главным образом лишь тем, что нарочито свидетельствуют о самом разрыве между двумя способами конструирования этнографической среды, характерном для ситуации, когда сюжет воспроизводится представителями разных национальных традиций и времен. Вместе с тем новая отечественная экранизация повести Васильева, предпринятая российским режиссером Давлетьяровым в 2015 году, если говорить о воспроизведении материальной стороны русского быта, выглядит для знакомого с советским прошлым несравнимо привычней.

Другой пример, примечательный с точки зрения конфликта киноинтерпретаций, предлагает зрителю недавняя экранизация классики XIX века — «Вий» О. А. Степченко (2014). Критиковать эту версию известного сюжета за несоответствие правде быта было бы трудно уже потому, что ее авторы намеренно создавали реальность, лишь в некоторой степени соотносящуюся с той, что была представлена у Гоголя. По «стилистике» съемок фильм Степченко отсылает к кинематографу, образцом которого могут послужить «Братья Гримм» Т. Гиллиама (Т. Gilliam, 2005) и подобные им неоготические ленты, а не отечественная традиция. Тем не менее какие-то детали кажутся диссонирующими даже с учетом того, что перед нами картина, снятая, как говорится, «по мотивам».

В случае с «Вием» Степченко герменевтический разрыв демонстрирует не только общая этнографическая аура, обязанная своим появлением абсолютно новой для отечественного кино стилистике, но и сюжетные мелочи, которые режиссер попытался сохранить неизменными — например, жесты, соответствующие традиционным поведенческим навыкам. В этом смысле особенно показателен момент из сцены отпевания панночки, где главный герой управляется с понюшкой табака. Он имеет значение как для Гоголя, так и режиссеров советской и постсоветской экранизаций, только представляется в их реализациях по-разному. В повести Гоголя в сцене отпевания панночки действие нечистой силы начинает сказываться на герое сразу после того, как он понюхал табак. Это, несомненно, символическое непреднамеренно-магическое действие. Хома Брут из фильма «Вий» 1967 года режиссеров К. В. Ершова, Г. Б. Кропачева следует «гоголевскому» рецепту, за исключением того, что он хранит табак не в рожке, а в кармане: «советский» Хома достает понюшку табака из кармана, подносит ее к самому носу, с помощью большого пальца укладывает в нос, сильно вдыхает носом и затем громко чихает (40:45). И совсем по-другому поступает персонаж из экранизации 2014 года.

Чтобы понюхать табак, «постсоветский» бурсак вместо рожка достает из кармана люльку, вынимает из нее щепотку табака, поднимает руку к лицу и осторожно, держа ее на некотором расстоянии от носа, вдыхает аромат высушенного растения так, как будто это пробник с духами. После этого без всякого намека на чих он бережно возвращает табак в люльку (50:35–50:58). Его жесты скорее напоминают употребление одного из наркотиков-ингалянтов, например, эфира. Иными словами, вновь, как и в случае с китайским сериалом, то, что являлось конкретным знанием для создателей оригинала, оборачивается размытой абстракцией и симулякром в условиях новой культуры.

Несообразности подобного типа в радикальной форме представляют свойства любого ремейка: с одной стороны, оторванность от контекста оригинала, предопределяющую, помимо желания или нежелания, еще и невозможность воссоздать прошлое, а с другой — вполне вероятное безразличие к возникающим парадоксам как кинематографистов-ремейкеров, так и публики. В самом крайнем случае, при отсутствии надлежащего опыта прошлого, отсылкой к последнему остается лишь само именование жанра — «ремейк», которое, впрочем, тоже обладает достаточной семантической весомостью. Ведь прежде всего именно благодаря указанию на жанр и только потом визуально, аудиально и дискурсивно прошлое подвязывается к настоящему, модернизируется и превращается в услужливого помощника либо в оправдании современного порядка, как эстетического, так и социального, либо его подрыве.

В отечественной традиции последних двух десятилетий мало ремейков, переснятых «кадр в кадр» (пожалуй, более или менее близки к этому виду только «А зори здесь тихие» Давлетьярова и мультфильм «Ку! Кин-дза-дза» Данелия). Заимствуя сюжет старого фильма, современные режиссеры, как правило, вносят в него множество модификаций. Они растягивают действие, меняют время, типажи героев, окружающую обстановку, иногда оставляя настолько мало общего с оригиналом, что при первом просмотре бывает даже трудно выделить основу для сопоставления новых версий с источниками.

Игнорировать то, что перед нами очень разные эстетические артефакты, ориентированные на несводимые друг к другу контексты, невозможно, и тем не менее оригиналы и ремейки вполне поддаются сравнению. В каждом из ремейков обнаруживаются без труда опознаваемые лакуны, вставки и замены, наглядно демонстрирующие как незначительные, так и важные в идеологической перспективе отличия обновленного варианта киносюжета от первоначального. Собственно в том, какое

герменевтическое наполнение несет в себе эта очевидная дистанцированность двух кинематографических миров на фоне частных, но вполне зримых различий и сходств, нам и предстоит разобраться. Продолжив разговор о простых вещах (вещах в буквальном смысле слова), мы почти сразу перейдем к более абстрактным и более значительным материям — таким как этика и политика. Хотя имеет смысл заметить, что если не любая, то по крайней мере большинство даже самых мелких материй, к которым нам придется обращаться, для советской аудитории работали как обладающие своим весом «мемы».

Вещи

В постсоветских «Веселых ребятах»)» (2014) Боброва готовящаяся стать профессиональной певицей героиня использует для совершенствования своих вокальных способностей вместо сырых яиц голосовой компьютерный тренажер. В мультипликационной картине «Ку! Кин-дза-дза» (2013) Данелия два землянина, оказавшись на фантастической планете, зарабатывают себе на жизнь игрой на виолончели, а не на скрипке, как было в классическом варианте. В фильме «Ирония судьбы. Продолжение» (2007) Бекмамбетова большинство обычных вещей заменены скрытой, но легко опознаваемой рекламой: пиво «Золотая бочка», селедка «Исландка» фирмы «Русское море», водка «Русский стандарт». В модернизированной версии «Кавказской пленницы» Воронкова 2014 года старенький еще довоенный кабриолет „Adler Trumpf“, на котором путешествуют три мелких жулика в поисках хоть какого-то заработка, исчез, и теперь эти искатели приключений разъезжают в показательно «пижонском» кабриолете “Chevrolet SSR”, не самой последней марки и не самом дорогом, однако и не самом дешевом. Подмена скрипки на виолончель у Данелия выпадает из общего ряда. Что же касается остальных новшеств, каждое из них соответствует одному из выразительных атрибутов постсоветской реальности, включая кинематографическую — технический прогресс, нарочитую «рекламизацию» (“Product placement”) и «гламуризацию».

Однако символами каждодневного потребления постсоветский «ремейкинг» не ограничивается. Наряду с скромным «обуржаживанием» социалистической действительности, ремейки подчас осуществляют истинно политическую миссию, ни в какой мере оригиналам позднего советского времени не свойственную. В разных ремейках она проявляет себя с разной степенью откровенности; некоторые, особенно ранние, ее отторгают, но в некоторых она обретает качество навязчивой идеи,

которая латентно, как бы между прочим и все же настойчиво, преподносится зрителю в качестве неотъемлемой позитивной ценности и само собой разумеющегося положения вещей.

Пространства

В ремейке «Джентльмены, удачи!» (2012) Баранова и Киселева речь, как и в предшествующих примерах, вроде бы тоже ведется лишь о предметном мире и освежении декораций действия: вместо шлема Александра Великого в ремейке злоумышленники похищают статую «Золотого человека» — национальный символ Республики Казахстан, а после побега из тюрьмы герои путешествуют в кузове КамАЗа спортивной модификации вместо заполненной цистерны грязного цементовоза Урал ЗИС-355. Но на поверку эти сценарно-технические замены не столь уж невинны. Особую, причем, вне всяких сомнений, политическую нагрузку у Баранова и Киселева обретают и появление чистой спортивной машины, и принципиально новая, непредставимая в советском фильме локализация действия.

География большинства сюжетов, реанимируемых постсоветскими ремейками, изменилась кардинально. Прежде всего она глобально расширилась. С падением СССР выяснилось, что канонические истории, случавшиеся прежде в границах СССР, вполне пригодны для того, чтобы их вписали в антураж экзотической дали. Так, тюрьма, из которой совершают побег «джентльмены удачи», переместилась в ремейке Баранова и Киселева из Узбекистана в Египет, а сбежавшие из нее заключенные россияне в конце концов становятся неофициальными участниками международных ралли, которые проходят в пустыне неподалеку. Этот перенос действия символически весом, поскольку благодаря ему «удачливые» герои ремейка, а вместе с ними и зрители, приобретают статус свидетелей одной из побед России на мировой арене: современному спортивному КамАЗу, подменившему грязный цементовоз, делегировано право представлять могущество России в XXI веке.

Экспансия «русского мира» в разных формах характерна и для других ремейков. Если в комедии Рязанова «Служебный роман» для вечеринки сослуживцев, где завязывается любовная интрига между главными персонажами, выделена довольно комфортабельная по советским стандартам московская квартира, то режиссера ремейка отечественный интерьер не устроил. Он смело перенес «корпоратив» в турецкий отель — с бассейнами, пляжами, хорошей погодой, с изобилием сервиса «все включено»,

с морем и почти нагим населением. Россия, в свою очередь, тоже становится центром притяжения для чужеземцев, причем как сакральный локус. Так, многосерийный ремейк популярной советской комедии 1950-х годов «Верные друзья» под названием «Полный вперед!» (2004) Панина и Владимирцевой, помимо множества других сюжетных линий, содержит историю об итальянце, который женится на русской и приезжает в Москву как будто специально для того, чтобы упасть на колени перед мавзолеем посреди Красной площади (2, 28:30–29:15).

Схожим образом уже упоминавшаяся новая экранизация «Вия» (где философ Хома отнюдь не центральный персонаж) в сущности представляет собой аллегорическую репрезентацию доктрины Москва — «третий Рим». В этом приключенческом «фэнтези-триллере» рассказывается об английском ученом-картографе, который путешествует по миру с целью начертить точную карту мало исследованных земель. Попутно, задержавшись в одной из глухих украинских деревенок, он раскрывает тайну Вия, разоблачает прикрывающегося православной верой ложного пророка, а затем отправляется в Россию с твердым намерением поступить на службу к царю Петру (2:05:55). В то же время в метафорической перспективе Москва подчас отстоит от окружающей ее России дальше, чем США. По крайней мере в авторемейке Суриковой «Человек с бульвара Капуцинок» (2009), повествующем о молодой довольно прагматичной американской авантюристке, которая приезжает в Россию, чтобы снимать кино, обитатели небольшого провинциального городка, где она останавливается, демонстрируют открытую враждебность к москвичам, в то время как иностранке удастся расположить их к себе очень быстро. (Правда, вначале ее пытаются ограбить и взять в рабство, чтобы использовать как проститутку).

На первый взгляд победоносное шествие «русского мира» носит характер, как говорили в СССР, мирного соревнования систем. Но временами оно сопровождается серьезной угрозой окружающим Россию странам, причем право на выражение этой угрозы может быть делегировано даже уголовникам. Так, в «Карнавальной ночи 2» (2006) Рязанова один из персонажей исполняет лирическую «блатную» песню о возвращении в отеческий дом после отсидки, причем радость от встречи с родными он орнаментирует следующими соображениями, не лишенными показательных литературных аллюзий из области советской поэзии периода Великой отечественной войны:

Я в калиточку толкнулся,
Пес под ноги кинулся,

Здравствуй, мама, я вернулся,
 Мама, я откинулся [...]
 Я калиточку прикрою,
 На закате постою,
 Если надо, всех урою,
 За Россию — мать мою,
 За овраги, за бурьян,
 За березку белую
 да за песню соловья
 Всех врагов уделаю (28:28–28:30).

Березы, ассоциирующиеся с понятием «малая родина» — ключевой символ из известного военно-патриотического стихотворения К. М. Симонова «Родина» 1941 года, посвященного защите отечества от внешнего врага: «Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы, / Да, можно голодать и холодать, / Идти на смерть... / Но эти три березы / При жизни никому нельзя отдать». Бурьян — ударное слово, которым заканчивается первое предложение широко известной в СССР «военной» песни А. Г. Новикова на стихи Л. И. Ошанина 1945 года «Эх, дороги...»: «Эх, дороги... / Пыль да туман, / Холода, тревоги / Да степной бурьян». «Соловьи» — название песни 1944 года В. П. Соловьева-Седого на стихи А. И. Фатьянова, открывающейся словами: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат...». Все три источника просто впечатаны в сознание людей поздней советской формации. Таким образом, автор песни «откинувшегося» уголовного, сплавляет вместе идею свободы, патриотизм, тюремную тематику, образ врага современной России и модернизированную (в отличие от советского контекста — агрессивную) семантику отечественной войны. То, что это песня была написана как пародия («сказ» своего рода), значения не имеет: «сказ» далеко не всегда и не всей публикой воспринимается как субверсивная поэтика. Функционально схожих, хотя чаще менее заметных, агрессивно-воинственных элементов в ремейках разбросано немало.

Люди, социальные группы и институты

На фоне кардинальных изменений в сфере вещей и пространств, интерьеров и ландшафтов, не удивляет, что герои тоже решительно преобразуются. Ревизия системы персонажей в ремейках масштабна и осуществляется в разных направлениях. Например, место мужчин в них свободно занимают женщины и наоборот. Если в советском фильме «Человек с бульвара Капуцинов» роль «кинопроповедника»

романтика-недотепы исполняет А. А. Миронов — в «Человеке с бульвара Капуцинок» Сурикова меняет мужчину на женщину, и миссию исправителя нравов наследует дочь кумира М. А. Миронова. Но если уж говорить о смене пола и вообще о гендерной проблематике, то наиболее провокационная ситуация складывается в фильме «Служебный роман. Наше время» (2011) Андреасяна. Советская секретарша, в роли которой у Рязанова снималась Л. М. Ахеджакова, предстает в нем в облике молодого несколько женоподобного мужчины, чью роль исполняет П. А. Воля. Режиссер ремейка иронически обыгрывает манеру поведения секретаря, заставляя аудиторию сначала уверовать в то, что перед ним гей. Но, как выясняется, делает он это только для того, чтобы в финале разочаровать своего зрителя: в одной из последних сцен секретарь неожиданно доказывает приверженность любовным отношениям традиционного типа.

Персонажи ремейков вообще сексуально раскрепощены в духе перестроечного пренебрежения разными табу. Героиня ранней постсоветской драмы «Ретро втроем» Тодоровского (1998), изрядно выпив вместе со своими мужчинами, после прыжка в фонтан появляется с поднятой юбкой перед милиционером (36:19). У Рома в «Третьей мещанской», от которой отталкивался Тодоровский, несмотря на то, что и тема та же, и эпоха свободной любви еще не забыта, ничего подобного не встречается. В фильме «Королева бензоколонки 2» (2005) Кириенко юная особа, выпускница школы, вынуждена работать заправщицей потому, что в ночь перед экзаменом в престижный ВУЗ она предавалась любовным утехам на берегу моря со внезапно очаровавшим ее юным байкером. Понятно, что в советской целомудренной комедии 1960-х с Н. В. Румянцевой в главной роли, больше напоминающей мальчика-подростка, чем «настоящую» женщину, такого произойти не могло. Фильм «Вий» Степченко открывается продолжительным крупным планом, который передает движение просвечивающих сквозь мокрую сорочку ягодиц выныривающей из воды купальщицы-панночки. Даже режиссер Давлетьяров — автор последней экранизации военно-патриотического романа «А зори здесь тихие» (2015), не удовольствовавшись тем, чтобы просто переснять редчайшую для советского времени «сцену в бане», где целое подразделение женщин представало перед зрителями в обнаженном виде, дополняет сюжет еще одним групповым купанием — на этот раз в лесу под «романтическим» водопадом (1, 45:15–45:40). Наконец, судя по сиквелу-ремейку «Розыгрыш!» (2008) Кудиненко, картины, адресованные тинэйджерам, тоже не бегут запретной темы. Для занятий сексом посткоммунистические подростки привычно снимают номер в гостинице (53:55–55:23), в то время как

в советском юношеском кинематографе даже поцелуй был рискованным способом выразить любовные эмоции.

Вместе с тем для ремейков характерна своего рода «инфантилизация» сюжетов и персонажей, выражающаяся в повышенной по сравнению с оригиналами заботе о детях. Причем заботе с особым умыслом. В ремейке «Веселые ребята») Боброва центральный персонаж переквалифицирован из джазмена в хип-хоппера. Эта сценарно-техническая модификация предпринимается дабы избежать анахронизма и вписаться в модный тренд. Но наряду с ней герой Боброва превращен еще и в детсадовского воспитателя, причем его питомцы играют в развитии событий самую активную роль. Они, в частности, громят «непмановскую» дачу, подменяя в роли непрошенных гостей стадо домашних животных, которое осуществляло набег на жилище советского буржуа в одном из кульминационных моментов комедии Александрова. Таким образом, благодаря, казалось бы, мало к чему обязывающей смене профессий, главный герой — в советской версии обычный пастух — превращается в пастыря стада человеческого: он в буквальном и фигуральном смысле вожак, за которым следует юная поросль. Дети же, в свою очередь, учинив разор в доме его возлюбленной, невольно содействуют воспитателю в выборе верного пути к славе и личному счастью. Исполняемая в конце ремейка триумфальная песня нового Кости Потехина адресована не только взрослым и тинэйджером, но и едва вырвавшейся из младенчества генерации, увлеченно следящей за ним по телевизору. Новый «пророк» Костя Потехин рекомендует и взрослым, и детям несмотря ни на что пробиваться в герои: «Каждый может стать героем, даже если недостоин..» (автор слов — И. А. Дорн, авторы музыки — Дорнбанда).

Случай Боброва не единственный. Другие ремейкеры подчас тоже охотно переделывают сугубо взрослые истории в истории с детским участием, причем с той же целью — оправдать и дополнительно мотивировать желания и поступки протагониста. Логика проста: когда действия героя недостаточно благоразумны, а, может быть, попросту глупы или даже аморальны с «обыденной» точки зрения, следует призвать на помощь ребенка, чья положительная оценка безоговорочно придаст им легитимный характер. Вот примеры.

Классическая комедия Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром» — фильм о взрослых и для взрослых, маленьких детей в нем нет и в помине, но совсем иначе дела обстоят в ремейке Бекмамбетова. В принципиальной сцене, где героиня должна сделать выбор между двумя соперниками, добивающимися ее любви, решающий голос в пользу

внезапно появившегося в ее жизни московского гостя подают соседские дети, которым гость — нерезистентный к алкоголю авантюрист — больше понравился в роли Деда Мороза, чем рачительный и вдумчивый ленинградский жених в роли принца (1:34:09). Более того, после провала на личном фронте герой-бизнесмен осознает, что шел по неверному пути и возвращается на «малую родину», то есть к жизни провинциала, которая в свою очередь тоже уподобляется беспорочному состоянию младенчества (1:42:47). В одной из финальных сцен, в «философской» беседе с водителем такси, он обсуждает проблему человеческих чувств и сравнивает, имея в виду себя, утрату способности к сопереживанию с заросшим родничком на темени младенца. В следующем из составляющих «аллегорическую синтагму» эпизодов он мельком знакомится с маленьким мальчиком, и эта встреча с ребенком вновь становится для героя судьбоносной, способствуя окончательному решению вернуться к «корням».

Равным образом не подошел для кинематографа 2000-х годов взрослый и никак не связанный с детьми герой В. Р. Цоя из фильма Нугманова «Игла» 1988 года, непонятно с какой целью отправляющийся в дорогу в самом начале фильма и удаляющийся в неизвестность в финале. Переосмысливая свое детище, Нугманов снабдил бывшего странника-одиночку чувством родственной привязанности, и поэтому перипетии, которые выпали на его долю, трактуются в ремиксе как долгий путь блудного сына, а точнее «блудного брата», домой: воспоминания о маленькой сестре, которая терпеливо ждет, пока жизнь не вернется на круги своя, служат герою Нугманова, выражаясь патетически, путеводной звездой на полном разочарований и утрат маршруте. Среди советских «оригиналов» только «Джентльмены удачи» зримо эксплуатировали топику детства как контрастный розовый фон для развития основной, «тюремной», линии.

Помимо «института детства», статус еще нескольких социальных структур, если сравнивать реальность советского кино с реальностью постсоветского ремейка, преобразился особенно разительно. Один из них — школа. Нет ничего удивительного в том, что представленная в новом кинонарративе школа контрастирует с образом, предложенным советскими кинематографистами. Интересно, в чем конкретно привнесенные новшества выражаются. О единственном ремейке на данную тему — о «Розыгрыше!» Кураев (2008) — мы вспоминали в связи с экспансией топики сексуального раскрепощения. На этом фоне усилившегося интереса к «взрослой» жизни тинэйджеров «Розыгрыш!» отражает еще и красноречивую отвлеченность кинематографистов от того, что

касается собственно учебы. Если в советском фильме школьники изучают математику, историю, литературу, языки, увлекаются популярной музыкой, но знают и классическую, находя к тому же время для спорта, то в современном повествовании о школьной жизни оставлены только физкультура и уроки английского.

Если не считать «Розыгрыша!», школа занимает скромное место в ремейках. Много более заметны в них две других подвергшихся статусной переоценке социальные структуры — организованная преступность и милиция. Представители этих двух социальных групп, как и маленькие дети, или появляются даже там, где их раньше не было, или их вмешательство в сюжет серьезно усиливается. В целом ряде ремейков, перемещаясь из советской эпохи в постсоветскую, персонажи меняют свой социальный статус на криминальный. В других случаях соответствующая атрибутика, характерная для них и прежде, становится более яркой.

Так, в отличие от классических «Трактористов» Пырьева постмодернистская пародия 1992 года «Трактористы 2» Алейниковых рассказывает не о соревновании между двумя колхозами, а о войне между двумя деревенскими бандами за колхозные уголья: после финальной «разборки» и трагической развязки главный герой ремейка уходит вдаль с ручным пулеметом на плече. Действующие лица второго ряда из советского вестерна «Человека с бульвара Капуцинов» Суриковой, экзотические ковбои и индейцы, в ремейке заменены постперестроечными группировками рэкетиров. Согласно логике советского фильма «Джентльмены удачи», подходящая служба-прикрытие для мелкого преступника — гардеробщик в театре. После распада СССР представитель бандитских структур аналогичного ранга работает на Кировском заводе, помогая своим коллегам освободиться от покойников при помощи доменной печи. Иными словами, рудиментарный бандитизм поздней советской киноэпохи сполна возмещается в новых условиях.

Ремейки в этом, как и во многих других отношениях, мало чем отличаются от прочей постсоветской кинопродукции, но их тематическая тривиальность заслуживает не меньшего внимания, чем уникальность “art cinema”. С учетом типичности ремейков не удивляет, но заслуживает внимания и то, что социальное обличье органов правопорядка в них тоже приобретает немислимую для советского искусства криминальную мимику. Например, жанр музыкальной антибюрократической комедии «Карнавальная ночь» в ремейке «Карнавальная ночь — 2, или 50 лет спустя» несколько пересмотрен. Теперь сюжет представлен, скорее, в жанре иронической криминальной драмы-мюзикла, где ключевым событием

является столкновение бандитов с милицией из-за права владеть домом культуры, в котором собственно проходит памятный для советского поколения новогодний концерт. Причем по поведению участников конфликта далеко не всегда легко понять, кто представляет сторону добра — криминалитет или милиция: представители обеих силовых группировок действуют в схожей весьма жесткой манере. В ремейках «Полный вперед!» и «Королева бензоколонки 2» появляются милиционеры, которые берут взятки и незаконно конфискуют чужую собственность. Героине же новой кинокомедии «Джентльмены, удачи!», молодому младшему лейтенанту, в отличие от советских милиционеров, нет надобности заниматься кропотливой разъяснительной работой, чтобы убедить невинного человека в необходимости его водворения в тюрьму под видом преступника. Действуя из интересов «закона», способный следователь вначале оказывает на героя психологическое давление (точнее, шантажирует невинного объявлением в розыск), а затем просто подбрасывает ему в сумку наркотики. Острота ситуации скрашивается комедийным характером кинорассказа. Но если отвлечься от комического, нарисованная картина предстанет отнюдь не радужной.

«Взятые из жизни» стражи порядка могут вызывать симпатию, выглядеть забавно или устрашающе — в любом случае их действия трактуются как неизбежная часть устоявшегося жизненного уклада, а сами персонажи никогда не оцениваются безоговорочно негативно. Диффузия норм поведения, характерных для обсуждаемых социальных слоев и институтов, захватывает и другие области — например, лингвистическую. В ремейке «Ирония судьбы. Продолжение» есть эпизод, в котором главные герои, московский гость и его возлюбленная, задержаны милицией и сопровождены в участок. Обстановка выразительна: решетки «обезьянника», полумрак, за кадром звучит «Владимирский Централ» М. В. Круга (56:26). Милиционеры в участке пьяны. Кроме того, свою изюминку в эти сцены добавляет характер коммуникации стражей порядка с задержанными. Обращаясь к провинившимся, милиционеры используют весьма специфическую терминологию немецкоязычного происхождения. Зрители отчетливо слышат, как с экрана раздается: “Achtung!” (Бекмамбетов 2007, 58:00). Схожим образом в ремейке «Человек с бульвара Капуцинок» преступники иронически, но с почтением величают своего главаря фюрером: „Jawohl, mein Führer“ (1:36:52). Представить себе, чтобы советские служители порядка, даже в ироническом контексте, использовали в кино или литературе такого рода лексику, трудно. Не были склонны к ней, за исключением коллаборационистов, и советские «киноуголовники».

Вспоминающаяся в связи с этими моментами реплика Ивана Васильевича «Гитлер, капут» из комедии Гайдая по смыслу абсолютно противоположна постсоветским цитациям из военного кинематографа. Она утверждает факт низложения нацистского лидера, тогда как в ремейках аллюзии подобного рода характеризуют персону, обладающую реальной властью.

Наконец, нельзя пропустить еще один тип персонажей, чья роль и численность возросли в постсоветское время. Решительный маневр, касающийся их подбора, предприняли авторы военно-патриотического сериала «Исчезнувшие» (2009) Островского, кардинально трансформировав идеологический конфликт, который лежал в основе советского телесериала о партизанах Великой отечественной войны «Обратной дороги нет» Болгарина и Смирнова. Ключевым противником партизанского отряда в новой версии сюжета оказываются не немцы, а сами жители СССР — солдаты Русской освободительной армии Б. В. Каминского (РОНА). Иными словами, в роли главного врага для героев современного сериала предстает не внешний враг, а внутренний, «чужие среди своих». В советских военных нарративах изменники встречались нередко, однако не в таких количествах и не так хорошо организованные. Их были единицы, так как коллаборационизм обычно подавался как исключение из правила.

Иконография и «интимизация» власти

Среди разнообразных риторических нововведений, нанизываемых на старые сюжеты в XXI веке, невозможно пропустить еще одно. Главным образом это новшество эксплуатируется в ремейках знаменитых комедий 1960-х-1970-х годов и связано с различиями в формах выражения идеи политического. Хотя советские кинематографисты практически не имели шансов избежать соприкосновения с политикой, некоторым из них все же удалось выработать оригинальные стратегии ухода от официоза в повседневность. Конечно, при желании в фильмах Гайдая и Рязанова можно найти идеологические штампы своего времени, но достаточно представить себе общий контекст эпохи, чтобы их отчужденность от магистральных путей советской эстетики стала очевидной. «Ирония судьбы», «Кавказская пленница», «Служебный роман», «Джентльмены удачи», начатые еще при Сталине «Верные друзья» — это по своей интенции почти аполитичные или умеренно политизированные фильмы. Даже в «Кавказской пленнице», где объектом критики становится местная власть, внимание зрителя, вкупе с лирической линией, почти полностью занимает комедийность характеров и положений, а не пороки политической системы.

В «Иронии судьбы» Рязанова вообще или почти нет места дискурсу власти. Это фильм о частной жизни. Люди у Рязанова ходят в баню, летают на самолетах, поют песни, встречают Новый год, влюбляются и расстаются. Несмотря на то, что сюжет ремейка «Ирония судьбы. Продолжение» вращается вокруг тех же бытовых ситуаций, он устроен принципиально иначе. Политическое появляется в ремейке вначале как фоновая деталь, но в ключевой момент, хотя герои этого не замечают, перемещается в центр, примешиваясь к чисто любовной интриге. Зритель сталкивается с ним лишь на 58-й минуте в сцене, когда главные персонажи оказываются в милицейском участке: на стене за спиной у дежурного старшины висит фотографический портрет президента — строгий, без рамки, на фоне триколора. Как намек на преемственность исторической роли его символически оттеняет календарь с изображением Медного всадника. (57:45). Другой портрет президента висит в кабинете начальника участка в обрамлении елочной гирлянды (59:36).

Само по себе внимание режиссера к такого рода иконографии верховной власти, тем более что оно всего лишь отражает реальное положение вещей, можно было бы считать не слишком примечательным, если бы не дальнейшее развитие событий. Дело в том, что в фильме Бекмамбетова лидер становится одной из основных фигур в решающих объяснениях между влюбленными героями. Напряженная любовная сцена приурочена к кульминации новогодней ночи, когда бьют часы на Спасской башне. Как выясняется, для героини жизненно важно встретить Новый год по традиции: за столом с салатами и икрой, с бокалом шампанского в руках и при включенном телевизоре, так что в тот момент, когда ей суждено наконец отчетливо почувствовать влечение к незваному гостю, в отношении между двумя молодыми людьми закономерно вмещается президент. Вначале слышен только голос президента, читающего новогоднее послание (1:08:36), затем камера выхватывает его изображение на экране телевизора (1:08:44); несколько позже камера вновь фокусируется на президенте, находя его смутный силуэт между бокалами на столе (01:09:41). Менее удачливый соперник тем временем мчится на автомобиле по ночному Петербургу, причем его тоже сопровождает громкий голос президента, читающего новогоднее поздравление. В тот момент, когда раздаются удары курантов, а его возлюбленная сближает свой бокал с бокалом другого мужчины, машина врежется в столб. Через серию кадров поцелуй двух счастливицев скрепляется гимном России (01:12:41) — так сугубо интимные чувства легитимируются аллегорической сопричастностью к ней высочайшей государственной инстанции,

и абстрактной, и персонализированной. В общей сложности прямая интервенция власти в частную жизнь длится около минуты (1:08:35–1:09:40), что по масштабам кинематографического времени немало.

В фильме Рязанова 1975 года герои тоже смотрят под Новый год телевизор, однако им показывают либо водевиль «Соломенная шляпка» Л. А. Квинихидзе (1974; 1, 01:02:25) — столь же аполитичный фильм, как и оригинальная «Ирония судьбы», либо балет (1, 01:15:28). А при двенадцати ударах оператор ограничивается лишь кратким, около пяти секунд, взглядом на пустую Красную площадь с перспективой на куранты и мавзолей, чем дань идеологии, несмотря на серьезно ритуализированный публичный контекст, исчерпывается (1, 01:18:54–01:18:59). По степени «интимизации» (своего рода высшей степени «доместикации») власти с фильмом Бекмамбетова ничто не может сравниться, но это не единственный случай, когда в переложении рязановского сюжета появляется отсутствовавший прежде государственный лидер. Так, без игры с портретом президента не обходится новейший ремейк «Кавказской пленницы» 2014 года. Правда, его тональность в отношении к власти отнюдь не панегирическая.

Вообще «Кавказская пленница!» Воронкова теоретически может восприниматься как попытка даже более острой, чем у Гайдая, политической сатиры. Яснее всего это проявляется в интерпретации знаменитой сцены суда, где на скамье подсудимых оказываются исполнители и заказчик похищения героини — три жулика и мэр вымышленного северокавказского города Горска Саахов. В отличие от советского фильма, в котором суд представлен идеальным органом государственной власти, здесь он нарочито предвзят и порочен. Поскольку роль судьи у режиссера Воронкова исполняет тот же актер, что и роль мэра (Г. В. Хазанов), получается, что Саахов судит и безоговорочно оправдывает самого себя. Статус сатирического послания усиливают кадры из другого эпизода, где собственно и используется фотография президента. Портрет В. В. Путина снова висит на стене в отделении милиции, но теперь рядом с ним помещен не Медный всадник, как было в ремейке «Иронии судьбы», а портрет мэра Саахова, причем два изображения обращены друг к другу и вся композиция наделена дополнительной утилитарностью: она прикрывает встроенный в стену потаенный шкафчик для спиртных напитков. Стоит, впрочем, сразу сделать оговорку. В целом авторская оценка выражена в фильме настолько неопределенно, что может восприниматься как проявление «иронического конформизма», а не сатиры. После разрешения конфликта никто не пострадал, похищение забыто, концовка мелодраматична — герои

вместе улетают на самолете из Горска и режиссер оставляет надежду на то, что их отношения в будущем продолжатся.

Тот же прием с привлечением иконографии лидера использовали ранее Владимирцева и Панин. В одном из эпизодов многосерийной комедии «Полный вперед!» трех товарищей, отправившихся путешествовать по Волге на плоту, задерживает милиция, незаконно конфискуя при этом часть принадлежащих им вещей — от водки до биотуалетов и дорогих сигар (11, 07:50–13:08). Выручает путешественников лишь то, что один из них является руководителем крупного московского банка, о чем служители закона вначале не подозревают. Когда ситуация проясняется, младшему милицейскому чину приходится оправдываться, и он пытается трактовать конфискат как добровольную материальную помощь, полученную «по линии фонда поддержки правоохранительных органов» (11, 10:24). Причем за участниками сцены в это время внимательно наблюдает президент, чей потрет в очередной раз возникает за спиной представителя милиции — хотя в данном случае и банкира тоже (11, 11:53). Впрочем, никакой критики социальных отношений и власти здесь нет. Четкость авторской оценки, которая могла бы восприниматься в этом случае как сатирическое отражение высочайшего покровительства произволу, вновь размывается общим ходом киноповествования, которое, склоняясь к «объективизму», выстроено как серия забавных ситуаций, призванных вызывать у зрителя только положительные эмоции. Это легкое кино для вечернего просмотра.

В фильме «Верные друзья» Калатозова, от которого отталкивались Владимирцева и Панин, на фоне общего благополучия и гармонии тоже присутствуют ответственные государственные работники, чьи действия не соответствуют духу коммунистического строительства. В качестве таковых у Калатозова представлены оторвавшиеся от народа бюрократы. Согласно утопической концепции позднего соцреализма, подразумевающей, что все негативные тенденции будут в конечном счете преодолены, такие представители власти разоблачаются и наказываются, а их жертвы получают достойное вознаграждение, пусть и символическое. Теперь же политика в отношении неправедных служителей государства и их жертв изменилась кардинально. Нарушение закона очевидно, однако статус-кво сохраняется. Нет ни наказания, ни компенсации. Проблема разрешается договором между вовлеченными в конфликт лицами о взаимном снятии всех претензий.

Для полноты картины остается добавить, что склонность к визуализации лидера государства, явно гипертрофированную в сравнении с кинематографом

постсталинской поры, но совершенно обычную для более раннего времени, обнаружил и режиссер Вэйнин в своей версии «А зори здесь тихие». Предметом его «культового» интереса стал портрет Сталина, который предсказуемо отсутствовал в советском фильме конца 1960-х годов.

Добавочная политизация сюжета-прототипа — новшество именно 2000-х годов. Для ремейков 1990-х характерна скорее военизация, чем политизация событий. Так, экспозиция фильма Тодоровского «Ретро втроем» прямо связана с боевыми действиями: в городе, из которого один из героев приехал в Москву, случаются артобстрелы. В фильме Данелия «Настя», тоже представляющем собой ремейк вполне мирной ленты 1960-х годов (А. М. Володин, 1967), по улицам ездят бронетранспортеры, которые используются как тяговая сила для трамваев. О «милитаристском» ремейке «Трактористы 2» говорилось выше.

Концы и начала

Приступая к разговору об отечественных ремейках, мы оттолкнулись от герменевтики сюжетных мелочей и «вещей-мемов», поговорили о персонажах, пространствах, геополитике, остановились на особенно интересных для постсоветских фильмейкеров социальных группах и институтах, подойдя в этом обзоре кинорепрезентаций к вершине социальной пирамиды, к которой кое-кто из современных кинематографистов, как выясняется, питает большую слабость, чем их советские предшественники. Время вернуться к определенным в начале посылкам и задачам — к вопросу о «нормативно-интертекстуальной», то есть предполагающей оценку на основе сравнения, связи между оригиналами и «копиями», — и подвести итог наблюдениям над системой аксиологических ориентаций, которую современные киноретроспекции предлагают зрителю.

Как уже отмечалось, существует заметная разница между киноресайлингом 1990-х и 2000-х годов, отражающая смену характера как кинопроцесса, так и социальных процессов в целом, пришедшуюся на начало века. Главное и наиболее общее из отличий, вероятно, состоит в том, что сюжеты и персонажи ремейков 1990-х предстают на фоне государственного и социального распада, тогда как позже они включаются в дискурс усиленного поиска новой социальной идентичности. Многие особенности ранних ремейков так и остались приметой кинопроцесса конца XX века, и вместе с тем в них, как и в других жанрах, с самого начала появляются тенденции, закрепившиеся позже, в период, говоря условно, «стабилизации», когда ремейки стали резонансным событием

для действительно широкой аудитории.

Постсоветская волна ремейков без труда вписывается в общую парадигму реакций вначале на советский, а затем на «анархический» перестроечный и ранний постсоветский опыт, а сумма воздействий на семантику инвариантов при их реновации, вне всяких сомнений, не исчерпывается, но по крайней мере включает в себя следующие параметры: географическую экспансию; криминализацию сюжетов; своеобразную этическую инфантилизацию, полагающую детство и младенчество идеалом нравственного чувства в противовес практицизму и рассудочности взрослых; экспликацию сексуального; наконец, политизацию кинонарратива наряду с «интимизацией» политического. Почти все эти «тюнинговые» параметры, за исключением, возможно, последнего, фельетонны: они хорошо известны зрителю, поскольку постоянно муссируются масс-медиа, что, впрочем, никак не делает их менее значительными для определения роли постсоветского ремейка как жанра, участвующего в циркуляции и закреплении определенных стереотипов. Несмотря на искушение принять их за эмотивные, эти редуцированные с оглядкой на прошлое характеристики имеют отношение лишь к увеличению «удельного веса» той или иной темы, заявляющей о себе в ремейке, в сравнении с источником. Что же касается новых ценностей, к артикуляции которых причастны ремейки, то, в принципе, все они как или иначе уже были названы, так что нам остается лишь суммировать сказанное и попытаться выстроить их, пусть даже в зыбкую, иерархию. Начнем с ценностей негативного порядка, обратившись к неизбежно воплощаемой персонажами ремейков аксиологии социальных слоев.

Если говорить об обращенности во вне, то ремейки разными способами отражают и поддерживает стереотипную для 2000-х годов идею расширяющегося «русского мира», практически не испытывающего сопротивления по мере своей экспансии и при этом ощущающего близость противника. Если говорить о «внутренней политике», ситуация то же не проста. 1990-е годы открываются сюжетом, где каждый воюет с каждым, объединяясь в группы по мало понятным принципам («Трактористы 2»). В 2000-е благодаря переработке историко-военной темы на экраны проникает идея раскола нации и соответственно идея внутреннего врага («Исчезнувшие»). Она же, как ни покажется странным, просачивается в ремейки, отсылающие к «стабилизирующейся» современности, захватывая персонажей, укорененных в далекой от силовых сфер повседневности. Кто эти «злодеи», открыто не декларируется. Здесь, скорее, работают косвенные способы демаркации «свой» — «чужой», обретающие четкость и категоричность

не в рамках одного нарратива, а благодаря повторяемости топоса и коннотативных оценок, присутствующих в разных фильмах.

В противоположность бесконечным отличиям, между советскими «образцами» и постсоветскими «подражаниями» наблюдается удивительная преемственность в отношении тех социальных групп, к которым относится зажиточная часть российских граждан. Причем согласие по этому поводу находят самые разные кинорежиссеры. Например, в «Веселых ребятах;»), как и в советском варианте, опустошению подвергается дом «нэпмана», имеющего бездарную дочь, тогда как талантливая служанка совершает головокружительную карьеру в поп-музыке. В телесериале «Полный вперед!» один из героев, в своем советском кинематографическом прошлом — академик-архитектор, перевоплощается в столичного банкира, но ощущение причастности к настоящему он обретает, как и советский прототип, только тогда, когда сливается с бедной российской глубинкой. В «Иронии судьбы. Продолжении» героиня отвергает преуспевающего менеджера фирмы Билайн. То, что он — трудоголик и очень многим готов пожертвовать ради успеха, подается как негативная характеристика. Зрителю, в частности, предлагается посмеяться над тем, как чистенький бизнесмен самоотверженно устраняет неполадки телевидения в квартире подвыпившего пролетария, пока его возлюбленная встречает Новый год с соперником. И т. д. и т. п.

Своего рода итог социальной риторике ремейка подводит «практическая философия», которую проповедует обслуживающий заводскую печь пролетарий-бандит из ремейка «Джентльмены, удачи!». Этот «моралист», отчасти напоминающий балабановского «Кочегара»¹³ (А. О. Балабанов, 2010), с охотой принимает на утилизацию трупы бухгалтеров, антикваров, толстых работников ГАИ и напрочь отказывается иметь дело только с солдатами, поскольку «солдаты, они Родину защищают» (57:23). Иными словами, как ни странно, ремейки, являясь продуктом эпохи свободной экономики, консервируют и пропагандируют модель социальных отношений, в которой нет места главному герою этой эпохи. В реальности постсоветского ремейка успешный и независимый в экономическом отношении человек предстает основной негативной фигурой, или в лучшем случае такой фигурой, которой можно без особого сожаления пренебречь.

Оценка социальной полезности и этической авторитетности представителей большинства других слоев очень текуча и нестабильна. Из находящихся в фокусе институтов органы правопорядка, в отличие от ситуации в советском кино, наделены, как мы видели, амбивалентным статусом.

¹³ Благодарю за эту подсказку А. И. Разувалову.

Попытка представить политического лидера в роли дарителя индульгенций, легитимирующего даже интимные отношения, все-таки единична, хотя в целом авторитетное присутствие президента в качестве гаранта сложившегося порядка, каким бы порядок ни был, признается и подтверждается. При этом, как ни парадоксально, с точки зрения легитимирующей этической силы и риторических средств образ политического лидера вступает в соперничество с персонажами-детьми. Дети же в ремейках, что хотелось бы еще раз подчеркнуть, предстают не как самодовлеющая ценность, занимающая позиции на вершине аксиологической пирамиды, а в свою очередь используются как сервисный ресурс, как группа, которой делегировано право судить дееспособных персонажей и таким образом транслировать моральную истину. В советском культурном пространстве дети зачастую выполняли похожую функцию, но с иным идеологическим пафосом. Ради них, согласно лозунгам, строили коммунизм, что помогало отменить гедонистические настроения и подразумевающие приоритет комфортной жизни «здесь и сейчас» поведенческие модели.

Сам социальный порядок в ремейках не подрывается и не поощряется, а скорее признается как данность. Позиция ремейка — скорее, позиция смирения и конформизма перед изображаемой реальностью, предпосылаемая попыткам устроить протагонистов получше именно в тех условиях, какие им выпали. В отношении социально дискомфортных факторов показателен статус, которым ремейкеры наделяют криминальные институты. Ими, согласно логике нового кино, пренебречь уж точно нельзя. Безапелляционно негативные оценки организованного преступного мира в ремейках скорее исключение, чем правило. Такая позиция, пожалуй, последовательно проводится только в «Игле Remix», где благородный герой пытается вырвать из лап наркомафии свою возлюбленную. Но этот ремейк по своей сути исторический фильм: действие в нем происходит в перестроечные годы, и поэтому он характеризует современность только с точки зрения генезиса. В других случаях на этико-поведенческом уровне граница между представителями легальных институтов и нелегальных, как мы уже видели, зачастую размывается.

Протагонисты в ремейках очень разные, но есть одна вещь, которая объединяет большинство из них. Это — обычная любовная история, на которую так или иначе ориентированы почти все без исключения ремейки о современности. (Ее нет в социальной дистопии «Ку, кин-дза-дза», и она не играет столь заметной роли в историко-патриотическом кино). Любовные отношения разной степени серьезности и давности — от прорывов сексуальной энергии у тинэйджеров в «Королеве бензоколонки 2» и «Розыгрыше!» до семейных уз

многолетней закалки в «Полный вперед!», где жены и любовницы буквально преследуют своих возлюбленных, в советское время путешествовавших по реке в мужской компании — составляют, судя по заинтересованности в них сценаристов и режиссеров, главную положительную ценность постсоветского ремейка. Такова общая картина, которая впрочем, как часто бывает, в любой момент готова преобразиться.

Когда фильмов, представляющих интерпретируемый корпус, относительно немного, каждый из них представляется по-своему «поворотным» и «революционным». Не составляет исключения и последний из вышедших на сегодняшний день ремейков — «Экипаж» (2016) Н. И. Лебедева. Этот фильм-катастрофа лишь отдаленно напоминает по сюжету и подбору характеров советский одноименный блокбастер режиссера А. Н. Митты 1979 года, но любопытны в нем, имея в виду интересующий нас контекст, не отдельные сходства с источником, а концептуальные отличия, причем не от прообраза, а от предшествующих постсоветских ремейков. В реальность постсоветского киноресайклинга Лебедев носит несколько принципиальных корректировок.

Во-первых, этот фильм следует отнести по разряду Министерства чрезвычайных ситуаций. Если в советском фильме катастрофа, которую преодолевают герои, исключение, то здесь — главный герой, вначале военный, а потом гражданский летчик, постоянно живет в условиях чрезвычайщины. Разного рода опасности подстерегают его на каждом шагу. Более того, он так или иначе втягивает в сферу «турбулентности» всех контактирующих с ним персонажей. Несмотря на то, что фильм, казалось бы, посвящен гражданской авиации, пилоты в нем с самого начала заняты отработкой действий только в критических условиях и полеты, на которых режиссер задерживает внимание зрителя, всегда экстремальны. Во-вторых, в главном герое фильма — много не только от супермена, но и от положительного персонажа советской поры. Он чрезвычайно одарен и изначально нравственен. Единственное, чего ему не хватает, он не умеет контролировать свои эмоции. В советском кино в таких случаях на помощь приходит трудовой коллектив. У Лебедева же, скорее, наоборот, протагонист заражает своей «прямотой» кое-кого из третьих жизнью коллег. В-третьих, этот герой — природный лидер, умеющий преодолевать любые препятствия. Он с легкостью берет на себя не только предполагаемую профессией роль летчика-аса, но и роль универсального спасателя в принципе. Он одинаково успешно извлекает автомобиль незнакомки из затора (демонстративно нарушая правила — наезжая на газон) и выручает десятки пострадавших из зоны извержения вулкана на полуразбитом самолете. В-четвертых,

особого внимания заслуживают второстепенные персонажи Лебедева, которых собственно протагонист и рвется спасти. Это самые разные люди, объединяемые одним качеством — сплоченностью. Между ними нет разногласий, и они готовы следовать за своим лидером, куда бы он их не повел. Лишь изредка с малой толикой колебаний они пытаются сопротивляться воле вожака, да и то только тогда, когда не чувствуют сил следовать за ним. Последнее не означает, что второстепенные персонажи в «Экипаже» лишены эмоций. Напротив, в фильме очень много крика и нервов, что не мешает главному — послушанию и готовности способствовать лидеру в любых его предприятиях. В сущности, персонажи ремейка-катастрофы «Экипаж» организуют особое утопическое общество, где царствует абсолютная гармония. Имеющиеся незначительные конфликты улаживаются сами собой перед лицом катастрофы, так что перед зрителем возникает настоящая социальная утопия чрезвычайного положения.

Остается вспомнить, с чего начиналась история постсоветского ремейка. За четверть века, с 1992 по 2016 год, эта сфера российского кинопроизводства прошла путь от изображения войны всех против всех в условиях чрезвычайной ситуации к полному социальному согласию при тех же обстоятельствах.

Литература:

1. *Arnzen M. A. The Same and the New: "Cape Fear" and the Hollywood Remake as Metanarrative Discourse // Narrative. 1996. Vol. 4. No. 2.*
2. *Baron J. The Experimental Film Remake and the Digital Archive Effect: "A Movie by Jen Proctor" and "Man with a Movie Camera: The Global Remake" // Framework: The Journal of Cinema and Media. 2012. Vol. 53. No. 2.*
3. *Brashinsky M. The Spring, Defiled: Ingmar Bergman's Virgin Spring and Wes Craven's Last House on the Left // Play It Again, Sam: Retakes on Remakes / Ed. by A. Horton, S. McDougal. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.*
4. *Burke K. Rhetoric — Old and New // The Journal of General Education. 1951. Vol. 5. No. 3 (April).*
5. *Durham C. A. Double Takes: Culture and Gender in French Films and Their American Remakes. Hanover (NH); Dartmouth: University Press of New England, 1998.*
6. *Eberwein R. Remakes and Cultural Studies // Play It Again, Sam: Retakes on Remakes / Ed. by A. Horton, S. McDougal. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.*

7. *Eco U.* Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics // *Daedalus*. 1985. Vol. 114. No. 4.
8. *Eight J. B.* Double Takes: The Role of Allusion in Cinema // *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* / Ed. by A. Horton, S. McDougal. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.
9. *Forrest J., Koos L.* Reviewing Remakes: An Introduction // *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest, L. Koos. Albany: State University of New York Press, 2002.
10. *Harney M.* Economy and Aesthetics in American Remakes of French Films // *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest, L. Koos. Albany: State University of New York Press, 2002.
11. *Hennebelle G.* Plusieurs fois sur le métier... // *CinémAction*. 1989. № 53 (Le Remake et l'adaptation).
12. *Horton A., McDougal S.* Introduction // *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* / Ed. by A. Horton, S. McDougal. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.
13. *Leitch T. M.* Twice Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Film Remake // *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest, L. Koos. Albany: State University of New York Press, 2002.
14. *Leitch T. M.* Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake // *Literature I Film Quarterly*. 1990. Vol. 18. No. 3.
15. *Martin S.* (ed.) *Recycling Culture(s)*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2008.
16. *Martinez D. P.* *Remaking Kurosawa: Translations and Permutations in Global Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
17. *Mazdon L.* Introduction // *Journal of Romance Studies*. 2004. Vol. 4. No. 1. (Film Remakes).
18. *Protopopoff, D.* *Le remake: création ou plagiat*. Maîtrise d'Esthétique et Sciences de l'Art: Université Paris 1 Pantheon Sorbonne, 1985.
19. *Serceau M.* Un phénomène spécifiquement cinématographique // *CinémAction*. 1989. № 53 (Le Remake et l'adaptation).
20. *Verevis C.* *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
21. *Yiman W.* *Remaking Chinese Cinema: Through the Prism of Shanghai, Hong Kong, and Hollywood*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2013.
22. *Zanger A.* *Film Remakes as Ritual and Disguise: From Carmen to Ripley*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Николай Поселягин

Голливуд и БЕСКОНЕЧНОЕ МНОЖЕСТВО РЕАЛЬНОСТЕЙ¹

В этой статье я бы хотел вкратце затронуть одну футурологическую идею, ставшую особенно популярной в 1990–2000-е годы, которая, на мой взгляд, заключается в следующем: весьма вероятно, что наша Вселенная — тотальная компьютерная модель, и мы сами в ней представляем собой компьютерные проекции, лишь имитирующие «органическую» жизнь. Истоки подобного релятивистского представления весьма древние и в одной только европейской культуре восходят как минимум к образу платоновской пещеры²; в качестве же ближайших значимых предшественников достаточно назвать идею «жизни как сна» в культуре эпохи барокко и радикальный сенсуализм, в частности философию епископа Джорджа Беркли, считавшего, что окружающий нас мир — не более чем набор представлений нашего сознания, точнее, души, которая, в свою очередь, обусловлена Богом — «бесконечным Духом», порождающим

¹ Третья часть статьи представляет собой расширенную и переработанную версию доклада «От “Матрицы” к онтологической “матрешке”: Зачем голливудскому кино бесконечное количество пространств?», озвученного 16 марта 2016 года на XLV Международной филологической конференции в СПбГУ. Текст доклада опубликован в интернет-журнале «Гефтер» (gefter.ru/archive/17979)

² Из большого массива литературы по данной проблематике выделю недавнюю статью Стивена Кларка, интересную тем, что в ней платоновский концепт сопоставляется (и противопоставляется) теории Ника Бострома о жизни внутри компьютерной симуляции (Clark 2015, 257–258), которая будет в центре внимания в первой части моей статьи.

ощущения в душах обычных смертных. По логике Беркли, материальный мир существует постольку, поскольку мы его наблюдаем и представляем; но и мы сами, в свою очередь, существуем потому, что нас представляет Бог. В этом заключается одно из главных отличий концепции Беркли от философии Рене Декарта, с которым его сравнивали уже при жизни (к неудовольствию епископа): существование индивида здесь обусловлено не тем, что он является рационально мыслящим сознанием и детерминирует сам себя своей собственной рациональностью, а тем, что его представляет и, следовательно, детерминирует рациональный Бог, существующий до и вне индивидуального сознания.

С масштабным проникновением компьютерных технологий в повседневную жизнь большинства людей на рубеже XX–XXI веков берклианский Бог оказался замещен неким идеальным компьютером, не менее метафизическим, но лишенным сакральности; однако функционально его роль осталась в общем и целом без изменений: это роль демиурга, порождающего и людей, и мир вокруг них, и, главное, общую иллюзорную уверенность в том, что этот мир реален.

Вместе с тем возникает вопрос: почему эта философия стала популярной в 1990-е годы? Концепция Беркли была и до сих пор остается одной из самых недопонятых философских систем европейского XVIII века, это не то, что способно захватить умы миллионов. Вместе с тем о популярности радикального онтологического релятивизма конца XX века можно судить хотя бы по большому зрительскому интересу к трилогии фильмов «Матрица» (1999–2003) и другим голливудским фильмам тех же лет, о чем пойдет речь ниже. Думаю, что самый очевидный ответ — распространение в эти же годы персональных компьютеров и стремительное развитие индустрии компьютерных игр с симуляцией реальности — будет верным, но недостаточным. В третьей части статьи я предложу гипотезу причин этой популярности, но сначала необходимо коротко очертить философский контекст идеи «жизни внутри Матрицы».

1. Живем ли мы в компьютерной симуляции?

Пожалуй, самое яркое и последовательное теоретическое высказывание такого рода принадлежит философу, футурологу, теоретику постгуманизма и антропного принципа Нику Бострому. В апреле 2003 года в журнале “The Philosophical Quarterly” он опубликовал статью “Are We Living in a Computer Simulation?” (Bostrom 2003), которую начал следующими словами:

Во многих произведениях научной фантастики и в некоторых серьезных прогнозах технологов и футурологов предсказывается гигантский рост компьютерных мощностей, который станет доступен в будущем. Представим на мгновение, что эти предсказания верны. В числе вещей, которые будущие поколения могли бы делать на этих сверхмощных компьютерах, могут быть детальные симуляции своих предков или людей, похожих на их предков. Благодаря мощности компьютеров возможно огромное количество таких симуляций. Представим, что эти люди в симуляции (*simulated people*) обладают сознанием (а это возможно в случае, если симуляции достаточно детализированы и если определенное широко распространенное понимание философии сознания корректно). Тогда возникает возможность того, что бóльшая часть сознаний наподобие нашего принадлежит не оригинальному человеческому виду (*race*), а скорее людям из симуляции, созданной высокоразвитыми потомками оригинального вида. Если все так, то можно доказать, что нам было бы логичнее представлять наши собственные сознания продуктом скорее симуляции, чем оригинального биологического происхождения. Поэтому если мы не считаем, что уже сейчас живем внутри компьютерной симуляции, то у нас нет права верить, будто у нас будут потомки, которые создадут множество симуляций своих предков (Bostrom 2003, 243).

Вся дальнейшая статья представляет собой обоснование этого тезиса. Таким образом, работа Бострома — мысленный эксперимент по моделированию основ реальности, построенный по берклианской логике или близкой к ней. Некто или нечто из будущего (с нашей точки зрения) постчеловеческого мира порождает сознание людей либо одновременно с предметами и явлениями окружающего квазиматериального мира, либо, может быть, даже до них — в таком случае окружающий мир представляет собой симуляцию второго уровня, созданную массой симулятивных сознаний. При этом сам по себе компьютер, порождающий симулированную Вселенную, у Бострома не обладает своим собственным независимым сознанием, не обязан вести себя «по-человечески» в любых ситуациях (успешно проходить тест Тьюринга и т. д.). Это лишь механизм, но столь тонко настроенный, что в нем «вычислительные процессы человеческого мозга структурно воспроизводятся в соответствующей детализации, такой как уровень отдельных синапсов» (Bostrom 2003, 244). Нейротрансмиттеры и другие химические вещества и процессы воздействуют на восприятие индивида посредством их прямого или опосредованного влияния на вычислительную деятельность — и этот уровень биохимических процессов и является уровнем минимальной детализации тотальной

компьютерной симуляции. Компьютер не обладает собственным сознанием, он только инструмент, но некое внешнее по отношению к нему сознание построило его так, что он стал способен порождать искусственное человеческое сознание в созданном им симулятивном мире. Фактически Бостром предлагает дополненный антропный принцип: согласно ему, мы уже не просто видим Вселенную именно такой, потому что только в такой Вселенной мог возникнуть наблюдатель (человек), а Вселенная такова и одновременно мы сами таковы постольку, поскольку все порождено компьютерной симуляцией, внутри которой сознание наблюдателя и квазиматериальный мир подогнаны друг под друга.

Берклианская логика становится заметнее у Бострома, когда он переходит к конкретике. Он допускает, что создать полномасштабную компьютерную симуляцию целой Вселенной вплоть до квантового уровня невозможно, какими бы вычислительными мощностями ни обладали будущие суперкомпьютеры. Стало быть, достаточно детализированы только те части мира, которые находятся в границах нашего внимания: субатомные объекты существуют под микроскопом (симуляция подлаживается под наше восприятие и задает в микроскопе ту картинку, которая будет непротиворечиво свидетельствовать нам о естественности и гомогенности мира), но то, что существует вне микроскопа, нам узнать невозможно — а значит, нельзя и с уверенностью утверждать, что оно существует вообще. Небольшие предметы и явления материального мира в необитаемых районах Земли порождаются симуляцией только тогда, когда в эти районы прибывают люди, — для экономии энергии суперкомпьютеров. Далекие галактики, да и вообще все астрономические объекты, находящиеся за пределами Солнечной системы, тоже могут оказаться продуктами убедительной симуляции. Физические законы нашего мира, возможно, настроены так, чтобы соответствовать принципам компьютерной симуляции, в то время как физические законы мира реального (т. е. находящегося за пределами компьютера) могут быть сколь угодно иными (Bostrom 2003, 246–247, 253).

Очевидно, берклианскую логику у Бострома поддерживают более поздние философские и научные концепции — от принципа неопределенности Гейзенберга до релятивистской философии радикального постмодерна, — но в основе лежит антиномия младшего современника Беркли, Иммануила Канта, которую Бостром пытается решить по-своему. Вселенная во всех измерениях конечна, но в то же время универсальна для воспринимающего сознания; все вещи-в-себе созданы для того, чтобы быть воспринятыми этим же воспринимающим сознанием (т. е.

объективно их попросту нет), но и само это сознание — лишь функция внутри компьютерной симуляции, зато функция ключевая, ведь, по сути, именно ради него такая симуляция и создана, именно его в конечном счете она и симулирует. «Симулирует» в данном случае не значит «жестко детерминирует», определенная свобода выбора у симулятивного сознания остается, но его самые общие перцептивные рамки все-таки заданы компьютером. Главная задача компьютера, таким образом, — поддерживать достоверность и убедительность картины окружающего мира в симулятивном сознании и задавать принципы более-менее единой картины мира для всех порожденных им сознаний.

В конце статьи Бостром высказывает идею, ключевую для моего исследования: возможно, что тот постчеловеческий мир, который создал порождающую нас компьютерную симуляцию, сам, в свою очередь, является объектом симуляции высшего порядка. Количество уровней симуляции реальности, вертикально иерархизированных пространств может быть сколь угодно большим. При этом существа более высшего уровня выступают функциональными аналогами богов для существ более низшего уровня (Bostrom 2003, 253–254).

Бостром не утверждает, что идея мира как компьютерной симуляции является обязательной или единственно-возможной истиной. Наоборот, он предлагает трилемму — три возможные альтернативы: 1) процент цивилизаций, достигших уровня человеческого развития и перешедших на постчеловеческую стадию, стремится к нулю; 2) процент постчеловеческих цивилизаций, которые захотели бы создать компьютерную симуляцию своих предков, стремится к нулю; 3) процент людей с восприятием нашего типа, живущих внутри симуляции, стремится к максимуму. И только если верен третий тезис, то тогда можно почти наверняка утверждать, что мы живем в компьютерной симуляции (Bostrom 2003, 255). Возражая одному из критиков, Энтони Брюкнеру (Brueckner 2008), Бостром замечает: «Однако, с позволения Брюкнера, я не утверждаю, что мы все должны верить, что живем внутри симуляции. На самом деле я верю, что мы, вероятно, не симулятивны» (Bostrom 2009, 458). Ранее он уже произносил подобное возражение (Bostrom 2005: 91), отвечая другому оппоненту, Брайану Уэзерсону, который предложил (и тут же логически и математически опроверг) четыре возможных модели доказательства концепции Бострома (Weatherson 2003).

Уэзерсон оперирует двумя типажам: «сим» — симулятивный агент, порожденный компьютерной симуляцией (по названию персонажей серии популярных компьютерных игр “The Sims”), — и «Рэт» (*Rat*, сокр.

от *rational*), «особый рациональный человекоподобный агент [...], который очень похож на вас или меня, но только он абсолютно рационален» (Weatherson 2003, 426). Подводя итоги своей контраргументации, Уэзерсон делает интересное замечание:

Ничто из сказанного мною здесь не подразумевает, будто Рэт должен всецело верить (*have a high credence*) в то, что он человек. Зато лишает доказательной силы позицию, почему он не должен всецело верить в это. Более того, вполне правдоподобно, что если нет серьезных причин *не* верить в гипотезу, значит, будет разумным, что верить в нее допустимо. Может быть, необязательно верить ей абсолютно, но разумно считать ее допустимой. Если Рэт полностью уверен в том, что он человек, даже зная, что большинство человекоподобных существ — симы, он не нарушил никаких норм рассуждения и, таким образом, не стал в связи с этим иррациональным. В этом отношении он чуточку похож на вас и на меня (Weatherson 2003, 431).

В этом заключении интересны два аспекта. Во-первых, получается, что естественная и компьютерная реальности могут сосуществовать, одна не изолирована герметично от другой: Рэт может существовать среди симов и при этом оставаться не симуляцией, а человеком, т. е. существом из объективной реальности. (Судя по ответу Бострома (Bostrom 2005), этот взгляд не слишком сильно противоречит его концепции.) Во-вторых, реальность здесь релятивизируется еще сильнее, чем даже у Бострома: все начинает зависеть в конечном счете от веры конкретного агента в то, что он либо созданный компьютером персонаж, либо объективно существующий человек. Но тогда само понятие «объективной реальности» становится бессмысленным: это уже не состояние, которое можно если не измерить, то хотя бы постулировать, а предмет субъективной веры, некая интерпретация действительности, исходящая из интенций верящего или не верящего индивида. В концепции Бострома объективная реальность, как кантианская вещь в себе, всегда присутствует, но и всегда ускользает от наблюдателя: множится бесконечное количество компьютерных симуляций, заключенных друг в друга как матрешки, тем не менее есть идеальное представление о том недостижимом, но все-таки объективном мире, который находится за пределами всех симуляций. (Он объективен уже просто потому, что находится не внутри симуляций любого порядка, а вовне их всех.) Эту модель можно постулировать как находящуюся вне индивидуального сознания и это сознание порождающую — т. е. объективированную по отношению к нему. Уэзерсон же превращает реальность / реальности в продукт веры

отдельного индивида, и разговор о какой бы то ни было объективной или объективированной действительности — даже действительности компьютерной симуляции — теряет всякий смысл. Реальность — это то, во что верит рационально мыслящий индивид. Рационалистические (в смысле, строго логические, доказательные) аргументы Уэзерсона в этот момент превращаются в рационализм иного рода — картезианский. Любопытным образом футурологические споры начала 2000-х годов пришли к той же антиномии, которая стояла еще перед Беркли и Декартом: кто же все-таки представляет индивидуальное сознание и окружающий мир — сам человек или некто / нечто вовне его (супер-компьютер, постчеловеческая цивилизация, что-то иное)?

2. По направлению к «Матрице»

Эти философские споры происходили в те же годы, когда в популярной культуре стала активно эксплуатироваться идея, что мы все живем в компьютерной симуляции, однако было бы слишком смело предполагать прямое влияние Бострома и его оппонентов на голливудский кинематограф. Это было бы неверно даже хронологически: статья Бострома, инициировавшая полемику, вышла в 2003 году, спустя четыре года после первого фильма «Матрица»³. И статья Бострома, и «Матрица», и другие голливудские фильмы, о которых речь пойдет ниже, появились в довольно разнообразном контексте, включающем отнюдь не только Декарта⁴. В рамках данной статьи нет возможности останавливаться на этом подробно, но я по крайней мере назову несколько направлений, которые составляли широкий культурный контекст рассматриваемых в данной статье явлений (хотя, конечно, этими направлениями контекст отнюдь не ограничивается).

³ Интересно, что при этом Бостром в (Bostrom 2003) ни разу не упоминает этот фильм, казалось бы, идеологически ему близкий. Впрочем, в этой работе он не прибегает к киноиллюстрациям. В следующей статье он цитирует фильм «Шоу Трумана» (1998) (Bostrom 2005, 96), однако «Матрица» возникает у него только один раз (Bostrom 2005, 95) — в сноске 3, в названии статьи своего единомышленника Дэвида Чалмерса “The Matrix as Metaphysics” (Chalmers 2005), а другие фильмы, сюжеты которых могли бы быть еще ближе к его аргументации и о которых пойдет речь в третьей части моей статьи, Бостром вообще не называет.

⁴ О влиянии Декарта на фильм «Матрица» см., например: Эрион, Смит 2005, 30–34; Корсмейер 2005, 62–63; Хольт 2005, 95–98, а также другие статьи из сборника «“Матрица” как философия».

Философскую линию картезианского скептицизма во второй половине XX века продолжили, в частности, Питер Ангер и Хилари Уайтхолл Патнем. Ангер разработал мысленный эксперимент, в основе восходящий к Декарту: представим, что весь окружающий вас мир — это не объективная реальность, а опыт злого ученого: он подключил к вам электроды и теперь с помощью электростимуляции вызывает в вашем мозгу представления о вещах, которые, может быть, вовсе и не существуют в природе (Unger 1975, 7–8). Эту мысль в 1981 году развил Патнем, влиятельный американский философ второй половины XX века, в мысленном эксперименте, известном как «мозг в бочке»:

Представим себе, что человеческое существо (допустим, вы сами) подверглось операции, сделанной злодеем-ученым. Ваш мозг был отделен от тела и помещен в бочку с питательным раствором, поддерживающим этот мозг живым. Нервные окончания были присоединены к некоему супернаучному компьютеру, поддерживающему у той личности, которой принадлежит этот мозг, полную иллюзию, что все в порядке. Как будто вокруг люди, предметы, небо и т. д.; но в действительности все, что ощущает наш герой, то есть вы, является результатом электронных импульсов, передающихся от компьютера к нервным окончаниям. Компьютер такой умный, что если наш герой пытается поднять руку, то реакция компьютера послужит причиной того, что он «увидит» и «почувствует», как рука поднимается. Более того, меняя программу, злодей-ученый может заставить жертву «почувствовать» (или прогаллюцинировать) любую ситуацию или окружение, какие хочет. Он может также стереть память об операции на мозге, в результате чего жертва будет считать, что всегда была в таком окружении. Жертве даже может казаться, что она сейчас сидит и читает вот эти слова о забавном, но совершенно абсурдном предположении, что есть такой злодей-ученый, который удаляет людям мозги и помещает их в бочки с питательным раствором, поддерживающим эти мозги живыми. При этом нервные окончания присоединены к некоему супернаучному компьютеру, поддерживающему у той личности, которой принадлежит этот мозг, полную иллюзию, что... (Патнем 2002, 19–20).

Если у Ангера мысленный эксперимент, в общем, подрывал основы только нашего сознания, замещая его интенциями чужого сознания (злого ученого), то Патнем этим не ограничивается и далее постулирует тотальную компьютерную симуляцию:

Вместо одного-единственного мозга в бочке теперь представим себе, что все человеческие существа (возможно, все существа, наделенные ощущениями) представляют собой мозги в бочке (или нервные системы

в бочке для тех существ с минимальными нервными системами, которые уже считаются «чувствующими»). Конечно же, злодей-ученый должен находиться снаружи. Или не должен? А может быть, нет никакого злодея-ученого, а просто вселенная (хотя это и абсурдно) состоит из автоматических механизмов, обслуживающих бочку с мозгами и нервными системами?

На этот раз предположим, что автоматические механизмы запрограммированы так, чтобы дать нам *массовую* галлюцинацию, а не множество отдельных, не связанных галлюцинаций (Патнем 2002, 20).

По всей видимости, это и есть ближайший источник суперкомпьютера Матрица в трилогии сестер Ланы и Лилли Вачовски (см. также: Эрион, Смит 2005, 34–36). Однако и Патнем, и Ангер, в отличие от Бострома и Вачовски, не предполагают, что Вселенная действительно может быть порождением компьютера: им этот мыслительный эксперимент нужен только как яркая иллюстрация собственных философских тезисов. Ангер доказывает относительность человеческого восприятия. Патнем, воспользовавшись его идеей, по факту с ним спорит: по нему, представление о мозгах в бочке является самоотрицающим, т. е. таким, чья потенциальная истинность оборачивается его же ложностью⁵. Ни тот, ни другой не постулируют идею тотальной симуляции всерьез. Однако тогда остается открытым вопрос, откуда же в популярной культуре пришло представление о том, что весь наш мир — компьютерная модель или даже бесконечная череда вложенных друг в друга компьютерных моделей?

Вероятно, наиболее близким источником является так называемая «цифровая физика»: ряд физических теорий, предполагающих, что вся Вселенная является своего рода информацией, а значит, ее можно представить в виде универсального цифрового вычислительного устройства. Среди них важную роль сыграла теория физика-теоретика

⁵ «Предположим, что вся эта история — действительно правда. Могли бы мы, если бы мы были такими мозгами в бочке, *сказать* или *подумать*, что мы таковы? Я буду доказывать, что ответ на этот вопрос отрицательный. Фактически я буду утверждать, что предположение о том, что мы на самом деле мозги в бочке, не может быть истинным, хотя оно не нарушает физических законов и вполне совместимо со всем нашим опытом. Оно не может быть истинно, потому что в определенном смысле оно само себя отрицает» (Патнем 2002, 21). Аналогичное рассуждение можно выстроить применительно к миру «Матрицы», где самоотрицающим представлением будет и то, что помимо Матрицы есть некий иной, реальный мир, и то, что в окружающем нас мире существует ненулевая вероятность, что он является симуляцией. Подобное рассуждение выстроил Дэвид Мицо Никсон (Никсон 2005).

Джона Арчибальда Уилера, автора понятия «кротовая нора», популяризовавшего другой известный термин — «черная дыра». В 1990 году он выдвинул концепцию “It from bit” — «Все из бита», согласно которой все явления Вселенной можно представить в виде бинарных альтернатив, информационного двоичного кода, подобного биту. По словам Уилера, «кратко говоря, все физические сущности в своей основе являются информационно-теоретическими и Вселенной для своего бытия необходимо наше участие» (Wheeler 1990, 311). Это направление мысли в итоге дало представление о Вселенной как о глобальном компьютере — например, на квантовой основе, как в научно-популярной книге Сета Ллойда 2006 года «Программируя Вселенную» (Ллойд 2013).

Между физическими концепциями информационной Вселенной и Голливудом, очевидно, должна существовать прослойка дискурсов-посредников, транслирующих и адаптирующих теоретические идеи для широкой аудитории. Прежде всего это научная журналистика, относящаяся к теме тотальной компьютерной симуляции с неослабевающим интересом⁶. Кроме того, это публичные интеллектуалы — футурологи, изобретатели и бизнесмены, такие как Илон Маск и Рэй Курцвейл, недавно признавшие, что верят в то, что наш мир — компьютерная модель⁷. В отличие от теоретиков цифровой физики, а также Бострома и его оппонентов, рассматривающих такое представление как теоретическую

⁶ Например, на одном только новостном портале Би-би-си и только в последние два месяца перед написанием моей статьи вышли как минимум два материала, посвященные ровно этой теме (Ball 2016; Сошников 2016); в них говорится в том числе и о «Матрице», и о Декарте, и об Илоне Маске, и о Рэе Курцвейле.

⁷ При этом Маск постулирует эту идею не как теоретическую возможность, а как практическую необходимость, нужную человечеству для выживания: «Либо мы начнем создавать симуляции, неотличимые от реальности, либо цивилизация прекратит существование» (McCormick 2016). В этом случае любой катаклизм, который грозит уничтожить цивилизацию, может оказаться симуляцией, и человечество останется в живых. Журналист газеты “The Guardian” напрямую связал взгляды Маска с теорией Бострома (Hern 2016) — там, где Бостром предлагает равнозначную трилемму, Маск, цитируя ее, безоговорочно выбирает третий вариант. В ответ на самое громкое на данный момент высказывание Маска, сделанное в начале июня 2016 года (процитированные мною журналисты воспроизводят именно его), Риккардо Манцотти и Эндрю Смарт написали критическую статью под красноречивым названием «Илон Маск не прав. Мы не живем внутри симуляции». В ней они полностью отрицают возможность существования мира внутри тотальной компьютерной симуляции: «Мышление без физического мира — миф. И симулятивный мир — тоже миф» (Manzotti, Smart 2016).

(не)возможность и определяющих общие принципы его вероятности, Маск и Курцвейл настроены гораздо более прямолинейно: по их мнению, компьютеризация сегодняшнего дня не оставляет сомнений в том, что в скором будущем мы сможем — а по мнению Маска, даже вынуждены будем — строить компьютерные модели реальности. Следовательно, — делает вывод Маск, возвращаясь к третьей из альтернатив трилеммы Бострома, — нужно считать, что мы уже внутри такой компьютерной модели. В такой адаптации уже не остается места для философского маневра, а мысленный эксперимент и абстрактное постулирование потенциальных возможностей превращаются в прямой футурологический прогноз (в случае Курцвейла) или в моральное знание о должной и недолжной организации общества и мира (в случае Маска). Эта смена режимов восприятия маркирует переход идеи компьютерной Вселенной из сферы философских и теоретико-физических дискуссий в популярную культуру.

3. Сложнее «Матрицы»

Курцвейл, Маск и научные журналисты, обращающиеся к проблеме мира как компьютерной симуляции в 2016 году, — не единственные свидетели того, что аналогичные образы реальности в кинематографе рубежа XX–XXI веков возникли не только под влиянием новой моды на персональные компьютеры. Эта идея остается востребованной, скажем, в различных сериалах, которые быстрее и более чутко реагируют на малейшие изменения динамики зрительского интереса, чем даже футурологи-предприниматели. Приведу два примера. В британском сериале «Черное зеркало» (2011–...), в целом посвященном влиянию новых медиа на человеческое сознание и реальность, ближе всех на данный момент подошли к изображению симулятивного мира создатели эпизода «Белое Рождество», вышедшего на экраны 16 декабря 2014 года. В нем место постчеловеческой цивилизации, порождающей компьютерную реальность, заняли современные люди, а вместо полномасштабного мира они воссоздают небольшие его фрагменты, главными элементами которых являются компьютерные модели реальных людей, обладающие собственным сознанием, характером и волей. Авторы мультсериала «Южный Парк» (1997–...) обратились к идее симуляции как минимум дважды. Причем если в эпизоде «Шоу закрыто» (№ 97, вышел 19 марта 2003 года), пародирующем «Шоу Трумана» и книгу Дугласа Адамса «Автостопом по галактике» (1979), речь идет о достаточно простой модели реальности — планета Земля

как реалити-шоу, контролируемое инопланетянами, — то уже в эпизоде «Заточение в виртуальности» (№ 254, вышел 12 ноября 2014 года) можно видеть «матрешку» из нескольких реальностей, только одна из которых в конечном счете окажется истинной, а остальные представляют собой встроены друг в друга компьютерные симуляции.

Однако самые известные и разнообразные образцы экранизации идеи мира как компьютерной симуляции предложил в конце 1990-х и в первой половине 2000-х годов Голливуд⁸. Художественная реальность (диегесис) в ряде голливудских фильмов в эти годы начала подвергаться тотальному сомнению: ее структура стала представлять собой нечто вроде «матрешки», где одни уровни реальности оказывались как бы «вложенными» в другие — наподобие того, как спустя несколько лет опишет структуру симулятивной реальности Бостром. Вместо привычных для зрителей пространственно-временных координат в этих фильмах возникли новые, множественные, а главное — начала исчезать установка на то, какие из этих координат следует считать истинными.

Разумеется, опыты с пространством и временем в голливудском кино происходили и раньше, в том числе и довольно радикальные: от сложного нелинейного повествования до балансирования на грани яви и сна (или иных измененных состояний сознания) или до нескольких альтернативных повторений главной сюжетной ситуации⁹. Однако даже в этих случаях хронотоп в фильмах до второй половины 1990-х годов оставался в общем и целом одним и тем же, диегесис также не претерпевал фатальных

⁸ Конечно, Голливуд совсем не единственным и не первым обратился к этой теме, ее аналоги можно найти, например, в европейском фестивальном кино, но в рамки задач моей статьи входит рассмотрение именно Голливуда. Предполагаю, что при внешнем сходстве между изображением симулятивных реальностей в голливудском кино и в иных кинематографических традициях мотивировки возникновения таких изображений будут все-таки различными.

⁹ Зачастую, когда говорят о множественных реальностях в кино, имеют в виду именно это явление — варианты повторения ситуации, образующей основу сюжета, как в фильмах «День сурка» (1993), «Осторожно! Двери закрываются» (1997), «Беги, Лола, беги» (1998) или даже гораздо более ранних, таких как «Эта замечательная жизнь» (1946) и «Расемон» (1950). Например, именно так понимает множественные реальности Маргарита Капрелова, посвятившая им отдельную главу в своей книге об ирреальном на экране (Капрелова 2014, 231–239). Для нее виртуализация — не превращение диегесиса в компьютерную симуляцию, а технический прием съемки фильма: «Виртуализация — закономерный этап в развитии технологии и киноизображения. Образы, созданные технологическим путем, есть симуляция реальности. Сама же действительность начинает восприниматься как некая игра» (Капрелова 2014, 231).

изменений. В нелинейном повествовании изменялась последовательность репрезентаций событий на экране, но к концу зритель наконец понимал истинную фабулу происходящего; пазл складывался воедино, и художественный мир при этом не разрушался. В игре с реальностью / нереальностью происходящего на экране под вопрос ставилась в основном ситуация, положенная в основу сюжетной коллизии, но не тот пространственно-временной фон, на котором она разворачивалась¹⁰. Например, фантастические фильмы «Бегущий по лезвию» (1982) или «Вспомнить все» (1990) оставляют открытый финал с возможностью различных интерпретаций, тем не менее диегетическая рамка происходящего — колонизация Марса или жизнь бок о бок с андроидами в постапокалиптическом Лос-Анджелесе — видимому сомнению в этих фильмах не подвергается. Стэнли Кубрик в «Космической одиссее 2001 года» (1968) соединил между собой несколько временных пластов, удаленных друг от друга на тысячелетия, и объединил их с тем, что можно назвать вечностью; однако пространство, в котором все это происходит, остается единым. Более сложный случай — при этом уже давно ставший классическим в исследовательской литературе по данному вопросу — представляет собой хронотоп в первых двух «Терминаторах» (1984, 1991) с его противоречивым и запутанным временем, множеством логических нестыковок между двумя временными пластами, настоящим и будущим. И хотя пространство тут все равно постулируется как единое для обоих пластов, но это единство фактически разрушает сложная сеть мотивировок, при которой новые события настоящего одновременно и аннулируют, и не аннулируют события будущего (в частности, того, что должно было произойти за рамками фильма, если бы Т-800 и Кайл Риз не прибыли в 1984 год). Усложнение сюжета во втором «Терминаторе» еще больше запутывает дело, хронотоп здесь оказывается еще более внутренне конфликтным.

Можно сказать, что серия фильмов «Терминатор» — это первый подступ к проблематизации реальности, что через несколько лет приведет

Такой взгляд позволяет ей описывать в терминах множественности реальностей все перечисленные в этой сноске фильмы, кроме «Дня сурка» (его она рассматривает в другой главе). Я использую это понятие для описания другого феномена — множества воспроизведений не сюжетной ситуации внутри диегесиса, а самого диегесиса, причем чаще всего это мотивировано тем, что данный диегесис — компьютерная симуляция.

¹⁰ Это, конечно, никак не было связано с тем, насколько диегесис той или иной кинокартины соотносится со зрительской реальностью, — мир, в котором существуют зрители, сам по себе под сомнение не ставился. Я имею в виду лишь внутреннюю непротиворечивость художественной реальности фильма.

к ее тотальной релятивизации и множественной симуляции. Здесь этот подступ еще не рефлексивен. Рефлексия наступает в другом фильме, «12 обезьян» (1995), однако она касается только одной стороны пространственно-временного континуума — собственно, времени. Режиссер Терри Гиллиам прямо переносит на голливудский экран наработки европейского кино, в первую очередь французской новой волны: сам фильм является ремейком «Взлетной полосы» (1962) Криса Маркера, явно учтен опыт работы со временем Алена Рене из «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) и т. д. Но пространство фильма и связанная с ним диегетическая реальность по-прежнему не проблематизируются — по крайней мере в явном виде: хотя будущее в финале «12 обезьян», судя по всему, должно как-то измениться, тем не менее в общем и целом художественный мир остается неизменным. Трансформировалась история человечества, но не тот мир, в рамках которого происходит действие кинокартины¹¹. Вместе с тем и в обоих «Терминаторах», и в «12 обезьянах» уже сосуществуют два пласта пространства, взаимодействие между которыми не только не гармонизирует весь диегесис, а, наоборот, деформирует их оба. Поэтому можно сказать, что они являются предшественниками той тенденции, которая интересует меня в данной статье и в которой видимой рефлексии подвергается не только время, но и пространство — т. е. обе ключевые координаты реальности.

Эта тенденция, на мой взгляд, представлена на экране в двух разновидностях. В более простом случае уровней всего два: один — истинный, другой — неистинный, но навязанный главному герою / героям извне. Это такие фильмы, как «Шоу Трумана», «Темный город» (1998), трилогия «Матрица», «Ванильное небо» (2001) и т. д. Ранний пример такого рода — фильм «Трон», который датируется еще 1982 годом и в котором уже есть пласты «обычной» реальности и компьютерной; но на киноэкране тех лет «Трон» был единичным случаем, а спустя полтора десятилетия двоemiрие стало столь популярным в Голливуде, что можно говорить о рождении целого субжанра. Истинная и неистинная реальности взаимопроницаемы, между ними есть возможность перехода, чем и пользуются герои этих фильмов. Вместе с тем такая жанровая разновидность лишь слабо выделяется на фоне других фантастических фильмов или психологических триллеров, современных ей или снятых в прежние годы, где объективный мир до поры до времени скрыт за тотальным изображением субъективной

¹¹ Нечто подобное встречается и в других голливудских фильмах тех лет — таких как, скажем, «Патруль времени» (1994), — правда, в них нет столь углубленной рефлексии над диегетическим временем, как у Гиллиама.

(и искаженной) точки зрения персонажа. О ней не стоило бы говорить особо, если бы параллельно не развивалась другая, более радикальная версия деформации художественной реальности на экране.

В этой другой версии об имманентной истинности или неистинности реальности говорить невозможно, точнее, в таком разговоре не будет никакого смысла. В таких фильмах, как «Тринадцатый этаж» (1999), «Экзистенция» (1999), отчасти «Малхолланд Драйв» (2001) и др., любой уровень диегесиса, который в данный момент демонстрируется зрителю, в следующем кадре может быть дискредитирован, а взаимопересекающихся пространств может оказаться в перспективе бесконечное множество. Здесь сомнению подвергается уже не просто истинность происходящей на экране ситуации, а истинность самой пространственной сети координат, и голливудский фильм с подобным сюжетом фактически превращается в видеотрактат об онтологическом релятивизме — в выразительную иллюстрацию к мысленному эксперименту Патнема или еще не написанной статье Бострома. На этом феномене мне бы хотелось остановиться подробнее.

Анализировать популярный кинематограф интересно, помимо прочего, тем, что он весьма чутко реагирует на любые изменения в социально-политической и культурной повестке дня, которые находят отражение в так называемом «массовом сознании» основной части потенциальных зрителей его продукции. Безусловно, «массовое сознание», на которое ориентируются продюсеры, — конструкт, во многом ими же самими и придуманный; многие представления, транслируемые голливудским кино, вбрасываются в зрительские сообщества как нечто якобы уже существующее и даже состоявшееся, а при этом сами трансформируют нормы и системы ценностей этих сообществ. Но благодаря этому голливудский кинематограф можно описывать в терминах мощного массивованного идеологического источника воздействия, и мне интересно, почему одной из актуальных идеологий на рубеже 1990–2000-х годов оказался тот самый онтологический релятивизм — философия, казалось бы, достаточно далекая от коммерческой культуры. Единственную связку между популярной культурой и современными ей теоретическими построениями — культуртрегерскую деятельность научных журналистов, посредничающих между физиками, философами и основной массой «простых» телезрителей, — я вкратце обрисовал во второй части статьи. У меня нет никаких дополнительных фактов, которые могли бы подтвердить или опровергнуть эту связку, кроме самих фильмов, поэтому мои дальнейшие рассуждения скорее следует считать интерпретацией, построенной исключительно на базе идеологического прочтения подборки кинотекстов.

Общим местом всех интересующих меня здесь фильмов является то, что главные герои в какой-то момент понимают: реальность, в которой они существуют, ненастоящая, и должна быть еще какая-то, «истинная» реальность. Чаще всего они обнаруживают себя внутри виртуальной реальности, что, очевидно, совпадает с общим зрительским интересом к новой на тот момент и крайне продуктивной для кинематографа теме компьютерных технологий. Но вообще это необязательное условие: например, в «Малхолланд Драйв» или в «Пробуждении жизни» (2001) нет никакой компьютерной виртуальности, тотальную симуляцию выстраивает собственное сознание персонажа. Дальнейшее развитие сюжета представляет собой бесконечные попытки обретения этой истины — однако каждый раз, когда, казалось бы, персонаж добирается до «настоящей действительности», позже выясняется, что на самом деле он просто оказался лишь на еще один уровень выше в бесконечной иерархии неистинных пространств — своеобразной бесконечной «матрешки». Сюжет превращается в спираль: движение от одного уровня компьютерной симуляции или своего собственного сознания к другому фактически оказывается движением по кругу — главный герой никуда не приходит, ничего не обретает, кроме ощущения полной относительности всего происходящего.

Собственно, именно это самоощущение персонажа и становится основным итогом фильма — абсолютная бесперспективность любой деятельности вместе с крайней семантической перенасыщенностью (так как за каждым бытовым предметом или явлением проступает бесконечный ряд означаемых). В «Тринадцатом этаже» и «Экзистенции» человек оказывается не властен даже над собственным телом: оно начинает вести себя независимо от его воли, поскольку и тело в этой системе координат — точно такой же объект, выступающий означаемым для бесконечного количества означаемых. Некто иной, находящийся на другом уровне иерархии реальностей, имеет доступ к телу главного героя и начинает им управлять по собственной прихоти. С другой стороны, подобное онтологическое безволие сочетается в фильмах этого ряда с крайней свободой перемещения и отказом от ответственности: ведь если все — симуляция, а ты сам или сама — всего лишь объект чьей-то чужой воли, то можно совершать любые поступки, какие только может тебе позволить «движок» этого симулятивного пространства. В том числе перемещаться между реальностями, проходя диегесис кинотекста насквозь, как будто сквозь борхесовскую Вавилонскую библиотеку. Или же внезапно доходить (как в «Тринадцатом этаже») до края Вселенной, который оказывается

гораздо ближе, чем персонаж мог бы подумать, и представляет собой еще не достроенную компьютерную анимацию — почти что по логике экономии энергии в концепции Бострома.

Кстати, примечательно, что четкие этические и ценностные координаты в фильмах этого субжанра появляются в основном тогда, когда уровней реальности всего два и один из них однозначно маркирован как истинный. Так, все аллюзии на Новый Завет и буддийскую философию в «Матрице» поддерживаются именно тем, что один из показываемых миров — мир постапокалиптической Земли, на которой разворачивается борьба Матрицы с Зионом, — позиционируется как настоящий. Реальный мир в «Шоу Трумана» довольно откровенно неэтичен, однако благодаря уже самому факту того, что такой мир вообще существует, Труман способен выстроить собственную систему морали и аксиологии. В то же время, скажем, в «Экзистенции» любые отношения, построенные на основе этических категорий (дружба, партнерство или, наоборот, предательство и т. д.), в конце концов дискредитируют сами себя: все персонажи здесь — только марионетки, причем зритель даже не может точно сказать, кто же ими управляет.

Безличность и тотальность некой внешней власти над персонажем — едва ли не власти самой множественной «матрешечной» реальности, без каких бы то ни было персонализаций, — непреодолима по определению. Нельзя выключиться из «неистинной» реальности и перейти в «истинную», как в фильмах с двумя уровнями диегесиса, — здесь же происходит не выключение, а лишь переключение, но выхода за пределы тотальной симуляции не существует. Это же касается и условной фигуры «злого ученого» — т. е. властного агента, создающего наличный мир. Если источник власти определить и локализовать (будь то суперкомпьютер или, как в «Темном городе», группа инопланетян), то с ним можно и бороться, а преодоление этой власти автоматически приводит к торжеству некой истинной реальности. В бесконечном же диегесисе власть делокализована, она является просто функцией множественной самовоспроизводящейся симуляции, и у зрителя в какой-то момент возникает соблазн трактовать это в политическом ключе — как неоконсервативную антиутопию.

Впрочем, если и можно реконструировать актуальную политическую повестку дня в фильмах этого ряда, то, пожалуй, скорее для фильмов первого типа: локализация нелегитимной скрытой власти и борьба с ней приводят к торжеству западных ценностей и, в перспективе, к демократии; персонаж полагается на свою «моральную ясность», и она приводит его к полной победе. Фильмы второго типа гораздо пессимистичнее. Они

обращаются к той же сюжетной схеме, но умножают ее до бесконечности и тем самым деконструируют ее победный пафос, показывая его бессмысленность. Смирение перед децентрализованной и неперсонализированной властью тут скорее религиозно-сектантское: это тотальное пресыщение любой политикой и моралью, анархический бунт буржуазного общества против себя самого, в результате приводящий к вечно повторяющемуся апокалипсису. Между прочим, этот апокалипсис не обязательно зримо ужасен — так, в «Тринадцатом этаже» разные уровни нереального будущего приобретают все более и более идеализированный утопический вид, пока наконец не превращаются в некий полностью стерильный и белый, как больничная палата, мир. Но в любом случае этот бесконечный ряд пространств, выстроенный по принципу фрактала в фильмах, снятых незадолго до или сразу после празднования миллениума, в перспективе эсхатологичен; его итогом будет не победа над врагами демократии, а вечно длящаяся, постоянно повторяющаяся, непрекращающаяся смерть. Особенно наглядно это показано в «Малхолланд Драйв», где главная героиня в нескольких сценах имеет возможность видеть себя со стороны в виде разлагающегося трупа.

Этот анархо-панковский всплеск разочарования на голливудском экране был представлен в те годы отнюдь не только в интересующем меня субжанре (достаточно сопоставить данные фильмы хотя бы с финчеровскими «Игрой» (1997) и «Бойцовским клубом» (1999), где глубокий скепсис в отношении буржуазного общества сочетается с не менее глубоким консерватизмом попыток его косметического изменения). Однако он был недолог. В кино конца 1990-х годов многоуровневое пространство объективировано — несмотря ни на что, у зрителя все-таки нет сомнений, что пространственная «матрешка» существует независимо от сознания персонажей. Герои теряют идентичность, тело, от них отчуждается их субъектность, в то время как внешнее пространство получает все признаки объективности: поглощая субъектность персонажей, оно, можно сказать, обретает свою собственную субъектность. В 2000-е годы оба эти вида субъектности окончательно сливаются. Пространство интериоризируется и субъективируется, замыкается внутри сознания главного героя, и теперь уже именно это сознание, а не внешний мир (про который даже нельзя с уверенностью сказать, что он вообще есть), представляет собой многоуровневую конструкцию порожденных реальностей. Достаточно близко приближается к этому «Малхолланд Драйв», а одними из наиболее ярких примеров интериоризации выступают «Пробуждение жизни», «Господин Никто» (2009) и «Начало» (2010).

Зачем голливудскому кино понадобилась эта интериоризация? Возможно, для того чтобы как-то заглушить в зрителе ужас перед полной относительностью бытия и подавить травму от экзистенциального переживания тотальности смерти, пресыщения навязанными обществом моральными и политическими системами ценностей и разочарования в них — травму, которая в очередной раз стала остроактуальной на рубеже 2000-х годов. Кино с его феноменологическим потенциалом превратило этот ужас и эту травму в фундамент для построения некоего нового мира — и оно же спустя несколько лет попыталось «уничтожить» их, превратить в факт личной психологии зрителя. Другое предположение — что никакой очевидной травмы в «массовом сознании» на рубеже 2000-х годов и не было, а был только миф об этой травме, сознательно сконструированный самим же Голливудом. Когда этот миф начал исчерпывать себя как продуктивная модель сюжетосложения, продюсеры и сценаристы применили испытанный ход — перевели онтологию в психологию и стали нейтрализовать подрывной потенциал неосторожно развитого сюжета.

Еще в «Пробуждении жизни» и в «Малхолланд Драйв», вышедших в один и тот же год (2001), интериоризация диегесиса выглядит не менее монструозно, чем «объективные» бесконечные симуляции; собственно, не имеет значения, откуда исходит смерть: от внешних ли безличных властных инстанций или из глубины собственного подсознания, — если результат в общем и целом один и тот же. А в «Эффекте бабочки» (2003) внешнее воздействие и внутренний экзистенциальный выбор и вовсе сливаются окончательно — в режиссерской версии главный герой добровольно выбирает пренатальное самоубийство, полностью запутавшись в постоянно разрушающихся вокруг него реальностях.

А уже в конце 2000-х годов подобное погружение в себя начинает выглядеть хоть и небезопасно, но не пугающе: это скорее приключение, чем испытание (в «Начале»), скорее сеанс предсмертной психотерапии, чем настоящее умирание длиною в жизнь (в «Господине Никто»). В «Интерстелларе» (2014) сама пространственная «матрешка» оказывается локальной, не расширяясь на весь диегесис, и получает внешнюю мотивировку (здесь это черная дыра). Тут это уже не множественная симуляция реальности, а лишь частный случай умножения пространств в какой-то одной аномальной зоне; реальность же в фильме вполне классическая, с вполне определенным единообразным хронотопом, одинаково и понятно развивающимся везде, кроме черной дыры. Даже «кротовая нора», которую построила, как поначалу считается, постчеловеческая цивилизация, в «Интерстелларе» не провоцирует онтологический релятивизм. И черная дыра, и «кротовая

нора» только снаружи выглядят опасно — внутри же они обе превращаются в бесконечный книжный шкаф из земного дома главного героя, из которого даже можно выбраться с минимальными потерями. Вавилонская библиотека, за десять лет до того бывшая самодостаточной вселенной, теперь исчерпывает сама себя и схлопывается в ничто.

Литература:

1. *Капрелова М.* Ирреальное на экране: от сновидений к виртуальности. СПб.: СПбГУКИ, 2014.
2. *Корсмейер К.* Видение, вера, прикосновение, истина // «Матрица» как философия / Под ред. У.Ирвина; пер. с англ. О. Турухиной при участии Е. Бачиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 60–76.
3. *Ллойд С.* Программируя Вселенную: Квантовый компьютер и будущее науки / Пер. с англ. А. Ставивка. М.: Альпина нон-фикшн, 2013.
4. *Никсон Д. М.* Возможность Матрицы // «Матрица» как философия / Под ред. У.Ирвина; пер. с англ. О. Турухиной при участии Е. Бачиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 44–59.
5. *Патнем Х.* Разум, истина и история / Пер. с англ. Т. А. Дмитриева и М. В. Лебедева. М.: Праксис, 2002.
6. *Сошников А.* Обман «злого гения»: Может ли мир быть компьютерной симуляцией? // BBC — Русская служба. 2016. 10 октября. [Электронный ресурс] URL: www.bbc.com/russian/features-37606083
7. *Хольт Дж.* Призрак, созданный машиной, или Философия разума в стиле Матрицы // «Матрица» как философия / Под ред. У.Ирвина; пер. с англ. О. Турухиной при участии Е. Бачиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 93–105.
8. *Эрион Дж., Смит Б.* Скептицизм, мораль и «Матрица» // «Матрица» как философия / Под ред. У.Ирвина; пер. с англ. О. Турухиной при участии Е. Бачиной. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 28–43.
9. *Ball Ph.* We Might Live in a Computer Program, but It May Not Matter // BBC. 2016. September 5. [Электронный ресурс] URL: www.bbc.com/earth/story/20160901-we-might-live-in-a-computer-program-but-it-may-not-matter
10. *Bostrom N.* Are We Living in a Computer Simulation? // The Philosophical Quarterly. 2003. Vol. 53. № 211. P. 243–255.
11. *Bostrom N.* The Simulation Argument: Reply to Weatherson // The Philosophical Quarterly. 2005. Vol. 55. № 218. P. 90–97.
12. *Bostrom N.* The Simulation Argument: Some Explanations // Analysis. 2009. Vol. 69. № 3. P. 458–461.

13. *Brueckner A.* The Simulation Argument Again // *Analysis*. 2008. Vol. 68. № 3. P. 224–226.
14. *Chalmers D.J.* *The Matrix* as Metaphysics // *Philosophers Explore The Matrix* / Ed. by Ch. Grau. Oxford: Oxford University Press, 2005. P. 132–176.
15. *Clark S.R.L.* Platonists and Participation // *Revista Portuguesa de Filosofia*. 2015. T. 71. Fasc. 2/3. P. 249–265.
16. *Hern A.* Elon Musk: “Chances Are We’re All Living in a Simulation” // *The Guardian*. 2016. June 2. [Электронный ресурс] URL: www.theguardian.com/technology/2016/jun/02/elon-musk-tesla-space-x-paypal-hyperloop-simulation
17. *Manzotti R., Smart A.* Elon Musk Is Wrong. We Aren’t Living in a Simulation // *Motherboard*. 2016. June 20. [Электронный ресурс] URL: motherboard.vice.com/read/we-dont-live-in-a-simulation
18. *McCormick R.* Odds Are We’re Living in a Simulation, Says Elon Musk // *The Verge*. 2016. June 2. [Электронный ресурс] URL: www.theverge.com/2016/6/2/11837874/elon-musk-says-odds-living-in-simulation
19. *Unger P.* *Ignorance: A Case for Scepticism*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
20. *Weatherson B.* Are You a Sim? // *The Philosophical Quarterly*. 2003. Vol. 53. № 212. P. 425–431.
21. *Wheeler J.A.* Information, Physics, Quantum: The Search for Links // *Complexity, Entropy, and the Physics of Information* / Ed. by W.H. Zurek. Redwood City, California: Addison-Wesley. P. 309–336.

Анжелика Артюх

МЕТАМОРФОЗЫ ОБРАЗА ЛОС-АНДЖЕЛЕСА В ФИЛЬМАХ О «БЕГУЩЕМ ПО ЛЕЗВИЮ» КАК МЕТАФОРА УСКОРЕННОГО КОЛЛАПСА ГЛОБАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

В кинематографическом универсуме «Бегущий по лезвию» Ридли Скотта, снятый в 1982 году, больше чем фильм. Это культ, имеющий своих фанов по всему миру и заложивший основы киберпанковского стиля и дизайна. Снятый за 13 миллионов долларов по роману Филиппа Дика «Мечтают ли андройды об электрических овцах?» (1968), он, в отличие от «Звездных войн», моментально снискавших свой всемирный успех благодаря кинотеатральному прокату, образовывал свой культ не стремительно, а благодаря распространению на видео и в телевизионных кабельных сетях, что в конечном итоге позволило Всемирной конвенции фантастов включить его в тройку лучших научно-фантастических фильмов всех времен, поместив за «Звездными войнами» и «Космической Одиссеей». В этой связи его новейший сиквел «Бегущий по лезвию 2049» франко-канадского режиссера Дени Вильнева просто обречен на то, чтобы быть посмотренным, оцененным, равно как и подвергнутым критике. Там, где есть культ, продолжатель находится в заведомо проигрышной позиции несмотря на предыдущие заслуги. А у Вильнева они, безусловно, имеются. Его недавний фантастический фильм «Прибытие», с потрясающей визуальной сложностью рассказавший о трудности коммуникации визуального и вербального языков, стал заметным научно-фантастическим фильмом 2017 года.

И все же начнем с культового предшественника, чтобы понять, почему второй из фильмов, не очень хорошо прошедший в прокате и собравший суммарно 351 миллион долларов, получил вполне благосклонные отзывы критиков, которые, правда, не посчитали его таким же новаторским, каким был фильм Скотта. Британский визионер в Голливуде Ридли Скотт в своей «режиссерской версии» предлагал образ будущего, который можно было охарактеризовать не только как футурологический нео-нуар, но и как эталон постмодернистского видения. Подобным видением в 1990-е будет отличаться канадская киберпанковская литературная фантастика вроде романов Уильяма Гибсона, говорившего, что «Бегущий по лезвию» оказал на него сильнейшее влияние.

Постмодернизм предельно нивелировал различия высокой политики и «трэша» повседневности, доведя их до формы микрополитики — политики локальностей и частностей, политики национальных, сексуальных, этнических различий. Предельно демократизированные искусства и технологии (компьютеры, СМИ, мультимедиа) способствовали практикам по дезинтеграции, деконструкции, декомпозиции, пере-означиванию истории и культуры как текста. В результате возникла дисперсия культурных голосов, смутность, туманность репрезентируемых образов и жанров, эклектизм — как нулевая точка отсчета. Литературный киберпанк как раз и выражал культурный эклектизм, децентрированность, социальную фрагментированность, постмодернистское мерцание меняющихся контуров, став одновременно и «деконструкцией» ценностей предшествующей фантастики, и их «реконструкцией». Это не мешало ему закладывать фундамент «субверсивного реализма» — фантастики постиндустриальной эпохи, основанной на возможности интерфейса биотехнологически усовершенствованного человеческого тела и интерактивной информационной технологии. Киберпанк уверенно сконцентрировал свое внимание на интерзонах «био» и «техно», глобальных узлах медиа, коммуникационных технологиях, компьютерах, спутниковых сетях, мультинациональных корпорациях, трэшевом панк-андеграунде городской субкультуры и терминальной идентичности субъекта.

Имея дело с фантастикой, нельзя не учитывать ее внутренней логики. Основываясь, прежде всего, на текстах Джорджа Оруэлла, Филиппа Дика, Джеймса Балларда, Джеймисон подчеркивал, что наиболее авторитетная литературная фантастика серьезно не рассчитывает на то, чтобы вообразить «реальное» будущее социальной системы; она по-новому осваивает и реструктурирует опыт нашего настоящего. Научная фантастика — это «самая удачная из возможностей показать и драматизировать нашу

полную несостоятельность представить будущее», описывая будущее, она «остаётся выразителем политического бессознательного своего времени» (Jameson 1982, 153). Связь повседневности и научной фантастики отмечал и писатель Джеймс Баллард, говоря о том, что научная фантастика имеет тот же предмет, что и повседневность, правда, ее огромное преимущество заключается в том, чтобы добавить в общий микс уникальный ингредиент в виде слов (Ballard 2014, 240). К этому можно добавить и кинематограф, который дает визуальные образы и дизайн воображаемого будущего, сотканные из уже созданных человеческой цивилизацией «элементов» и «гоми»¹.

Роман Филиппа Дика, написанный в 1968 году, кажется, идеально подтверждает высказывание Джеймисона, равно как и Балларда. В нем не только активно интерпретировались базовые идеи 1960-х, в том числе основателя кибернетики Норберта Винера, связанные с поиском аналогии между биологическими и механическими системами и характеризующиеся вниманием к проблеме самообучающихся машин и возможным законам их самовоспроизведения, а также стремлением рассматривать вопрос «человек-машина» через призму теологии и мистицизма, но и закладывались прогнозы будущего развития человеческой цивилизации, которые кажутся актуальными сегодня. “I ask in my writing ‘What is real?’ because unceasingly we are bombarded with pseudo-realities manufactured by very sophisticated people using very sophisticated electronic mechanisms” (цит. по: Robb 2006, 78), — писал Филипп Дик. Назвав своего главного героя (истребителя андроидов) Декардом, Дик вслед за Винером апеллировал к картезианской истине *cogito (dubito) ergo sum*. То, что обычно забывается любителями цитировать Рене Декарта, — *dubito* (сомневаюсь), казалось, разъедало сознание героя романа Дика после очередного убийства андроида и напоминало о его причастности к *humans*. Писатель не особенно прорабатывал дефиницию андроида, хотя и пытался представить философский взгляд на то, что считается человеком. По мнению Кима Стенли Робинсона, «андроиды не являлись автоматическим символом отчуждения, механическими людьми, но представляли собой иную форму жизни, содержащую одновременно добро и зло. Таким образом, Дик давал нам две оппозиции: человек / андроид, человеческое / нечеловеческое» (цит. по: Robb 2006, 73). Он разводил в разные стороны людей и андроидов магическим понятием «эмпатия», вводя образ Сострадального

¹ *Гоми* — японское слово, часто использующееся в литературных произведениях киберпанка, означает ‘трэш, мусор, ненужные фрагменты цивилизации’.

(фантастической модификации Иисуса Христа) и акцентируя эмоциональную привязанность людей к животным, радикально отличающую их от андроидов. В период после второй мировой войны, как и в разгар вьетнамской войны, когда писался роман, многие видели в образе андроида экстраполяцию идеи *evil Nazis* (злой нацист). Образ андроида не столько содержал немецкий след, сколько являлся собирательным образом насилия и зла, опасного для живого и человеческого и ультимативно требующего избавления от себя. Однако, роман содержал в себе не только теологический и социологический подтексты, но и философский: в роман входят размышления о рабе и господине и о смерти (репликанты имели строго ограниченный срок существования и мечтали найти алгоритм продления жизни). Философский и социологический аспекты в большей степени пришлись по душе создателям экранизации, поскольку имели внутри себя то, что называется «вечной проблематикой».

Права на экранизацию романа Дика были куплены в сентябре 1973 года компанией United Artist. Свою встречу со сценаристом фильма Хэмптоном Фэнчером Филипп Дик, который так и не успел увидеть готовый фильм, так как умер от сердечного приступа 2 марта 1982 года незадолго до премьеры, вспоминал так: “Hampton Fancher came down here and we spent the evening together talking about him making *Androids*” (цит. по: Robb 1996, 94). Сразу стоит сделать отступление в современность: Хэмптон Фэнчер стал вместе с Майклом Грином автором сценария сиквела фильма, снятого Дени Вильневым и вернулся на новом витке к той проблематике, которую разработал в первом фильме, добавив туда еще одну — гиперсексуализированность мира, подсказанную еще провидцем Диком, но очень деликатно проигранную в фильме Скотта. В США сейчас пишут, что современный мир живет уже не в эпоху Хаксли или Оруэлла, а в эпоху Филиппа Дика, который (помимо философии высокотехнологического мира и срастания человека с машиной) в художественном ключе разрабатывал проблематику гиперсексуализированности общества, равно как и то, о чем писал еще Ги Дебор, — превращении реальности в спектакль. «Здесь должна быть комната для большого секса. Сексуальные отношения между человеком и андроидом — на что они похожи?» — говорил Дик создателям первого фильма.

Ридли Скотт, однако, больше сконцентрировал внимание на визуальном образе города будущего, а также на размышлениях о теме смерти и нежелании репликантов оставаться рабами людей. Название для искусственно созданных репликантов, заменившее название «андроид», было взято из малоизвестной книги Уильяма Берроуза. Дени Вильнев сделал

тему сексуальности магистральной, поскольку главной проблемой города будущего оказалась неспособность корпорации производить репликантов, способных рожать детей. Проблема смертности, равно как и проблема рождаемости не были решены ни корпорацией «Тайрел» из фильма Скотта, ни сменившей ее корпорацией «Уоллас» из фильма Вильнева. И хотя в «Бегущем по лезвию 2049» мы узнаем, что репликантка Рейчел и Декард произвели на свет ребенка, вокруг поиска которого выстраивается вся детективная интрига этого фильма, нам четко дают понять, что тайна рождаемости остается божественным чудом, каким является чудо любви, ибо мир, нарисованный Вильневым, — это мир пост-любви, искусственно сгенерированных сексуальных отношений и симуляций, мир одиночества, нарциссизма и поиска утешения в виртуальном общении. В этом мире, как и предсказывал Ги Дебор, спектакль полностью интегрирован в реальность. Реальность не противопоставляется спектаклю и не представляет его как нечто чуждое. Спектакль теперь пронизывает реальность. Неслучайно центральной сценой в «Бегущем по лезвию 2049» является шоу-стоппер в виде секса втроем: герой Райана Гослинга (состоящий на службе корпорации «бегущий по лезвию» К) занимается сексом с девушкой-голограммой, соединенной с репликантом-проституткой, видя в этом возможность почувствовать что-то настоящее, подлинное и реальное, что позволило бы ему преодолеть одиночество. В мире фильма Вильнева все рабы — репликанты, «бегущие по лезвию», голограммы, а модель общества военно-авторитарная, которая дает на новом витке модель антиутопии, где всем управляют люди из корпорации «Уоллас», занятые созданием новых репликантов, поддерживающих устройство глубоко сегментированного и разваливающегося на части мира после блэкаута.

Первый «Бегущий по лезвию» заложил основы «киберпанковской чувствительности», оказавшейся востребованной в психоделическую эпоху New Age. В этой новой системе координат не было места антропоцентричности, оппозиция «био» и «техно» казалась нивелированной навсегда, а сам главный герой Декард не мог до конца ответить себе на вопрос, кто он такой — репликант или человек. Главным героем фильма, по сути, становился город будущего и его дизайн, который, по меткому замечанию Ридли Скотта, начинал играть роль сценария. Скотт, ориентируясь на «Метрополис» Фрица Ланга, рисунки своего дизайнера Сида Мида, архитектуру Нью-Йорка и города-крепости Коулун, создавал причудливый мрачный город, в котором вместо солнца светили неоновые рекламы, небоскребы подпирали небо, толпы горожан шокировали

диснеевскими цветами одежды и панк-укладками волос, полицейские, которых называли «бегущими по лезвию», разговаривали на жуткой смеси японского, испанского и английского языков и фланировали над сверкающими небоскребами в легких расписных шаттлах, стилизованных под «Шевроле» 1940-х годов. Город казался вертикальной моделью анархического урбанизма. Несмотря на узнаваемость скопированных в павильоне студии нью-йоркских зданий и перенесенных на экран реальных зданий, включая знаменитый лос-анджелесский Union Station (в фильме это полицейский участок, где работает Декард) и здание в районе Лос-Фелиз в Лос-Анджелесе, построенное Фрэнком Ллойдом Райтом (в фильме в нем находится квартира Декарда), созданный на экране город больше напоминал «темный город», каким считался криминализованный город-крепость Коулун.

Вивиан Собчак писала: «Пространственное воплощение города в фантастическом фильме — это еще и материализованные предпосылки сюжета, уже содержащиеся в свернутом виде его потенциальные вариации и коллизии. Оно фиксирует, очерчивает и описывает экстраполированный из реальности или умозрительно-спекулятивный урбанистический мир, придает этому вымышленному миру осмысленную, визуально значимую форму, размещает его на временной оси координат. Иначе говоря, пользуясь особой свободой фантастического (fantastic) как жанра, фантастическое кино “реализует” нечто спекулятивно-воображаемое, повторяет его отчетливые визуальные образы» (Собчак 2006, 104). Использование города-крепости Коулун в качестве одного из реальных «объектов» для экстраполирования говорит не просто о необходимости включить в образ города азиатский колорит, но создать своего рода урбанистическую аномалию.

Город-крепость, застенный город, — архитектурное образование, сложившее целую галерею экранных образов и послужившее источником вдохновения для одного из японских парков развлечений, стало одной из «величайших исторических аномалий». Застенный город образовался на маленьком участке китайской территории острова Коулун в период английской колонизации Гонконга. Это место оказалось без административного управления как китайской, так и британской стороны, то есть своего рода «ничьей землей», которая быстро стала заселяться беженцами из Китая, расти вверх благодаря наращиванию друг на друга хибар, снесенных только в 1993 году. Как известно, планирование, дизайн и архитектура города непосредственно связаны с реальностью и ритмом повседневной жизни его обитателей. Несмотря на различные

архитектурные решения прогрессистского толка — дороги, высотные здания и т. д. уличная жизнь задает ритм повседневности, является своего рода «законом низа». В случае застенного города на Коулуне — эта повседневная жизнь улиц была глубоко криминализована, в ней присутствовали все возможные формы «порока»: от торговли наркотиками, до проституции. Перенаселенность и стремительный рост города вверх создавали эффект, запечатленный во многих фильмах — от «Призрака в доспехах» Мамору Осии до «Чункингского экспресса» Вонг Карвая. Самолеты, прилетавшие в Гонконг, казалось, задевали крыльями трущобные высотки, а кабели и провода телевизионных сетей висели над головами прохожих и переплетались в пространстве между хибарами. Этот образ урбанистического анархизма оказался полезен дизайнерам «Бегущего по лезвию» при выстраивании образа города будущего, представляющего собой постмодернистский пастиш, сочетающий «элементы» разных архитектурных и языковых культур. В городе из «Бегущего по лезвию» Запад и Восток перемешались в густую бурлящую массу, создавая метафору транснациональности, техномистицизма и отчуждения личности в городских многоязыковых джунглях.

«Бегущий по лезвию» часто называли образцом *future noir*. Ридли Скотт, никогда не скрывавший своего восхищения Чандлером и «черным фильмом», вплетал в визуальный образ будущего приметы стиля 1940-х. Костюм и прическа репликантки Рейчел отсылали к Рите Хейворт из «Гильды», а урбанистическая мрачность Лос-Анджелеса (любимого места действия романов и фильмом нуар) — к тем самым «асфальтовым джунглям», в которых, как выразился Сартр, «Ад — это другие». При всей мрачности этого пространства под названием «Лос-Анджелес ноябрь 2012-го» он являл собой полиэтнический, полицентрированный, полиязыковой мегаполис, визуальный урбанистический гибрид Метрополиса, Нью-Йорка и Гонконга. Этот мегаполис был подчинен разуму «Большого Другого», выраженному «иконой» большого глаза на электронном экране, холодно взирающего на необъятные пространства футурологического Лос-Анджелеса. Однако этот глаз в контексте фильма нес и другую коннотацию: глаз содержал шифр, по которому определялась причастность обитателей города к беглым репликантам. Где-то там, за кадром, оставались колонии, откуда репликанты сбегали в Лос-Анджелес, в то время как сам Лос-Анджелес заселялся и рос вверх, создавая иллюзию миллениаристской катастрофы и бесконечной опасности для человека.

Казалось, Скотт вместе со своим художником по дизайну Сидом Мидом задавался вопросом, который впоследствии, в 1995 году, сформулирует

постановщик другого фильма «киберпанковской чувствительности» и миллениаризма «Странные дни» Кэтрин Бигелоу: «Какие известные нам товары сохранят свою конкурентоспособность на рынке будущего»? Каждая деталь из «бриколажного» будущего фильма Скотта старательно демонстрировала свой модный имидж: нуар из 1940-х годов здесь прекрасно сосуществовал с панком 1970-х, японские суши — с европейским вином, электронный «глаз» от оруэлловской антиутопии — с «белым голубем мира» в руках одного из «Нексусов-6». Вслед за комиксами журнала “Heavy Metal” фильм Ридли Скотта подхватывал идею метрополиса, предложенную предшествующими поколениями представителей визуального искусства. Город как *mediascape* (в терминологии Джеймса Балларда), микро и макрокосмос одновременно, воспринимался иллюстрацией так называемого «энтропического урбанизма», основанного на законах динамических диссипативных систем и фрактальной геометрии. После формулирования теории фрактальных измерений и распространения технологии компьютерной телетрансляции визуальные искусства принялись манифестировать положение «фрактал — это путь увидеть бесконечность». Фрактальная геометрия открыла путь для моделирования на экране порядка из хаоса, для представления бесконечного виртуального пространства информационного накопления как комплекса нелинейных систем. Двухмерное экранное изображение стало смотреться подвижным, контекстуализированным событийным полем, демонстрировать задатки «живой системы» и трехмерный иллюзионизм киберпространства.

Город в фильме Скотта казался одновременно и монументальным, и безразмерным континуумом — за счет множества одинаковых, повторяющихся на разных уровнях, «самоклонирующихся» форм. Его появление ознаменовало момент перехода от модернистского урбанизма (с его главной иконой в виде кадра из «Метрополиса») к «терминальному пространству», одна из концепций которого (в виде киберпространства) была предложена в романах киберпанка. На примере фильма Скотта можно видеть, какой деконструкции подверглась идея модернистского Метрополиса, каким образом он «лишился границ», стал одновременно работать как микро и макрокосм. Переживший блэкаут Лос-Анджелес 2049 года из фильма Дени Вильнева не столько раскинулся вверх, сколько расплылся вширь. Это город, разделенный на части водным пространством с незаселенными участками, напоминающими заброшенные ангары, в одном из которых, под названием «Целина», когда-то родился ребенок Декарда. Пространства между участками преодолевают военные шаттлы, состоящие на службе у корпорации «Уоллес». На одном из участков

находится приют с репликантами-детьми, собирающими какие-то сложные схемы. Город как раковая опухоль расползается в пространстве. Расползание свидетельствует о произошедшей катастрофе, жизнь после которой поддерживается авторитарно и при помощи оружия. Только ультрасовременный дизайн корпорации, равно как и огромные обнаженные девушки-голограммы, свидетельствуют о том, что технологический прогресс когда-то достиг высокой точки развития. Вильнев и его дизайнер Денис Гаснер создавали город, переживший апокалипсис, город, живущий катастрофой как нормой отношений и не разваливающийся только благодаря рабскому труду тех, кого производит корпорация. Это мир авторитарной вертикальной власти, хотя гигантские территории города и множество пустующих зданий все же позволяют на какое-то время скрыться от рабского служения. Это мир, разваливающийся на куски, полный конфликтов, насилия, неразрешимых противоречий. Это мир ускоренного развития биоинженерии и в то же время нерешенной проблемы деторождения.

Репликант — термин, впервые появившийся в фильме Скотта, был заимствован из биоинженерии и указывал на процесс копирования клетки при клонировании. Благодаря первому фильму мы так до конца и не понимали, кем именно является Декард с его видениями единорога — человеком или репликантом. В будущем, изображенном в фильме Скотта, было трудно, но все же возможно жить. Оно завораживало своей феерической красотой и технологической мощью и отталкивало необходимостью распознавать человечность. С репликантами, убившими своих хозяев-колонистов и бежавшими на Землю, обращались примерно так же, как обращаются с компьютерным вирусом: уничтожали, пытались сохранить базовую программу. Однако, Скотт отступил от традиции апокалиптического ужасающего будущего. Фантазмическое пространство фильма не нуждалось в панацее «биологической среды», поэтому так выпадал из общей текстуры утвержденный продюсерами «хэппи энд» (зеленые леса, солнечный свет и ясное голубое небо). Кадры «хэппи энда» представляли собой снятые с вертолета рабочие фрагменты фильма «Сияние» Стенли Кубрика и выглядели в контексте продюсерской версии фильма Скотта чем-то вроде обетованной земли, спасительного рая. Стоит отметить, что противник «хэппи энда» Скотт в своей режиссерской версии не давал Декарду и Рейчел возможности бежать «к свету», а просто «обрывал» фильм в тот момент, когда герои входили в тускло освещенный лифт, оставаясь, тем самым, наедине со своим «будущим-настоящим».

Несмотря на то, что Дени Вильнев очень многое позаимствовал из дизайнерских решений фильма Ридли Скотта, который «на рынке будущего» стал «брендом» вместе с песнями Элвиса и Фрэнка Синатры, которые любит слушать в своем укрытии постаревший Декард, «Бегущий по лезвию 2049» позволяет задуматься о содержании «политического бессознательного». «Бегущий по лезвию 2049» — визуальная экстраполяция настоящего, где «глобальная цивилизация находится перед лицом нового типа катаклизмов» (Williams, Srnicek 2014, 349). Современный глобальный мир — это мир истощенных ресурсов (особенно воды и энергии), коллапса экономической неолиберальной парадигмы, перспективы массового голодания, новых холодной и горячей войн, правого политического крена властных институтов, способности удерживаться от окончательного разрушения при помощи горизонтальных социальных связей. В этих условиях политики, кажется, оказались не в состоянии генерировать новые идеи, подобно тому, как не может сгенерировать идею размножения репликантов ученый из корпорации «Уоллас» или революционный отряд взбунтовавшихся репликантов, возлагающий надежды на ребенка Декарда и Рейчел.

Вильнев и сценаристы Хэмптон Фэнчер и Майкл Грин явно читали тексты по акселерационизму, равно как Набокова и Кафку. Беглые репликанты в фильме представляют собой класс абсолютных рабов, производимых глобальной корпоративной машиной, в которой есть и свой создатель — ученый-злодей Уоллес (Джаред Лето). В этом будущем временно выживает тот, кто готов вовремя выполнять приказы ради продления срока собственной жизни. Здесь уже не знают эмпатии, которая у Филиппа Дика отличала человека от андроида, а у Ридли Скотта была залогом возможной любви. Здесь довольствуются радостями постгуманистического секса, визуально представленного как соединение голограммы с живым телом, что говорит о том, что получить реальное наслаждение от секса с человеком уже невозможно, нужны стимуляторы и заменители. Вильнев нам показывает шизофренический и гиперсексуализированный мир постлюдей, которые даже на революцию неспособны, ибо бессильны сгенерировать нечто программно новое. Его город будущего — город подспудного самоуничтожения, в котором гигантские неоновые рекламы обещают удовольствие и наслаждение, но не обещают любви. Любовь осталась в Лос-Анджелесе 2012 года, воспоминания о ней все еще теплятся в глазах стареющего Декарда (Харрисон Форд). Здесь не место романтической музыке Вангелиса, визуальному ряду вполне соответствуют авангардно-обвинительные аккорды Ханса Циммера и Бенджамина Уилфиша.

Таков с подачи Вильнева фантастический образ «политического бессознательного» настоящего, пугающего своей прекарностью, высокой технологичностью, незащищенностью и необходимостью для постгуманистического субъекта заниматься поиском идентичности. «Катастрофа — это прошлое, которое впереди. Анастрофа — это будущее, идущее вместе с катастрофой» (Plant, Land 2014, 305); в мире фильма Вильнева также можно говорить о катастрофе и анастрофе, где масштабно разлито пространство спектакля и симуляции, в котором динамично только насилие и работает закон трех “С” (*Command, Control, Communications*). Здесь не выживет одинокий герой, мечтающий отстоять семейные ценности. В этом будущем-настоящем нельзя жить — здесь все настроено на выживание. Весь этот философский нарратив мира без будущего заложен в претерпевшем за 37 лет гигантскую метаморфозу пространственном воплощении города как раковой опухоли.

Литература:

1. Собчак Вивиан. Города на краю времени: урбанистическая кинофантастика // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006.
2. Ballard J. G. Fictions of Every Kind // #Accelerate # The Accelerationist Reader. Berlin: Merve Verlag, 2014. P.235–240.
3. Jameson F. Progress Versus Utopia: Or, Can We Imagine the Future? // Science-Fiction Studies. 1982. Vol. 27. No. 9 (2), July. P.147–158.
4. Plant Sadie; Land Nick. Cyberpositive // #Accelerate # The Accelerationist Reader. Berlin: Merve Verlag, 2014. P.303–313.
5. Robb Brian J. Counterfeit Worlds. Philip K. Dick On Film. Titan Books. 2006.
6. Williams Alex; Srnicek Nick. #Accelerate: Manifesto for an Accelerationist Politics 2013 // #Accelerate # The Accelerationist Reader. Berlin: Merve Verlag, 2014. P.347–362.

Маргарита Капрелова

«КРОШКА ДОРРИТ» Ч. ДИККЕНСА: НАРРАТИВ ЭКРАННЫХ ВЕРСИЙ

О Чарльзе Диккенсе написано много, как на родине писателя, так и в нашей стране, литература о нем граничит с внушительным томом. К 150-летию со дня рождения (1962) и к 100-летию со дня смерти (1970) писателя выходили многочисленные статьи, исследования, монографии. По мнению английского литературоведа, Дж. Пирсона, «история различных восприятий Диккенса — это история меняющихся литературных вкусов и воззрений в миниатюре» (Цит. по: Ивашева 1975). Творческое наследие Диккенса изучается и в XXI веке, о нем написаны диссертации и монографии, не говоря уже о многочисленных журналистских обзорах, которыми пестрит интернет. 2012 год в Англии был объявлен «годом Диккенса», это событие отмечалось широко — как на уровне университетских конференций и тематических выставок, так и телетрансляциями экранизаций по произведениям классика.

Вопрос об экранизациях должен звучать не «чем отличается фильм от книги?», а «что дает современнику обращение к классическому произведению?». При вдумчивом прочтении постановку классики можно сделать вполне доступной современному зрителю, приблизить к его проблемам. Примеров тому множество. А можно выхолостить до неузнаваемости (примеров тому также множество).

Проблеме экранизации посвящены новейшие исследования (Федосеев 2012; Hutcheon 2006). На русский язык термины “adaptation”

и “screen version” переводятся одинаково, — *экранизация*. Очевидно, что адаптация — это не только интерпретация (любое литературное произведение при «переводе» на язык экрана подвергается интерпретации в той или иной степени), адаптация может иметь самое общее (поверхностное) родство с книгой или вовсе быть провокационной по отношению к первоисточнику. В то время как “screen version” предполагает более бережное отношение к литературному материалу. Зачастую сторонники «адаптации» преследуют единственную цель — сделать коммерчески выгодный кинопродукт, используя название литературного произведения как некий «бренд». Как правило, по такому пути идут голливудские продюсеры и режиссеры. Фильмы, приближенные к “screen version”, в большинстве случаев созданы ВВС. Однако в эпоху бурного развития телекоммуникационных технологий все чаще встречается «смешанный тип», все больше «свободных» от первоисточника версий и все меньше внимательного прочтения классики.

Диккенс — не только «крупнейший реалист XIX века, но и величайший романтик, неисправимый утопист [...] его рассказы о чудаках, о святых идиотах, о феях домашнего очага — не мещанская ограниченность, это высокое утверждение идеала» (Гениева 1990, 6). В «Крошке Доррит» есть все то, что так привлекает читателя / зрителя в произведениях писателя: тайна, связанная с происхождением героя, детективно-драматический элемент, сложное переплетение человеческих судеб. В поле зрения извечные конфликты — человек и власть, любовь и деньги. Как и другие произведения писателя, роман «Крошка Доррит» (1855–1857) неоднократно экранизировался (на сегодняшний день существует семь кино- и телеверсий). Первая экранизация — двухчастевка (на 20 мин.) — была снята в Америке в 1913 году (реж. Джеймс Кирквуд). Следующая, уже полнометражная (на 70 мин.) экранизация была поставлена в Англии (1920, реж. Сидни Морган). В Дании в 1924 году, поставленная реж. А. В. Сандбергом. В Германии была своя версия романа 1934 года (реж. Карл Ламак) с Энни Ондра в главной роли (актриса известна по фильму А. Хичкока «Шантаж»). В 1961 году вышла канадская телеверсия (реж. Пьер Бадель).

Двухсерийный фильм 1988 года, поставленный Кристин Эдзард и спродюсированный ее мужем Ричардом Гудвином, вызвал неоднозначные отклики в прессе (напр., один и тот же автор называет его и «лучшим», и «наихудшим фильмом» (Howe 1989), в зависимости от серии). Шестичасовое кинополотно, разделенное на 2 части, по 3 часа каждое, представлено довольно неожиданно: к концу первой серии почти все

события романа исчерпаны, невольно напрашивается мысль: что же будет во второй части? Авторы показывают события второй части «глазами Крошки Доррит» — это-то и послужило поводом назвать эту серию «наихудшей». Тем не менее, фильм был номинирован на две премии «Оскар» в номинациях лучшая мужская роль второго плана (Алек Гиннесс) и лучший адаптированный сценарий.

Среда, костюмы, герои (даже эпизодические) погружают зрителя в атмосферу диккенсовского романа. Конечно, многие персонажи, игравшие в романе ключевую роль в развитии интриги, отпали, как например, не вошли в эту версию злодей Риго-Бландуа и его сокамерник Кавалетто, как не вошли Тэттикорэм и мисс Уэйд. Первая часть называется «Никто не виноват»¹; эта фраза проходит рефреном на протяжении всей серии, ее произносят как главные персонажи так и второстепенные, и случайные незнакомцы: «некого винить», «уж ничего не поделаешь, никто не виноват» и т. д. Получается, в сложившемся порядке, общественном устройстве винить некого. Но роман Диккенса — это большое социальное полотно, в котором автор с беспощадностью реалиста и сатирика изображает всю бюрократическую систему («Министерство Волокиты раньше других государственных учреждений изыскивало способ не делать того, что нужно» (Диккенс 1957–1963 (20), 141), показывает, на чем основывается капитализм с его финансовыми махинациями, приводящих к росту благосостояния одних (мистер Мердл и «патриарх» Кэсби) и разорению других (семейство Доррит вместе с прочими обитателями долговой тюрьмы, да и всех тех, кого автор поселил в место под символическим названием «Подворье Кровоточащего сердца»). Есть еще целый клан Полипов, присосавшихся ко дну большого судна, именуемого Англией. Во второй части фильма «глазами Крошки Доррит» переданы ее детство, проведенное в тюрьме, сцены в доме миссис Кленнэм, большая часть итальянского путешествия и, пожалуй, не совсем оправдана передача событий в начале этой серии — сцена родов матери Эми в тюрьме — родившаяся не в состоянии их помнить. Таким образом, нарушается логика подачи событий.

Главные герои экранизации 1988 года словно увидены глазами писателя; кажется, именно такой тихой «маленькой мышкой» и должна быть Крошка Доррит (Сара Пикеринг), немолодой, зрелых лет добрейший и деликатнейший Артур Кленнэм (Дерек Джакоби), и отец

¹ Первоначальное название романа «Крошка Доррит» — «Никто не виноват» (Уилсон 1975, 189). Авторы фильма таким образом близко подошли к диккенсовскому замыслу.

Эми — Уильям Доррит, безвольный и честолюбивый джентльмен. Алек Гиннесс, сыгравший здесь роль главы семейства Доррит, в 1940-х годах снимался и в других экранизациях Диккенса у Дэвида Лина. Именно на диккенсовском материале состоялось «крещение» актера в кино: в «Больших надеждах» Гиннесс сыграл эпизодическую роль Гилберта Покета, несколькими годами ранее исполнив ту же роль в театральной инсценировке (Шитенбург 2015, 15), а в «Оливере Твисте» одну из центральных ролей — еврея Феджина, оставшись совершенно неузнанным в гриме старьевщика. Другие персонажи этой версии «Крошки Доррит» (Флора, Панкс, Иеремия) словно сошли со страниц романа Диккенса — настолько колоритны и точно подмечены эти характеры.

Отрицательные герои в этом романе Диккенса несколько схожи друг с другом. Это миссис Кленнэм (мать Артура) и ее слуга Иеремия Флитвинч, Риго-Бландуа и мисс Уэйд. Все они, кто по неведению, кто по здравому убеждению и умыслу сеют зло. В эту «коалицию зла» можно было бы отнести высокородных и многоуважаемых в Обществе чиновников Министерства Волокиты — всю богатейшую галерею Полипов и Чванингов, которых гротескно и карикатурно выводит Диккенс. Но поскольку автор живописует их преимущественно сатирическими красками, мы их сюда вносить не будем. В версии 1988 года средоточием зла становится Иеремия Флитвинч, чья фигура, перекошенная на бок, по словам Диккенса, напоминает «срезанного с веревки удавленника» (Диккенс 1957–1963 (20), 63). В романе у Иеремии есть двойник в буквальном смысле слова — брат-близнец, в фильме Иеремия — психологический двойник миссис Кленнэм; скрюченный слуга еще и деловой компаньон своей парализованной хозяйки: физические увечья сближают этих заговорщиков. Соперничество за власть между ними послужит и катализатором к финальной развязке, и позволит авторам наиболее компактно завершить историю — вроде бы в согласии с диккенсовским текстом, хотя и с некоторыми купюрами.

Джон Уэйн в статье, посвященной роману, писал, что весь сюжет «построен на двух метафорах — тюрьма и семья» (Уэйн 1990, 173). И хотя автор статьи поначалу называет роман Диккенса «нединамичным» и даже «скучным», он подчеркивает нелинейность его развития: «Это запутанный лабиринт, выстроенный таким образом, чтобы читатель, какой бы дорогой он ни шел, непременно вернулся к той точке, где перед ним возникает та или другая из главных метафор» (Там же). Отсюда зеркальность персонажей и ситуаций (получивший наследство Уильям Доррит с семейством покидают тюрьму — обанкротившийся Кленнэм попадает

в долговую тюрьму; невозможность героев соединиться узами брака, пока между ними сохраняется имущественное неравенство); многие персонажи имеют психологического двойника (миссис Кленнэм — Иеремия, «отец Маршалси» — «патриарх» Кэсби, Уильям Доррит после получения наследства — мистер Мердл, Фанни — миссис Мердл и др.).

Тесная каморка, потертые обои и убогий быт «Отца Маршалси» в фильме К. Эдзард передают ощущение долговой тюрьмы, равно как и дом матери Артура — мрачное обиталище парализованной и набожной старухи, в которой иссякло все живое, — напоминает тюрьму. Большая часть событий этой экранизации протекает в двух местах: тюрьме Маршалси и доме миссис Кленнэм. Семья как тюрьма — эта метафора связана не только с главными героями повествования, она затрагивает и такое симпатичное семейство, как Миглз, и их деспотичную свояченицу миссис Гоуэн, и самые «сливки общества» — семейство Мердл. Одним словом, «Англия XIX века — это [...] тюрьма, где все заключенные — члены одной семьи. Или иначе, это семья, которая устраивает свою жизнь по образцу тюрьмы» (Там же, 174). Итак, экранизация 1988 года оказалась близкой по духу роману Диккенса, несмотря на некоторую «усеченность», это настоящая “screen version”, являющая бережное отношение к первоисточнику.

Последняя на сегодняшний день экранизация романа была поставлена в 2008 году в 14-ти сериях для телеканала BBC. Главные роли исполнили Клэр Фой (Эми Доррит) и Мэттью МакФейден (Артур Кленнэм). Роман адаптировал известный британский сценарист Эндрю Дэвис, который переписал для ТВ едва ли не всю английскую классику, в том числе «Холодный дом», «Ярмарку тщеславия», «Разум и чувства», «Гордость и предубеждение». В 2009 году телесериал был отмечен премией «Эмми» как лучший мини-сериал для ТВ. Тем, кто видел экранизацию 1988 года потребуется некоторое время, чтобы принять исполнителей главных ролей этой версии. Кастинг предыдущей картины при наименьшем числе персонажей был более близок диккенсовской эпохе. Конечно, телесериал создается по своим законам, зачастую над ним работают несколько режиссеров, диалоги и внешность персонажей максимально адаптируются под современные запросы, создатели не скупятся на яркие костюмы, богатые интерьеры и живописную натуру, словом, на все то, что призвано радовать глаз и привлечь зрителя к экрану. Но при этом растворяются нюансы, которые и призваны перенести зрителя в атмосферу диккенсовского времени, равно как и появляется ненужная «простота», призванная привлечь максимально широкий

круг зрителей (например, метафора «две половинки одного целого» в сериале визуализирована буквально).

Пожалуй, один из самых распространенных человеческих пороков, вскрытых писателем в романе и затронувший почти всех персонажей (за исключением положительных) — тщеславие. Честолюбие и тщеславие, на котором держится «положение в Обществе», «общественное мнение» охватывает всех, начиная от каторжника Риго, который при встрече с новыми людьми позиционирует себя как «джентльмен», до Полипов разного калибра и «творца эпохи» — мистера Мердла. Тщеславием заражены старшие дети Уильяма Доррита — Тип и Фанни, да и, в первую очередь, он сам. Тщеславие искажает человека и отношения между людьми делает неестественными, поэтому Диккенс не скупится на сатирические краски. По мнению В. Фельдмана, в 1850-е годы Диккенс несколько иначе по сравнению с ранними произведениями показывает злое начало в человеке, не как «абстрактно-моральную категорию», а объясняет его «воздействием определенной социальной среды и воспитания» (Фельдман 2008, 123). Уильям Доррит, просидевший в тюрьме более 20 лет, за что заслужил прозвище «Отца Маршалси», жалкий, а подчас и жестокий в своем стремлении сохранить «семейное достоинство», держится на плаву только благодаря искренней любви своей младшей дочери Эми. Когда на семейство Доррит обрушивается богатство, перемены в Уильяме Доррите разительны: он тут же, еще будучи в тюрьме, отваживает Кленнэма, дает понять, что знакомство с ним и с прежней тюремной жизнью компрометирует его. Радея о «семейном достоинстве», он так высоко заносится в своем тщеславии, что уже никого и ничего не замечает вокруг, точнее, видит все в искаженном свете. В этом смысле Уильям Доррит принадлежит клану Полипов и Чванингов, он же во второй части романа — психологический двойник мистера Мердла. После получения наследства все разговоры, упоминания Уильяма Доррита тянутся к всесильному, могущественному Мердлу, все оценивается с его точки зрения. Он настолько осчастливлен тем, что породнился с мистером Мердлом (Фанни вышла замуж за пасынка Мердла), что рад доверить свои капиталы новообретенному родственнику, совершенно не вникая в суть дела. И, как в начале повествования Диккенс поведал читателю, что злключения Уильяма Доррита начались с его младенческой веры в рост капиталов в каком-то сомнительном предприятии, так и в финале отец Крошки Доррит с такой же легкостью оказывается вовлечен в денежные махинации мистера Мердла. Банк Мердла лопнул, и все, вложившие в него средства, обанкротились. О своем новом разорении Уильям Доррит не узнает, все его невзгоды покрывает смерть, коей предшествовало расстройство рассудка.

Если в экранизации 1988 года сцена умопомешательства Уильяма Доррита решена в соответствии с романом (званный ужин у миссис Мердл), то в экранизации 2008 года этот эпизод решен на карнавале, который устраивает миссис Мердл: обращаясь с речью к избранному обществу в карнавальных масках и костюмах, Уильям Доррит принимает их за обитателей тюрьмы Маршалси. Сарказм, таким образом, усилен. Диккенс и сам подчеркивал сходство между теми и другими, наделяя этим наблюдением свою главную героиню (Диккенс 1957–1963 (21), 102).

Сочетание гротеска и абсурда, а также метаморфозы, перетекание из трагического в комическое, характерные для писателя, наиболее живо представлены в этой версии. «Шут и дурак как метаморфоза царя и бога, находящихся в преисподней, в смерти» (Бахтин 1975, 281), по Бахтину, есть иносказание двойственности человеческой природы и разоблачение лицемерия. В срывании масок, разоблачении «всяческой конвенциональности, дурной, ложной условности во всех человеческих отношениях» (Там же) и состоит одна из главных задач романа. Уильям Доррит в исполнении Алека Гиннеса и в тюрьме выглядел аристократом до мозга костей, «гостей своей камеры встречал в образе Людовика Солнца, не меньше [...] Подношения от посетителей он прятал в рукав с лукавством передернувшего в карты монарха [...] На долю этому мистеру Дорриту не выпадало экстатической сцены безумия [...] Безумие Доррита-Гиннеса было лишено кульминации — он просто тихо и изящно угасал. Как усталый Лир, не выдержавший ни жестокости мира, ни преданности своей Корделии» (Шитенбург 2015, 30–31). Уильям Доррит в исполнении Тома Кортни — главного «бегуна на длинные дистанции» в английском кино периода бунтарства и рассерженности — в экранизации 2008 года сыгран с такими тончайшими нюансами, «переливами», «мерцательностью с изнанкой роли» (Там же, 53), что весь эгоцентризм искупается его последними словами, обращенными к дочери: «Я не позволю тебе голодать». Прожив всю жизнь в иллюзиях, Уильям Доррит и на смертном одре остается «отцом Маршалси», не отождествившись с богатством. Сама сцена безумия Доррита происходит на лестнице, что опять же, по Бахтину, имеет метафорическое значение, и отсылает к пограничью, взаимозаменяемости верха и низа (Бахтин 1975, 354).

Взаимоотношения отец-дочь, мать-сын в романе имеют явно выраженную родительскую доминанту, уже в первых главах романа читатель делает выводы о негативном архетипе Матери («ведьма», набожная ханжа) и инфантильном отце. При этом главные герои — Эми Доррит и Артур Кленнэм — остаются образцом христианского отношения к родителям, без чего не мыслима диккенсовская гуманистическая модель мира.

Если говорить об исполнителях, то Мэттью МакФейден, незадолго до этого сыгравший мистера Дарси в «Гордости и предубеждении» (2005), несмотря на всю свою положительную харизму, никак не тянет на 40-летнего героя диккенсовской эпохи. Крошка Доррит выглядит совсем не «крошкой», хотя рост актрисы чуть ниже среднего (1,62 м), на экране она не производит впечатление чахлого тюремного росточка — «дитя Маршалси». У Фанни (Эмма Пирсон) — старшей сестры Крошки Доррит — грим уличной женщины, что придает героине карикатурные черты; очевидно, так авторы фильма визуализировали характеристику, данную ей самим писателем: «у Фанни почтительность странным образом соединялась с развязностью» (Диккенс 1957–1963 (20), 309). И если бы только в период, когда она была танцовщицей, а то ведь и в статусе светской дамы. Такие персонажи как Тэттикорэм, Панкс в этой версии подаются «от противного».

Современные авторы предпочитают не традиционное, а радикальное истолкование романа, и в «Крошке Доррит» 2008 года есть свое «воззвание к толерантности» — чернокожая Тэттикорэм (Фрима Аджемман). Тэттикорэм — воспитанница семьи Миглз, девушка, взятая из приюта, служанка и напарница в играх их дочери; положение служанки гнетет ее, вызывает бурю протеста против своих покровителей, что при ее «инаковости» выглядит весьма странно. Трудно помыслить, что во времена Диккенса чернокожие слуги могли претендовать на равные с господами права, откровенно возмущаться подавлением их человеческого достоинства, — это все из «другой оперы». У Диккенса нет даже на это намек. Зато намек на то, что Тэттикорэм стала жертвой однополый любви со стороны мисс Уэйд в фильме усилен — еще одна дань современной «политкорректности». Панкс — собиратель ренты в Подворье Кровоточащего Сердца и один из тех, кто сыграл свою положительную роль в освобождении семейства Доррит из долговой тюрьмы, Диккенсом выписан карикатурно: издающий странные звуки носом, грызущий ногти и с вечно торчащими волосами, придававшими ему сходство с дикобразом, здесь Панкс совершенно лысый. Но подобные радикальные изменения внешности персонажей несущественны в сравнении с финальным истолкованием произведения.

Хотя эта экранизация наиболее близка перипетиям романа, не обошлось без своеволия. Как известно, обличителем и разоблачителем семейной тайны миссис Кленнэм станет Риго-Бландуа. В романе Диккенса миссис Кленнэм просит Крошку Доррит не раскрывать Артуру семейную тайну, покуда она жива, и та собственноручно бросает изобличающее

письмо в огонь. Авторы экранизации 2008 года зачем-то лишают героиню такого великодушного жеста, Артур получает шкатулку и узнает о себе все — и тайну своего происхождения, и интригующее переплетение судеб семейств Доррит и Кленнэм. В финале авторы добавляют еще и дикое воскрешение Иеремии из-под обломков рухнувшего дома — в духе американских фильмов-ужасов.

Андре Базен в статье «За “нечистое” кино», посвященной влиянию литературы и театра на кино, писал: «Драма экранизации состоит в основном в опасности вульгаризации» (Базен 1972, 134). И далее: «По тем же причинам, по которым дословный перевод никуда не годится, а перевод слишком вольный заслуживает, по нашему мнению, осуждения, мы считаем, что хорошая экранизация должна суметь воспроизвести суть и буквы и духа первоисточника» (Там же, 137). Конечно, всякая экранизация — это интерпретация, и бесконечные споры по поводу сходства и отличия литературного оригинала от экранной версии мало кого удовлетворяют. Скажем проще, если после просмотра фильма (сериала) у зрителя возникло желание обратиться к первоисточнику, значит, посыл авторов был верным, значит, коммуникативный акт между фильмом и зрителем состоялся. А удивительные герои Диккенса давно уже заняли свое место в мировой классике.

Список литературы:

1. Базен А. За «нечистое» кино (в защиту экранизации) // Базен А. Что такое кино? / Сб. статей. М., 1972. С. 122–146.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
3. Гениева Е. Ю. Великая тайна // Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические разыскания. М., 1990. С. 9–59.
4. Диккенс Ч. Собрание сочинений в 30-ти томах. М., 1957–1963.
5. Ивашева В. «Мир Чарльза Диккенса» Энгуса Уилсона и его место в английской диккенсиане наших дней // Уилсон, Энгус. Мир Чарльза Диккенса / Пер. и ком. Р. Померанцевой и В. Харитоновой. М., 1975. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/uilson-mir-charlza-dikkensa/ivasheva-mir-charlza-dikkensa.htm>.
6. Уилсон Энгус. Мир Чарльза Диккенса / Пер. и ком. Р. Померанцевой и В. Харитоновой. М., 1975. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/uilson-mir-charlza-dikkensa/index.htm>.
7. Уэйн Дж. «Крошка Доррит» // Тайна Чарльза Диккенса: Библиографические

- разыскания. М., 1990. С. 173–188.
8. Федосеенко Н. Г. Проблема жанра // Дмитриева М. А., Казин А. Л., Михайлова М. В., Федосеенко Н. Г. Музы XXI века. Литература и кино в современном художественно-культурном процессе. СПб., 2012. С. 96–144.
 9. Фельдман В. Е. Риторический дискурс в романах Чарльза Диккенса 50-х–60-х годов. СПб., 2008.
 10. Шитенбург Л. Л. Труппа Ее Величества. СПб.: Сеанс, 2015.
 11. Howe Desson. 'Little Dorrit' // Washington Post. 1989. February 17 [Электронный ресурс]. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/littledorritghowe_a0b1e1.htm.
 12. Hutcheon Linda. A Theory of Adaptation. New York, London, 2006.

Сергей Кибальник

МЕТАТЕКСТЫ И ГИПЕРТЕКСТЫ «ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ» В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО¹

Как известно, метатекст связывают с текстом отношения включенности, а гипертекст — отношения прививки. То есть метатекст в той или иной степени включает в себя текст, по отношению к которому он является метатекстом. Гипертекст, как правило, отличает сходство в той или иной степени с сюжетно-характерологическим построением текста. Кинотекст представляет собой аудиовизуальный текст, что резко отличает его от собственно литературного текста. Так что явления кинематографического метатекста и гипертекста обладают своей спецификой.

Большинство старых, то есть свободных переводов литературных произведений с одного языка на другой представляют собой именно метатексты. Аналогичным образом экранизации, даже современные, это, как правило, метатексты, потому что специфика звукового кино существенно ограничивает возможность авторского повествования о многих событиях, а требует представления их в виде эпизодов. Так что сценарий даже такой экранизации, которая направлена на самый аутентичный перенос текста произведения в аудиовизуальный текст, отличается в той или иной мере от литературного текста.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Русская литература и «социальное христианство»». № 17-04-00317.

Как известно, режиссеры нередко сразу же отказываются от подобного намерения и создают свои фильмы как гипертексты по отношению к литературному источнику. Нередко этот источник не называется в таком случае прямо, а иногда зритель даже и не подозревает о его существовании. Огромное количество современных кинофильмов представляют собой гипертексты литературных произведений, причем чаще всего классических. В качестве примера приведу «Интердевочку» Петра Тодоровского и «Мне не больно» Алексея Балабанова. Это явные гипертексты «Дамы с камелиями» Александра Дюма-сына или «Травиаты» Дж. Верди.

Интересно проследить на примере одного значительного классического литературного произведения, какие метатексты и гипертексты оно породило в кинематографе. Любопытно сделать это на примере «Преступления и наказания» Достоевского, которое породило целый океан мета- и гипертекстов как в литературе, так и в кино (причем как русских, так и зарубежных). При этом можно попытаться ответить на целый ряд любопытных вопросов. Самый важный из них, очевидно, об основных направлениях значительных смысловых трансформаций, которые имели место в художественной литературе конца XIX — начала XXI веков и в кино с начала XX века до наших дней. Соотносятся ли между собой эти направления? И если да, то как? Попутно мы будем пытаться также разграничивать трансформации в кино разного типа: с одной стороны, predeterminedенные самой спецификой кинотекста и, следовательно, вынужденные, а с другой — интенциональные, то есть интерпретационные.

1.

Прежде чем говорить о многочисленных художественных реинтерпретациях романа Достоевского, стоит определить в двух словах авторскую концепцию, реализованную в литературном тексте писателя. В противоположность традиционным, так сказать, «христианско-гуманистическим» интерпретациям романа как произведения о спасении современного Лазаря, погубившего свою душу вследствие невыносимых условий существования человека, которые порождают у него болезненные уклонения идеологического и психологического порядка, Лев Шестов и Мережковский подчеркивали, что в эпилоге Раскольников сожалеет о том, что сознался в своем преступлении и произносит про себя: «Совість моя спокойна». Это совершенно справедливое напоминание восстанавливает в правах начало индивидуалистического

протеста, играющее у Достоевского немалую роль. Однако при этом оно неправомерно затушевывает выше обозначенное христианское-гуманистическое начало.

Как это часто бывает у Достоевского, подлинное воскрешение приходит у него постепенно, через болезнь и через мрачные, кровавые сны героя. Воскрешение приходит к Раскольникову через любовь, а уже она приводит его к Евангелию. Обо всем этом тоже сказано в эпилоге, причем даже довольно однозначно и даже прямолинейно (что уже не раз было отмечено): «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого. [...] “Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями?” [...] Он даже и не знал того, что новая жизнь не даром же ему достается, что ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим подвигом» (Достоевский 1973 (6), 421). Между прочим, это сквозной мотив Пятикнижия Достоевского, звучащий, в частности, также в наставлениях старца Зосимы.

Таким образом, вопреки Шестову и Мережковскому, у Достоевского все же имеет место и преступление, и раскаяние героя, хотя и приходящее далеко не сразу после явки с повинной, и наказание, и даже воскрешение (хотя и в будущем) к новой жизни. Дальнейшие реинтерпретации романа Достоевского в литературе и кино шли, тем не менее, в основном в направлении, как раз намеченном Шестовым и Мережковским. При этом они играли колоссальную роль в становлении в искусстве как модернизма, так и постмодернизма. Что касается последнего, то об этом уже хорошо известно. В каком-то смысле ведь он вообще был своего рода редуцированным и одновременно синтетическим гипертекстом по отношению к классике.

Что касается модернизма, то для него классика тоже была своего рода новой мифологией. Если этого пока не поняли многие исследователи, то сами модернисты осознавали хорошо. В частности, Федор Сологуб прямо говорил: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель» (Сологуб 1990, 358).

2.

Многие ранние переводы и драматические инсценировки «Преступления и наказания» имели ярко выраженный метатекстуальный характер, лишь отчасти передавая как текст, так и смысл Достоевского.

Достаточно сказать, что во многих из них роман русского писателя представал как своего рода «полицейский роман à la Габорио» (цит по: Дудкин 1978, 179). Между тем после знакомства большинства западных писателей с Достоевским в переводах, многие их произведения, написанные на темы преступления и тем более убийства, представляли собой явные гипертексты Достоевского. Таковы, например, во французской литературе роман Альфонса Доде «Бессмертный» (1888) и его же пьеса «Борьба за существование» (1888–1889), роман Поля Бурже «Ученик» (1889), романная диалогия Гектора Мало «Совесть» (1888) и «Правосудие» (1889), роман Мориса Барреса «Без корней» (1897), роман Андре Жида «Подземелья Ватикана» (1914) и др.

Нередко их гипертекстуальность имеет полигенетический характер, так как мотивы «Преступления и наказания» контаминированы в них с мотивами других произведений Достоевского. Что же касается основного направления в художественно-смысловой трансформации текста Достоевского, то она связана как раз с постепенным усилением тенденции к изображению преступления как попытки преодоления обыденного существования и прорыва к новой жизни. Такое ощущение, впрочем, дано, как правило, не автору, а герою, но с течением времени оно все в меньшей и меньшей степени корректируется в произведениях их автором.

Поясню это на примере произведений русских писателей. В романе Федора Сологуба «Тяжелые сны» (1895) героиня не только не призывает, но, напротив, отговаривает героя от того, чтобы признаться в преступлении, призывая его видеть в нем прорыв к новой жизни. Однако заканчивается роман фразой: «Итак, все идет по-старому, как заведено, и *только Логин и Анна думают, что для них началась новая жизнь*» (курсив мой — С. К.). В романе Горького «Трое» (1900) убийство купца-менялы представлено как первое проявление анархического протеста героя против несправедного буржуазного существования, а в повести Леонида Андреева «Мысль» (1902) убийство друга в отместку его жене, отказавшей антигерою и посмеявшейся над ним, — как тщетные претензии на то, чтобы быть сверхчеловеком.

В дальнейшем в рассказе Бунина «Петлистые уши» преступление (убийство проститутки) совершается героем с намерением доказать ложность картины, нарисованной Достоевским: никакие мучения совести за этим не следуют, а авторский нарратив построен так, чтобы опровергнуть мнимый финал рассказа, в котором преступление якобы осталось без

наказания². В своем пределе это приводит к повести Д. Хармса «Старуха» (1939), где представлена абсурдная ситуация, в которой угроза наказания вполне реальна, а преступления вообще не было.

Помимо раскольниковских и сонемармеладовских гипертекстов, в русской литературе имеют место своего рода свидригайловские, а также ставрогинско-свидригайловские гипертексты. В качестве примера первого из них можно привести, например, рассказ Бунина «Казимир Станиславович» (1916), что не было до сих пор отмечено исследователями, а в качестве второго — набоковскую «Лолиту».

В советской литературе к «Преступлению и наказанию», отзываясь на гуманистические идеи романа и в то же время решая аналогичные этические проблемы в условиях новой действительности, неоднократно обращались А. Н. Толстой, Е. И. Замятин, Л. М. Леонов, Ю. К. Олеша и другие писатели. В рассказе Толстого «Голубые города» (1925) «нищий и больной студент, одержимый верой в свою миссию приблизить человечество к гармоническому будущему, под влиянием высокой идеи и роковой плотской страсти убивает человека и сжигает родной город, то есть совершает сразу несколько преступлений, соединяя в себе Раскольникова, Митю Карамазова и героев “Бесов”». Как бы продолжая традицию его ближайших предшественников — писателей-модернистов, «нарисовав картину “идейного преступления”, осложненного страстью, в системе знакомых читателю литературных ассоциаций, А. Толстой не касается проблем “наказания”: его таланту, испытанному в молодости сильное воздействие Достоевского, в целом чужда моральная атмосфера книг Достоевского» (Старикова 1972, 630–632)³. Зато явный гипертекст «Преступления и наказания» представляет повесть Михаила Козакова «Мещанин Адамейко» (1927), герой которой Ардальон Порфирьевич Адамейко⁴, развивая теорию о ненужных в новой жизни людях, убить которых

² Вариации на мотивы «Преступления и наказания» — без прямых отсылок к роману — представляют собой и некоторые другие предреволюционные рассказы писателя. Так, в рассказе «Казимир Станиславович» (1916), несомненно, реализована полемически сниженная трактовка Буниным образа Свидригайлова: принадлежащий к сходному типу личности герой, приехав из провинции в Москву, кутит на последние деньги прежде чем совершить самоубийство, на которое ему в итоге так и не хватает духу, и он попрошайничает на вокзале, собирая деньги на обратный билет.

³ Вместе с тем А. Н. Толстому близки мотивы «Записок из подполья» и «Игрока», использованные им в сатирических целях при изображении русского эмигранта в рассказе «Рукопись, найденная под кроватью» (1923). См.: Толстой 1972 (2), 281–310, особенно с. 297, 308.

⁴ Фамилия героя, возможно, отсылает к герою бунинских «Петлистых ушей» Адаму Соколовичу, а отчество саркастически напоминает о следователе из «Преступления

не грех (Козаков 1927, 128, 168, 173), толкает к убийству вдовы Вострунковой безработного наборщика Федора Сухова.

В творчестве Замятина соотнесенность с «Преступлением и наказанием», наряду с реминисценциями из «Медного всадника», «Шинели», лирики Блока, прозы Ремизова и Андрея Белого, присуща рассказу «Наводнение» (1929) (Туниманов 2004, 185). Героиня рассказа Софья убивает топором свою приемную дочь Ганьку, которая живет с ее мужем Трофимом Ивановичем. Убийство остается нераскрытым, и когда Софье, наконец, удается родить дочь и, казалось бы, ничто не препятствует ее дальнейшей счастливой жизни, в больнице она сама в горячечном бреде высказывает свою тайну⁵.

3.

Как мы уже говорили, перевод литературного текста в видеотекст требует трансформаций. Поэтому большинство экранизаций имеют метатекстуальный характер. Так, например, в классической экранизации «Преступления и наказания» советского времени, осуществленной Львом Кулиджановым, для эпизода самоубийства Свидригайлова места не находится и потому о нем зритель узнает только вместе с Раскольниковым в полицейском участке, непосредственно перед его признанием в убийстве.

Кулиджановский метатекст, довольно близкий к христианско-гуманистической концепции самого Достоевского, несколько смахивает, однако, на фильм ужасов. В нем все серьезнее и мрачнее, чем в оригинале: Настасья не молода и не смешлива, Пульхерия Александровна не еще не старая и довольно симпатичная женщина, а почти старуха. Мармеладов заламывает руки и кричит, взывая к Господу⁶. В какой-то степени советский режиссер, по-видимому, находился под впечатлением от французской одноименной экранизации 1956 года, осуществленной Жоржем Лампеном с участием Жана Габена в роли комиссара Гале, Марины Влади (Лили — Соня) и Робера Оссейна (Рене Брюнель — Раскольников). Впрочем, этот фильм представляет собой национальную адаптацию и модернизацию сюжета Достоевского. Действие его происходит в послевоенной Франции конца 1940-х годов, все герои французы.

и наказания» Порфирии Петровиче.

⁵ Этот сюжет рассказа в точности воспроизводится в снятом по нему российско-французскому фильму режиссера Игоря Минаева (1993) с Изабель Юппер в главной роли.

⁶ Все эти штампы кулиджановской экранизации, к несчастью, сохранены в восьмисерийном сериале Дм. Светозарова (2007).

Интересно, что Лужин и Свидригайлов соединены у Лампена в одном лице — Антуана Монестье. В отсутствие Рене Монестье находит у него дома часы, взятые Рене из квартиры убитой им старухи Орбэ, и забирает их. Монестье признается Рене в убийстве жены (ради женитьбы на Николь-Дуне), в пристрастии к маленьким девочкам и шантажирует его, чтобы он помог ему жениться на Николь. Именно Монестье отстаивает философию, развитую в статье Рене, в квартире которого висит портрет Наполеона. «Угрызения совести это для тех, кто потерпел неудачу», — говорит он. После самоубийства Монестье, когда доказательств преступления Рене не остается, тот предлагает Лили бежать в Швейцарию. Но она отказывается: «Бог предоставил тебе свободу выбирать. Выбирай между старухой и мной». Лили практически вынуждает Рене признаться. Ждет его у подъезда дома матери, а затем (как и в кулиджановском фильме, а, впрочем, как и в романе) у подъезда полицейского участка. Когда его арестовывают, она удовлетворенно крестится⁷. По-видимому, экранизация Лампена, будучи метатекстом романа Достоевского, одновременно представляет собой гипертекст французского католического романа (Ф. Мориак, Ж. Бернанос и др.).

Любопытно, что в двухсерийной адаптации ВВС 2002 года режиссера Джулиана Джаррольда с участием Джона Симма, снятой в России, явиться с повинной убеждает Раскольников не только Соня, но даже и его сестра Дуня. Причем некоторые существенные трансформации Лампена сохраняют свое значение и для Джаррольда. Так, после самоубийства Свидригайлова британский Раскольников также не хочет признаваться. «Не нужен мне больше твой крест», — говорит он Соне, которая, тем не менее, вынуждает его публично признаться в совершенном убийстве. Религиозно-дидактические ноты слегка искупает типично британское *understatement* в эпилоге, в котором Раскольников на лесоповале говорит Соне в ответ на известие о том, что она стала работать в городе белошвейкой и модисткой:

- Так ты стала необходимой.
- Для тех, кому нужны шляпки.
- Не только для них...

⁷ Аналогичная вещь происходит в «Преступлении и наказании» финского режиссера Аки Каурисмяки (1983). Финский Раскольников Рахикайнен, убивший виновника в гибели своей невесты, в финале собирается бежать из страны по фальшивому паспорту, однако после прощального разговора с Евой внезапно меняет принятое решение и сдается на милость властей.

Таким образом, метатексты «Преступления и наказания» в кино, в отличие от литературы, очень долго сохраняют некоторую приверженность к религиозно-гуманистической интерпретации романа.

4.

Художественная литература между тем в России и даже на Западе давно уже перешла к гипертекстам, в которых не только нет ни раскаяния, ни признания в преступлении, но само по себе преступление в известной степени оправдывается. Если у Камю в «Постороннем» (1939) это было еще не совсем так, то у Нормана Мейлера в отчасти автобиографическом романе «An American Dream» (1965) это уже вполне так.

В кинематографических гипертекстах имеет место существенное хронологическое отставание. Такое своеобразное «оправдание преступления» происходит лишь в кинофильме Вуди Аллена 2005 года «Матч-пойнт». В самом его начале герой читает «Преступление и наказание» и говорит со своим будущим тестем о Достоевском. Тем не менее, в основном сюжет фильма представляет собой гипертекст в первую очередь «Американской трагедии» Т. Драйзера. Теннисист Крис Уилтон входит в богатую аристократическую лондонскую семью Хьюитов, однако изменяет жене с американкой Нолой. Та ждет от него ребенка, шантажирует Крису, и он застреливает ее из дробовика тестя, инсценируя налет и убив с этой целью ее пожилую соседку.

Как мы видим, гипертекстом «Преступления и наказания» «Матч-пойнт» становится только в финале. Во сне или в бреду жертвы являются Крису, и он говорит им: «Человек может научиться засовывать совесть под ковер и спокойно жить дальше. [...] Невинные иногда умирают, чтобы расчистить место для великих целей. Вы были сопутствующей издержкой. [...] Было бы хорошо, если бы меня арестовали. По крайней мере, это было бы справедливо и был бы хотя бы маленький призрак правосудия, маленький признак смысла». Однако в последний момент к Крису приходит удача в виде убитого наркомана с найденной в его кармане драгоценностью из квартиры соседки Нолы, которую Крис недобросил до парапета Темзы. Так что никакого наказания не происходит, ну а раскаянием тут и не пахнет. Впрочем, если Вуди Аллену, когда он снимал «Матч-пойнт», это казалось чем-то новым, то в действительности, по крайней мере, в контексте раскольниковских гипертекстов в литературе это трюизм и даже анахронизм.

Меньше повезло герою позднейшего фильма Вуди Аллена «Иррациональный человек» (2015), профессору философии Эйбу Лукасу.

Опустошенный жизнью и в какой-то степени вдохновленный чтением «Преступления и наказания» и философией экзистенциализма, он решает устранить местного судью, который, как Лукас узнает из случайно подслушанного разговора, должен будет лишить хорошую мать детей по иску ее мужа, приятеля судьи. Хотя Эйбу удастся совершить практически «идеальное убийство», его любовница, студентка Джилл раскрывает его тайну. Узнав, что в убийстве обвинен и заключен в тюрьму невинный человек, совсем как Соня Мармеладова, она настаивает на том, чтобы Эйб признался. Однако вместо этого он пытается столкнуть ее в шахту сломанного лифта, куда в конечном итоге попадает сам. После совершения убийства Лукас не только не раскаялся, но, напротив, ощутил новый вкус к жизни.

Так, философия ницшеанства, когда-то вдохновлявшая европейских и русских модернистов, в слегка разбавленном привкусом экзистенциализма виде, наконец, доходит и до кино. Впрочем, даже и здесь она не столько апологетизируется, сколько ставится под сомнение современной американской Соней, которая, узнав, что ее возлюбленный убийца, оказывается не в состоянии не только любить, но даже и просто спокойно смотреть на него.

Литература:

1. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений. Л.: Наука, 1973. Т. 6.
2. *Дудкин В. В.* Достоевский в немецкой критике (1882–1925) // Достоевский в зарубежных литературах. Л.: Наука, 1978.
3. *Козаков М. Э.* Мещанин Адамейко: Повесть. Л.: Прибой, 1927.
4. *Сологуб Ф. К.* Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. Павловой. Л.: Художественная литература, 1990.
5. *Старикова Е. В.* Достоевский и советская литература (к постановке вопроса) // Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М.: Художественная литература, 1972. С. 603–677.
6. *Толстой А. Н.* Собрание сочинений: В 8 т. М.: Правда, 1972. Т. 2.
7. *Туниманов В. А.* Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб.: Наука, 2004.

Вера Полищук

ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО РЕБЕНКА В МИРЕ ВЗРОСЛЫХ: КНИГА И ФИЛЬМ

Образ ребенка, детское восприятие окружающего мира неоднократно попадали в фокус внимания кинематографа. Достаточно вспомнить такие разные фильмы, как «Сережа» Георгия Данелия и Игоря Таланкина по одноименной повести Веры Пановой (1960) или «Фанни и Александр» Ингмара Бергмана (1982). Большой интерес для исследователя представляет то, какими способами язык кинематографа передает особенности детского восприятия мира по сравнению со взрослым взглядом. Что в первую очередь привлекает внимание ребенка и остается у него в памяти и как это выражает язык кино? Каково положение ребенка относительно взрослых в пространстве, организованном взрослыми? Какие кинематографические средства и приемы используются, чтобы выразить детскую точку зрения? Как строится визуальный ряд при экранизации книги, в которой повествование идет от лица ребенка, и как эти средства позволяют сместить акценты согласно режиссерскому замыслу?

Ответить на эти вопросы позволяет анализ фильмов «Остров сокровищ» Владимира Воробьева (1982) по одноименному роману Р.Л. Стивенсона и «Коля» чешского режиссера Яна Сверака (1996). На материале фильма «Коля» Я. Сверака (1996) (выиграл «Оскар» как лучший иностранный фильм, а также был номинирован на премию BAFTA) отчетливо видно, как совокупность визуальных акцентов, крупных и общих

планов и операторских ракурсов передает точку зрения любопытного и уязвимого маленького ребенка в большом мире взрослых, властных над его судьбой. Эти приемы позволяют выделить основные темы фильма:

- противопоставление жизни и смерти глазами ребенка;
- болезнь и выздоровление;
- постижение тайн взрослого мира и незнакомого города;
- языковой барьер и его преодоление.

Расстановка визуальных акцентов подчеркивает и трагикомическую составляющую фильма (расхождения в восприятии ребенка и взрослого).

«Коля» — это трагикомическая история четырехлетнего русского мальчика, волей судьбы оказавшегося под опекой пожилого пражского виолончелиста, холостяка, недолголюбивающего детей. Это лишь самый поверхностный слой фильма. Действие ленты разворачивается в Чехословакии в последний год перед «бархатной революцией». Поэтому большую роль играют мотивы свободы/несвободы, протеста против насилия, одиночества, власти одного человека над другим. Вплетена сюда и смысловая линия, связанная с уязвимостью ребенка во взрослом мире и его зависимостью от больших и непонятных ему людей. Но прежде всего «Коля» — фильм о преодолении отчуждения.

В фильме буквализируются образные выражения «говорить на одном языке» и «найти общий язык». То, что любой ребенок живет в своем особом мире, отличающемся и отчужденном от мира взрослых, в фильме изначально подчеркнуто на уровне фабулы. Оказавшийся в чешской языковой среде, Коля (Андрей Халимон) не говорит по-чешски, и они с Франтишекком (Зденек Сверак), невольным опекуном, вынуждены объясняться на смеси языков, жестами, а также интуитивно понимать друг друга, преодолевая взаимное отчуждение и неприязнь.

С самого начала и на протяжении всего фильма точки зрения взрослого и ребенка противопоставлены, постоянно подчеркивается разница их мировосприятия. (Подчеркивается это и за счет построения кадра: взрослого и ребенка постоянно показывают напротив друг друга). Взрослый ориентируется в окружающем мире и привычной среде, ребенок оказался в чуждой среде, многого не понимает в силу возраста и незнания языка и поэтому полагается на взрослого, хотя и не сразу доверяется ему. Иногда эти противоположности восприятия смыкаются, порождая комический эффект. Так, например, маленький ребенок не знает и не понимает, что такое смерть, поэтому с любопытством изучает обстановку крематория и кладбища, когда музыкант похоронного оркестра берет его с собой на работу, вертится во время церемонии похорон, путается под ногами

у музыкантов, а позже — постоянно рисует похороны и даже играет в них, разыгрывая погребальную церемонию с игрушками из кукольного театра. Для ребенка кладбище становится повседневной, привычной обстановкой, где он ищет развлечения, где его катают на санках. Точно так же буднично воспринимает кладбище и взрослый, который, в отличие от ребенка, понимает, что такое смерть, но вместе со своими коллегами-музыкантами относится к погребальной сфере на манер шекспировских могильщиков. (Это подчеркнуто в фильме жизнелюбивым юмором: дирижер просит музыкантов поторопиться с чаепитием в перерыве: «Господа, пекарня ждать не будет»). Более того, между взрослым и ребенком возникает смысловая параллель: оба играют на кладбище, но первый играет в игры, а второй — играет на музыкальном инструменте.

С темой отношения к жизни и смерти связан и важный момент в фильме, когда ранее дичившийся ребенок начинает доверять своему приемному отцу. Узнав о смерти Колиной бабушки в больнице, Франтишек предпочитает обойтись эвфемизмом и объясняет Коле: «Бабушка спит, не надо ее будить». После этого Коля, который раньше на каждый звонок в дверь или по телефону кричал «бабушка» и спрашивал, «когда мы поедем к бабушке», доверчиво вкладывает свою руку в руку взрослого.

На протяжении первой половины фильма, пока Коля и Франтишек еще не наладили отношения и ребенок для взрослых, особенно для главного героя, скорее обуза, Колю постоянно показывают в ракурсах, подчеркивающих, что он — маленький среди больших, беззащитный среди сильных. Первое же появление Коли в кадре задает мотив подчиненности и уязвимости. Мальчик сидит на низенькой табуретке почти что под столом, за которым беседуют в кафе взрослые, и туда, под стол, ему опускают стакан сока, а потом забирают, хотя ребенок его еще не допил. Подчеркнуто маленьким ребенок показан в сцене, где его внезапно привозят домой к музыканту санитары «скорой помощи», отвозившие в больницу умирающую бабушку мальчика. Один за другим следуют кадры, в которых подчеркивается, какой Коля маленький рядом с высоким седым бородачом, и крупный план заплаканного детского лица, а затем — незавязанных шнурков на ботинках (ребенок еще слишком мал, чтобы обуваться самостоятельно).

Интересно проследить, как работают на режиссерский замысел чередования крупных и общих планов, особенно при панорамной съемке Праги и окрестностей. На первый взгляд может показаться, что крупные планы используются в фильме произвольно. Но каждый из них неслучаен и наделен своим смыслом, дополнительные оттенки которого становятся

ясны и понятны уже в кульминационных сценах, ближе к финалу. Крупные планы в фильме делятся на три категории и служат в основном для того, чтобы дать характеристику двум главным героям, взрослому и ребенку, показать их восприятие мира, во многом противоположное. Итак, первая — это точка зрения взрослого. Франтишек, опальный музыкант и кладбищенский служащий поневоле, озабочен финансовыми неприятностями. Поначалу он показан как человек приземленный, циничный, озабоченный поиском заработка. Поэтому все, что зритель видит как бы с точки зрения Франтишека, работает на создание именно такого образа: кипящий чайник (музыканты в перерывах между отпеваниями пьют кофе прямо в крематории), крупные планы женщин, привлекающих внимание героя (построенные как сугубо мужской взгляд с заглядыванием в декольте), объявления в газете о продаже дешевого подержанного автомобиля, найденное украшение, которое Франтишек надеется продать, нижнее белье любовницы и т. п. Это зрение, ориентированное на быт, будни, суженное до рутины, лишённое поэзии.

Вторая категория — крупные планы, представляющие точку зрения рассказчика: всевидящего и всезнающего творца сюжета. Так в киноповествование вкрапляются мелочи, характеризующие эпоху и рассказывающие о прошлом героя и о его происхождении. Например, крупный план фотографии, на которой Франтишек заснят в составе филармонического оркестра (из оркестра его выгнали, о чем зритель узнает позже, чем на экране появится фотография). Понятно, что это подсказки для зрителя, поскольку из разговоров героев предыстория Лукки выясняется не сразу, а постепенно, по кусочкам. Сюда же относятся и трагикомические детали: например, в сцене, когда Франтишек смотрит в дверной глазок, видит за ним санитаров «скорой» и от страха роняет виолончельный смычок, крупно показана нога в дырявом носке (видимо, как расхожий образ, иллюстрирующий холостяцкую жизнь).

Третья категория — подобранные по сходному принципу крупные планы, характеризующие точку зрения пятилетнего Коли. Несмотря на стресс ребенок сохраняет любопытство, и его внимание приковывают самые разные детали окружающего мира, да еще и в незнакомой стране. Чтобы охарактеризовать эту точку зрения, можно привести цитату из «Других берегов» Набокова, где автор описывает восприятие своего маленького сына: «маленькая фигурка, сидящая на корточках [...] рассматривающая блестящую мокрую кишку [садового шланга], к которой интересно пристало немножко того цветного гравия, по которой она только что проползла» (Набоков 2000, 331). Крупные планы с точки

зрения ребенка отражают его мировосприятие, подчеркивают, что его любопытство вызывают совсем не те объекты, которые интересны взрослым. Перечислим их:

- Пробки от шампанского, которые крутятся, потому что их поставили на крутящийся проигрыватель (сцена застолья). Отметим, что на эти же пробки потом будет смотреть в упор опьяневший Франтишек, пока одна из пробок не слетит с проигрывателя и не ударит его в лоб.
- Герб Чехии в ЗАГСе, где проходит церемония бракосочетания матери Коли и музыканта Франтишека. Коля рассматривает интересную цветастую фигуру льва на задних лапах и подражает ему, копируя позу и рыча.
- Статуя женственного ангела, которая украшает фасад больницы и нависает над посетителями — советскому ребенку она кажется необычной.
- Колокольчики, подвешенные к потолку в мансарде Франтишека
- Дорожный знак «пешеходный переход», где изображен взрослый, держащий ребенка за руку. Посмотрев на этот знак, Коля вкладывает свою руку в руку Франтишека.
- Профиль женщины, которая поет псалом на похоронах. (Остальные музыканты, коллеги Франтишека — мужчины).
- Крутящийся деревянный волчок, который вырезает для Коли друг Франтишека.
- Найденный на чердаке пыльный ящик с кукольным театром.
- Голуби на подоконнике мансарды, которые пробираются в открытое окно и выпрашивают хлеб. С голубями Коля разговаривает, потому что ему не с кем поговорить: «Ты кто? Я Коля Бирюков. Будешь хлеб? Ну тогда вали отсюда». Заметим, что соседство птиц дополнительно подчеркивает малый рост ребенка.
- Яркие флаги (советский и чехословацкий), которые хозяин мансарды вынужден наклеить на окно, чтобы не навлечь на себя нареkania властей.
- Подарки: новые ботинки, детская скрипка-«восьмушка».

Представляется, что некоторые крупные планы сняты как бы из-за плеча ребенка (например, в сцене, где он играет в ванне с корабликом и мокрым полотенцем и разглядывает свои руки). Точно так же сняты и отдельные крупные планы, отражающие точку зрения взрослого — например, когда Франтишек обучает симпатичную гостью игре на виолончели. Ракурс таков, как если бы рассказчик смотрел из-за плеча своих персонажей.

В целом можно сказать, что взгляд Коли в фильме выстроен как любопытный взгляд ребенка, который не вполне понимает, как устроена жизнь взрослых, не понимает смысла некоторых вещей (за счет чего порой происходит комическое остранение — как в сцене с кукольными похоронами и кружевным бельем, по неведению засунутым ребенком в гроб Петрушки). Но в то же время многие крупные планы, снятые с точки зрения ребенка, могут считаться и точкой зрения самого режиссера, творца фильма, который обращает пристальное внимание на мир во всех его подробностях. Вот лишь один пример: в сцене бракосочетания крупно показаны ноги новобрачных, шагающих по старой красной ковровой дорожке. Каблочки многочисленных невест со временем протоптали справа в ковре колею выбоин. Формально эту деталь подмечает маленький мальчик, который идет вслед за мамой и ее новым мужем (ноги взрослых, колея в ковре показаны на уровне глаз ребенка, как и герб Чехии). Но в то же время это и взгляд всевидящего режиссера, подмечающего красноречивые детали.

Использование крупных планов играет немалую роль и в эмоциональной кульминации фильма, которая заключается в двух соседних эпизодах. Первый — это сцена допроса в чехословацких органах госбезопасности, куда Франтишека вызывают из-за фиктивного брака с матерью Коли. Он вынужден взять малыша с собой на допрос. Уязвимость ребенка, то, что он не понимает происходящее, подчеркнута распространенным приемом: ракурс камеры имитирует взгляд снизу вверх. Внимание ребенка привлекают кнопки в лифте и ключи с брелоком в руках у следователя — брелок напоминает колокольчик. (Ракурс-взгляд снизу вверх ранее уже был использован в эпизоде, когда потерявшийся в метро Коля протискивается через толпу людей). В сцене допроса взрослый и ребенок, объединенные общей опасностью, сближаются и эмоциональное отчуждение между ними исчезает. В какой-то момент Коля, испуганный агрессивными голосами следователей, даже кидается на руки к Франтишеку. При этом нельзя однозначно сказать, чьими глазами дан крупный план. Например, сигаретный окурочок на краю пепельницы или липкая лента, приставшая к рукаву следователя, — это то ли детали, за которые цепляется взгляд взрослого, ошарашенного допросом, то ли необычные мелочи, которые привлекли внимание ребенка.

Второй кульминационный эпизод — болезнь Коли. В этом эпизоде многие предметы, которые привлекали внимание ребенка раньше, возникают еще раз. Заболевший Коля лежит в жару и бредит. Ему мерещится гигантский деревянный волчок, который катается по потолку,

колокольчики, ставшие огромными колоколами, статуя ангела, которая придвигается все ближе и ближе. Весь этот эпизод снят с точки зрения ребенка и представляет собой пунктир из зрительных образов, которые больной Коля воспринимает особенно остро (как и звуки). Громко щелкает и шуршит по бумаге ручка, которой врач выписывает рецепт, с громким шорохом почесывает в бороде озадаченный Франтишек.

Любопытно отметить, что после этих двух кульминаций, когда отчуждение между взрослым и ребенком преодолено, нагнетание крупных планов практически совершенно прекращается. Режиссер уже поведал зрителю все, что хотел рассказать о каждом из героев, и остаток повествования посвящен им как *единому целому*, как семье — отцу и сыну. Характерно, что меняется расположение главных героев в пространстве относительно друг друга. До кульминаций ребенок дичился, а взрослый не умел с ним обращаться, при этом оба избегали телесного контакта. После кульминации, наоборот, взрослый и ребенок сближаются, между ними возникает постоянный телесный контакт: взрослый носит ребенка на руках, обнимает и т. д. Эпизод болезни Коли завершается лирическим штрихом, опять-таки построенном на приеме крупного плана. Франтишек дарит своей подруге то самое найденное украшение, которое собирался продать. Но теперь эта вещица — знак помолвки и благодарности за то, что женщина помогла ему выходить больного Колю и собирается родить ребенка.

Во второй половине фильма особый смысл приобретают общие планы, особенно панорамы, снятые с высоты. Если в первой части фильма панорамная съемка Праги и окрестностей возникала «безлично», как обозначение места действия, то теперь фигуры отца и сына включены в пейзаж — например, в эпизоде, где оба загорают на валуне и любят рекой, или в эпизоде, когда они поднимаются на смотровую площадку, откуда открывается вид на старую Прагу. Отец постоянно держит сына за руку или несет на руках. Когда Франтишек поспешно увозит Колю из Праги, чтобы спасти от социальных служб, намеренных отдать ребенка в детдом в Советском Союзе, их бегство в Карловы Вары отмечено двумя интересными режиссерскими/операторскими приемами. Во-первых, машина, на которой они едут, показана с высоты, и в небе над шоссе летит, расправив крылья, ястреб. Этот образ, в принципе, можно прочесть как буквализацию выражения «свободен как птица». Во-вторых, сама сцена автомобильного побега пародийно стилизована под погоню в детективном фильме: автомобиль несется по шоссе, в последнее мгновение проскакивает под опускающимся шлагбаумом на железнодорожном переезде. Это

придает побегу приключенческий ореол, который, возможно, ощущают и взрослый, и ребенок.

Цепочка из панорамных видов получает логическое завершение непосредственно перед финалом: на том этапе фильма, где частная история отца и приемыша вливается в общую историю Чехословакии. Начинается «бархатная революция», Франтишек и Коля участвуют в демонстрации. Здесь режиссер комбинирует крупные планы героев и вид Праги, заполненной толпами демонстрантов, с птичьего полета (в фильме использованы документальные материалы). Особый смысл несет и концовка фильма. Как и в начале, на финальных титрах дан крупный план детской ладони, прижатой к иллюминатору самолета, за которым простираются облака. Если в начале фильма эти кадры не получали никакого объяснения, то теперь они объяснимы: родная мать увозит Колю из Чехословакии в другую страну, но ребенок навсегда запомнит своего временного чешского отца. Именно поэтому музыкальным фоном идет псалом «Господь — мой пастырь», положенный на музыку Антонина Дворжака, но напевает его ребенок, который выучил мелодию, пока слушал ее на похоронах, где играл Франтишек. Таким образом, фильм замыкается в кольцо. Режиссер, рассказчик, творец сюжетов и персонажей, подобно волшебнику Просперо в финальном монологе «Бури» Шекспира прощается со зрителем, покидает созданный им мир, и зрителю снова напоминают, что точка зрения ребенка близка к точке зрения Творца (это, конечно, одно из возможных толкований «рамки» фильма).

В фильме «Остров сокровищ» Вл. Воробьева (1982) повествование формально идет от лица ребенка (хотя в то же время и взрослого). В отличие от большинства остальных экранизаций Стивенсона (а их немало), в фильме Воробьева с самого начала показано, что граница между фантазией и явью стерта. В то же время фильм, как и роман, рассказывает историю инициации, историю того, как реальность грубо вторгается в мир ребенка.

Если в других экранизациях Джим Хокинс — мальчик-подросток, которому на вид от 12 до 16 лет, то в фильме Воробьева возраст героя снижен, ему лет восемь. Типаж маленького актера укладывается в общепринятые представления об образе ангелоподобного сиротки с золотыми кудрями и доверчиво распахнутыми голубыми глазами и привносит в приключенческий сюжет диккенсовскую ноту. Кстати сказать, это создает неправдоподобие в эпизодах, где Джим управляет шхуной, гребет на самодельной шлюпке и т. п.

Детство Джима Хокинса проходит в мечтах о приключениях, мальчик постоянно фантазирует, он занят игрой в пиратов и видит их во сне.

На создание этого эффекта зыбкого балансирования между сном и явью работают декорации. Эмоциональному пространству ребенка соответствует пространство трактира «Адмирал Бенбоу». С одной стороны, это дом детства, к которому взрослый Джим мысленно возвращается в своих воспоминаниях и снах. (То, что повествование ретроспективно, то, что это воспоминание взрослого о приключениях в детстве, обозначено словесным зачином: закадровый голос *взрослого* рассказчика произносит: «Сквайр Трелони и доктор Ливси попросили меня написать все, что я знаю об Острове Сокровищ». Голос рассказчика будет сопровождать ребенка-Джима на протяжении всего повествования. С другой, пространство дома выстроено довольно условно и напоминает театральные декорации, изначально приспособленные для игры в морские приключения. При этом, повторим, грань между реальностью и фантазией стерта: не всегда понятно, какие элементы этого полуфантастического интерьера существуют в реальности, а какие сняты Джиму. В кадре появляются летающие или висящие в воздухе свечи, китобойные гарпуны, глобус, подозрная труба, старинная гравюра с изображением филина, корабельные снасти, говорящий попугай, носовая фигура парусного судна и многое другое.

Часть этих предметов снится или грезится ребенку, часть действительно составляет интерьер дома. Интересно, например, что китобойные гарпуны как украшение дома не подкрепляются реалистическими мотивировками. Важно отметить, что некоторые предметы то оживают, то вновь превращаются в вещи («оживление» неодушевленного в процессе игры — характерная черта детских игр). Таинственный филин с гравюры внезапно обращается в живую птицу, которая пугает своим появлением гостей трактира. Кроме того, в психологической характеристике Джима есть и страх темноты, и особых «потайных страшных мест»: в снах и фантазиях ему мерещится, что из темных углов, с чердака, из темного дымохода появляются пираты. Столь же психологически правдоподобно и «обыгрывание» привычных бытовых предметов — Джим играет с рыбачьими сетями на берегу, поднимая их по шестам и представляя, что это паруса корабля. Заметим, что сети и корабельные снасти играют в фильме совершенно особую, символическую роль — они прямо-таки наводняют пространство. В них запутывается умирающий Билли Бонс, в них попадает Джим, которого преследует слепой Пью, ловит с помощью лассо Черный Пес и т. д. Воздух, затканый сетями, напоминает паутину. Здесь можно усмотреть буквализацию устойчивого выражения «попасться в сети»: Джим ввязывается в историю с сокровищами и пиратами и попадает в пиратские сети точно так же, как и враждующие между собой

пираты. Налет условности, «игры в приключения» в фильме создается еще и за счет сильной комической струи, привнесенной режиссером. Пираты в «Острове сокровищ» Воробьева одновременно и смешны, и страшны, они и коварные головорезы, и туповатые недотепы.

Играя, мечтая, а затем покидая дом и оглядываясь на прошлое, Джим видит себя отважным мореплавателем, которого ждет дома из странствий мать и восторженные, изумленные местные жители — посетители трактира. Особый смысл в фильме имеет образ летающего корабля. Первая серия открывается следующим фрагментом: парусный корабль плывет по воздуху и вырывается из замкнутого и темного пространства дома в проем открытой двери, туда, где виден песчаный берег, небо и море — на свободу. Начало каждой из последующих двух серий открывается одними и теми же кадрами, которые передают тоску Джима по покинутому родному дому и в то же время желание, чтобы родители гордились его необычайными приключениями. Повторяется образ матери, которая провожает взглядом уходящего от нее ребенка — подразумевается, что Джим уходит во взрослую жизнь. Эти заставки подтверждают и напоминают зрителю, что фильм — история о взрослении и инициации, о том, как от грез ребенок переходит к реальности.

В то же время в фильме отражено то, как реальность вторгается в фантазии ребенка. В снах Джима движения всех действующих лиц замедлены, закоулки дома подернуты то туманом, то пороховым дымом, изображение слегка размыто. Когда же киноповествование показывает реальные события, лица и предметы — в четком фокусе, движения и звуки — подчеркнута резкие. Когда в дом врывается шайка пиратов и обыскивает комнаты, крупным планом показано, как бьются оконные стекла, как кто-то грубо швыряет в фаянсовый умывальный таз с водой игрушечный кораблик Джима, как чья-то рука разбивает стекло на гравиоре с филином.

Особенности киноповествования и изображения детского восприятия во многом объясняются ключевым лейтмотивом: сиротством Джима, поиском родительской фигуры. Этот лейтмотив переплетается с лейтмотивом инициации, но, в отличие от него, представляет собой режиссерское домысливание текста Стивенсона. В оригинальном тексте отец Джима жив. Лейтмотив сиротства вводятся в фильм едва ли не с первых кадров, когда реальность сталкивается с фантазиями ребенка: первая реалистичная (лаконичная и суровая) сцена после лирического пролога с летающим кораблем — это похороны Хокинса-старшего. Поиск новой отцовской фигуры начинается сразу же: штурман Билли Бонс появляется

в трактире «Адмирал Бенбоу» в день похорон. В сравнении с текстом первоисточника образ Бонса смягчен — с тем, чтобы пират играл роль одного из кандидатов в отцовские фигуры. Бонс с первых минут пытается завоевать внимание и симпатию маленького сироты, показывая ему фокус с хомячком и монетами. В последующих эпизодах, где нагнетается страх Джима перед таинственным «одноногим», Бонс водит мальчика на прогулки, вместе с ним смотрит в подзорную трубу, наблюдает за природой, рассказывает Джиму о морских приключениях. Важна еще одна деталь. Уже в путешествии, оглядываясь в прошлое, Джим видит в раме дома (уподобленные портретам) фигуры матери и Билли Бонса (не отца!). С появлением доктора Ливси, еще одного претендента в «приемные отцы» Джима, между конкурентами возникает конфронтация. Эпизод, в котором доктор и пират фактически соперничают за внимание ребенка, символичен: если Бонс увлекает Джима ручным хомячком и ракушками, то доктор приносит в дом музыкальную шкатулку с изображением моря и парусника на крышке. Эти предметы несут определенную смысловую нагрузку и в контексте конфликта взрослых героев символизируют столкновение хаоса и порядка, природных стихий и цивилизации — одного из основных конфликтов книги и фильма. В целом можно сказать, что на протяжении фильма параллельно основному приключенческому сюжету развивается и линия соперничества взрослых за мальчика: кроме Билли Бонса и доктора Ливси в эту борьбу как будто бы включается пират Джон Сильвер.

Обратим внимание на эпизод, где доктор просит Джима помочь с операцией кровопускания, когда Билли Бонса постигает удар. Джим стоически выполняет просьбу и на вопрос доктора: «Ты не боишься крови?» отвечает отрицательно. Здесь можно с осторожностью говорить о некоторых параллелях с обрядом инициации. Ведь в обряд, как правило, входит преодоление страха, в том числе и страха перед кровью. Отметим также, что с инициацией связана и несомненная эскалация насилия во второй и третьей сериях по сравнению с первой. В середине и конце фильма сцены со стрельбой и драками следуют одна за другой, темп убыстряется, а само насилие более натуралистично и менее таинственно.

Сюжет инициации в фильме воплощен за счет пространственных акцентов. Как уже отмечалось, первая серия, до встречи с шайкой Сильвера и экспедиции на «Эспаньоле», почти целиком протекает в интерьере дома, в замкнутом пространстве. Очередной шаг Джима на пути к инициации, к переходу из ребенка в юношу, графически отмечен выходом из «рамок» дома, дверного проема, на открытое пространство — корабля,

моря, острова. Последующие приключения героя во многом происходят на открытой местности, а сцены на корабле (в каюте, в трюме) или в бревенчатом домике форта визуально выстроены совсем не так, как домашние сцены в первой серии. Утрачено ощущение безопасного пространства, которое постепенно становится опасным. «Эспаньола», форт опасны и полны непредсказуемого с самого начала. Во второй и третьей сериях Джим постоянно поднимается вверх: карабкается в гору, взбирается по вантам. Такое движение в физическом мире соответствует его росту в ходе приключения-инициации. В финале фильма мальчик на глазах довольных им взрослых стоит у штурвала и карабкается высоко наверх по корабельным снастям, что в каком-то смысле означает завершение инициации.

Как мы видим, чтобы передать особенности детского восприятия, а также обрисовать место ребенка во взрослом мире, кинематограф использует широкий спектр средств: нагружает тонкими смысловыми нюансами крупные и общие планы, сценарные и операторские ходы, причем эти средства помогают выполнить режиссерскую задачу как при экранизации книг, где создателю фильма необходимо сместить акценты, так и при съемках фильма по оригинальному сценарию.

Литература

1. *Набоков В. В.* Собрание сочинений: В 5 тт. Т. V. Другие берега. СПб: Симпозиум, 2000.

Ольга Славина

АНФИЛАДА НИКОЛАЯ ЕВРЕИНОВА КАК ПЕРЕХОД ИЗ ТЕАТРА К КИНО

Само наше познание — позвольте быть мне модным — я бы сравнил с искусством кинематографа...

Николай Евреинов

«На углу Манежного переулка, где моя квартира, и Знаменской улицы открывается кинематограф «Марс». Не знаю, как это случилось, но однажды, прямо со сна, т. е. еще не проснувшись вполне, я очутился в темном зале «Марса» перед волшебным экраном. Сначала я слабо отдавал себе отчет в мелькавших передо мною образах — глаза слипались. Однако вскоре музыка пианино с мандолиной раскрыла мне глаза, я стал внимательней присматриваться, и, боже мой, как сладко было вдруг сознать, что это зрелище мелькающих картин, видимое в состоянии необорного сна! Как будто спишь, как будто не спишь, как будто это твое воображение, как будто это извне данное! словом, это было настоящее откровение и притом ценное само по себе, т. к. оно случилось за два года [...] до рождения во мне идеи «театра для себя» как искусства» (Евреинов 2002, 318–319). Так с помощью инсценировки воспоминаний Николай Евреинов навсегда разместил свой театр между сновидением и кинематографом. И это вполне может стать предлогом для поисков в еврейновских теоретических построениях конструкции анфилады.

Анфилада (от фр. *enfiler* — ‘нанизывать на нитку’) — ряд последовательно примыкающих друг к другу пространств, расположенных по оси, где

определяющим свойством конструкции является сквозная перспектива. Если говорить об изобразительном тексте, то изображение анфилады на плоскости состоит из срезов пространств — рамок, по законам перспективы вписанных одна в другую. В истории европейского изобразительного текста одно из первых ярких изображений анфилады — «Интерьер с женщиной за клавесином» (1600) Эмануэля де Витте. Оно относится к голландскому барокко, представители которого особенно разрабатывали в живописи тему интерьера с анфиладами, фиксируя анфиладными проемами «малые» сюжеты и впечатления от них. О причинах потребности обрамления пространства именно «голландского» взгляда исследователь визуального Поль Клодель оставил такие наблюдения: «В Голландии взгляд путешественника не находит для себя естественных рамок, внутри которых каждый размещает свои воспоминания и размышления. Природа не наделила ее четкой линией горизонта, а лишь размытой границей между вечно изменчивым небом и землей, которая через бесконечную череду оттенков приближается к пустоте» (Клодель 2006, 9).

В анфиладе Де Витте, кроме сопряженных сквозной перспективой пространств, представлены и другие существенные признаки анфиладности. Во-первых, анфилада на плоскости картины не имеет начала, и зритель, самым возможным образом, находится внутри анфиладной конструкции, которая вводит его в пространство картины. А во-вторых, анфилада вовсе не заканчивается, так как сквозная перспектива проходит сквозь, продолжая взгляд зрителя через окно в тупиковой стене, делающим из оконной рамы еще один анфиладный проем.

Теория «двойного театра» (Максимов 2002, 5–28) Евреинова разрабатывалась им постоянно в первые два десятилетия прошлого века. По-евреиновски настоящее театральное пространство должно было сопрягаться со сновидческим универсумом, составляя «двойной театр». При этом сновидению отводилась основная роль, оно являлось моделью строящегося по законам театра мирового единства и обозначалось как «инобытие» (Евреинов 2005, 245). «Инобытие» могло принимать формы обычного сна, сна опиумного, сна гипнотического, видения потустороннего мира или того света, а также образ прошлого или пространство мифа. Но, главное, оно всегда оставалось доступно посетителю того театра, который существовал до и помимо Евреинова.

Сновидческое пространство Евреинова не могло совпадать с обыденным, оно должно было быть от него ограниченным, и при этом не прикрепляться к нему логическими связями. Открытое для доступа — оно провоцировало творца на действие, которое Евреинов назвал

«переступлением»¹. Творческий акт связывался не с процессом создания, а с поисками созданного за границей — в универсуме, для чего был необходим не переход через эту границу, а возможность сквозного взгляда туда. Именно сквозной взгляд Евреинова, его «переступление», скреплял архитектурно-пространства «двойного театра» в конструкцию анфилады, где пространств могло быть множество, и каждое имело удвоение.

В образцового персонажа-переступника, одержимого страстью «решительно все, начиная с окружающего и кончая самим собой, обращать [...] в явления некоего театра» (Евреинов 2002, 200), Евреинов выбрал баварского короля Людовика II, чему способствовал русский литературный контекст того времени². «Король-безумец», так называлась и одна из статей книги «Театра для себя»³, без устали театрализовал время и пространство, имитируя из подручных материалов светила, волны, церкви, замки, происшествия, мифы и персонажей чужой творческой фантазии. Главное королевское качество, поразившее Евреинова, заключалось в способности причудливо переступать через условности времени и пространства и в этих причудах — игнорировать зрителя, то есть существовать по законам сна. Именно так Евреинов видел эстетику изобретенной им монодрамы.

Первая работа на тему театральности «Введение в монодраму»⁴ — декларация новой театральности в России — была написана Евреиновым в 1909 году. В этом же году на первой персональной выставке было представлено живописное полотно швейцарского художника Феликса Валлотона «Театральная ложа, господин и дама» (1909), заставившее европейских современников говорить о театральности в живописи (см. Суважицкая 2008, 23–25). Господин и дама смотрят из ложи на того, кто смотрит на работу, — то есть на нас. Но мы — это и сцена, и действие, и театральные зрители.

¹ «Разве сущность театра не в том, чтобы прежде всего выйти из норм, установленных природой, государством, обществом? [...] не в этом переступлении положенных границ [...]» (Евреинов 2002, 145).

² Информацию о Людовике Евреинов почерпнул из появившихся тогда многочисленных русских источников: *Ковалевский Павел*. Психиатрические эскизы из истории: Т. 1. Людвиг II, король Баварский (1892–1893); *Александрова В.* Людвиг II, король Баварский (1911); *Лаврентьева С.* «Одинокий». Король Людвиг и его замки (1914).

³ Название романа о Людовике писателя-символиста Гюстава Кана: Kahn, Gustav. *Le Roi fou*, 1896; а также часть названия второй статьи в книге «Демон театральности».

⁴ Следующие работы Евреинова о театральности: «Театр для себя» (1912) и «Театр как таковой» (1915–1917).

Замысловатые траектории взглядов прочерчены сквозь все художественные пространства Валлотона. При жизни он был более всего востребован как график-иллюстратор, хотя оставил около тысячи семисот живописных работ. Но и в живописи Валлотона находили иллюстрации: то упадочных нравов, то тоски по упадку, то истории преступлений. Как и Евреинова, его занимали преступления, а именно — «преступления как атрибут театра», как аспект «переступления». Живопись Валлотона иллюстрирует, прежде всего, его взгляд на мироздание как на театр.

Еще до того, как к нему пришла слава живописца, Валлотон написал восемь пьес⁵. Первая живописная работа, впечатлившая публику, — «Купание в летний вечер» (1892) — интересна как раз элементами сценографии: орнаментальный задник с плоскими человеческими фигурами, портал сцены в кулисах кирпичной кладки. Валлотоновский взгляд драматургически изоцирен: то перемещает сцену в воду, то актера в зеркало, то зрителя на сцену.

Парижская группа “Nabis” (Пьер Боннар, Морис Дени, Аристид Майоль), в которую входил и Валлотон, занимались декоративным искусством и, в частности, проектировали мебель. В изображениях художника возникает буднично-определенный интерьер и его проекция или отражение, в котором предугадывается сцена из вскоре наступающей остросюжетной драмы. Взгляд Валлотона иногда даже включен в сценографию в форме реквизита: как взгляд самого художника, бюст которого установлен на камине в живописной работе «Красная комната» (1898). Взгляд художника-бюста, возможно, обращен в сторону лежащей на столе перчатки, переводящей взгляд зрителя к еще одной — уже прославленной — перчатке, за два десятилетия введенной в визуальный контекст Максом Клингером, — из «Парафраз к найденной перчатке» (1881). Драматургическая игра происходит на полях зрения, которое у зрителя Валлотона особое. Это не сценическая площадка, где происходит действие, а еще один театр в театре — возможно, за зеркалом, за камином, за окном, где предполагается еще другой зритель. И он смотрит совсем не в сторону того спектакля, на который пришли мы. Кулисы театрально обрамляют зеркало, а камин сам — сценический портал до начала спектакля.

Интерьерные работы Валлотона (их более пятидесяти) полны театральных реквизитов, которые легко простодушно принять за предметы

⁵ Слава живописца пришла в 1904 году, когда две из уже написанных восьми пьес были поставлены. До сегодняшнего дня все восемь пьес не опубликованы и находятся в архивах.

быта и предметы мебели. Предметов мало, основные — лампа, окно, шторы и тени. Из них самые предметные — тени, потому что играют роль несущих конструкций. Тень Валлотона отгораживает, скрепляя одновременно: сцену от оркестровой ямы, игру от пропасти, один театр от другого. В «Красной комнате» тень лампы на столе ограничивает пространство перед зеркалом с кулисами, превращая его в театральную залу, но и, включая еще одну кулису — оконную занавеску, уводит из этого большого театра в другой, малый, за окном. Тени в интерьерах Валлотона передают эффект множественности отражения в отражении, точно как в еврейновском «вечном» театре в театре.

Время в театре Валлотона условно и переменчиво, а принцип анфиладности или отражения в отражении позволяет по-актерски играть с ним. Вибрации времени оставляют на предмете следы, превращающие его в реквизит. По этим следам Валлотон, изображая разговор, поцелуй или убийство, уводит в прошлое — в историю разговора, поцелуя или убийства. Одна из самых сценичных работ — «Интерьер с красным креслом и фигурами» (1899), где в рамповом освещении на интерьерных и теневых рамах каркаса сцены нет движения, но есть острый сюжет страстей. Сюжет случившегося реставрирует предметы-реквизиты, они свидетельствуют о происшествии и против прошлого, что для Валлотона одно и то же, отражение реальности образует «другую и новую» реальность. И в ней уже никому не дано узнать, настоящая ли кровь на ноже в натюрморте «Красные плоды перца» (1915) или только рефлекс цвета, убивали или нет. Для зрителя Валлотона — это театр ножа, для самого Валлотона — и то, и другое (один его роман называется «Убийственная жизнь», 1907), а для нас — улики театра или опять же еврейновского «переступления».

Разумеется, что у Валлотона есть и своя образцовая анфилада — «Интерьер с женщиной в красном» (1903). Двери в дверях, развешанные необязательные занавески, разбросанные ткани вроде брошенных занавесей и опять тени превращают дом художника в театр, где один из зрителей, со спины изображенный с дальнего ряда другим, — жена художника. И опять не тупиковая стена в конце, а сквозной проход — изображение или зеркало в рамке. В сквозной перспективе анфилады Валлотона легко разместить «двойной театр» Еврейнова. Сам Еврейнов через четверть века анфиладу зафиксирует в своем парижском ателье: его пространство разделит анфиладно фотография — на театры монодрамы его и его домашних.

В текстах, постановках и теории Еврейнов использовал дискурс рамки, образующей вид. Рамкой он определял ракурс поисков, она же

выполняла функцию анфиладного проема. Тяготение к умножению рамок, приему «рамка в рамке» обеспечивала сквозную перспективу. Он вспоминал, как однажды на музыкальном вечере у своей матери, сидя в окружении своих пятнадцати изображений — собранной и развешанной ею коллекции вырезок из различных изданий, он осознал и увидел, что это: «не мои портреты, не портреты с меня, что я здесь только средство, материал, канва, трамплин, дорожка! что лицо мое только рамка» (Евреинов 2005, 122).

Рамка, образующая вид, стала для Евреинова ракурсом поисков в разных сферах его деятельности. Он пытался придать рамке форму театральной сцены, а театр зафиксировать рамкой личности. В рамке возникал экран кинематографа, за чем сам Евреинов тщательно наблюдал, но свои эксперименты описывал в разработанном дискурсе сновидений. Размышления же о рамке на музыкальном вечере закончились режиссерской постановкой рассказчика, где изображенные художниками Евреиновы цитируют, в частности, нечто о сновидениях: «Отцвели, о, давно отцвели орхидеи, мимозы, Сновиденье нагретых, и душных, и влажных теплиц» (Евреинов 2005, 175) и скандалят, отстаивая свое право быть Евреиновым:

«Е-в Давида Бурлюка (к Е-ву Хлебникова). Виноват — если я не ослышался, вы, кажется, назвали... Евреиновым?

Е-в Хлебникова. Да, а что? [...]

Е-в Давида Бурлюка. Подождите!.. Этого не может быть! Вы самозванец! Все (в величайшем возмущении). Что-о?.. [...]

Е-в Василия Каменского. [...] При! Лезь! Я — Евреинов!.. Все (неистово). Ложь!.. Самозванец!.. Я — Евреинов! я! я! я!» (Евреинов 2005, 176–178).

Евреинов представляет себя и театральным миром, сотворенным по эскизам сновидческих драматургических конструкций Дю Преля, и актерской труппой — еврейновскими личинами, у каждой из которых своя роль, и режиссером, единственно знающим пьесу, и при этом — тем, кому все это снится.

Евреинов понимает под монодрамой драматическое представление, в котором мир, окружающий действующего, является таким, каким воспринимает его действующий в любой момент своего сценического бытия, спектакль внешний — это выражение спектакля внутреннего. Наибольшее приближение к монодраме в том смысле, в каком ее понимает Евреинов, «обнаруживается в драматических произведениях, представляющих сон или делящуюся галлюцинацию» (Евреинов 2002, 104). За время работы главным

режиссером в театре «Кривое зеркало» (1910–1917) Евреинов поставил семь монодрам, одна из которых называлась «Сон» (1913)⁶. Сюжет — неудачное сватовство жалкого чиновника — был вписан в сценографию его же сна, развитие которой определяли взмывающие и опускающиеся тюлевые занавески, не разграничивая сон и быт, а зыбкостью того и другого совмещая.

Сам Евреинов был автором другой монодрамы, которой гордился и называл «самой оригинальной пьесой в мировой истории театра» (см.: Тихвинская 2005, 366), — с психологическим названием «В кулисах души» (1912). Представление предварял актер-лектор научнообразным сообщением: «согласно новейшим данным, — самодовольно вещал он, — человеческая душа не есть нечто неделимое, а состоит из нескольких «Я». Ясно? (Пишет $Я=Я_1+Я_2+Я_3$)» (Евреинов 1923 (3), 33). Расшифровка формулы производилась по ходу развития сюжета. Сценография изображала пространство грудной клетки — предположительно место расположения души, в которое вводились бытовые пространства по сюжету. Сюжет определяла борьба долга, обозначенного Я-рациональным, и любви, обозначенной Я-эмоциональным. Третье Я, называемое Я-подсознательное, не принимало участия в борьбе. Однако после смерти первых двух Я и остановки до того пульсирующего сердца, Я-подсознательное пробуждается и по-буддистски миролюбиво меняет транспортное средство, совершая пересадку.

Этой пересадкой был зафиксирован конец представления и начало еврейновского постоянного интереса к экспериментам с собственным подсознательным — его пересадки в разные драматургические обстоятельства, сквозь анфиладное пространство. Евреинов был занят попыткой идентификации подсознательного, пытаясь разместить в его сфере и свой театр, и свои сны. Подсознательное принималось за хранилище того, из чего конструировались сновидения: праобразов или архетипов. «Что театрализация, в смысле драматизации, является чем-то естественным, природным, прирожденным человеческой психике — в этом нас лучше всего убеждает «работа сна», под которой современная психология понимает переработку скрытых в нас мыслей в явное содержание сна» (Евреинов 2002, 58), — писал Евреинов, добавляя со значением «как учит Зигмунд Фрейд». Театральный инстинкт, задекларированный Евреиновым и приравненный им к инстинкту размножения и инстинкту самосохранения, ведет к преображению Я. Способ пересадки архетипов носит индивидуальный характер. «У каждого свой “дед”» (Евреинов 2002,

⁶ Автором ее был Борис Гейер, также как и других монодрам, исследовавших жизнь души: «Воспоминание», «Вода жизни», «Что говорят — что думают».

392), — писал Евреинов, призывая к театральному общению с предками, ведь «если уважаем мы себя, так это прежде всего потому, что предки, в нас живущие, уважать нас себя заставляют!» (Евреинов 2002, 388). Проблему связи с предками Евреинов рассматривает метафизически, видя в ней неизвестную физике траекторию течения времени. Почти суеверно отказав известным художникам в возможности изобразить себя похоже, истинного, Евреинов настаивает на своем удивительном портретном сходстве с прабабушкой: «(Игра случая, на которую рекомендую обратить серьезное внимание всем мистикам, духовидцам, телепатам, оккультистам и теософам!) портрет моей прабабушки [...] до изумительности, до холодной дрожи передает как внешние, так и равным образом внутренние черты правнука...» (Евреинов 2005, 171).

Анфиладная рамка-проем, открывая проем в «инобытие», является и выходом в иное время. Театральные опыты со временем⁷: преодоление временных и пространственных барьеров, восстановление я, «похищенного временем», и инсценировка воспоминаний занимали Евреинова. Ему первому в Петербурге принадлежала идея проекта «музейного театра» (1907), и основанный им Старинный театр открыл эпоху театральной реконструкций⁸. Театральность Евреинов использовал в качестве способа одоления времени, укрощения его: «Мы еще посмотрим, кто сильнее: Время или Я со своей памятью и магией преображенья. Трижды благословен театр воспоминаний, превращающий прошлое в настоящее, бывшее в сущее, “нет” в “есть”» (Евреинов 2002, 401). Евреинову, как и Анри Бергсону, представляются возможными разные векторы течения времени. Соображение Бергсона о прошлом, которое само спускается, следуя естественному наклону психологической жизни, до нашего настоящего, буквально читается на плоскости проекции анфилады. Здесь верх — это прошлое и опыт, а низ — опыт и настоящее...

Логика скрепления анфиладных пространств подчиняется психологическому потоку времени и совпадает с логикой сновидения. Для Евреинова логику сновидения определяет тоже Бергсон. В конце своего трехчастного труда «Театр для себя» Евреинов устраивает над своей теорией театральности «суд понимающих», который изображен в свойственной Евреинову

⁷ Поставленная Евреиновым в «Кривом зеркале» в 1909 году пьеса Трахтенберга «Загадка и разгадка (Сарагоса)» представляла время, текущее вспять.

⁸ В Париже Евреинов восстанавливал жанр уличной мистерии на семинарах по средневековому театру в Сорбонне по приглашению профессора медиевиста Г. Коэна. Это произошло во времена руководства Евреиновым (1933–34) театром миниатюр «Бродячие комедианты».

манере — пьесы-сновидения. Эта пьеса, то есть главка так и называется: «Сон, настолько же невероятный, насколько и поучительный» (Евреинов 2002, 321). К участию в ней Евреинов приглашает авторитетных коллег: «Снилось, будто поздним вечером собрались у меня Шопенгауэр, Лев Толстой, Ницше, Т. Гофман, Оскар Уайльд, Федор Сологуб, Леонид Андреев и Анри Бергсон...» (Там же). Именно Бергсону дается во сне Евреинова последнее оценочное слово, Бергсон сообщает с ремаркой «живо»: «Истина в том, что существует особая логика воображения, которая не имеет ничего общего с логикой разума, которая иногда даже противоречит ей, и с которой, однако, философии необходимо считаться. Мы имеем здесь пред собою как бы логику сновидения» (Там же, 348).

К сновидениям Евреинов, исследуя искусство театра, обращался постоянно. Библиография в текстах его основных работ о театральности включает актуальные на тот момент работы и по изучению аспектов сновидений⁹. В сущности, еврейновский «театр для себя» продемонстрировал подходы к описанию сновидений. Распространяя законы театра на любые жизненные процессы, Евреинов переносил их и на видение снов. Эти соотношения выстраивались сознательно, лексический аппарат театральных законов попадал в сновидческий дискурс. В хронологии формирования культуры театральности Евреинов отводил место некоего рода предискусства (Евреинов 2002, 46), а сформировавшая Евреинова эпоха символизма там же разместила сновидения. Концептуальный для того времени текст «Театр как сновидение» (1912–1913) начинавшего свою деятельность в качестве театрального критика Максимилиана Волошина, утверждал, что «законы театра тождественны с законами сновидений» (Волошин 2007 (5), 194)¹⁰. Театр Волошину представлялся сочетанием трех порядков сновидений: сновидения-преображения драматурга, сновидения-дионисической игры актера и пассивного сновидения зрителя. При этом пассивному сновидению зрителя отводилась роль, решающая «судьбу театра, так как от его воспринимающих и преобразующих способностей зависит объединение всех элементов, образующих театр» (Волошин 2007 (5), 193).

Логика сновидения по Евреинову развивается в драматургии «примерки масок» (его же терминология). Одна главка «Театра для себя»

⁹ Среди них — основная монография русского автора: *Манасеина Мария*. Сон как треть жизни человека, или Физиология, патология, гигиена и психология сна (М.: «Рус.» типо-лит., 1892).

¹⁰ Впервые опубликовано в журнале «Маски» под названием «Театр и сновидение». 1912/1913. № 3 С. 1–9. Однако идея о сновидческой основе театра высказана Волошиным еще в 1906 году.

называется «Примерка смертей» (Евреинов 2002, 379): приложенный к этому труду театральный репертуар состоит из пьесок того же автора, похожих и на сновидение, и на маску (автоматическая кукла, жестокий плантатор, хитрый выздоравливающий, счастливый грек и так далее). Сновидение — это миф¹¹ еврейского театра, поэтому в мифологическом пространстве у его обитателей должен быть архетипический предок. Маска является средством его выявления, поэтому основные театральные персонажи Евреинова отмечены склонностью к маскараду:

Ю-Джэн-Ли. (подносит свой шейный крест к губам.)
Я клянусь тебе в этом!

Директриса. Чем ты клянешься?! (Срывает с нее крест. Вновь раздается оглушительный удар грома.) Я не дам тебе прятаться под этой маской!!!

Ю-Джэн-Ли. Приди в себя!.. Сумасшедшая! Я клялась символом, а не маской (Евреинов 2007, 279).

Маска и символ у Евреинова взаимозаменяемы. Маска становится узором занавеса, средством связи с мифом, средством скрепления анфиладных пространств и, символом — например, на анфиладном занавесе: «полы занавеса медленно сдвигаются, обнаруживая на ней, словно цветы на обоях, четкий узор черных полумасок, затканых на золотисто-ржавом фоне» (Евреинов 2007, 207); «зритель как бы переносится в другой театр и перед ним возникает неглубокая, занимающая лишь просцениум и «первый план» сцена, ограниченная задником, испещренным красными, стилизованными языками оранжевого пламени, струи дыма от которых, сливаясь, образуют наверху задника изображение огромной скорбной маски» (Там же, 125).

О происхождении маски и ее природе в трактовке Евреинова более всего известно в связи с фигурой Распутина, о котором в 1924 году им была написана работа, ставшая впоследствии основой лекции, с которой Евреинов успешно гастролировал по Соединенным Штатам. Тайна Распутина получает должное освещение «как только мы вспомним о первоначально-культовом значении «маски», в смысле личины божества, надевавшейся служителем его в целях сильного самоотожествления с ним» (Евреинов 1924, 57). Первичное, изначальное значение мифологической маски — войти в другого, стать другим и вести себя как другой, то есть, говоря языком Евреинова: самовнушить роль божества или

¹¹ Евреинов в связи с этой темой ссылается на работу в русском переводе: *Абрахам Карл. Сон и миф. Очерк народной психологии. М.: Книгоиздательство «Современные проблемы», 1912.*

героя — «“маски” гипнотически действительной затем, в качестве “сущности”, для лиц таящих в себе предрасположение к подобному гипнозу» (Там же, 58). Театральное действо Распутина представляются Евреинову циничным, но талантливым использованием маски, на примере которого производится анализ драматического действия — «спектакля для себя».

В сценографии театрального действия желаемого «спектакля для себя» играют роль детали и, еще больше, их соотношения, на что Евреинов указывает почти инструктивно в специальной главке «Страхование успеха «спектаклей для себя»»: «В большинстве случаев страховку подъемного моста от мира действительности к миру над-действительности может легко дать музыка в соединении с гармонирующими с ней запахом и светом, а также и цветом подходящей, например, декоративной ткани» (Евреинов 2002, 319).

Синестезия в «театре для себя» абсолютно естественна. Он использует ее не как исследователь формулу, а как поэт рифму. Поэтому почти любая его пьеса для себя имеет вкус и запах. Например, импровизационно формируется греческая идиллия: «Кто-то из вас захватил с собой сыру творожного, фисташек, лепешек ржаных, смокв (винных ягод), меду, изюму, миндалю, молока и чуть — разбавленного красного вина в кувшинах. [...] Кто-то из вас играет на деревянной дудке, остальные отбивают такт ладошами. Солнышко светит... Во рту вкус меда... Венки благоухают, и вторит им запах травы, все окисляющийся и обостряющийся от давления ног танцовщицы» (Евреинов 2002, 377). В девятнадцатом веке такие исследователи сновидений, как Дю Прель, искали способы вызывания снов на конкретную заданную тему, по заказу. Основные предложения сводились к комбинации того запаха и той музыки, которые были связаны с вызываемыми объектами.

Сон Евреинов предлагает в качестве одной из возможностей попадания в нужную пьесу, на нужную сцену, то есть надо предварительно поспать и спросонок погрезить: «“Начало театра” наяву явится в таком случае “продолжением театра” нашего сна, т. е. самого фантастического театра, на какой только способно наше воображение!» (Там же, 318)¹². Сновидения в пьесах Евреинова, особенно зарубежного периода, составляют саму ткань драматургии. Персонажи его пьес не только видят сны, но выходят через свои сны в иные пьесы, если «Бог раскрывает в снах свои предначертанья» (Евреинов 1965, 28). Поэтому они знают о «двойном

¹² Тут же, не в первый раз, подчеркивает свое увлечение Зигмундом Фрейдом: «А что все наши сновидения чистейший театр, это мы знаем твердо от «гениального

театре» жизни больше самого автора. Впрочем, для Евреинова «выявление тайны ничего общего не имеет с ее раскрытием» (Евреинов 2005, 210). В этом принцип его познания.

Евреинов написал более 40 пьес и 7 киносценариев. Три пьесы-трактата: «Самое главное» (1921), «Корабль праведных» (1924–1927), «Театр вечной войны» (1928), образовавшие философскую трилогию «Двойной театр», и пьеса «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)» (1935–1937) составили наиболее значительную часть его драматургии. В них Евреинов разработал свою сценографию, и понятие «двойного театра» получило пространственное оформление на сцене: оно выписано в ремарках и проступает в диалогах. Геометрию анфилады Евреинов определяет своим сквозным взглядом, ее конструктивные элементы изменчивы, но всегда остаются в рамках. Рамка в одной из пьес, например, задается ремаркой в первых словах первого акта: бытовая курортная комната, в которой «огромное «венецианское» окно (посредине) раскрыто настежь, открывая вид на море, где, совсем недалеко от берега, стоит на рейде большой корабль» (Евреинов 2007, 108). Проем окна с видом включает корабль, на котором впоследствии у персонажей начнется новая жизненная пьеса, по мотивам сюжета «Ноева ковчега», на неожиданно возникшей корабельной сцене, которая постепенно откроет еще один новый проем — в сновидения.

Основной элемент анфилады — проем, поэтому дверной проем может выполнять разнообразные оптические функции. Дверь может открываться, вскрывая пространства, каждое из которых было приготовлено к умножению, пока дверь была закрыта: «Комната в глубине, оставшаяся запертой в первом действии, хорошо видна теперь через настежь раздвинутые, широкие двери; в этой «классной комнате», — напоминающей собой отчасти киностудию, отчасти психофизиологическую лабораторию, — видна черная доска с мелом, серебристо-серый экран, несколько манекенов» (Евреинов 2007, 212). Закрытая дверь тоже может работать над созданием сквозной перспективы. В этом случае в ней матовые стекла, за которыми в нужный момент с помощью освещения открывается сценический портал театра теней: «Силуэты на матовых стеклах мгновенно, при крике Мэри, отрываются друг от друга, после чего, через секунду-две, силуэт Ю-Джэн-Ли отбегает вглубь, оставляя на стекле увеличивающуюся и бледнеющую тень» (Евреинов 2007, 199); «Она бросается к электрическим

«толкования сновидений» Зигмунда Фрейда, доказавшего, что даже самая отвлеченная мысль картинно инсценируется нами во сне».

выключателям и гасит весь свет в комнате. На матовых стеклах средней двери, освещенных из глубины, четко обозначаются силуэты Ю-Джэн-Ли и адвоката Смита, обращенных друг к другу профилями на близком расстоянии и от двери, и друг от друга. Девушка в голубом (после короткой паузы, тоном «заговорщика»). «Китайские тени»!.. Похоже?.. «Китайский театр теней»...» (Евреинов 2007, 198).

Представление театра теней возможно лишь в сценографии света¹³. Свет в евреиновской анфиладе доминирует, создавая восприятие следующего, сопряженного пространства, предсказывая его предназначение: «Когда нарочито-театральным, розоватым светом вспыхивает рампа,— зритель как бы переносится в другой театр» (Евреинов 2007, 125); «Перед дачею Лутохиных. Вечереет... Сцена залита мягким, сиреневатым светом, придающим людям и вещам призрачный характер» (Евреинов 1965, 60).

Евреинов-драматург управляет светом как дирижерской палочкой, световые потоки которой набрасывают силуэт его анфилады. Евреинов готов признать за откровение строки Федора Сологуба о целесообразности освещения: «чтобы зрителю было видно только то, что он в данный момент должен видеть, а все остальное тонуло бы во мраке, «как и в нашем сознании падает под порог сознания все предстоящее, на что мы сейчас не обращаем внимания»» (Евреинов 2002, 106; цит.: Сологуб 1908, 195). Персонаж-режиссер, будучи фарсовой фигурой, сообщает публике каламбур, хранящий евреиновский секрет: «Ведь если драматург просвещает своей пьесой публику, то только потому, что электротехник освещает эту пьесу на сцене... Без освещенья не может быть и просвещения» (Евреинов 2007, 45). Уже современники-рецензенты отмечали особенности театрального света Евреинова в дискурсе кинематографа: «световыми эффектами достигнуто то, что кажется: картина кинематографа»; «удивительное по эффекту дрожащее освещение кинематографа, кинематографический бег» (цит. по: Тихвинская 2005, 279).

В первой и наиболее успешной пьесе трилогии «Самое главное» (1921)¹⁴ представлены, как в лексиконе, основные виды анфиладных переходов: это сон, дверь и свет. Сон, любимого Евреиновым вида — гипнотический, вводится для попадания в пространство предсказания, переход

¹³ Кстати, эффект, используемый Евреиновым-постановщиком на сцене, создавался следующим образом. Зеркало сцены затягивали холстом, края обводили черной рамой, сзади освещали. Перед экраном вешался прозрачный занавес из тюля, образующий коридор для актеров, которые превращались в тени и силуэты.

¹⁴ Пьеса была переведена на 23 языка и стала основой фильма «Комедия счастья» Марселя Л'Эрбье (1940).

в его пространство поддержан для наглядности перемещением ширмы:

Гадалка. [...] Откройте глаза!.. Идите в ту комнату, сядьте опять на постель и проснитесь... Скорей!...

Ремингтонистка, шагом сомнамбулы, торопится с возвращением в спальню. По ее уходе гадалка ставит ширмы на место [...] (Евреинов 2007, 40).

Дверь в этой пьесе не многофункциональна, она простая, от мебелированных комнат, но в рекордном для одной, даже евреиновской, сцены количестве. Третье действие начинается ремаркой — буквально начерченным Евреиновым планом сцены театра доктора Фреголи (Евреинов 2007, 64), на котором — девять дверей, за каждой из них приготовлен свой театр.

Освещение служит не только созданием нового пространства, но и поводом эмоционального проявления персонажа. В ремарке к четвертому действию сообщается: «В общем сцена, залитая не слишком ярким розоватым светом, производит несколько сбивчивое, призрачное впечатление» (Евреинов 2007, 88). Этот розоватый свет переносит, например, персонажа Лидочку в иное лирическое измерение, заставляя произнести диалог: «Господи... какая странная комната!.. и это освещение... Как призрачно кругом... Это наша комната?.. это правда, что ты меня любишь?.. правда, что ты уезжаешь?.. это во сне или наяву?.. Я начинаю путаться...» (Там же, 92). Даже установив особое освещение для финального маскарада, Евреинов решает внести еще дополнительный световой эффект: «Апофеоз всегда бывает кстати... [...] Арлекин со снисходительной улыбкой освещает бенгальским огнем нарочито искусственное веселье актеров [...]. Занавес» (Там же, 128). Росчерком света заканчивает Евреинов постановку этой пьесы.

Двери пьесы «Корабль праведных» (1924–1927) опять многочисленны, но уже разнообразны и разнонаправлены. Ремарка к первому акту описывает пространство, где каждая его часть приготовлена к умножению, детализованный чертеж дан теперь не на плоскости, а в объеме — в описаниях: «Налево, в комнате (начинаясь недалеко от переднего плана и поднимаясь вглубь), примыкает к стене неширокая лестница, ведущая во второй этаж пансиона. Высокая, входная дверь направо, в глубине (ведущая в переднюю) остается почти все время настезь открытой, в противоположность невысокой двери налево, находящейся под лестницей» (Евреинов 2007, 110). Анфиладными компонентами традиционно служат окна: «На заднем плане комнаты, в амбразуре окна, группируются две

барышни с пожилой дамой и капитан» (Там же, 131), а также, как часто у Евреинова, импровизированная сцена: «Посреди палубы высится помост (крышка корабельного «люка»), длиною приблизительно 5–6 метров, образующий как бы эстраду» (Там же, 135).

Свет, как и пьесе «Самое главное», используется графически, но линии не карнавальные, имеют задания и вычерчивают конструкцию, набросок анфилады: «Капитан подходит к электрическому выключателю и три раза гасит и зажигает свет в комнате. На передней мачте корабля появляются, в ответ на сигнал капитана, два ярких голубых огня, далеко распространяющих свои лучи» (Там же, 133). Есть в тексте и раскрашенная анфилада, она уводит в цветную картину, но окрашена анфилада не цветом, а светом: «К этому времени солнечно-закатное освещение уступает место сумеркам, очень скоро сгущающимся в комнате, в то время как на заднем плане, за окном, померкшее дневное освещение сменяется ночным — полнолунием; морской пейзаж, в своей условной красоте, напоминает чуть-чуть старинную олеографию с подписью: “Чудная лунная ночь”...» (Там же, 123).

Самая сложная архитектоника придумана для последней пьесы трилогии «Театр вечной войны» (1928). Это театр отражений, сцена-экран выполняет роль зеркала. Действие пьесы происходит в театральном училище, здесь множатся не только актерское пространство и его персонажи, но и их ракурсы, бесконечные отражения которых создает фактуру пьесы, напоминающую калейдоскоп. Ремарки становятся многословнее, а дверные проемы многочисленнее и многообразнее, они завешиваются занавесами, превращаются в арки, окна, рамки. Почти неисчисляемое количество дверей сценографии еще больше усиливает калейдоскопический эффект, всякую дверь можно принять за отражение другой.

Ремарка к первому действию некоторые двери театрализуется занавесами, создавая предчувствие пока еще не раскрытых кулис, как и пока еще не разобранный на них рисунок: «У самой авансцены — не то арка, не то архитектурная рамка, использованная по бокам сцены, — вблизи рампы, — для создания двух меблированных «уголков» [...]. По сторонам этой «арки», крайне незначительной толщины, красуются, сзади нее, раздвинутые в тугие складки части массивной парчовой занавесы золотисто-ржавого цвета, с черно-шелковым узором неопределенного рисунка. Того же цвета и с тем же трудноразборчивым узором, видны портьеры над двумя дверями гостиной — направо и налево — остающимися почти все время открытыми. Дверь же посередине, без всякой портьеры над нею, очень широкая, раздвижная, похожая своими матовыми стеклами на дверь классной комнаты или кабинета в банкирском доме» (Евреинов

2007, 182). Возможные анфиладные проходы только намечены.

В другом действии анфилады сплетены в многоуровневый лабиринт: «В первом этаже — большая, занимающая ширину всей сцены, неглубокая веранда, спускающаяся двумя ступенями к рампе. [...] Посреди веранды — дверь, ведущая в коридор, пролегающий между двумя рядами комнат; по бокам двери — большие завешанные окна, из коих лишь одно — правое от двери — открыто настежь, позволяя догадываться, что за ним кабинет. [...] Над верандой — слегка покатая крыша, на которую выходит — окаймленная невысокими перилами — дверь посредине и окна по бокам» (Там же, 227). Организация сквозного прохода возложена на художника, который для этого разворачивает мольберт, как волшебное зеркало, которое проявляет или привлекает розовый свет: «В то время как художник устанавливает, в профиль к публике, мольберт с полотном, стоявший повернутым к стене, и усаживается за работу, — Ю-Джэн-Ли обнажает свои ноги и, повернув их по-буддийски, садится на пуф в позе соблазнительного, строго-художественного изваяния. Освещение сцены начинает закатно розоветь» (Там же, 243). Мольберт как будто открывает сквозную перспективу, которая теряется в бесконечных отражениях.

В такой игре отражений не может быть границы между «тут» и «там», а значит и не может быть способов ее пересечения, то есть персонаж всегда и тут, и там — в особенностях оптики анфилады этой пьесы, заполненный снами — наркотическими и гипнотическими:

Ю-Джэн-Ли. [...] Меня злит, что он так притворяется здесь!...
Словно «чужой»... Я ведь знаю, как он меня любит там.

Фабрикант мебели. Где «там»?

Ю-Джэн-Ли (успокаиваясь). Там... вдали от гула нашей вечной войны!.. вдали от этой нескончаемой борьбы полов с ее изменами, жертвами и безысходной тоской!.. там, где робкие бабочки порхают вокруг пасти дракона!.. — в мире правды желанной и несомненной (Евреинов 2007, 282–283).

Пьеса заканчивается выбором в пользу правды, которая находится в пространстве «там», и в которое можно попасть только в опиумном сне. И тогда «те» силуэты проступают «тут», на авансцене, как орнамент театрального занавеса при закрытии. Но с опустившегося занавеса Евреинова всегда может слететь орнаментальная опиумная бабочка, и тогда начнется новый спектакль.

Пьеса «Чему нет имени (Бедной девочке снилось)» (1935–1937) по своей архитектонике лаконична, дверей — немного. Пространство каждой

новой сцены определяет новая версия времени. Время проигрывается, как на репетициях, и история семьи множится на версии истории все той же семьи. Здесь отражаются не ракурсы персонажей, а ракурсы времени. Пространство сновидений вынесено наверх и сосредотачивается вокруг гнезда на дереве, приобретая независимость от временных потоков и мифологичность. Туда мечтает перебраться главный персонаж пьесы — «бедная девочка» Шурочка, «которой снится» что-то, «чему нет имени». В сущности, она уже приготовилась «тут», здесь она спит и видит сны: «Во главе угла, небольшая, но сравнительно высокая тахта, окаймленная кольцом сплетенных вместе камышей и древесных веток, наподобие внешней ограды птичьего гнезда» (Евреинов 1965, 25). Потоки времени переигрывают жизнь, но гнездо остается, становясь жилищем ангелов и одновременно родиной:

Смолько: А только не всякий знает, где его настоящая родина.

Потапов: Это в каком смысле?

Смолько: А в том, что забыли к ней дорогу; — вот и потерялась она для людей!... А она одна и у всех та же самая! А находится, я слышал, в такой мирной стране, где сами ангелы вьют себе гнездышки на деревьях (Евреинов 1965, 20).

Гнездышко доступно лишь «бедной девочке», которая единственная его видит. А свито оно уже за пределами искусства театра, там, где создается кинематограф.

Евреинов, еще только предчувствуя кинематограф в своих монодрамах, записал: «Сон (сновидение) — драма нашей собственной выдумки, «театр для себя», где сам себя видишь в произвольной действительности, как на ленте гигантского кинематографа» (Евреинов 2002, 152). «Двойной театр» Евреинова — это не театр двух пространств, а театр, в котором каждое пространство имеет свое продолжение и отражение в сновидении. Евреинов вводит зрителя в свою анфиладу, и проводит через нее режиссерским взглядом. И «переступление» зрителя превращается в кинопросмотр.

Евреиновская анфилада на парижской фотографии уводит в раму, которая может быть рамой окна, зеркала, картины Эмануэля де Витте или Феликса Валлотона. И экраном. Через анфиладу Николая Евреинова можно попасть в кино.

Литература:

1. *Волошин Максимилиан. Собрание сочинений. Т. 5. Лики творчества.*

- Книга 2. Искусство и искус. Книга 3. Театр и сновидение. Проза. 1900–1906. М.: Эллис Лак, 2007.
2. *Евреинов Николай*. В кулисах души // Евреинов Н. Н. Драматические сочинения. В 3 т. Пг.: Academia, 1923. Т. 3.
 3. *Евреинов Николай*. Двойной театр. М.: Совпадение, 2007.
 4. *Евреинов Николай*. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002.
 5. *Евреинов Николай*. Оригинал о портретистах. М.: Совпадение, 2005.
 6. *Евреинов Николай*. Распутин. Ленинград: Былое, 1924.
 7. *Евреинов Николай*. Чему нет имени. Париж: изд-е А. Кашиной-Евреиновой, 1965.
 8. *Клодель Поль*. Глаз слушает. М.: Б.С.Г.-Пресс 2006.
 9. *Максимов Вадим*. Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Николай. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 5–28.
 10. *Сологуб Федор*. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник 1908.
 11. *Суважицкая (Славина) Ольга*. Улики театра // Новый мир искусства 2/61/2008. С. 23–25.
 12. *Тихвинская Людмила*. Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века. М.: Молодая гвардия, 2005.

Юрий Доманский

ПРОСТРАНСТВО КИНО ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЭКРАНА: «БРАТ 2 15 ЛЕТ — ЖИВОЙ SOUNDTRACK»

В пространстве за пределами экрана довольно много того, что можно назвать метакинотекстами: афиши, книги, игрушки, сувениры, одежда, саундтреки... Зачастую появление метакинотекстов связано с выходом на экраны самих фильмов. В таких случаях метакинотекст способствует лучшей продаже фильма, а фильм — лучшей продаже предметов метакинотекста (разумеется, из тех, которые можно продать). То есть фильм и метакинотекст формируют в системе единое коммерческое да и культурное пространство (как билет на футбол и шарф фаната). Укажем на ближайшие по времени примеры. Выход нового «Безумного Макса» сопровождался изданием большого цветного альбома о мире фильма; выход же очередной части «Звездных Войн» «совпал» с обильным появлением книг, игрушек, футболок, журналов и т. п.

Впрочем, «линейка» метатекстуальной продукции совсем не обязательно связана с фильмами, в данный момент выходящими на экран, то есть с продвижением на рынок собственно кинолент. Метатексты могут создаваться и к произведениям, которые уже стали классикой и ни в какой предпродажной рекламе не нуждаются. В таких случаях создатели метакинотекстов заинтересованы в продаже самих метакинотекстов. Для примера можно привести сувенирную продукцию к фильму «Назад в будущее».

Метатекст, к которому мы хотим обратиться, как раз из разряда таких, которые создаются в отношении фильмов, уже давно прошедших большим экраном и не стремящихся быть проданными. Однако когда-то, когда эти фильмы только появлялись, они тоже могли сопровождаться актуальными на тот момент неэкранными метатекстами. И фильмы Алексея Балабанова «Брат» (1997) и «Брат 2» (2000) (а речь именно о них) за пределами экрана прославились прежде всего как раз специально изданными саундтреками; причем к «Брату 2» вслед за официальным саундтреком вышел саундтрек «Брат 2. За кадром», куда вошли песни из фильма, не попавшие в официальный саундтрек, и песни, которые так или иначе соотносятся с фильмом, но в фильме не прозвучали. И большинство песен из балабановской дилогии относятся к русской рок-культуре. Саундтрек первого «Брата» полностью состоит из песен группы «Nautilus Pompilius», во втором фильме присутствуют песни различных рок-исполнителей, популярных на рубеже веков. Мне уже доводилось писать про дилогию Балабанова и других его фильмов в аспекте именно специфики функционирования саундтрека, поэтому здесь ограничусь лишь декларацией сделанного тогда общего вывода.

Балабанов выработал особую концепцию саундтрека, который зачастую не просто соотносится с содержанием фильма, а выступает в функции полноценной и фактически равной фильму системы, приему своего рода. Так, и в «Брате», и в «Брате 2» песни оказываются семантически связаны с эпизодами, которые они сопровождают, с теми или иными персонажами (такой принцип использован, например, в саундтреке к фильму «День выборов 2»: «Черная Волга» Сплина соотносится с линией Камиля и «отца Иннокентия», едущих по России на машине «Волга», а «Императрица» Аллегровой сопровождает линию увлечения Ноны молодым казаком), то дополняя киноряд важными смыслами, а то вступая в диалог (преимущественно полемического характера) с кинорядом. Следует признать, что во многом благодаря песням и их исполнителям фильмы «Брат» и в особенности «Брат 2» стали, что называется, культовыми. А культовые фильмы выходят за пределы экранного пространства разнообразными метатекстами. Об одном таком метатексте, случившемся через 15 лет после премьеры второго «Брата», и пойдет речь.

17 октября 2015 года в Санкт-Петербургском Ледовом Дворце состоялся большой концерт под названием «Брат 2 15 лет — Живой SOUNDTRACK». Позволю себя дать небольшое описание этого действия. Концерт длился четыре часа. В роли ведущих выступили Ирина Салтыкова, сыгравшая сама себя во втором «Брате», и Олег Гаркуша. Поскольку саундтрек

действительно был живой (не использующий фонограмму, как, скажем, большинство сборных концертов популярной музыки прошлого), то были неизбежные паузы, во время которых следующий исполнитель настраивал под себя аппаратуру. Эти паузы заполняли выступления тех, кто принимал участие в создании фильма: Михаил Козырев, Дарья Юргенс... Так в концерт включались устные рассказы по истории создания фильма Балабанова, а тем самым претекстуальное пространство расширилось, выходило за пределы собственно фильма.

Еще один способ заполнения пауз — показ фрагментов фильма на большом экране позади сцены, иногда это на титре называлось словом «цитаты». Например, «мы, русские, не обманываем друг друга» или «Сэнкью вери матч, вот уроды». В данном случае закономерна была обратная связь со стороны зрительного зала: зрители хором произносили крылатые фразы вместе с экранными героями. В этом случае можно говорить о реформатировании пространства фильма: пространство фильма расширилось до пределов зрительного зала; зрители стали соучастниками экранного действия, что невозможно представить в обычном кинотеатре на кинопоказе (вернее, представить можно, но любого рода реплики из зала по ходу фильма будут нарушением правил поведения в кино). Знание же зрителями реплик из фильма подчеркивало культовый статус картины Балабанова.

Кроме того, показ фрагментов фильма на большом экране способствовал возвращению «Брата 2» с дисплеев и мониторов в формат кино; и даже не возвращению, а для большинства зрителей первому просмотру — как верно заметил Козырев, когда «Брат 2» вышел в свет, в кинотеатры еще и уже ходить было не принято, то есть почти никто, как это сейчас ни покажется странным, не видел этот фильм на большом экране. И вот теперь для зрителей, пришедших на концерт, такая возможность представилась. То есть фрагменты фильма оказались в родном для себя, но непривычном для зрителя относительно именно этого фильма пространстве. Можно сказать, что при показе кадров фильма на большом экране по ходу концерта возникла новая для «Брата 2» рецептивная стратегия, вернувшая его в формат киноискусства.

С другой стороны, сама концепция пространственной организации Живого Саундтрека была для больших концертных площадок вполне привычной: на концертах в том же Ледовом дворце, в Олимпийском в Москве, в других дворцах спорта и на стадионах, то есть везде, где случаются выступления музыкантов для нескольких тысяч зрителей (да и в сравнительно небольших клубных залах тоже) в порядке вещей

на заднике сцены, над сценой, по бокам устанавливаются экраны, на которых показывается и сам концерт, и специально подготовленный видеоряд. На Живом Саундтреке экраны показывали и фрагменты фильмов, и сам концерт, и специальную заставку. То есть пространственная организация сцены для не первый раз посещающих большой концерт зрителей не была в плане организации чем-то необычна.

И прежде чем переходить к выступлениям участников саундтрека «Брата 2», укажу еще один сегмент концерта. Петербургский детский хор исполнил две песни из фильма, одна из которых и в кино звучала в исполнении детского хора в виде синхрона, а потом и в финале — это «Последнее письмо»; второй же песней, исполненной детским хором в Ледовом, стала песня Земфиры «Я искала тебя...» Выступление детского хора тоже способствовало трансформации исходного кинотекста. И можно на данном примере говорить о двух типах трансформации пространства. Исполнение детским хором «Последнего письма» стало прямым перенесением элемента фильма в пространство концерта, но с одной оговоркой — по понятным причинам хор был по составу не тот, что пел в фильме (те дети уже выросли), то есть получилась своего рода реконструкция, заложенная, впрочем, в название всего действия — Живой Саундтрек. Исполнение же песни Земфиры стало новой интерпретацией элемента фильма: одновременно и память киноряда включилась, и новые смыслы появились. К тому же обе песни в результате общего исполнения сформировали систему, общую суть которой можно представить как форсированную актуализацию присутствующих в фильме мотивов, связанных с детством. Напомним, что синхрон с исполнением детским хором «Последнего письма» происходит в фильме как раз на том самом концерте в гимназии, где Данила слышит так запавшее ему в душу (и ставшее лейтмотивным в фильме) стихотворение «Я узнал, что у меня...»; а стихотворение это читает маленький сынишка главного отрицательного персонажа — банкира Белкина (актер Сергей Маковецкий). То есть появление детского хора на сцене в Живом Саундтреке эксплицировало важную тему кинопретекста.

Отдельно отметим и такой элемент концерта, который может быть назван мемориа. Своего рода лейтмотивом всего действия стало повторяющееся выражение дани памяти ушедшим создателям фильма — режиссеру Алексею Балабанову и исполнителю главной роли Сергею Бодрову. В сочетании с зачастую довольно смешными сегментами фильма, демонстрировавшимися на экране, эти лейтмотивы рождали амбивалентный эффект, сравнимый, как представляется, с воздействием трагикомедии.

И еще один метатекст, который уже может быть обозначен как метатекст не только по отношению к фильму, но прежде всего по отношению к концерту. Имею в виду визуальную продукцию — официальные афиша, магнит, футболка. В основу рисунка всех их была положена известная и узнаваемая афиша фильма. Даже те, кто не был в кино в год выхода «Брата 2», афишу фильма помнить вполне могут; тем более, что по ней оформлялись обложки и видеокассет, и аудиокассет с саундтреком. Таким образом, картинка на продукции концерта была призвана заставить зрителя вспомнить картинку пятнадцатилетней давности, тем самым приблизить современное действие к зрительскому сознанию за счет актуализации образов визуальной памяти. Та же функция и у надписи — на магните и на лицевой стороне футболки. Это одна из самых популярных фраз из фильма: «В чем сила, брат?»

Таким образом, мы увидели целый ряд разнообразных (именно разнообразных и даже разноприродных) элементов концерта, способов экспликации сегментов фильма в иное для себя пространство. Это и устные рассказы, и отрывки из фильма, и съемки съемок, и подключение зрителей к творческому акту через хоровое цитирование вместе с киногероями фраз, ставших крылатыми, и реконструкция и интерпретация двух песен детским хором, и визуальная продукция, сопровождающая концерт. Все это формирует единую систему метакинотекста к «Брату 2», и восстанавливая фильм в памяти зрителей, и предлагая фильму ожить в новом формате — формате сценического действия в разных его проявлениях.

Однако сама эта система названных метакинотекстуальных элементов включается в качестве подсистемы в, что называется, основной корпус концерта — выступления музыкантов, большинство из которых принимали прямое участие в создании саундтрека «Брата 2». Конечно же, были не все. Не было Чичериной, «Сплина», «Танцев Минус», Земфиры, «Аукциона», «Океана Ельзи»... Но шесть исполнителей заполнили собой основное время четырехчасового действия. Закономерно, что пять из шести генетически представляли Свердловский рок.

Начинали «Смысловые галлюцинации». Их песня «Розовые очки» звучит в фильме дальним фоном в сцене в сауне — когда Костя Громов рассказывает друзьям о своем брате Мите, как любит его, как скучает. Смысл же песни, точнее, ее рефрена-названия раскрывается во второй половине фильма — мы вслед за Данилой знакомимся с хоккеистом Митей и понимаем, что относительно брата у Кости были как раз те самые «розовые очки». После «Розовых очков», открывающих сет «Смысловых галлюцинаций», прозвучало четыре песни не из фильма. И только потом,

в конце выступления группы прозвучала песня «Вечно молодой». В фильме ее функция в характеристике персонажа — Вити. Песня сопровождает героя, а слова песни соотносятся с его манерой поведения, образом жизни. Кроме того, обе песни — и «Розовые очки», и «Вечно молодой» — для многих реципиентов уже сами по себе как бы и не существуют, а существуют только в контексте фильма, еще точнее — тех линий фильма, которые с ними соотносятся.

Вторым выступал Глеб Самойлов и его нынешняя группа «The Matrixx». Начали с новых песен (замечу уже здесь, что звучавшие в концерте песни не из «Брата 2» тоже становились частью системы метакинотекста за счет включения в единое пространство с элементами, связанными с кино), но продолжил хрестоматийными — правда, в несколько нетривиальных интерпретациях — песнями «Ковер-вертолет», «Секрет», «Опиум для никого». Впрочем, «Агата Кристи», разделенная теперь на друг от друга отдельно выступающих Вадима и Глеба Самойловых, в «Брате 2» представлена только одной песней — песней «Секрет». Однако и у других песен «Агаты Кристи» есть связь с «Братом 2», только не прямая. В единственной состоявшейся режиссерской работе Сергея Бодрова, фильме «Сестры» саундтрек включает в себя песни только двух групп — «Кино» и «Агата Кристи» (в официальном издании саундтрека «Сестер» 13 композиций, из которых 7 принадлежат «Агате Кристи»: «Пуля», «Ein Zwei Drei Waltz», «ХалиГалиКришна», «Дворник», «Странное Рождество», «Я буду там» и «Сестры (тема)»). Таким образом, выступление на Живом саундтреке обоих братьев Самойловых расширило пространство подключением еще одного фильма, имеющего отношение к диалогии Балабанова.

После же Глеба Самойлова была «Настя», группа Насти Полевой. Настя не принимала участие в «Брате 2», но зато была в кадре первого «Брата» и являлась героиней одного из ранних фильмов Балабанова «Настя и Егор». В концерте было исполнено три песни, и первая — как раз та, что напевают музыканты на диване в первом «Брате», там еще помимо Насти сидят Чиж, Дюша Романов... Третья же песня — самая, пожалуй, известная у Насти песня «Волки». Но именно благодаря появлению Насти Полевой в собственно кинопространство концерта включился и фильм «Брат», и фильм «Настя и Егор», то есть количество фильмов-претекстов увеличилось.

Настя Полева принимала участие в выступлении следующих исполнителей, единственных не свердловчанам из шести — группы «Би2»; вместе они спели «Мой рок-н-ролл», которой, правда, не было в фильме. Звучали и новые песни. Но и, конечно, песни из «Брата 2». Дело в том, что

«Би2» являются единственной группой, которая попала в кадр «Брата 2» с синхронном песни «Полковник». Из «Брата 2» прозвучали, естественно, «Полковник» и «Варвара». «Полковник», кстати, частично задействован еще в двух фильмах — в «Сестрах» и в «Дне Выборов», то есть вновь пространство кинопретекстов возросло. А третью песню из саундтрека второго «Брата», песню «Счастье» «Би2» не спели. Получился «минус-прием»; ну, к приемам такого рода можно отнести и всех отсутствующих музыкантов с непрозвучавшими песнями.

В еще большей степени расширилось пространство кинопретекстов на выступлении Вадима Самойлова. Он спел несколько песен из репертуара «Агаты Кристи» и свою песню «Никогда», которая в издании саундтрека «Брата 2» обозначена как песня, исполненная не «Агатой Кристи», а... Вадимом Самойловым. Что же касается расширения пространства кинопретекстов, то тут оно случилось благодаря сопровождавшим выступление Вадима кинокадрам на большом экране — из фильмов Балабанова «Мне не больно» и «Жмурки». Кадры из «Жмурок» сопровождали «Истерику» — песню, звучавшую сразу в двух фильмах Балабанова: в «Жмурках» и «Кочегаре». Такая получилась многоуровневая система из песен и фильмов. И ей пришлось локализоваться в сторону дилогии «Брат» и «Брат 2» в финальном номере концерта — выступлении Бутусова с «Ю-Питером».

Свой сет Бутусов композиционно выстроил на временной инверсии — от недавнего прошлого к прошлому давнему: от второго «Брата» к первому, а потом и к тому, чего не было в «Братьях», но было задолго до них; а в итоге финал выступления «Ю-Питера» совпал с финалом «Брата 2». Конкретизируем. Началось все с «Гибралтара» из второго «Брата», из основного официального саундтрека. Потом из первого «Брата» прозвучали «Зверь» и «Крылья». Напомним, что в фильме «Крылья» звучат в начальных кадрах, а «Зверь» почти в самом финале, тут же получилось, что сначала был «Зверь» и лишь после него «Крылья»; тоже инверсия. Тяжкое настроение от «Зверя» и «Крыльев» компенсировалось светлым и довольно веселым «Дыханием». А после «Дыхания» был «Хлоп-хлоп». В первом «Брате» эта песня звучит в синхроне — Бутусов поет ее в кадре на концерте, на котором присутствует и Данила. Следом шли «Скованные», песня, не имеющая отношения к фильмам Балабанова, но вернувшая историю к самому началу, к первому значительному альбому «Нау», альбому «Разлука». И здесь тоже оказалось расширено пространство кинопретекстов — имеется в виду фильм «Стиляги», в котором звучит крайне необычная версия «Скованных». Между тем закончилось все — и выступление Бутусова, и весь концерт — тем, чем

и должно было закончиться — заключительной песней второго «Брата» «Последнее Письмо», теперь уже в авторском исполнении — как она и звучит на финальных титрах. И благодаря этой песне подключился еще один кинотекст — фильм «Зеркало для героя» В. Хотиненко.

Попробуем обобщить логику построения музыкальной части Живого Саундтрека. Благодаря песням (прежде всего тому, что можно назвать конопамятью музыкального номера) и их визуальному оформлению претекстуальное кинопространство существенно расширилось, выходило за пределы и «Брата 2», и всей дилогии. Прежде всего — в другие фильмы Балабанова: «Настя и Егор», «Жмурки», «Мне не больно», «Кочегар»... Так, песня «Истерика», не звучавшая в дилогии про Данилу, будучи исполненной на концерте, подключила к претекстуальному пространству «Жмурки» и «Кочегар», в которых она звучала. «Полковник» «Би2» подключил еще два фильма, уже не балабановских, но тоже знаковых — «Сестры» и «День выборов», «Скованные» подключили фильм «Стиляги», «Последнее письмо» — «Зеркало для героя». То есть благодаря песням претекстуальное кинопространство выросло в достаточно крупный и серьезный список фильмов. Что же объединяет все эти фильмы разных режиссеров? Как представляется, как раз повышенное внимание к саундтреку. И не просто повышенное внимание, а принципиальная установка на концептуальность этого элемента. Таким образом, названные фильмы некогда эксплицировали музыку (и преимущественно рок-музыку) как киноэлемент, а после этого собранные в едином пространстве концерта рок-песни актуализировали память об этих фильмах, сведя их в единую парадигму рок-кино. Круг замкнулся.

Что же получилось в системе всех элементов Живого Саундтрека? Возникла многоуровневая и разноприродная парадигма метакинотекста, включающая в себя большое количество элементов, важнейший из которых, конечно, рок-музыка. И потенциал этого вида искусства для игрового кино отнюдь далеко не исчерпан, что в числе прочего и продемонстрировал концерт «Брат 2 15 лет — Живой SOUNDTRACK».

Наталья Е. Мариевская

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ФИЛЬМА В ДИНАМИКЕ СЮЖЕТА

Свобода, с которой кинематограф оперирует художественным пространством, недоступна ни одному другому искусству. Пространство в кино создается силой воображения художника. Это особенно хорошо видно на примере мультипликации, когда новый, ранее никогда не существовавший мир возникает из множества воспоминаний, впечатлений, грез и фантазий автора. С появлением цифровых технологий пространство может создаваться без оглядки на технические ограничения. 3D технологии превратили движение в пространстве в захватывающий аттракцион. И, тем не менее, само по себе движение не может быть увлекательным, удерживающим внимание зрителя. Разочарование во многих масштабных, весьма дорогостоящих проектах ставит вопрос о том, что же делает движение по-настоящему притягательным? Чем обуславливается динамика пространства, ее характер?

Самый простой и очевидный ответ лежит на поверхности. Динамика пространства обусловлена движением в нем героя произведения. Следовательно, пространство не может быть рассмотрено вне связи с героем. Но простота этого ответа кажущаяся, так как связь героя и пространства оказывается чрезвычайно сложной. Герой, как и само «Я» в реальности, не является автономным, замкнутым, а возникает как результат коммуникаций; его внешняя граница разомкнута. «Я» формируется каждым человеком, индивидом, в процессе его отношений

с другими людьми, представителями определенных культур. «Я» рождается из коммуникации, из взаимодействия с «другими» и создает свой мир. «Я» меняет пространство и меняется само. Связь «герой-в-пространстве» является проекцией связи «я-в-мире». Пространство несет на себе определенные черты героя, обладает с ним сходством и в то же время может быть враждебно ему, отражая его внутренний конфликт, то глубинное противоречие, которое несет в себе герой.

В фильме Ю. Норштейна «Ежик в тумане» (1975) Медвежонок и Ежик живут в разных пространствах, которые выглядят и звучат по-разному. Прийти к Медвежонку для Ежика означает выйти из своего пространства глубокой медитативной задумчивости, выйти из тумана и прийти в ясный, теплый мир жилья с его уютом и светом.

Пространство фильма менее всего может быть рассмотрено как фон, как покое вместилище движения, как некая декорация с произвольными свойствами. Сама связь «герой-в-пространстве» является фундаментальной для образования художественного произведения и входит в комплекс связей, создающих его целостность и внутреннюю связность. Тесно сопряженное с героем пространство, тем не менее, не выходит за рамки его кругозора: отношение героя и пространства формируется и раскрывается в сюжете. Автор наполняет пространство образами, выходящими за пределы кругозора героя. Об этой особенности художественного пространства М. М. Бахтин писал: «Если мы обратимся к предметному миру художественного произведения, мы без труда убедимся, что его единство и его структура не есть единство и структура жизненного кругозора героя, что самый принцип его устройства и упорядочения трансгрессиентен действительному и возможному сознанию самого героя» (Бахтин 1979, 88).

Связь героя и пространства входит в определение модуса художественности, понимаемого как «всеобъемлющая характеристика художественного целого, некоторая стратегия оцельнения художественной реальности, предполагающая внутреннее единство эстетической ситуации, управляемой единым творческим законом; соответствующий тип героя и окружающего его воображаемого мира; соответствующие авторская позиция и установка читательского восприятия; единая система ценностей и отвечающая ей поэтика» (Тюпа 2008, 127). При этом различные модусы художественности: героический, драматический, комический и другие порождаются типом отношения «я-в-мире», вернее, его проекцией.

Отношение героя и пространства формируется на этапе замысла произведения, его динамика определяется основным конфликтом произведения и отличается острым драматизмом. Динамика художественного

пространства создается на уровне разработки сюжета и неразрывно связана с ним. Работа над сюжетом у драматургов во ВГИКе начинается с создания описания комнаты, в которой живет герой. Результат зачитывается перед аудиторией, слушатели должны по описанию угадать героя произведения, его характер. Это практика. В теории вопрос о работе драматурга по формированию пространства и его динамики является, по-видимому, почти не разработанным. В этом отношении показательно, что автор популярного в профессиональной среде кинодраматургов сочинения «Анатомия сюжета: 22 шага к мастерству» Джон Труби «лучшей книгой о мире повествования из всех когда-либо написанных» называет не книги по драматургии кино, а «Поэтику пространства» феноменолога Гастона Башляра.

Значение этой книги трудно переоценить. Гастон Башляр приучает читателей видеть в образах пространства «рельеф души», создавшего их художника: «Поэтический образ — это внезапно проявившийся рельеф психики, слабо изученный в его второстепенных психологических причинностях» (Башляр 2014, 8). За пространственными образами Башляр обнаруживает сложные конфликтные отношения: между скрытым и явленным, внешним и внутренним, периферийным и центральным. Трепетная и противоречивая жизнь, угаданная философом за представлениями о доме, раковине, углах, миниатюре будит воображение, позволяет увидеть выразительные возможности пространства. Но его наблюдения слишком универсальны, сам конфликт статичен, лишен возможности развития и целиком воплощен в пространстве и, тем самым, уже исчерпан. Анализируя пространство, Башляр сосредоточен на проблеме автора, а не на проблеме героя, его движении. Уровень анализа пространства Башляром является внешним по отношению к уровню создания сюжета, и это ограничивает его потенциал. Исключая из рассмотрения конфликт с пространством, Башляр создает статичный мир: «[...] если мы скажем, что читаем дом, или «читаем книгу» в этом будет определенный смысл, поскольку комната и дом — это психологические диаграммы, с которыми сверяются писатели и поэты, когда анализируют чувство защищенности» (Башляр 2014, 84).

В сюжетных текстах дом отнюдь не является пространством защищенности. Дом может поглощать, убивать героя, став для него не убежищем, а ловушкой. Переходя на уровень сюжета, можно сделать вывод о том, что в отношении героя и пространства должен соблюдаться известный схематизм, подобно тому, как схематизм обнаруживается в самом сюжете.

Замена в наших рассуждениях сюжета сюжетной схемой является

допустимым упрощением. По поводу подобного методологического подхода Ю. М. Лотман сделал весьма остроумное замечание:

Научная модель «заменяет» объект отнюдь не в том смысле, что может быть использована вместо него в практической жизни, — заменяемость эта реализуется лишь в процессе познания. Так, модели гена с успехом заменяют моделируемый ими объект в процессе познания. Как взглянули бы на шутника, который сказал бы, что генетика бесполезна, поскольку не может заменить радости любви или произвести на свет живого ребенка? (Лотман 2002, 197).

О схематизме сюжета: устойчивые формы отношений героя и пространства фильма

А. Н. Веселовский прямо называет сюжеты схемами: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщились известные аспекты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности» (Веселовский 1949, 496). Анализ на уровне сюжетной схемы обнаруживает наиболее устойчивые контуры движения героя в пространстве фильма. Рассмотрим отношения героя и пространства в сюжетных схемах, выделяемых Х. Л. Борхесом, писавшим в эссе «Четыре цикла»: «Историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их — в том или ином виде» (Борхес, 1997, 213). Напомним, Борхес выделяет четыре сюжетные схемы, четыре истории: об укрепленном городе, о возвращении, о поиске и о самоубийстве бога (история самопожертвования). Самый поверхностный анализ сюжетных циклов, выделяемых Борхесом, позволяет говорить об известном схематизме отношения героя и пространства. Рассмотрим отношение героя и пространства в каждой из предложенных Борхесом сюжетных схем.

В истории об укрепленном городе героя и его цель разделяет лежащая в пространстве граница, а весь сюжет строится на оппозиции двух областей пространства: внутренней и внешней. Здесь пространственная схема предельно явлена, обнажена. За внешней и внутренней областями, разделенными границей, закрепляются некие значения. Сходство и различие этих областей определяется ценностями истории, ее основным конфликтом. Главным событием в сюжетах, основанных на подобной схеме, является пересечение героем границы обозначенных областей.

Во втором цикле достижение цели героем предполагает длительное движение в неизвестном герою пространстве. Цель при этом остается неподвижной и наделена ценностью, не подлежащей сомнению. История

о возвращении — это история долгой дороги домой (к самому себе, подлинному).

Третья схема, история о поиске, усложняется тем, что местоположение цели может быть неизвестно герою или сама цель может менять свое местоположение. Если в первых трех случаях цель и герой лежат в одной плоскости, то последняя схема, история о самопожертвовании, в это плоскостное движение вводит вертикаль. Цель лежит за границами физического мира и принадлежит миру горнему.

История об укреплённом городе

Рассмотрим, как обнаруживается история об укреплённом городе в произведениях кинематографа. В самом простом виде схема работает следующим образом: из своего привычно открытого (ничем не ограниченного пространства) герой своей волей или в силу трагических обстоятельств попадает в замкнутое, ограниченное пространство, которое по каким-либо причинам не может или не хочет покинуть. В этом пространстве герой полностью меняется, преобразуется. Далее возможны два различных исхода: в первом (благоприятном) — герой разрывает границу и уже преобразённым возвращается в прежний открытый мир, во втором (неблагоприятном) — преобразённый герой навсегда остаётся в замкнутом пространстве или погибает. Простота этой схемы поражает так же, как и её необыкновенная продуктивность. Первое, с чем связывается эта конструкция, это пространство тюрьмы, больницы, любого другого узилища, стены которого насильственно замыкают героя.

В фильме Френка Дарабонта «Побег из Шоушенка» (1994) герой Энди Дюфрейн приговаривается к двум пожизненным срокам заключения и попадает в абсолютно новое для него пространство тюрьмы. В ответ на появление в тюрьме этого чуждого элемента, благородного уравновешенного человека, сам каземат Шоушенк очень медленно, но неуклонно меняется, приобретая черты мира, к которому ранее принадлежал Энди Дюфрейн. Так, в тюрьме появляется библиотека, заключённые приобретают навыки сотрудничества и однажды здесь даже звучит музыка. Полное преобразование пространства тюрьмы героем, разумеется, невозможно. Изменяя место своего заключения, Дюфрейн неуклонно меняется сам. «Раньше я был честным, прямым, как стрела», — говорит Энди о самом себе. Теперь это не так. Энди превратился в махинатора, находящегося в услужении у корыстного ханжи Нортон, начальника тюрьмы.

Это пространство имеет концентрическую структуру. У него есть

центр — начальник тюрьмы Нортон. Это центр зла, его сердцевина. Дюфрейну удается обмануть Нортон и бежать. Более того, он опустошает его счета. Фильм оканчивается полным триумфом героя. Возможно, этот финал обеспечил картине неослабевающую зрительскую любовь: по состоянию на 6 декабря 2015 фильм «Побег из Шоушенка» занимает первое место в списке «250 лучших фильмов по версии IMDb». Однако, разорвав границу замкнутого пространства, герой не возвращается в тот мир, из которого был насильственно вырван арестом и ложным обвинением. Оригинальное название “The Shawshank Redemption” нельзя однозначно перевести как побег из Шоушенка: слово *redemption* может иметь значения ‘спасение’, ‘освобождение’, ‘искупление’. Герой оказывается на берегу Тихого океана, который сам считает Океаном Забвения. Он перестает быть управляющим банка, перестает быть заключенным, перестает быть частью системы. Дюфрейн искупил свое прошлое, но не победил систему. Она теперь существует без него. Эскапизм Дюфрейна является иллюзорным счастливым финалом, замещающим гибель героя. Его спасение кажется одновременно и реальным, и чудесным.

Отношение героя и пространства в фильме Милоша Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (1975) строится похожим образом. Пространство фильма создается на противопоставлении замкнутого мира психиатрической клиники и открытого внешнего мира. Герой картины Рэндл Макмерфи попадает в клинику не по своей воле, а по решению суда. Пространство больницы строится как концентрическое — на этот раз центром зла является сестра Милдред Рэтчед. Бунтарь Рэндл ломает пространство клиники, проецируя на него элементы собственного характера, заражая окружающих стремлением к неповиновению. Тем самым он приближает себя к сердцевине зла, готовит свое столкновение с сестрой Рэтчед. Столкновение Рендл проигрывает — система устояла. Однако преобразование все-таки состоялась. Оно перенесено на линию героя второго плана — Вождя.

В приведенных нами примерах укрепленный город — это стены, тюрьма, психиатрическая клиника. Однако само пространство может быть решено принципиально иначе и не иметь крепких стен. И сам механизм, удерживающий героя в заточении, иной. В картине «День сурка» (1993) герой, обозреватель погоды Фил Коннорс, прибывает в служебную командировку в маленький городок Паксатони на ежегодный фестиваль сурка. Надо ли говорить, что выбраться из города герой не сможет. Он застрянет во втором февраля, этот день будет повторяться снова и снова. У героя нет антагониста. Он должен найти и преодолеть моральный изъян в самом себе, что и происходит. В центре пространства,

замкнувшего в себе несчастного себялюбца Фило Коннорса, на этот раз находим не антагониста, а союзника — коллегу Риту. Которой и удается пробудить любовь. Пространственный центр оказывается смысловым. И все-таки перед нами все та же история об укрепленном городе с ее оппозицией «здесь — там», «внешнее — внутреннее» и все то же страстное желание героя вырваться из заточения.

Может возникнуть вопрос, не является ли подобный схематизм явлением только американского кинематографа, тяготеющего к проверенным драматургическим решениям?

Обратимся к примерам из европейского кинематографа. Сюжет картины Луиса Бунюэля «Ангел-истребитель» строится на замыкании персонажей в роскошном доме, куда все они были приглашены после оперного спектакля. Уже с самого начала картины задается оппозиция здесь — там, возникает мотив бегства из дома. Перед приходом гостей слуги стремятся его покинуть. Считается, что на создание фильма Бунюэля вдохновило полотно Теодора Жерико «Плот „Медузы“». Даже если это не так, эмоциональное родство двух произведений очевидно. Героев Бунюэля переполняет ужас потерпевших кораблекрушение, страстное желание покинуть ненавистный и пугающий дом и почувствовать под ногами твердую почву — ощутить вкус завтрака, вовремя поданного надежным, вымуштрованным слугой. Оторванные от этой почвы, дамы и господа из общества превращаются в диких зверей. Бунюэль заботится о том, чтобы зритель буквально физически ощутил запах немытого тела, атмосферу раздражения, похоти и безумия. Замкнутое пространство на этот раз не преобразует героев, а раскрывает их суть. На твердой почве персонажи оказываются, исполнив странный ритуал: проиграв, заново пережив определенные события рокового вечера. Дом-ловушка отпустил их.

Герой может оказаться в замкнутом пространстве вопреки своему желанию, но все-таки по доброй воле, например, из-за моральных обязательств. В фильме Луиса Бунюэля «Виридиана» (1961) героиня, юная девушка с именем, давшим название фильму, за несколько дней до монашеского пострига отправляется из монастыря в поместье дяди дона Хайме с намерением в скором времени вернуться обратно — она твердо решила посвятить себя служению Господу. В новом, по сути чуждом ей пространстве произойдет преобразование характера и судьбы Виридианы — она навсегда окажется запертой в замкнутой границе дома, внутри «укрепленного города». В финальной сцене Виридиана сидит за картонным столом с бастардом-кузеном и его любовницей Рамоной,

многие годы служившей прислугой в доме дяди. Образ невинной праведницы оказывается не просто снижен, а полностью разрушен. В сюжетной схеме Виридианы «укрепленный город» предстает в виде удерживающего пространства. Необходимо отыскать центр этого пространства, роль которого, по-видимому, не может выполнить ни одна из персонажей. Дон Хайме умирает до начала основного действия. Настоятельница покидает дом, столкнувшись с неожиданным упорством Виридианы. С кузеном они долгое время существуют параллельно, впрочем, как и с Рамоной. Центром пространства оказывается шкаф. Хранилище, скрывающее тайну персонажа: «Шкаф с его полками, секретер с его ящичками, сундук с двойным дном — это не что иное, как механизмы тайной психологической жизни. Без этих «объектов» и некоторых других, наделенных тем же значением, наша скрытая внутренняя жизнь лишилась бы модели сокровенного» (Башляр 2014, 135). Шкаф в доме дон Хайме открывается, когда, оставшись одни, нищие отпирают его, готовясь к своему буйному пиршеству. Сцена Бунюэлем строится так, что зрителю удастся разглядеть каждый предмет, доставаемый из шкафа: драгоценную скатерть, столовое серебро... Появление каждой вещи нищие комментируют как явление невиданного, недоступного им сокровища, теряясь в попытках определить его стоимость. И вот тут обнажается смысл происходивших ранее событий.

Решение творить добро самостоятельно вне стен монастыря Виридиана принимает после смерти дяди, вступив в права наследования. Становятся понятны слова о гордыне, произнесенные в начале кинокартины подоспевшей с утешениями настоятельница. В основе отношения Виридианы и нищих лежит неравенство. Гордыня, сознание собственного превосходства — вот мотив поступков героини. Вот то, что удерживает ее среди нищих. Нет в ней ни милосердия, ни смирения. Сцена пиршества нищих выглядит чудовищной пародией на Тайную Вечерю. Но нет с ними Христа. Источником святотатств является сама Виридиана, которой недоступно ни милосердие, ни прощение. Не случайно настоятельница в самом начале указывает ей на неблагодарность к человеку, добровольно взявшему на себя обязанности по ее обучению в монастырской школе.

Фильм Луиса Бунюэля содержит в себе сразу два важных элемента, развивающих схему «укрепленного города»: во-первых, засасывающее, поглощающее героя пространство, во-вторых — опредмеченный центр пространства, скрывающий тайну героя. Именно поглощающее героя пространство создает мрачную магнетическую атмосферу фильма. Борьба персонажей друг с другом выглядит, как борьба за дом, за право устанавливать

в нем свои правила. Молодой хозяин поначалу делает в доме ремонт, пытаясь устроить его по своему вкусу. У него есть еще планы, есть свои, пусть не очень отчетливые, отношения с собственным будущим. Есть намерение жениться. И есть невеста. Но появляется слуга и мгновенно считывает подлинное желание хозяина — ничего не делать, не двигаться, не жить. Невеста пытается вытаскивать молодого человека из дома, устанавливая свои правила. Но слуга, потакая скрытым желаниям хозяина, побеждает. Лишенный собственной воли молодой человек навсегда оказывается запертым в доме, правила в котором устанавливает другой, чужой человек с низменной натурой. Герой в картине достигает своей цели — погружается в бездействие. Однако слуга, навязывая свой порядок господину, не достигает цели — уравнивать его с собой. Его низменные склонности чужды хозяину.

Причины, по которым стены дома замыкают в себе героя, могут быть разными, подчас достаточно сложными для трактовки, и это зависит, прежде всего, от главного конфликта фильма, от содержания оппозиции, разделяющей внешнее и внутреннее пространство. Может показаться невероятным, что фильм Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) в основе содержит все ту же древнюю «историю об укрепленном городе». Контур этой схемы видится уже в названии фильма. Как и всякое хорошее название, оно является кодом всей истории. Мариенбад — «пространство века иного», с его лепниной, гравюрами, тусклыми зеркалами — замыкающее героев пространство, из которого нет выхода, развернутая метафора окаменевающего прошлого. Прошлого, охватывающего человека сразу после того, как прошел миг принятия судьбоносного решения. В фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции» (1971) чумной город запирает профессора Ашенбаха для разрешения эстетической проблемы источника красоты. Пространственная оппозиция внешнего и внутреннего способна служить метафорой любой другой оппозиции, в этом разгадка широкого распространения истории об укрепленном городе. Внешнее и внутренне принимают значение настоящего и прошлого в фильме «В прошлом году в Мариенбаде» или явного и скрытого, как это происходит во множестве фильмов жанра триллер.

В фильме Альфреда Хичкока «Ребекка» (1940) мы сталкиваемся все с тем же «укрепленным городом» с его концентрической структурой: загадочное поместье Мандерли скрывает в себе тайную запретную комнату, комната скрывает в себе шкаф. В фильме мы снова обнаруживаем развернутую сцену с открыванием запретной дверцы, с почти ритуальным любованием хранящимися в нем вещами покойной хозяйки — Ребекки. Так перед новой хозяйкой, искренней и простодушной, раскрывается

тайна завораживающего соблазна, неотвратимо действующего на мужчин и женщин.

Сразу после публикации романа «Ребекка» Дафну Дюморье обвинили в плагиате. Издатель ответил, что сюжет весьма расхожий. И это, безусловно, правда, если иметь в виду сам схематизм подобных сюжетов. Проступающий костяк схемы мало повлиял на судьбу фильма. «Ребекка» принесла «Оскара» своему создателю. И по-прежнему входит в первую сотню фильмов IMDb. Сюжет фильма оказался именно хичкоковским: настоящая любовь верит в невиновность любимого и не нуждается в ее доказательствах. Пожар Мандерли унес все его тайны — поместье не приняло новую хозяйку, навсегда оставив след в ее душе. Ребекка снова заморозила свою жертву.

В картине Ларса фон Триера «Меланхолия» (2011) явственно проступают жанровые признаки триллера с его томительным ожиданием грядущего несчастья. И здесь мы снова обнаруживаем удерживающее пространство, замкнутое, труднодоступное, завораживающее своей мрачноватой красотой. Режиссер добивается узнаваемого сходства с барочными деталями парка из фильма «В прошлом году в Мариенбаде». Однако в «Меланхолии» сходство с классическим триллером усилено. Гостиницу окружает туман. Предпринимаемые героиней попытки покинуть ее во время конной прогулки терпят неудачу, она неизменно возвращается обратно. Смерть запертых внутри этого пространства персонажей неминуема, потому что жизненные ценности внешнего мира потерпели поражение, утратили свое значение — и это является источником меланхолии.

Оппозиция внешнего — внутреннего реализуется как оппозиция мира ребенка и мира взрослого в так называемых «сюжетах взросления», моделирующих процесс инициации. «История об укрепленном городе» содержится и в сюжете фильма Питера Богдановича «Последний киносеанс» (1971). Юноша Сони Круфорд, нежный, чувствительный, чувствительный ко всякому злу, недавно окончил школу, он проходит через разочарования в любимой и в друзьях. На первый взгляд обычная история взросления. Однако Сони так и не удается вырваться из родного городка. Его попытка уехать в Мексику остается за кадром, став еще одним событием в череде разочарований. Фильм начинается сценой, в которой Билли, слабоумный мальчик, которого так трогательно оберегал Сони, метет улицу. Это обозначение границы городка. В финале сцена повторяется. Только теперь въехавший в город грузовик сбивает парнишку насмерть. Повзрослевший Сони заперт в городке, лишившемся чего-то самого главного — людей, бывших его центром. Сони остается в мире,

где взрослые так же несчастны, как и подростки. Это главный итог его взросления. Выхода в иное пространство нет. У города, в котором погиб невинный ребенок, нет будущего. Центром мира, в котором взрослеет Сони, является кинотеатр. Но он больше никому не нужен. После последнего киносеанса экран гаснет, гаснет и умирает центр этого мира.

Иначе выстроено отношение героя с внешней и внутренней границей мира в фильме Фолькера Шлендорфа «Жестяной барабан» (1979). Оскар Мацерат, в три года решивший больше не расти, остается внешне трехлетним до самого совершеннолетия. Переживаемые им события неуклонно подводят его к неизбежному решению. И в двадцать один год, в возрасте совершеннолетия, он говорит: «Я могу! Я хочу! Я буду расти». Теперь он может покинуть мир детства, пространство, в котором сладко мечтается в покое под бабушкиными юбками. Разорвать с пространством детства означает разорвать с бабушкой и отправится в неведомый внешний мир. Так и решается последняя сцена фильма Шлендорфа — прощание Оскара и отъезд на поезде из Гданьска. Сюжет взросления является одним из древнейших, и не вызывает удивления то, что он хорошо ложится на древнюю сюжетную схему.

Конфликт между реальным и виртуальным миром — один из центральных в современном искусстве. Однако основанные на нем сюжеты могут с успехом использовать «историю об укрепленном городе» в качестве основы. Ярким примером подобного построения сюжета является фильм братьев Коэнов «Бартон Финк» (1991). Герой фильма, драматург Бартон Финк приезжает в Голливуд, чтобы писать для одной из крупных кинокомпаний заказной сценарий. И сразу попадает в ловушку: удерживающее пространство — жутковатую гостиницу, которую стережет странного вида портье, внезапно появляющийся из подвала. В гостинице ощущается странный жар, заставляющий отклеиваться старые обои. Ясно, что гостиница с ее подвалом — метафора ада. Однажды сквозь доски пола вырываются языки пламени. Герой тоскует о море, что надо понимать как тоску по реальному миру: открытка с изображением моря и девушки, прикрепленная у него над столом, напоминает ему о мечте. В финале Бартон Финк напишет сценарий и освободится из плена гостиницы. Он окажется у моря. Станет частью нарисованной на открытке реальности. То есть, достигнет цели, прямо противоположной желаемой. Почему? Потому что так и не заглянет в коробку, оставленную ему соседом (у зрителя и у героя есть определенные основания полагать, что в коробке — отрезанная голова), изо всех сил пытавшимся рассказать ему свою историю. Потому что в аду, где живут реальные люди, он

только «турист с пишущей машинкой». Бартон Финк принесет коробку с собой на виртуальный пляж. Возможно, однажды он ее откроет и связь с реальностью будет восстановлена. В картине рефреном звучит фраза: «Мы еще услышим об этом парне, и это будет не открытка».

Похожие отношения с пространством обнаруживаются у героя фильма Алехандро Г. Иньяриту «Бердмен» (2014). Чтобы выбраться из здания бродвейского театра, герой Ригган Томсон должен поставить пьесу — ему, актеру, чья слава осталась в прошлом, нужна победа, нужен триумф. Он побеждает. Ригган не просто ставит спектакль. Он восстанавливает оборванные связи со своими близкими. Двойственный финал картины решен вполне в постмодернистском ключе — зритель может поверить, что герой Ригган обладает чертами когда-то сыгранного им персонажа Бэтмана и может летать. И, улетев, обрел наконец безграничную свободу.

Ситуация, когда, пересекая границу, герой уничтожает пространства своего существования и выходит в новое, дотоле ему неизвестное реальное, лежит в основе фильма Питера Уира «Шоу Трумана» (1998). Герой фильма выходит из искусственного (виртуального) мира в неизвестность — реальность.

«Укрепленный город» в эссе Х. Л. Борхеса — не только темница, из которой необходимо выбраться. Во втором варианте схемы — это желанное пространство, которое нужно завоевать, дабы проникнуть в него. Здесь сохраняется знакомая оппозиция замкнутого и открытого, внешнего и внутреннего, но вектор движения героя направлен уже извне вовнутрь. С этой моделью активно работает Андрей Тарковский в фильме «Зеркало» (1974). В эпизоде, когда мать с голодным Алешей приходит в дом к доктору, чтобы продать сережки, пересечение героями границы, порога дома предельно усложняется: самого доктора нет дома, его жена, одетая в вычурное атласное платье, настороженно встречает неожиданных гостей, подвергая их унизительному допросу; мать, невнятно, мучительно заискивая, говорит что-то «о маленьком дамском секрете»; прежде, чем войти, Алеша должен вытереть босые озябшие ноги о мокрую тряпку, лежащую на пороге. Наконец, все препятствия преодолены — мать и Алеша входят в крепость. Сразу обнаруживает себя концентрическое строение пространства дома. Алеша остается в сенях, мать с хозяйкой проходят дальше вглубь дома, в другую комнату, в которой и происходит примерка принесенных ею драгоценностей. Наконец, хозяйка открывает матери заветный центр дома — освещенную жемчужным светом маленькую комнатку, детскую, в которой под нежным пологом спит чудесное дитя. Тут и открывается тайна дома, его сердце. Ребенок спрашивает, почему

десятикопеечная монета меньше, чем монета в пять копеек. Вид этого ангела, пораженного проказой стяжательства, вызывает у матери физическую тошноту. Этот внезапный приступ и готовит кульминацию фильма, самопожертвование матери во имя сына (убив петуха, она спасает сына от греха убийства) и ее вознесение.

Схема «истории об укрепленном городе» служит сюжетной схемой другому эпизоду фильма «Зеркало», одному из самых драматичных в картине. Сцена в типографии, когда мать пытается убедиться, что ею не совершена роковая ошибка. Здесь, как сквозь кордоны, она прорывается к центру заветной комнаты, в которой стоит шкаф, таящий заветный журнал с вечерней сверкой гослитовского издания. Динамику эпизоду придает именно это неуклонно центростремительное движение героини.

Движение от периферии к центру служит основой динамики таких фильмов, как «Сталкер» Тарковского, «Осенняя Соната» Бергмана, «Я тоже хочу!» Балабанова. Всякий раз мы находим в подобных сюжетах границу пространства, затрудняющую входение героя в него, и центр, соприкосновение с которым эмоционально ярко окрашено для героя, желанно или мучительно. В «Сталкере» — это комната, исполняющая желание, в «Осенней сонате» — комната больной и оставленной дочери, в картине Балабанова — царские врата заброшенной церкви, в которой исчезают люди, чтобы оказаться там, где счастье.

Очень отчетливо концентрическое пространство с заданной границей читается в фильме Льва Кулиджанова «Когда деревья были большими» (1961). Здесь роль границы выполняет река, которую нужно пересечь, чтобы попасть в желанное для героя фильма, Кузьмы Кузьмича Иорданова, пространство. Фамилия Кузьмы Кузьмича совершенно определенно указывает на связь героя с пространством, на значение для его судьбы пересекаемой им границы. Наташа, девушка, отцом которой намеревается назваться и быть Иорданов, работает паромщицей. Так закрепляется ее связь с рекой. Дом Наташи — это и есть центр стремлений Иорданова. С домом связано и малодушное преступление героя — кража наташиных денег из ящичка комода. И здесь же происходит ее великодушное прощение грешного «отца». Для героя утвердиться в центре этого пространства возможно, только став человеком, очистившись. Деньги, лежащие в тайнике, это трудовые деньги. Труд в картине — источник очищения и спасения героя. Знаменитая фраза «Руки-то еще помнят!» произносится им в кульминации картины, когда он самостоятельно, впервые после долгого периода социального и морального падения, вытачивает деталь.

Кажется, что «историю укрепленного города» можно обнаружить

в основе практически любого фильма. В самом деле, подобная сюжетная схема чрезвычайно проста. Она наглядно представляет мир ценностей истории. Легко адаптируется под практически любой, сколь угодно сложный конфликт. Она дает очевидную экономию сил и средств при создании художественного пространства. История может происходить в одной комнате. Именно поэтому такая схема часто лежит в основе сценических произведений: «Вишневый» сад Чехова с его конфликтом центробежных и центростремительных сил; «Три сестры» с острым и пассивным желанием сестер вырваться из замкнутого чуждого места в большой открытый утерянный мир, находящийся скорее в ином времени, чем в другом пространстве, и активным действенным желанием захватить, присвоить себе это место у Наташи; «Трамвай «Желание»», дважды экранизированная пьеса Тенниси Уильямса, тоже история об укрепленном городе, как и множество других.

Эта схема пригодна для создания большого напряжения, так как дается возможность работы со скрытым, потаенным, спрятым в центре пространства. Но при всех своих достоинствах, она не может описать всего многообразия отношений героя с пространством.

История о возвращении: движение в лабиринте

История о возвращении значительно в большей степени раскрывает возможности кинематографа в создании сложного движения героя в пространстве. Тут, как и в случае с историей об укрепленном городе, можно назвать несколько эталонных картин, сюжет которых прямо содержит конструкцию «Одиссеи» Гомера. Наиболее отчетливо сюжетная схема «Одиссеи» проступает через ткань фильма «Апокалипсис сегодня» (1979) Френсиса Форда Копполы по сценарию Джона Милиуса. Джон Милиус говорит о заимствовании сюжетной схемы фильма из «Одиссеи» Гомера, которую внимательно изучал в киношколе. В самом деле, эпизод встречи капитана Уилларда и его отряда с щеголеватым любителем запаха напалма полковником Килгорном, помешанным на серфинге, имеет ту же структуру, что и встреча Одиссея с Циклопом. В девушках-моделях легко узнаются сирены, после встречи с которыми персонажей ждет неминуемая гибель.

Схема возвращения предполагает движение в пространстве, позволяющее работать с авантюрным временем: в дороге может случиться что угодно и в любой момент. Ценность, находящаяся в конечном пункте путешествия, не должна вызывать сомнений (Одиссей возвращается в родной дом к любимой жене, Алеша Скворцов, герой «Баллады

о солдате» — к матери. Если ценность цели, к которой следует герой, не очевидна, требуются дополнительные усилия сценариста). В любом случае правила игры требуют, чтобы герой непременно следовал в заданном направлении. При этом движение героя в пространстве происходит одновременно с движением вглубь себя, к пониманию и разрешению внутреннего конфликта. В «Апокалипсисе сегодня» герой, капитан Уилард, следуя по реке Меконг в логово мятежного полковника Курца, мучительно пытается разгадать его загадку. При этом Уилард воспринимает полковника как своего двойника.

Братья Итан и Джоэл Коэны, по-видимому, тоже хорошо изучали структуру «Одиссеи». Их фильму «О, где же ты, брат?» (2000) предпослан эпиграф «По мотивам “Одиссеи” Гомера». Здесь древняя схема истории о возвращении совмещается с христианским сюжетом об обретения Спасения. Появление коровы на крыше сарая, предсказанное слепым прорицателем, становится для героя Улисса Макгила косвенным доказательство бытия Бога.

Как и в случае первого цикла, можно выделить целые жанровые области, использующие историю возвращения. Можно с уверенностью отнести сюда все роуд-муви, многие молодежные комедии, авантурные фильмы.

Новое дыхание структура фильма о возвращении обретает в случае, когда герой движется в лабиринте. Причем лабиринт нужно воспринимать не как метафору, а как траекторию, предполагающую перманентный выбор героя. Время в таких историях строится как каскад бифуркаций (или, в терминах теории драматургии, как каскад драматических ситуаций). В этом случае выбор героя никогда не приводит его к намеченной цели, а выбрасывает в новую неясную для него область. Реальность для Ежика из фильма Юрия Норштейна окутана туманом, из которого сознание выхватывает странные фигуры. Стремительный бег Ежика не приближает его к цели и не отдаляет от нее. Домик Медведя оказывается в неизменном направлении — за границей тумана. Самое лучшее, что может предпринять персонаж, это упасть в реку и тогда парадоксальным образом ощутить под собой твердь — спасительную спину большой рыбы. Вот ей-то и можно довериться: «Неси меня, рыба!». Доверие Ежика оправдывается. Он оказывается там, где и должен был оказаться — возле дома Медвежонка.

У героя фильма «Человек, которого не было» (2001) братьев Коэнов нет возможности «упасть в реку», довериться кому-то, кроме жены Дорис, в смерти которой он не без основания считает себя виновным. Он движется к цели в лабиринте. Выход из него означает — умереть.

Приговоренному к смерти герою мужской журнал заказывает написать историю его жизни. Он ее напишет, сделав вывод: жизнь — это лабиринт, выход из которого только в небытие. Но у него есть надежда, что там, на небесах, он сможет сказать Дорис то, чего не мог сказать здесь.

История о поиске

Историю о поиске Х. Л. Борхес считает вариантом истории о возвращении. Тем не менее, здесь есть особенность, связанная с предметом поиска, который сценаристы иногда называют макгаффином. Это предмет, вокруг обладания которым строится фабула фильма. Считается, что само понятие макгаффин ввел Альфред Хичкок. Совсем не важно, что это за вещь; главное, что все хотят ею обладать. В хорошем макгаффине всегда есть элемент неясности. Суть дела видна в коротком анекдоте, рассказанном Хичкоком по поводу предмета поиска. Макгаффин — шотландская фамилия, взятая из байки про двух человек в поезде. Один говорит: «Что там завернутое лежит на верхней полке?» Второй отвечает: «А, это Макгаффин». — «А что такое Макгаффин?» — «Ну, это такой аппарат для ловли львов в горах Шотландии». — «Но в горах Шотландии нет львов!» — «Значит, нет и Макгаффина!»

В жанровых фильмах макгаффин, как правило, показывается зрителю и даже может послужить названием фильма. Например, «Двенадцать стульев» и «Бриллиантовая рука». В триллерах макгаффин может оставаться на протяжении всего фильма вне поля зрения зрителя, что лишний раз подчеркивает условность этого повествовательного приема в данном жанре. Макгаффином является чемоданчик в «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино.

Однако именно вследствие своей многозначности, многомерности предмет поиска может приобретать определяющее сюжетное значение. Фильм Юрия Норштейна «Сказка сказок» (1979) переполнен трагическими образами отсутствия, утраты. В сцене проводов на фронт танцующие мужчины исчезают из объятий женщин, они лопаются в их руках, как детские воздушные шары. Женщины обнимают пустоту, еще продолжая свой танец. В одиночестве танцует танго Волчок, его лапки сложены для объятий. Это ощущение героем одиночества, утраты, пустоты готовит события кульминационной сцены: похищение у поэта чистого листа, ожидающего стихов, лишённого стихов и потому, тоже связанного с недостаточей. Волчок похищает лист бумаги и тащит его «во лесок, под ракитовый кусток». По дороге лист превращается в спеленатого, истошно

орущего младенца. Герой живет утратой, живет в ожидании ребенка. И решается на отчаянную попытку похищения. Лист бумаги выступает как знак творения. Дитя и творчество принадлежат одному счастливому, исполненному счастья светоносному миру, в который входит Волчок от очага оставленного дома, осторожно ступая в поток света.

«Макгаффин» — слово из профессионального жаргона. В нем есть некоторая игривая легковесность. Это не должно отвлекать от важного обстоятельства: в сюжете о поиске при допустимой неясности предмета, обладать которым стремится герой, его ценность для него и других персонажей не может подвергаться сомнению. В картине «О, где же ты, брат?» нежно любимая жена Макгила намеренно выведена серой курочкой, хрупкой и невзрачной. Но Макгил готов на все, чтобы вернуть ее себе. И совсем не случайно возникает эпизод с соперником, с той же страстностью мечтающим обладать этой многодетной матерью, чей незадачливый супруг обречен на каторгу за подделку адвокатской лицензии.

История о самоубийстве Бога: светоносное пространство

Первые три сюжетные схемы, предложенные Борхесом, описывают достаточно простые движения героя в пространстве: изнутри наружу, извне во внутрь, вперед к цели. Четвертая схема описывает совершенно особую траекторию движения — к Преображению, за пределы внешнего мира. Эта траектория позволяет воплотить в кинематографическом произведении то, что русский философ С. Н. Булгаков считал подлинной задачей искусства:

Оно (искусство) показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете Преображения. Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека. Для этой таинственной силы, для этой благодати имеет сравнительно второстепенное значение, какой его предмет, на чем именно отразилась небесная голубизна. Существует один белый луч красоты — свет Фаворский, который разлагается на семицветную радугу искусства (Булгаков 1994, 306).

История о самоубийстве бога ставит вопрос о том, насколько кинематограф может показать присутствие (или отсутствие) Бога за внешней видимой и осязаемой реальностью. Робера Брессона называют «трансцендентным»: режиссеру удавалось наделить значением и присутствием пустое пространство, открыть присутствие и дыхание смерти за неподвижной маской. Важно понять, какими средствами искусство, которое находится в постоянной борьбе с пространством, в состоянии в видимом

воплотить невидимое, доступное только духовному взору. Кинематограф может работать с запредельным, наследуя опыт художественного зрения у живописи. Именно живопись барокко Питер Гринуэй считал началом кинематографа, становления его эстетики (подробнее см. Мариевская 2015, 145–162).

Свет в теургической эстетике является знаком присутствия Бога в мире. Принципы работы со светом русских иконописцев Юрий Норштейн воплощает в работе «Сеча при Керженце» и создает свой шедевр «Сказку сказок». Именно нестерпимо «белый луч красоты фаворской» режиссер связывает с отдельными предметами быта, наделяя их святостью. Тут раскрывается поразительный принцип эстетики Норштейна: божественная благодать осеняет счастье домашнего очага. Белый свет исходит от листа бумаги, ждущего поэтических строк от поэта, и от мыльной пены, взбитой руками жены, на том же столе стирающей белье в тазике, за которым сидит мятущийся поэт, потерявший вдохновение.

Литература может намекать на отсутствие или присутствие чего-то. Не изображение, а слова служат ей материалом. В кино пространство и вещи наличествуют всегда. Это и проблема кинематографа, и его огромное преимущество перед словесными искусствами. О вечности Свидригайлов в романе Достоевского «Преступление и наказание» говорит как о темной бане с пауками. Кинематограф может показать персонажа, увидевшего такую вечность, узревшего бога в виде паука, ужаснувшегося и не впустившего в себя такого бога.

Карин в фильме Бергмана «Сквозь тусклое стекло» (1961) больна. Но зритель видит не болезнь, а нечто иное. Утром, замерев у окна, Карин узревает мир, преображенный светом. И зрителю дано увидеть это чудо вместе с ней. Мрак, таящийся в трещине обоев, постигается через свет. Ужасное событие может открывать перед героями возможность любви и спасения. Минус, брат Карин, рассказывает отцу об инцесте, случившемся в его отсутствие. И тут происходит чудо: отец холодный и отстраненный, погруженный в собственные душевные переживания, по-видимому, впервые искренне говорит с сыном. Минус потрясен: «Отец говорил со мной!». В этой фразе, произнесенной отстраненным голосом, слышится иное: «Бог говорил со мной!».

В фильме Ларса фон Триера «Нимфоманка» (2013) с появлением луча света в темном колодце двора в доме Селигмана связано возрождение души героини Джо, пусть ненадолго, перед самым мрачным окончательным падением, перед убийством, спровоцированным Селигманом. Этот луч воспринимается именно как Фаворский луч,

как доказательство присутствия Бога, как обнаружение живой человеческой души.

В фильмах, мир которых выходит за край видимой реальности, обнаруживается преимущество кинематографа. Свет здесь имеет динамику. Он может вспыхивать и угасать, в него можно войти, и из него могут возникать новые предметы, сущности. Волчок в фильме Норштена «Сказка сказок» входит через поток света в сакральное пространство счастья. Пространство фильмов, отсылающих к сакральному, часто организовано по вертикали. Наглядный пример такого построения дает фильм «Сквозь тусклое стекло» с ясной семантикой верхней светлой комнаты с окнами на озеро и темным подвалом, в котором происходит инцест. Моделируя сакральные пространства, кинематограф заимствует многовековой опыт культуры.

Сад возникает как образ рая, полноты бытия в фильме Ларса фон Триера «Нимфоманка», и в этом пространстве также возникает вертикаль: Жером протягивает героине руку, она тянется к нему, приподнимается. Этот мотив несколько раз возникает в картине. Пространством полноты бытия может быть пространство, в котором происходит трапеза. Ад — пространство смерти. Таков каменный сад в картине Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Отсыл к нему читается в пространстве сада в фильме Триера «Меланхолия». В обоих случаях перед нами изысканно прекрасное неживое удерживающее пространство, из которого нет выхода.

Интересно, как в кино происходит процесс символизации обыденного. Например, пустой чердак в жилом доме с развешенным на веревках бельем в контексте фильма «М» Фрица Ланга превращается в место между небом и землей, пространство между жизнью и смертью. Один единственный кадр с особой оптико-звуковой ситуацией совершенно преобразует картину в целом.

«Я» в пространстве «другого»

Обращение к внутреннему миру героя носит в кинематографе, как и в искусстве в целом, принципиальный характер. Наиболее ярко это видно на примере фильмов, в которых внешнее пространство, мир существования героя является проекцией его внутреннего состояния, «ландшафтом его души», в терминологии Гастона Башляра. В «Бартоне Финке» образ горящей гостиницы с бегущим по ним маньяком Чарли Мэдоусом — это и охваченный уничтожающим пламенем измученный мозг самого Бартона Финка, к которому не может пробиться реальность.

Не случайно Чарли, сжимающий дробовик в руках, истошно кричит: «Работа мозга! Работа мозга!». А на робкий вопрос Финка «За что?» отвечает: «За то, что не слушал!». Каменный сад «Мариенбада» — ландшафт сознания, живущего воспоминанием о прошлом и напряженным ожиданием грядущего. Кульминация фильма — ожидание выбора и болезненно повторяющееся представление возможных исходов: убийства или бегства вдвоем.

В «парных» историях, построенных на взаимодействии двух персонажей, возникают уже два мира, два космоса, живущих по собственным законам. Конфликт фильма раскрывается через взаимодействие разных, непохожих друг на друга миров. Эта идея со всей очевидностью выражена в финале фильма Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (1959), когда дотолем безымянные герои получают наконец имена: «Я буду звать тебя — Невер! Я буду звать тебя — Хиросимой». Сюжет фильма строится на мучительной попытке высказать себя другому, показать душу, опустошенную горем. Горе — состояние, когда душа становится пространством смерти. В этом пространстве «нет времени, чтобы жить, и нет времени, чтобы умереть». Есть пустота и одиночество, прервать которое, — означает забыть. Городок Невер, в котором прошла юность героини, становится пространством, выжженным горем, пространством одиночества. В картине возникают кадры сумрачного безлюдного города с черными окнами, с мокрыми облетевшими деревьями, поднимающими к небу черные изуродованные ветви. Встык идут кадры Хиросимы, города, «в котором всегда ночь». Невер и Хиросима, «скроенные по мерке тела» героини, а точнее по мерке ее души, уравниваются. Возникает тождество опустошенных непоправимой бедой душ.

В фильме Бернардо Бертолуччи «Под покровом небес» (1990) героиня фильма Кит, веселая и беспечная жительница Нью-Йорка, получает пространство пустыни в подарок от своего мужа Порты: «Ты могла бы полюбить это место?». Вопрос понимается так: «Ты могла бы полюбить меня?». Может ли человек слиться с душой другого? Порт умирает от лихорадки, а Кит оказывается с караваном в сердце пустыни, в центре того, что так самозабвенно любил Порт. Начинается процесс ее вживания в душу навсегда оставившего ее мужа. У М. М. Бахтина есть замечание: «Строго говоря, чистое вживание, связанное с потерей своего единственного места вне другого, вообще едва ли возможно и во всяком случае совершенно бесполезно и бессмысленно» (Бахтин 1979, 26). Потеря своего единственного «Я» вне другого является сюжетом фильма Бертолуччи «Под покровом небес». Героиня замирает на границе двух миров, двух

реальностей — своей и чужой. Фильм моделирует процесс «исчезновения» Я как результат коммуникативных взаимодействий.

Фильм Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (1985) — комедия с конфликтом, характерным для искусства постмодернизма, между реальным чувственным миром и миром виртуальным. Вуди Аллен создает виртуальный мир кинематографа как прибежище подлинных чувств, чистых отношений. Да, здесь вместо шампанского подают лимонад, но именно этот мир идеален. Оттуда, из-за плоскости экрана, выходит к маленькой, влюбленной в кинематограф официантке Сесиль открыватель гробниц Том Бакстер. Он влюблен в Сесиль. Искренность его чувств не подлежит сомнению. Но вот появляется Гил Шепперд, помешанный на карьере актер, сыгравший роль Тома в фильме. В кульминации героине нужно сделать выбор между Томом Бакстером и Гилом Шеппердом. Выбрать одну из двух реальностей. Она выбирает Гила. И ошибается — актер не способен на подлинные чувства. Но виртуальный мир не предаёт, он — источник наслаждения, чистых чувств и возвышенной любви. Слезы просыхают на глазах Сесиль, замороженно смотрящей на экран.

Фильм может строиться как сложное взаимодействие самых разных ландшафтов. Так, фильм Алекса Ван Вармердама «Северяне» (1992) строится на столкновении ландшафта нормативного, обозреваемого, внешнего, города с одной улицей и остекленными с двух сторон домами, мира близорукого охотника, — и мира тайных страстей, чувственных влечений, скрытой боли, мира почтальона, вскрывающего письма горожан над чайником у костерка. «Северяне» — история взросления юного Тома, происходящая между двумя этими ландшафтами.

Модель взаимодействия двух миров, каждый из которых является ландшафтом души персонажа, представляется весьма продуктивной для построения сюжета, обладает возможностью создавать произведения на сложных динамиках взаимодействия человеческих душ. И именно эта модель дальше других отходит от готовых сюжетных схем.

Литература:

1. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 7–162.
2. Бахтин М. М. Пространственная форма героя // Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979.
3. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем, 2014.
4. Борхес Х. Л. Четыре цикла. // Сочинения. В 3 т. Т. 2. М.: Полярис, 1997.

5. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.: Республика, 1994.
6. Грицанов А. А. Лабиринт. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интепрогресссервис; Книжный Дом, 2001.
7. Лотман Ю. М. Заметки о структуре художественного текста // История и типология русской культуры. СПб: Искусство СПб, 2002. С. 196–202.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Проблема художественного пространства // Об искусстве. СПб: Искусство СПб, 2005. С. 211–221.
9. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009.
10. Мариевская Н. Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015.
11. Мильдон В. И. «Открылась бездна...». Образы места и времени в классической русской драме. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992.
12. Норштейн Ю. Б. Снег на траве. в 2-х т. Книга I. М.: РОФ «Фонд Юрия Норштейна», Красная площадь, 2008.
13. Тюпа В. И. Модусы художественности // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной, 2008.
14. Эфр А. Мир Робера Брессона // Киноведческие записки. 2000. № 46.
15. Harre R.; Gillett G. The Discursive Mind. London: Sage, 1994.
16. Truby John. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller, London: Faber & Faber, 2007.

Александр Пронин

ПРОСТРАНСТВО КАК «НАРРАТИВНЫЙ» ДОКУМЕНТ: К ВОПРОСУ ОБ УБЕДИТЕЛЬНОСТИ БИОГРАФИЧЕСКОГО КИНОНАРРАТИВА

Три десятилетия назад, в 1986 году вышла книга С. В. Дробашенко «Пространство экранного документа», в которой впервые были системно осмыслены и представлены эстетические и коммуникативные свойства документального кинофильма, заданы стратегические направления его изучения, актуальные и в наше время. Автор доказывал, что «потребность в точной передаче предметного мира, в воссоздании реальных форм является потребностью выразить не только видимость, но и значение мира» (Дробашенко 1986, 57). Потребность, о которой говорил Дробашенко, удовлетворялась за счет «кинематографического удвоения реальности», реализуемого в документальном фильме. Этот не вполне понятный сегодня термин, базирующийся на марксистской теории отражения, может, на наш взгляд, послужить отправной точкой для размышлений именно «нарративного» порядка. Если поменять точку зрения и развернуть проекцию в обратную сторону (от «пространства экранного документа»), то актуальной представляется возможность увидеть и оценить представленное в фильме *пространство как документ*, свидетельствующий о реальности, в частности, о жизни реального человека, его истории. Причем, оценить их важно в рамках ключевых для документалистики, хотя и «зыбких», по формулировке Г. С. Прожико, понятий «достоверность» и «убедительность» (Прожико 2004, 11).

Безусловно, в рамках осмысления самого феномена *документальности* этот ракурс в той или иной мере актуализировался (у Г. С. Прожико, Л. В. Джулай, А. А. Новиковой, А. С. Вартанова и других отечественных и зарубежных авторов), однако не акцентировано, в общем контексте проблемы соотношения объективной реальности и мира фильма. В контексте нашего исследования интересным представляется анализ функционально-смысловой роли пространства как «нарративного документа», то есть, анализ его включенности в «мир истории», способов и приемов такого включения, а также определение эстетических и когнитивных параметров нарративизации пространства реальности в фильмическом тексте.

Для эффективного решения поставленных задач лучше всего, на наш взгляд, подходит непосредственный разбор фильмов. Из обширного списка картин мы выбрали семь, все они — «писательские»: три фильма о Булгакове («Михаил Булгаков. Романы и судьба» 2000 года, «Загадки «Мастера и Маргариты» 2006 года и «Мистическая сила мастера» 2011 года), фильм Леонида Парфенова и Сергея Нурмамеда «Птица-Гоголь» (2009), два фильма Романа Либерова («Иосиф Бродский. Разговор с небожителем» 2010 года и «Написано Сергеем Довлатовым» 2012 года) и, наконец, фильм Елены Якович и Алексея Шишова «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» (2014). Основным критерием отбора для анализа перечисленных фильмов является диктуемая темой пространственная однородность — интерьеры квартир, кабинетов, а также «мемориальное» пространство городов, улиц и т. д. Локации при этом достаточно разнообразны: от маленьких населенных пунктов до мегаполисов, а география — планетарного масштаба (от российского Севера до Средиземноморья и Америки).

В качестве предварительного замечания отметим, что современные документально-биографические фильмы (в том числе, и названные) делаются преимущественно для телевидения и сетевидения, а, следовательно, рассчитаны на восприятие человека, по А. Молю, «мозаичной культуры», привыкшему к фрагментарности получаемой информации. Поэтому и пространство фильма фрагментарно, мозаично, и итоговая его цельность обеспечена только единством нарратива, т. е. четкостью его структуры, когнитивной и эмоциональной динамикой рассказанной истории. Это *пространство нарратива* — в рассматриваемом случае биографического нарратива, поскольку реализуется пространственная репрезентация событий прошлого, а зачастую и самого процесса наррации. Пространственные рамки диегесиса, безусловно, обозначены, однако внутри оно раздроблено, многомерно, подвержено трансформациям даже в пределах одного эпизода.

Тем не менее, конструирование пространства в документально-биографическом фильме мыслится автором — и воспринимается зрителем — как репрезентация документа, точнее, одного из целого комплекса документов, убеждающих или не убеждающих аудиторию в достоверности представленной истории. Несомненно, остается действующим фактором то, что З. Кракауэр назвал «регистрирующей функцией» кино, которая априори, независимо от воли автора, обеспечивает репрезентацию реального пространства на экране. В этом смысле вид, открывающийся с Воробьиных гор, просто регистрирует некое пространство Москвы.

Но «документ» предполагает или даже требует от автора обязательного своего «предъявления», которое будет именно так прочитано зрителем — как бы «в развернутом виде». Документальный экран выработал собственные способы «паспортизация пространства». Так, в фильме «Михаил Булгаков. Романы и судьба» его автор, писатель Игорь Золотусский, снабжает пространство пейзажа своего рода словесной «этикеткой» — в кадре он представляет открывающуюся за его спиной картину Москвы: «Вся московская жизнь Булгакова вмещается в этот вид [...]. На этом пространстве, которое мы видим сейчас, завязываются основные сюжетные линии двух главных романов Булгакова».

Далее автор разворачивает пространство-документ более подробными номинациями, с конкретными московскими адресами, и, в целом, так реализуется один из принципов актуализации пространства как биографического экранного документа — **демонстрация**. В теледокументалистике он, несомненно, самый распространенный и любимый авторами, поскольку предполагает его появление в кадре (сюжетный прием «включенного автора»). Так, например, Леонид Парфенов демонстрирует петербургское пространство жизни Пушкина в фильме «Живой Пушкин» (1999) или «римское пространство» жизни Гоголя в фильме «Птица-Гоголь» (2009) и т. д. Убедительность нарратива в данном случае достигается за счет конструирования ситуации «виртуальной экскурсии», в котором визуальная достоверность локуса сочетается с авторитетом гида — экзегетического нарратора. Срабатывает эффект присутствия, симультанности.

Впрочем, демонстрировать и маркировать документ-пространство может не только автор, но и любой другой нарратор. Например, в фильме «Василий Гроссман. Я понял, что я умер» повествование об аресте рукописи романа «Жизнь и судьба» происходит в квартире Гроссмана на Беговой улице, причем только теми, кто был свидетелями события, т. е. диегетическими нарраторами. И внучка писателя, Е. Губер-Коржичкина

демонстрирует пространство действия: «Дедушка в своем рабочем кабинете сидел, за этим письменным столом...», и видимый на заднем плане «просто стол» становится «столом Гроссмана». Или в том же фильме место расстрела бердичевских евреев, в числе которых была и мать писателя, демонстрирует Мойша Вайншельбойм: «[...] гнали на аэродром. Тут была заранее подготовлена яма, выкопана, и они из пулемета расстреливали, кто живой, кто не живой, все туда падали. Говорят, что два дня там еще земля ворошилась. И мать Гроссмана была расстреляна здесь».

Отметим, что часто пространством, предъявляемым как документ, становится музейная экспозиция — например, во всех трех названных выше фильмах о Булгакове фигурирует пространство московского музея-квартиры писателя («нехорошей квартиры») на Садовой, 10, а в «Мистической силе Мастера» еще и пространство киевского музея. Убедительность такой демонстрации, очевидно, возрастает благодаря фактору «научности», подсознательному доверию зрителя официальным мемориалам. При этом возникает любопытное противоречие, поскольку собственно музейные этикетки, которыми снабжены предметы в музейном пространстве, как правило, не показываются, а порой и специально маскируются (при съемке с помощью освещения, точных ракурсов или — цифровыми спецэффектами — на монтаже). Тем самым автор фильма осуществляет своеобразную деконструкцию музейности ради реконструкции «реальности», несомненно, более значимой для него, поскольку так пространство перестает быть иллюстрацией и становится включенным в повествуемую историю, то есть, нарративным.

Реконструкция может выступать и в качестве самостоятельного принципа актуализации пространства как биографического документа. Буквальное его применение — в сочетании с демонстрацией — мы обнаружим, например, в фильме «Птица-Гоголь». Автор-нарратор, рассказывая о контактах Н. В. Гоголя с другим знаменитым «русским итальянцем», художником Александром Ивановым, входит в помещение, которое служило мастерской живописцу со словами: «Бывшая римская мастерская Иванова сейчас тоже художественная студия — ни под что другое это помещение и использовать нельзя. На рисунке самого Иванова — печка в середине зала, на полу и сейчас от нее след. Дополнительное отопление требовалось, поскольку для библейской картины натурщики позировали полуголыми». В этот момент в кадре появляется печка, а автор сопровождает реконструкцию пространства демонстрирующим комментарием: «Если здесь печка, то тогда здесь — подиум, на котором позировали натурщики... значит, тут Иванов, работающий над картиной... Явление Христа

народу занимает всю эту стену..., а из той двери в декабре 1845 года в мастерскую Александра Иванова входит царь Николай I».

В итоге, реконструировано не только пространство мастерской на момент визита царя, но и «точка зрения» на это пространство, причем, со сменой темпоральных ее характеристик: автор смотрит на открывающееся пространство мастерской из настоящего времени фильма — как царь из времени повествуемой истории.

Оригинальным примером реализации принципа реконструкции по отношению к пространству истории является даже не эпизод, а практически весь фильм Романа Либерова «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем». Основной сюжетной линией фильма стало интервью поэта, которое он дал Соломону Волкову в 1993 году (с включением фрагментов из других интервью). Видеозаписи самого интервью не существовало, поэтому в самом начале фильме реконструируется зафиксированное на подлинной фотографии пространство — интерьер комнаты (фото предъявлено на экране как документ-первоисточник). Причем это не полностью «ожившая фотография» — методом «субъективной камеры» показан только сам интерьер, а на действующих лиц указывают предметы: диктофон, чашки и бокалы, пепельница, дымящаяся сигарета (она становится далее «сигаретой Бродского»). За кадром возникают голоса: «Пожалуйста, садитесь. — Спасибо. — Если вам удобно, можете сесть в кресло. — Так... Курите? — Да. — Пожалуйста, вот... — Ну, что ж, пожалуй, начнем». Так, во взаимодействии с речью (диалог за кадром разыгрывают актеры) и зрительными образами (на подлинных фотографиях) возникает экранное пространство биографического события — интервью, которое становится полноценной историей, в которую включены и в ней разворачиваются отдельные микроистории из биографии Бродского. Реконструированное пространство, актуализированное в качестве места действия, возникает в развитии сюжета фильма несколько раз и образует пространственное обрамление диегесиса.

Не сквозные, а «точечные» варианты реконструкции пространства Р. Либеров создавал и в других своих фильмах (например, «Ильфипетров»). Они вообще нередко встречаются в телепроизводстве, хотя гораздо чаще в фильмах реконструируется событие целиком — путем акцентирования пространства действия, использования декораций, актерской игры, иногда и с диалогами действующих лиц («Зворыкин-Муромец» Парфенова, «Удивительные миры Циолковского» И. Грицика и др.) Рискнем предположить, что в таких случаях условность воссозданного пространства все-таки мешает его восприятию как пространства достоверного, но не в прямой,

а в обратной пропорции к экранному времени реконструкции: чем она длиннее, тем глубже зритель вовлекается в иллюзию реальности. Так, видеоряд указанного фильма Грицика полностью «постановочный», однако созданное автором пространство жизни героя — сплошное, и за неимением другого оно вскоре воспринимается как реальное биографическое пространство.

Третий принцип — *трансформация*, когда пространство биографической реальности изменяется за счет включения в кадр, запечатлевший реальность, объектов другой реальности, напрямую не относящейся к ней (по этому признаку разобранный выше эпизод из фильма «Птица-Гоголь» является не трансформацией, а реконструкцией). Очевидным примером трансформации могут служить многие эпизоды из фильма Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым». Основным экранным пространством в нем является городская среда: Ленинграда-Петербурга, Таллина, Нью-Йорка, которое трансформировано с помощью фотографий героя и других персонажей истории в документ биографии Довлатова. Например, вмонтированные в обшарпанные оконные проемы и спроецированные на глухую типично питерскую стену фотографии родителей и маленького Сережи образуют пространство сложного детства героя: «Вообще-то мать у меня армянка. Отец — еврей. Когда я родился, они решили, что жизнь моя будет более безоблачной, если я стану армянином. И я был записан как армянин. Мои родители часто ссорились, потом они развелись. Причем развод был чуть ли не единственным миролюбивым актом их совместной жизни».

Пространство трансформируется и с помощью других элементов: рисунков, рукописного текста, анимации. Так, пространство «улиц-ущелей» дополняется текстами отрицательных отзывов и отказов, а вместе со смещенными с правильных осей стенами, образующими дворы-колодцы они образуют пространство страны-тюрьмы, в которой Довлатову-писателю «ничего не светит». Полный горечи закадровый текст соответствует ему: «Рассказы, естественно, не печатали. Маска непризнанного гения как-то облегчала существование. Я стал больше пить. Увы, я оказался чрезвычайно к этому делу предрасположен. Алкоголь на время примирял меня с действительностью. Литературные дела — главное в моей жизни и единственное, пожалуй. Я не знаю, зачем я пишу. Уж если так стоит вопрос, то ради денег. “Чем ты не доволен, если так разобраться? Тебя не печатают? А Христа печатали?!...”».

Такое трансформированное автором пространство предъявлено зрителю уже не как обычный экранный документ, являющийся частью зримого

хронотопа истории, и даже не как специально изготовленный экранный документ, предъявленный «в развернутом виде», а как «эмоциональный экранный документ». Таковым он становится, поскольку эмоциональное состояние — несомненный факт биографии героя, и «зритель оказывается “перенесенным” (transported, в терминологии Р.Геринга) в пространство происходящего на экране» (Бугаева 2016, 136).

Вопрос в том, убедит ли зрителя такой документ, дойдет ли до его сознания заложенная автором эмоциональность? Конечно, использование демонстрации и реконструкции также не исключает определенного эмоционального эффекта, но все же потенциально трансформация пространства наиболее субъективна, а, следовательно, результат здесь во многом зависит не только от автора, но и от зрителя, его жизненного и нарративного опыта. Соответственно, если «достоверность» пространства нарратива оценить в процессе симультанной экранной коммуникации трудно (как и всякую другую достоверность) и она по-прежнему остается «зыбкой» проблемой профессиональной этики, то адекватно оценить «убедительность» пространства как нарративного документа вполне возможно — как в классическом понимании, признающем пространство частью хронотопа повествуемой истории, так и в категориях когнитивной нарратологии, предполагающей включенность пространственных образов в общую наррацию фильма.

Литература

1. Бугаева Л. Д. Эмоциональный документ: структура нарратива // Век информации. 2016. № 2. С. 134–136.
2. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986.
3. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.

Григорий Тульчинский

КИНОНАРРАТИВЫ И ГЕРМЕНЕВТИКА ПРОСТРАНСТВА¹

Нарратив (от лат. *narrare* — рассказывать) — языковая, дискурсивная практика повествования, разворачивания событий в некоей осмысленной последовательности, имеющей начало, сюжетику развития и развязку, финал. Причем ключевую роль играет именно финал, завершающий повествование и осмысление всего сюжета. Рассказчик, собственно, тем и отличается как от героев своего рассказа, так и от слушателей, что он знает, чем завершилась рассказываемая история. Именно наличие определенного «завершения», конца, изначально известного нарратору, создает своего рода силовое поле, приводящее все сюжетные линии к одному смысловому фокусу, финалу, выступающему в качестве аттрактора.

Нарративы играют важнейшую роль в формировании обыденного сознания и традиционного знания. Человеческое сознание и самосознание реализуются в памяти, как способности удержать и воспроизвести определенные нарративы. Сам факт самосознания, свидетельство вменяемости личности, выражается в способности вспомнить далекое и недавнее прошлое, имена и даты, собственную биографию, биографию своих близких, отношения с ними, рассказать об этом. Подавляющее большинство практик самопознания (исповеди, дневники, автобиографии, воспоминания, «истории по жизни») связаны с практиками воспроизводства памяти, рефлексии

¹ Работа выполнена в рамках проекта «Механизмы смыслообразования и текстуализации в социальных нарративных и перформативных дискурсах и практиках», грант РФФ № 18-18-00442.

над ее содержанием, в виде рассказов, дискурсивного развертывания. Собственно, вся социализация нарративна: «Чтобы сформировать [...] чувство единства с другими людьми, принадлежащими к той же нации, необходимо, чтобы индивид мог отождествлять себя с разворачивающимся во времени нарративом», в котором данной нации «отводится центральная и позитивная роль» (Bell 2003, 63–81). Сказки, легенды, хроники, былины, житийные истории, эпос, биографии известных людей — все они формируют и транслируют представления о происхождении данного социума, важнейших событиях, славят героев, внушают гордость за своих предков, задают образцы нравственного поведения, отличия от соседей и чужеземцев, позволяя позиционировать данный социум, его представителей в пространстве и времени. Со временем к традиционным нарративным средствам социализации добавились система средства массовой информации, искусства, система образования, гуманитарные науки. Особую роль при этом играет история, которая нередко и конституируется в качестве нарратологии по преимуществу.

Другими словами, «человек в своих действиях, на практике и в своих фантазиях представляет животное, которое повествует истории» (Макинтайр 2000, 291–292). Нарративы символизируют действительность, наполняя ее смыслом, задают шаблоны и образцы интерпретации прошлого и настоящего (Sommers 1994). Люди вырастают с нарративами, ищут их, став взрослыми, читая книги, ходя в театр, смотря новости, пересказывая друг другу истории и анекдоты. В этом плане кино также выступает поставщиком нарративов, дополняющих и пополняющих личностный опыт с помощью киноязыка. Однако эти нарративы по своей структуре и развертыванию существенно отличаются от других практик наррации.

Прежде всего, это обусловлено тем, что развертывание повествования в кинофильме происходит на нескольких уровнях: (1) демонстрация, череда образов и сцен, формирующая узнавание, идентификацию; (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 этой связи различные жанры кино можно рассматривать как разные техники толкования в кинонарративе, делающие акцент на тех или иных уровнях. Все три уровня активно взаимодействуют в раскрытии толкования нарратива. Так, третий уровень может быть реализован как финальный рассказ, достраивающий осмысление до выявления мотиваций, или закадровый голос главного героя или автора. Даже на восприятии

происходящего в кадре сказываются явным образом монтаж («эффект Кулешова») и неявно — установки третьего уровня.

Кроме того, специфика кинонаррации связана с особенностями презентации ее хронотопа. Если в литературном хронотопе как «существенной взаимосвязи временных и пространственных отношений» ведущим началом является время (Бахтин 1975, 234–407), то в кино ключевую роль играет пространство. Время в кинофильме предстает как время, текущее в кадре, и время, домысливаемое в результате монтажа, стыкующего нарративы первого уровня. Пространство предстает не только как демонстрация в кадре, но и как скачки повествования, открывающие возможность интерпретаций, в том числе — временных изменений.

Даже на языковом уровне повествования пространственная динамика передается с помощью грамматики временных форм. В киноязыке же наоборот — время передается через пространство. В этой связи ключевую роль играют «твердые десигнаторы (*rigid designators*), представленные в кинонарративах первого уровня и обеспечивающие связность всего повествования. Типичным примером таких «твердых десигнаторов» являются герои киноповествования: их неизменность, узнаваемость придает нарративу форму «путешествия» героев — сюжет, к которому мы еще вернемся ниже. .

Пространство может пониматься в двух основных смыслах. Во-первых, как мерность чего-то, включая пространственную модель времени — как мерности изменения. И, во-вторых, как некий промежуток, делающий возможным вместилище, помещение в него. Применительно к кино возможен анализ пространства в обоих указанных смыслах. Однако в дальнейшем рассмотрении преимущественно будет иметься в виду второе понимание пространства. При этом сами нарративы кинопространства будут пониматься как пространство вместилища нарративов, сюжетного развертывания кинотекста.

От единства времени, места и действия, свойственного первоначальной стадии кинематограф, с расширением средств киноязыка (прежде всего — монтажа, работы с камерой) открывал все новые и новые возможности осмысления пространства, игры с ним. В первом приближении можно выделить несколько таких форм, приемов: от простой видовой съемки до сохранения пространства при наполнении его развитием действия во времени («Зеркало для героя», «Мы из будущего» и т. п.) и сохранения пространства-времени с изменением действия («Беги, Лола, беги!», «День сурка»). Возможно и изменение, расширение пространства: во времени (типа путешествий, роуд-муви, «медленного норвежского телевидения»),

комбинаций реального пространства («Про любовь»), реального и сказочного («Хроники Нарнии»), виртуального, исторического пространства.

Однако такая типология остается в рамках чисто формального физикалистского понимания пространства, в плане означающего и означаемого — без учета его эмоционального наполнения и осмысления. В этом плане плодотворным представляется герменевтический анализ или предложенная ранее модель «глубокой семиотики» (*deep semiotics*), восходящей к немецкой филологии В. Гумбольдта, В. Вундта, А. Фосслера, А. Марти и получившей наиболее яркое (хотя и прерванное) представление в работах Г. Г. Шпета, П. А. Флоренского, А. Ф. Лосева, Л. С. Выготского, М. М. Бахтина. В отличие от традиции семиотики, восходящей к американскому прагматизму и алгебре отношений Ч. С. Пирса, а также семиологии, восходящей к Ф. де Соссюру и традиции французского структурализма, она вводит в теорию знаков дополнительное — персонологическое измерение, позволяя учитывать роль личности как источника, средства и результата осмысления и смыслообразования (Рис. 1).

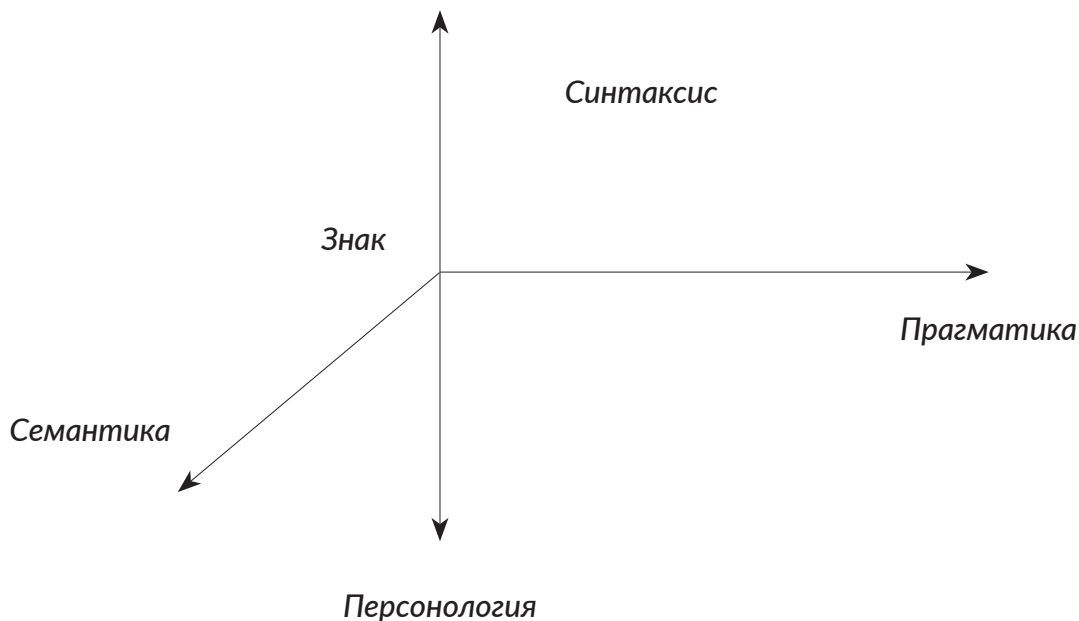


Рис. 1. Модель глубокой семиотики

Таким образом раскрывается роль личностного смысла и персонификации как источнике бытия, которое «коренится в душе человеческой» (Франк 2000). Такой подход подобен переходу от двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения, получая возможность

рассмотрения его динамики. В некотором смысле такой подход аналогичен переходу в физике от кинематики, прослеживающей траектории движения к динамике, рассматривающей силы, порождающие это движение. Поэтому такой подход можно было бы назвать «семиодинамикой». Согласно этой модели, помимо различия означающего и означаемого, в последнем вычлняются социальное значение (предметное и функциональное) и личностный смысл (оценочное отношение личности к данному значению и переживание этого отношения). Выделенные аспекты, фактически, подчеркивают единую природу смыслового содержания опыта: предмет деятельности, способ деятельности, отношение к этой деятельности и ее переживание.

Ранее была предложена экстракция идей Г. Фреге, Б. Паскаля, Ф. де Соссюра, В. Гумбольдта, Г. Г. Шпета, П. А. Флоренского, А. Н. Леонтьева и других относительно содержания смысловой структуры и уровней осмысления (Тульчинский 1986, 108–127). Эту систематизацию можно представить в виде схемы (Рис. 2):

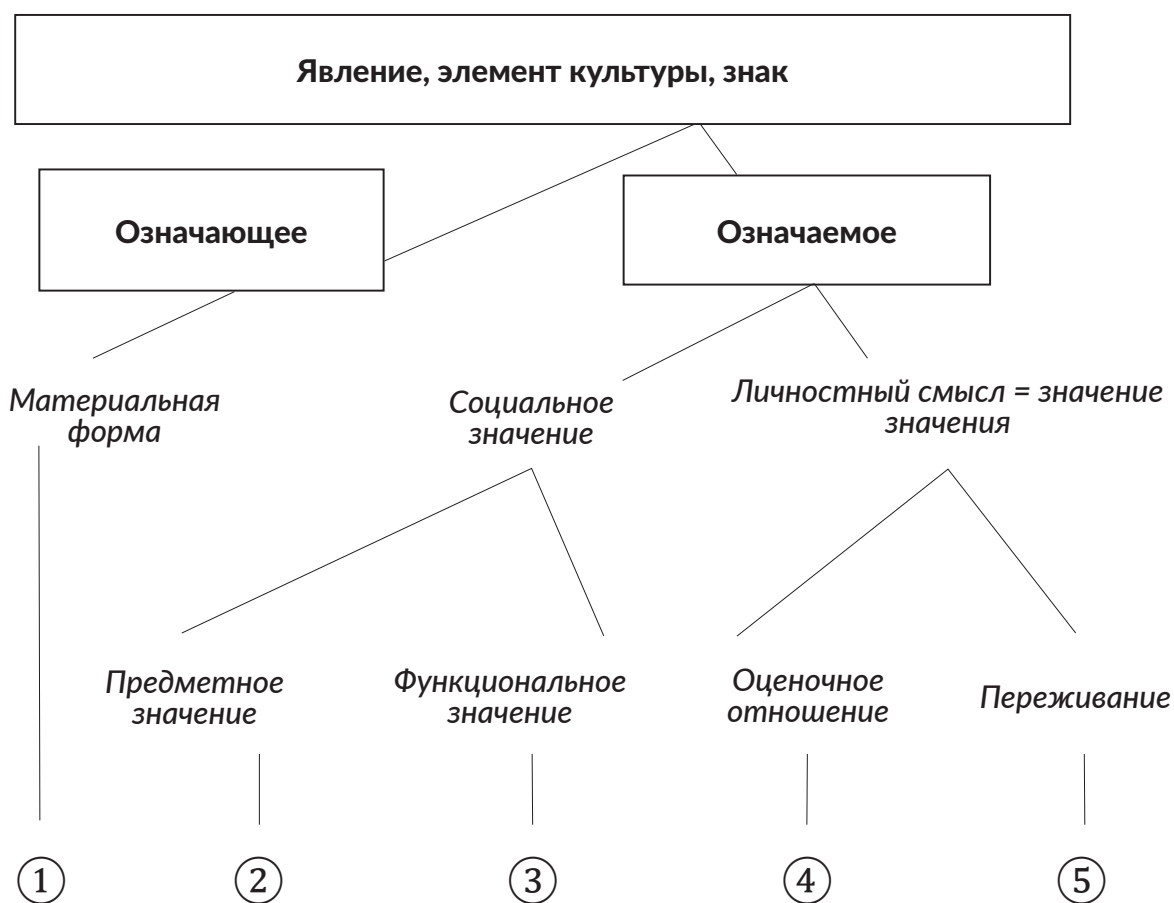


Рис. 2. Компоненты осмысления и смыслообразования

Выделенные компоненты могут быть выстроены в структуру, подобную «матрешке» (Рис. 3):

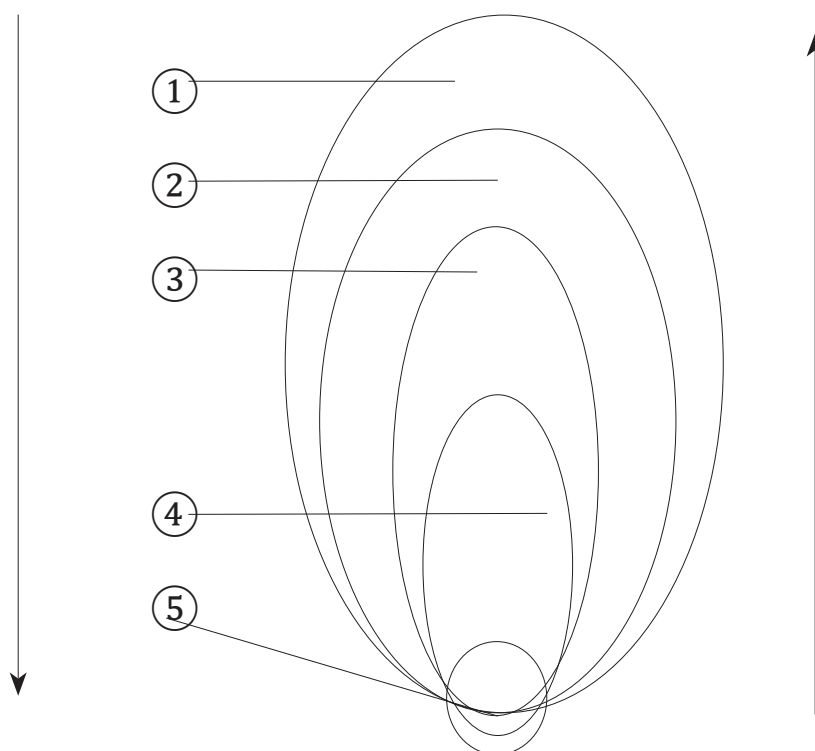


Рис. 3. Уровни осмысления и смыслообразования

Прохождение этого ряда сверху вниз демонстрирует процесс усвоения социального опыта, его субъективацию (распредмечивание, понимание). Прохождение же этого ряда снизу вверх — объективацию (опредмечивание, воплощение) опыта. Компоненты смысловой структуры предстают также уровнями осмысления: идентификацией, референцией, интерпретацией, оценкой и эмпатией (сопереживанием, вчувствованием). Центральную роль в смысловой структуре и в осмыслении играет надындивидуальный социально-культурный опыт, задаваемый ценностно-нормативными системами конкретных культур. Именно культура выступает механизмом порождения, сохранения и трансляции социального опыта — как в рамках одного поколения, так и между поколениями.

В полной мере сказанное относится и к пространству (месту), всегда раскрываемому в кинонарративах в контексте конкретного социального опыта и его ценностного содержания. Хороший пример демонстрации аналитической возможности такой герменевтики пространства представляет кинофильм «Кин-дза-дза!». Собственно сам этот фильм, точнее — нарратив его кинотекста, снятого Г. Данелия по сценарию, написанному им совместно с Р. Габриадзе, и составляет *означающее* в предлагаем

герменевтическом анализе. **Означаемое** нарративами пространства, задающее вмещающее пространство нарративов фильма, можно проследить в соответствии с обозначенными выше уровнями смысловой структуры «глубокой семиотики».

Предметное значение пространства фильма задает ряд нарративов: Москвы, современной главным героям фильма — Машкову и Гедевану, и миров планет Плюк, Хануд и Альфа, на которые герои попадают с помощью артефактов, обеспечивающих пространственные трансферы. Пространство Москвы образуют стройка, на которой работает Машков, его дом и квартира, город, на улице которого он встречается с Гедеваном. В этом пространстве особую роль играет лифт, в котором герои встречают инопланетянина с прибором, обеспечивающим их трансфер в другой мир — на планету Плюк. Дальнейшие их пространственные трансферы реализуются с помощью ракеты, платформы и унитаза, открывающего Гедевану другие виртуальные миры.

Социальные значения как социально-культурные, ценностно-нормативные системы, задающие опыт переживаемый героями, развертываются в указанных пространствах наррации фильма. Плюк — это иерархически-статусный социум чатлан, эцилопов и пацаков, выжить в котором героям помогает их периодический дивертисмент с песней «Мама, мама, что я буду делать...». Хануд — перспектива цивилизационной катастрофы. Альфа — некое подобие «золотого миллиарда». Можно говорить о достаточно прозрачной аналогии Хануд с Адом, Альфа — с Эдемом, а мира Плюк — с Чистилищем. Тогда наррация пространства фильма перерастает рамки фантастической комедии или политического памфлета и предстает наррацией масштабной притчи, вводящей фильм в традицию путешествия героев из этого мира в потусторонний, объединяющей эти миры в единый нарратив.

Оценочные отношения к этим мирам выражаются в бегстве героев с Хануд и покиданию Альфы ради спасения пацаков Уэффа и Би, превращенных альфийцами в кактусы, ради возвращения в желаемое рабство на Плюк.

Переживание этого опыта играет в фильме существеннейшую роль. Сначала пространственные переносы воспринимаются героями как гипноз, что отчасти подтверждается сном Гедевана про Ярославль. Однако разговор Машкова по телефону с Плюка с женой проясняет для героев реальность происходящего с ними. В результате, хотя пережитое и стирается из рациональной памяти героев, возвращенных в Москву, оно глубоко входит в их личный опыт. Это выражается не только в их одновременном

инстинктивном приседании с «Ку!» при проезде милицейской машины с мигалкой и сиреной, но и в песне «Мама, мама, что я буду делать...», звучащей из космоса на фоне панорамы звездного неба, открывающейся в финальных кадрах фильма. В результате пространства нарративов и их локалитеты замыкаются в большой многоуровневый нарратив эмоционально наполняемого пространства, космоса фильма-пророчества, каковым является фильм «Кин-дза-дза!».

Даже проведенное краткое рассмотрение показывает полилокальность и гетерономию построения кинопространства. В связи с этим представляется, что дальнейшее расширение аппарата его анализа должно учитывать именно нелинейный характер такого пространства. Такую возможность открывает применение идей, а то и аппарата семантики возможных миров, выработанного для обоснования систем модальных, эпистемических и других неэкстенциональных логик.

Такой анализ предполагает маркировку выделенного мира и условия достижимости из него других возможных миров, под которыми понимаются альтернативные системы описания состояний. В этом случае возможность понимается как выполнимость в одной из таких систем описания, а необходимость — выполнимость во всех описаниях (Я. Хинтика; С. Крипке). Условиями выполнимости могут выступать позиция героев фильма и их память, которая должна содержать некие «твердые десигнаторы» (*rigid designators*), обеспечивающие кросс-мировые переходы, их подтверждающие. В логическом анализе таковыми выступают имена собственные и указательные местоимения. В кинофильме на их роль напрашиваются телесные характеристики, сознание героя, некоторые предметы, артефакты, просто ситуации. Однако нередко в фильме может осуществляться игра с такими маркерами — вплоть до сознания героя. В этом плане показательным является итоговое совместное «Ку!» героев фильма «Кин-дза-дза!», подтверждающее, что именно с ними произошло путешествие по мирам нарратива фильма, и опыт этого путешествия вошел в их самосознание.

Как бы то ни было, но без наличия таких твердых десигнаторов как маркеров единства строящейся системы пространств нарративов невозможно выстраивание целостного метанарратива кинофильма. Не менее перспективными выглядят и возможности сетевого анализа, в котором пространство моделируется как возможность одновременности взаимодействий без пересечения; «в сетевом обществе пространство потоков как бы растворяет время, нарушая последовательность событий и делая их одновременными в коммуникационных сетях [...] бытие отменяет

становление» (Кастельс 2016, 53). Более того, предлагаемые перспективы анализа позволяют выходить за рамки пространства одного фильма, открывая, например, новые возможности осмысления роли и значения ремейков, сиквелов и приквелов, характерных для современного кино-видео-производства. Наверное, в этом случае можно говорить о нарративе, который сам выступает в качестве твердого десигнатора, важного для обеспечения связности опыта конкретного поколения. Аналогичные функции выполняет классика, осмысляемая и переосмысляемая новыми и новыми поколениями. Не исключено, что ремейки, сиквелы и приквелы выполняют более простую роль — обеспечения простой связности сюжетики кинонаррации, тогда как классика выводит на более широкие горизонты смыслообразования культурного пространства как меганарратива социального опыта. Такой анализ, однако, выходит за рамки данной работы.

Литература:

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Кастельс М. *Власть коммуникации*. М.: ИД Высшей школы экономики, 2016.
3. Макинтайр А. *После добродетели: Исследования теории морали*. М.: Академический проект, 2000.
4. Тульчинский Г. Л. *Проблема осмысления действительности. Нормативно-ценностный анализ*. Л.: ЛГУ, 1986.
5. Франк С. Л. *Предмет знания. Душа человека*. М.: АСТ, 2000.
6. Bell Duncan S. A. *Mythscapes: memory, mythology, and national identity* // *British Journal of Sociology*. 2003. Vol. 54. No. 1. P. 63–81.
7. Sommers M. R. *The Narrative Constitution of Identity: a Relational and Network Approach* // *Theory and Society*. 1994. Vol. 23. No. 5. P. 606–649.

II. ПЕРСОНАЖ

Ирина А. Мартьянова

ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗОВ ПЕРСОНАЖЕЙ (ОТ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» К «ДАМЕ ПИК»)

Литературные персонажи получают заведомо разное воплощение на театральной сцене и киноэкране, что обусловлено не только культурно-исторически, индивидуальным стилем интерпретаторов, их концепциями, но и жанровыми параметрами вторичных литературных текстов, которые предшествуют театральной постановке и фильму. Обращение к «Пиковой даме» А. С. Пушкина продиктовано тем, что она стала литературной основой большого количества разножанровых театральных инсценировок и киноинтерпретаций (Семенчук 1999, 220–221), оперы П. И. Чайковского и балета Р. Пети. Мир первоисточника «нам дан то в словесно-графической реализации, то в реализации сценических субстанций, то в вокально-музыкальной [...], то под видом киноизображений. Любая из этих субстанций так или иначе модифицирует данный мир: одни из свойств из него устраняет, а другие ему навязывает, а этим самым более или менее переорганизовывает по-своему» (Фарино 2004, 398).

Прежде всего необходимо преодолеть соблазн собственно драматургической трактовки трансформации исходного текста. Понятно желание культурологов определять оперное либретто и киносценарий (если сосредоточиться только на этих вторичных текстах) как разновидности драмы, однако ни эффективное словосочетание *загадочная метаморфоза драмы* в определении либретто, ни *кинодраматургическая* или *кинематургическая*

квалификация сценария не раскрывают их жанровой и текстовой сути. Для объективной оценки трансформации образов персонажей пушкинской повести необходимо сопоставить типологические параметры оперного либретто и киносценариев, созданных на ее основе.

Ранний отечественный киносценарий (весьма лаконичный) существовал для читателя-зрителя как претекст до знакомства с немой фильмой и как ее либретто, программа восприятия. Многие дореволюционные экранизации ориентировались не столько на литературные первоисточники, сколько на оперные либретто (Семенчук 1999, 246–247), в том числе и первая экранизация «Пиковой дамы» (1910, режиссер П. Чардынин). Эти претексты малоисследованы в филологическом отношении, при всей *кажимости* их общеизвестности. Под либретто нередко ошибочно понимают современную оперную программу, излагающую краткое содержание оперы. Различен не только объем либретто М. И. Чайковского и его отражения в программе (соответственно 93/2 стр.), различна их композиционно-синтаксическая фактура: либретто ориентировано на демонстрационный тип речи, а краткое содержание оперы — на информационный (Ильенко 2003, 458–460).

Ранее литературный киносценарий был определен нами как многожанровый формирующийся литературный род (Мартьянова 2003, 192–197), тогда как сама «невозможность существования либретто вне жанра оперы [...] не дает нам права [...] назвать его жанром литературы» (Лаптева 2002, 16). Его статус определяется следующим образом: «Оперное либретто — прикладное литературное произведение, продукт интерпретации литературно-художественного текста, созданный с учетом законов оперной драматургии» (Пивоварова 2002, 7). На основе либретто создается потенциально неограниченное количество оперных постановок, на основе киносценария — только одно произведение киноискусства. Поэтому (со всеми оговорками) либретто является литературным инвариантом оперы, киносценарий же не имеет такого статуса по отношению к фильму, в качестве инварианта которого используется фиксирующий посттекст — монтажная запись по фильму, необходимая для его демонстрации.

Либретто и киносценарий не находят полного воплощения в оперном спектакле и фильме. Со всей уверенностью можно говорить о принципиальной *текучести* сценарной формы. Трансформация сценария на пути к кинотексту связана, помимо прочего, с переосмыслением критериев точности, уместности, выразительности в контексте фильма. Не подобным ли образом обстоит дело и с оперным либретто? Во всяком случае,

особая зрелищность оперного спектакля нередко извиняет банальность и пафосность ее либретто. Экранизируемое литературное произведение обладает интерпретационным потенциалом, важнейшей составляющей которого является литературная кинематографичность, не сводимая к прямолинейно понятой зримости (Мартьянова 2014, 139–143). Каким же потенциалом должен обладать литературный первоисточник оперы? Возможно, актуализированной театральностью, зрелищностью, накалом страстей.

Либретто не существует в отрыве от оперы, само его тиражирование и распространение связано преимущественно с оперным спектаклем, сценарии же обладают относительной самостоятельностью. Они публикуются отдельно, в сборниках, в собраниях сочинений (М. А. Булгакова, А. Н. Толстого, В. В. Маяковского и др.), в альманахах и журналах. Либретто адресовано прежде всего создателям постановки: композитору, режиссеру-постановщику, исполнителям и т. д. Сложно представить себе неспециалистов, читающих сборники оперных либретто (если не иметь в виду меломанов), киносценарии же востребованы не только создателями фильма, но и разнообразной читательской аудиторией.

Отечественные опера и кино литературоцентричны, трудно отрицать значение литературы в развитии этих видов искусства. Но абсолютный литературоцентризм в оценке киносценария (и шире — экранизации в целом) справедливо поставлен под сомнение в критике и киноведении. Современные исследователи (Аронсон 2003, 128–140; Каспэ 2006, 278–294) считают ошибочным анализировать любую культурную практику только по аналогии с практиками вербальными: «В самом деле, что именно воплощается на экране — уникальный читательский опыт создателей фильма? Стандартные модели восприятия данного текста, скажем, те интерпретационные стереотипы, которые воспроизводятся критиками и фиксируются в школьных учебниках? Будут ли эти модели исключительно “литературными” или их формируют, в числе прочего, книжная графика, театральные постановки, уже существующие традиции кино- и телепоказа, медиа как таковые?» (Каспэ 2006, 279)

Литературная доминанта в оценке оперного либретто считается «непростительной ошибкой сопоставления» (Лаптева 2002, 17): «Либретто существует только как компонента целостного художественного текста — оперы, поэтому текст либретто как такового некорректно сравнивать с текстом литературного первоисточника оперы» (Густякова 2006, 4). По мнению Д. Ю. Густяковой (2006, 9–14), либретто не является вторичным текстом по отношению к первоисточнику, это его *схема*. Показательно

само название цикла лекций Мариинского театра «Литературный герой в “кривом зеркале” оперы». В зависимости от степени трансформации литературной основы, выделяются следующие типы либретто: экстраполяция текста первоисточника (буквальное следование оригиналу, если такое возможно), его адаптация или ассимиляция (опера «по мотивам») (Густякова 2006, 13). Последнее, разумеется, самый распространенный случай.

Возвращаясь к «Пиковой даме», отметим, что критика либретто М. И. Чайковского, давно ставшая традиционной, обусловлена кардинальной переработкой, фактически ретекстуализацией, повести: ее хронотопа (действие перенесено в восемнадцатый век), фабулы, социального статуса персонажей, их взаимоотношений и т. д. Трюизмом стало само упоминание об оперно-романтической трактовке образов Графини, Лизы и Германа (в либретто, как и в пушкинских черновиках, с одним *n*; напомним также, что если в повести *Германн* — фамилия главного героя, то в либретто *Герман* — его имя).

Помимо субъективных, объективными факторами ретекстуализации первоисточника являются оперный канон, традиции музыкального и певческого искусства: «...изменения вербальной компоненты были обусловлены особенностями творческой личности композитора, его тяготением к канонам французских либретто Э. Скриба, а также внешними причинами, и в первую очередь, требованиями традиционной оперной драматургии» (Густякова 2006, 4). Тем не менее нередко утверждается, что создатели оперы «Пиковая дама» «на концептуальном уровне остались верны пушкинскому первоисточнику» якобы потому, что «суть же конфликта и в опере, и в повести примерно одинакова: соответственно, борьба в сознании главного героя любви к игре и любви к женщине и борьба принципа не “жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее” и картежного азарта» (Густякова 2006, 21). Постулируется, что именно музыка создает конгениальность оперы литературному первоисточнику. Часть исследователей, однако, не отрицает «принципиального изменения концепции», отмечая такие достоинства либретто, как «кодирование магических цифр повести — 3 действия, 7 картин» (Лаптева 2002, 14–16).

Известно, что П. И. Чайковский высоко оценивал либретто «Пиковой дамы», он писал брату: «скажу, положив руку на сердце, что либретто превосходно, и видно, что ты знаешь музыку и музыкальные требования, — а это для либреттиста весьма важно» (цит. по: Пивоварова 2002, 15). Эта оценка подтверждается, в частности, тем, что в опере «интонационная фразировка и темп музыкального движения находятся в многоаспектной

взаимосвязи со строками либретто» (Там же). Разумеется, можно трактовать либретто как тип текста, создающийся «на стыке литературы и музыки» (Лаптева 2002, 3), а киносценарий — на стыке литературы и кино. Но, к сожалению, эти упоминаемые во многих работах *стыки* или *мосты* от литературы к музыке и от литературы к кино мало что объясняют. Если «специфика литературы лежит в свойствах языковой и речевой субстанции» (Фарино 2004, 398), то либретто и сценарий обнаруживают разный баланс конкурирующих кодов литературы и музыки, театра и кино.

Е. Р. Лаптева (2002, 7) определяет либреттный текст как условие озвучивания произведений художественной литературы. Его доминирующей категорией является слышимое, а киносценария — наблюдаемое. На основе либретто создается произведение исполнительского музыкального искусства, речевые партии которого поются или произносятся речитативом. В либретто, наряду с отдельными партиями персонажей, развертывается партия хора, что создает прозрачную отсылку к античной драме:

Герман. Красавица! Богиня! Ангел!
(Умирает.)

Хор гостей и играющих. Господь! Прости ему!
И упокой его мятежную
И измученную душу.

Обращение к либретто М. И. Чайковского подтверждает его квалификацию в качестве *рифмованного* и *ритмованного* текста (Пивоварова 2002, 15):

Я имени ее не знаю
И не хочу узнать,
Земным названьем не желая
Ее назвать...

Однако напомним мнение Ю. Н. Тынянова (1977) о том, что и сценарный текст близок к стихотворной поэтической форме. Он создает ритмический прообраз фильма, в нем присутствуют монтажные рифмы, функционируют строфоиды (Мартьянова 2003, 39–42). Сопоставление оперного либретто и киносценария обнаруживает, наряду с чертами сходства, кардинальные различия этих претекстов. Либретто, в отличие от киносценария, изначально предполагает не интерпретацию, а ретекстуализацию литературного первоисточника, поэтому трансформация образов литературных персонажей должна оцениваться с учетом законов оперы.

Обратимся к киносценарным интерпретациям «Пиковой дамы». В 1934 году сценарий на ее основе был создан Е. И. Замятиным. В восьмидесятые «Пиковая дама» была экранизирована дважды: в 1982 году (сценарий А. Шлепянова и И. Масленникова) и в 1988 году — под названием «Эти ... три верных карты» (сценарий А. Орлова). Казалось бы, в данном случае речь должна идти не о ретекстуализации, а об интерпретации, если иметь в виду так называемую кинематографичность пушкинского стиля. К ее анализу обращались литературоведы (Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян) и лингвисты (В. В. Виноградов, В. В. Одинцов). Но если раньше во многих работах с восторгом цитировались открытия пушкинской кинематографичности, сделанные прежде всего С. М. Эйзенштейном и М. И. Роммом, то сегодня общим местом стало указание на их *мифичность, необоснованность*. Р. Д. Копылова (2000, 138) также упоминает «устойчивую легенду о необыкновенной кинематографичности “Пиковой дамы”», подразумевая в качестве ее создателя прежде всего С. М. Эйзенштейна. Кинематографичность повести, понятая с прямолинейной буквальностью (см., например, Фрумкин 2007), затрудняет ее экранизацию.

И. Масленников, осознавая сложность поставленной задачи «тиражировать на миллионы телеэкранов двадцать пять страниц пушкинской прозы, ни на миллиметр не сдвигая композиции, не меняя ни последовательности, ни “метража” сцен», избрал в свое время принцип “проза без потерь”» (цит. по: Копылова 2000, 141–143). Но возможно ли это? Для ответа на этот вопрос сопоставим позиции сценариста В. Балясного и М. Козакова, режиссера неснятого фильма по мотивам «Пиковой дамы».

Принципиальный недостаток сценария Балясного (здесь и далее цитаты из него приводятся по: Балясный 1983, 183–202) заключается в том, что реплики персонажей выкраиваются из речевой зоны автора. Перераспределение речевых сфер вызывает особенное отторжение в случае прямолинейного обращения персонажа к читателю-зрителю:

Камера приблизила к нам его лицо. Германн говорит, обращаясь к нам:

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра.

Монтажные склейки (*лицо усопшей — лицо графини*), задуманные как *рифмы*, не оправдывают приписываемой им многозначительности:

Графиня. Мы вместе были пожалованы во фрейлины... (Смеется. Берет щепотку табаку.) Умерла?.. (Рука ее задержалась.) А я и не знала... (Тяжело опускается в кресло. Лицо ее мертвеет.)

Церковь. Высокий томительный звук. Гроб стоит на богатом катафалке под бархатным балдахинном. Усопшая лежит в нем с руками, сложенными на груди, в кружевном чепце и в белом атласном платье. Лицо усопшей.

Лицо графини.

По мнению В. В. Виноградова, «в картине у графини [...] повествование не только облекает диалог, но сопоставлено с ним, как господствующая форма сюжетно-композиционного движения [...]. Формально это выражено в прицепках повествовательных частей к репликам при посредстве союза *и* с присоединительным значением: диалог тем самым становится синтаксическим звеном повествования. Например: “Умерла! — сказала она... — Мы вместе были пожалованы во фрейлины, и когда мы представились, то государыня... — И графиня в сотый раз рассказала внуку свой анекдот” [...] Повествователь, как кинотехник, в быстром темпе передвигает сцены старушечьих капризов» (Виноградов 1980, 214). Он же (1980, 215) подчеркивал, что «в “Пиковой Даме” а priori трудно ожидать развитого драматического диалога между Германном и Лизаветой Ивановной, так как их отношение к изображаемым событиям, их экспрессия свободно и резко врываются в повествовательный стиль». В сценарии же Балясного на диалог Германна и Лизы накладываются фрагменты наблюдаемого: «Германн сел на окошко подле нее и все рассказал”. Эта фраза Пушкина делается для сценария ключевой [...] И в течение почти всего сценария зритель будет возвращаться в эту комнату и слушать подобные диалоги Германна и Лизы, состоящие из пушкинских слов, но произвольно составленные сценаристом в ребусный вопросник» (Козаков 1983, 210–211). Перекройка текста искажает модусы характеров персонажей, они становятся одномерными, лишены недосказанности, заложенной в пушкинской повести:

Он искал независимости.

Она ждала избавителя.

По дороге от Лизы Германн снова зашел в спальню графини: мертвая старуха сидела, окаменев; ее лицо выражало полное спокойствие. И независимость и избавление — на лице мертвом.

И Германн сошел с ума.

М. Козаков (1983, 214) был категорически не согласен с изменением расположения этой фразы: «Германн сошел с ума» — это ведь в заключении пушкинской вещи. И это крайне важно для понимания философской концепции повести Пушкина». В пушкинском тексте невозможна сценарная фраза «Германн иступленно стремится быть понятым». Для

того, чтобы быть *понятым*, ему нужны собеседники, поэтому в сценарии разрастается сюжетная роль второстепенного персонажа, Нарумова. Балясному необходимо, чтобы он предстал в роли единственного верного товарища Германна, с чьей точки зрения даются многие эпизоды. Перераспределение субъектных сфер и сопутствующая этому смена дейксиса, когда *он* становится *я*, приводят к искажению первоисточника:

Германн. Я... Я... (Снова быстро шагает. За ним — Нарумов.) Имея мало истинной веры, я имел множество предрассудков. Я верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на мою жизнь, — и решил-ся явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения.

Эпилог повести, бросающий *обратный* (отнюдь не оперно-романтический) свет на образы персонажей (Виноградов 1980, 176–239), в сценарии предстает в форме полилога. В нем нарушен смысл последовательности трех финальных абзацев первоисточника (Германн — Лизавета Ивановна — Томский), исчезает само упоминание о Лизе:

Томский. Я произведен в ротмистры!..

Нарумов. Игра пошла своим чередом...

Томский. Я женюсь на княжне Полине!

Нарумов. Германн сошел с ума! Он сидит в Обуховской больнице в 17 номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..»

Томский. Я женюсь!

Казалось бы, уловив смысл метафоры *обратного света* эпилога, сценарист, однако, предложил коробящую своей прямолинейностью трактовку и повести, и судьбы ее автора:

И слово «заклучение», набранное крупными заглавными буквами, расположенное в центре строки за четверть странички до окончания повести, — слово это вполне может читаться как второе название «Пиковой дамы». «Заклучение» кажется мощным прожектором, развернутым в сторону истории, итоги которой и не могли быть иными. Где Германну узнать три карты, которыми можно отыгратья у жизни! «Не дай мне бог сойти с ума. Нет, легче посох и сума...». Это уже не из «Пиковой дамы». Лирический герой этих строк — сам поэт. [...] Пушкина из плена вызовет дуэль (Балясный 1983, 201).

Для М. Козакова (1983, 209) было неприемлемо перераспределение авторской и персонажных речевых сфер:

Неторопливая, как из гранита высеченная фраза Пушкина «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе...» — это фраза Пушкина, а не Германна [...] И никакие восклица-

тельные знаки, проставленные сценаристом, или повторы слов тут не помогут. Германн так не сформулирует, даже находясь в спокойном состоянии, иначе это уже не Германн, а мыслитель масштаба Сальери как минимум...

Режиссер (1983, 210) не смог «принять ломку пушкинской композиции, разрушение сценаристом композиционных законов, изменение течения вещи, сюжета наконец, который так тщательно выстроен в “первоисточнике”».

Таким образом, в оперном либретто (по крайней мере — в отечественном) неизбежна ретекстуализация первоисточника, а в киносценарии, даже созданном *по его мотивам*, очевидна установка на интерпретацию, что не исключает, а скорее, подразумевает трансформацию литературной основы. Тем не менее, трудно отрицать взаимосвязь либретто и киносценария, оперы и кино: оперное начало несомненно в «Иване Грозном» С. Эйзенштейна. Ф. Феллини, И. Бергман, А. Тарковский, А. Кончаловский и другие кинорежиссеры занимались постановкой оперных спектаклей.

Как уже говорилось, в 1910 году П. Чардынин экранизировал именно оперное либретто, а не текст повести. Многие современные фильмы-оперы создаются в результате симбиоза либретто и сценария. Фильм П. Лунгина «Дама Пик» представляет собой постмодернистскую модификацию этого симбиоза, необходимую в том числе для его успешного проката в России и за рубежом. Главным же является то, что, по мнению режиссера, опера гораздо ближе к кино, чем театр. В фильме доминирует оперное начало, что привело к неизбежной, но закономерной ретекстуализации повести и к столь же кардинальной, но жанрово мотивированной трансформации образов ее персонажей.

Учет типологических особенностей вторичного литературного текста, либретто и киносценария, позволяет дать объективную оценку оперной постановке и экранизации, освобождая ее как от присяги на верность литературному первоисточнику, так и от констатации субъективной трактовки образов его персонажей.

Литература:

1. Аронсон О. Экранизация: перевод и опыт // Синий диван. 2003. № 3. С. 128–140.
2. Балясный В. По мотивам классики // Телевидение и литература. М.: Искусство, 1983. С. 183–202.

3. *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 176–239.
4. *Густякова Д. Ю.* Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского. Автореф. дис. ... канд. иск. наук. Ярославль, 2006.
5. *Ильенко С. Г.* Русистика. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2003.
6. *Каспэ И.* Рукописи хранятся вечно: телесериалы и литература // Новое литературное обозрение. 2006. № 78. С. 278–294.
7. *Козаков М.* Почему я не рискнул снимать «Пиковую даму» // Телевидение и литература. М.: Искусство, 1983. С. 202–216.
8. *Копылова Р. Д.* Перед загадкой Пушкина // Экранные искусства и литература: Телевизионный этап. М.: Наука, 2000. С. 126–153.
9. *Лаптева Е. Р.* Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа 19–20 веков. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.
10. *Мартьянова И. А.* Текст киносценария и киносценарий текста. СПб.: Наука, 2003.
11. *Мартьянова И. А.* Textoобразующая роль киносценария в ретрансляции русской культуры. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2014.
12. *Пивоварова И. Л.* Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Автореф. дис. ... канд. иск. наук. Магнитогорск, 2002.
13. *Семенчук В.* Пушкин в игровом кино: две стратегии экранизации // Пушкинский кинословарь. М.: Современные тетради, 1999. С. 246–253.
14. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
15. *Фарино Е.* Введение в литературоведение. СПб.: Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004, 2004.
16. *Фрумкин Г. М.* Сценарное мастерство: кино — телевидение — реклама. М.: Академический Проект, 2008.

Мария Жукова

О СТИХАХ И ПОЭТАХ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ РОССИЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА КИНОФОТОДОКУМЕНТОВ)¹

Уже на ранних этапах кино в России обнаруживает явный интерес к образу поэта. Если в фильме Бориса Чайковского «Поэт и падшая душа» (1918) камера прослеживает путь «преображения» несчастной Лизы из заведения м-м Дитмар под влиянием маститого литератора Красова², то в фильмах «Дядюшкина квартира» (1913) Петра Чардынина и «Сорок первый» (1926) Якова Протазанова поэту, наряду с правом действия, дается и право голоса. Оба фильма цитируют произведения своих героев-стихотворцев. Стихи Аркадия Фиолетова возникают в первом фильме в форме рукописных титров³. Во втором — написанное Марюткой неумелое, но пылкое четверостишие о борьбе комиссара Евсюкова с белогвардейцами

¹ Исследование осуществлено при поддержке гранта Zukunfts Kolleg (Independent Research Start-up Grant) университета г. Констанц.

² Можно предположить, что не только второе название киноленты («И душу падшую поэт извлек из мрака заточения»), но и фамилия героя — Красов отсылают к Н. А. Некрасову, автору стихотворения «Когда из мрака заблужденья...» (1846) о падшей девушке, которой лирический герой протягивает руку помощи. Фильм, однако, выходит за рамки некрасовского текста, демонстрируя метания «поэтической» души героя, который в итоге отворачивается от своей пассии.

³ О рукописных титрах или палеограммах в немом кино и, в частности, о графической репрезентации поэзии футуристов в кино 1910-х годов: Цивьян 1986, 20–21.

демонстрируется крупным планом уже как часть киноповествования, более того — как принципиальная составляющая сюжета. Марютка, заучив стих наизусть, жертвует исписанную драгоценными виршами страницу на самокрутку для своего пленника-врага — белогвардейского офицера Говорухи-Отрока, в которого успевает влюбиться. Тем неожиданнее после такого акта «самоотдачи» выглядит душераздирающая смерть Говорухи от пули возлюбленной. Немое кино «заговаривает» таким образом со зрителем, как бы посвящая его в невидимое, пребывающее за кадром, в самое глубокое и сокровенное своих героев.

В свою очередь и поэзия весьма равнодушна к кинематографу в период его немом бытования. В книге «Говорящее кино» (1928) кубофутурист Алексей Крученых «озвучивает» фильмы стихотворными строчками. Материалом служат популярные киноленты 1920-х годов, среди которых «Катя-бумажный ранет» (1926) Эдуарда Иогансона и Фридриха Эрмлера, «Три эпохи» (1923) Бастера Китона, «Третья мещанская» (1927) Абрама Роома или «Падение династии Романовых» (1927) Эсфирь Шуб. Сам Крученых в предисловии к сборнику отмечает:

В настоящей книжке я попытался свести Великого Немого с Великой Говоруньей — поэзией. Надо полагать, что им легко подружиться: кадр укладывается в стих и строфа становится эпизодом фильма. [...] Я уверен, что слово, как таковое, и видимость, как таковая, могут слиться в единый комплекс. И — кто знает — может быть этим начинается новый, небывалый род искусства»⁴ (Крученых 1928, 3–4).

Подобные эксперименты через некоторое время становятся распространенной практикой: стоит вспомнить хотя бы фильм «Весна в Москве»⁵ (1953) Иосифа Хейфица и Надежды Кошеверовой, в котором весь текст — это стихотворная пьеса В. Гусева; «Мольбу» (1967) Тенгиза Абуладзе, в котором кадры переплетаются со стихами грузинского поэта Важи Пшавелы, фильм Сергея Урусевского о Есенине

⁴ Ранняя европейская киномысль пронизана попытками описания кино через язык и природу поэзии. См., например, главу «Актеры, сочиняющие стихи» в книге Б. Балаш «Видимый человек» (1924), главу о кино в книге «Сегодняшняя поэзия, новое состояние ума» (1921) Ж. Эпштейна и др. Теоретические изыскания на этот счет у русских формалистов: «Об основах кино» (1927) Ю. Тынянова, «Поэзия и проза в кинематографе» (1927) В. Шкловского.

⁵ Фильм цитируется по телевизору в «Пяти вечерах» (реж. Н. Михалков, 1978), как будто пытаюсь «растопить» своим поэтическим настроением напряженную атмосферу, возникающую между Ильиным и Томой.

«Пой песню, поэт...» (1971) или мюзикл «Романс о влюбленных» (1974) Андрона Кончаловского, где звуковой ряд практически полностью строится из белого стиха и музыкальных вставок на стихи Окуджавы, Кончаловской, Гладкова, сочиненных и исполненных композитором фильма Александром Градским⁶.

Однако не эта тенденция взаимопроникновения кинообраза и поэтической строчки находится в центре данной статьи. Цель исследования состоит в том, чтобы наметить ответы на основные вопросы, связанные с особенностями репрезентации поэта и поэзии в отечественном кинематографе⁷. Кто из поэтов попадает в фавор к киноискусству? Какова иконография образа поэта на экране? Какую цель преследует кинематограф, обращаясь к образу поэта и его произведениям, и как меняется концепция поэта в его истории? Импульсом для написания статьи послужили материалы красногорского архива кино- и фотодокументов (РГАКФД)⁸, открывшие целый пласт документальных свидетельств присутствия поэта на киноэкране. Факт очевидной преемственности кинорепрезентаций поэта в отечественном немом кино, ранней кинохронике, киножурналах и кинорепрезентациями поэта в фильмах 1940–1990-х годов не мог остаться незамеченным. Тематика и эстетика, избранные ранним кинематографом, сохраняют свою значимость и актуальность спустя годы. На это будет обращено особое внимание, хотя упоминаемые ниже киноматериалы — лишь селективная выборка, ни в коем случае не претендующая на полноту освещения вопроса.

⁶ В телевизионной программе «Документальный экран» (с 22.08.1972, хр. 1 ч. 15 мин., ежемесячно) это направление продолжает Р.Рождественский. Тематическая подборка фрагментов документальных фильмов являлась изобразительным рядом, на который поэт писал стихи, объединяя таким образом разрозненные визуальные фрагменты.

⁷ О кино и поэзии на западноевропейском материале см., например диссертационное исследование: Orphal 2014. См. также подход к поэтическому тексту в фильме: Пинежанинова 2011.

⁸ Отсылки к единицам хранения фонда будут указываться в тексте в скобках с указанием учетного номера.

1. Иконы канона: Пушкин vs. Маяковский

Поэт (независимо от того, пишет он стихами или прозой) — вечная русская проблема. Нигде так не мучают поэтов при жизни и так не чтут после смерти, как в России. Мы прибегаем к ним с сегодняшними заботами, уповая на помощь [...] При всем уважении к Руссо, Шекспиру, Гете французы, англичане, немцы не станут отягощать их насущными своими вопросами (Панченко 2002).

Автор цитаты осмысляет роль поэта в первой трети XVII века и во времена Петра. Если в Московском государстве поэт претендует на учительство, сравнивает себя с апостолом, «соперничает с архипастырем», то при Петре «человек пера» возводится до степени чиновника, а институт патриаршества упраздняется. Петр «как бы приостановил русскую святость», но не смог отменить потребность нации в духовном отце. «Итак, от царей нация отвернулась, святых меньше приобрела, нежели потеряла. Остались поэты. И нация выбрала Пушкина», — заключает Панченко (Панченко 2002). Неудивительно, что именно фигура Пушкина проникает в кинематограф вместе с его появлением в России⁹, закладывая традицию киноизображения любого поэта и практически бессленно выступая ее неотъемлемой частью, лишь изредка передавая пальму первенства Маяковскому.

Примечательна в этом смысле заключительная часть детского киножурнала «Пионерия» (ч/б, зв., реж. А. Ованесова, «Союзкинохроника», уч. № 3306, 1938 год), который с мая 1936 года подлежал обязательной демонстрации во всех кинотеатрах страны перед детскими сеансами (Джулай 2001, 54). Писатель Сергей Михалков (1913–2009) в окружении восторженных ребят читает свое знаменитое стихотворение «Дядя Степа» (1935), ставшее классикой детской литературы. Кадры, изображающие поэта с детьми, перемежаются веселыми и комическими анимационными вставками, иллюстрирующими авторские «фантазии» о добром великани: дядя Степа проезжает перед зрителями то на осле, то на верблюде, то на слоне, и все звери, кроме слона, оказываются малы для его непомерного роста. «Веселое равенство, чувство товарищества со зрителем» (Джулай 2001, 55), необходимые «Пионерии», по мнению писательницы и журналиста Татьяны Тэсс, для установления контакта со зрителем, похоже, воплотились в этом выпуске в полной мере. На фоне развлекательного сюжета происходит знакомство юных зрителей с поэтом-современником,

⁹ Кинопушкиниану открывает короткометражный фильм «Жизнь и смерть Пушкина» (1910, реж. Василий Гончаров). На настоящий момент биографический киноряд закрывает фильм «В. Маяковский» (реж. Александр Шейн, 2017).

который мыслится как достойный продолжатель поэтической традиции, представленной в кадре на втором плане¹⁰.

Фоном для выступления Михалкова выступает «двойной» Пушкин¹¹: портрет работы Ореста Кипренского 1827 года на стене справа от Михалкова; слева от Михалкова стихам внимает «самый ранний советский скульптурный Пушкин» работы В. Н. Домогацкого (1876–1939) 1926 года¹². Продуманная композиция и детали обстановки создают доверительную атмосферу этой встречи, в которой Пушкин воспринимается как полноправный соучастник события. Как и взгляды детей, взор скульптурного Пушкина обращен к декламирующему поэту, в кадре он с Михалковым как будто одного роста; Пушкин на живописном полотне и Михалков в кинокадре почти ровесники (28 и 25 лет соответственно), которых объединяет неустаревающее пристрастие к шотландской клетке (у Пушкина Кипренского через плечо перекинут красно-зеленый шотландский шарф; Михалков декламирует в клетчатом галстуке).

Мотив витализации скульптурного изображения, вероятно, является здесь отголоском художественных экспериментов футуристов, которые утвердили концепцию «ожившей статуи» (Р. Якобсон) Пушкина, стремясь через материальный символ канона развенчать лубочный культ поэта, «оживить имя», «увидеть его своим современником» (Молок 2000, 197)¹³. Элемент оживотворения памятника Пушкину проникает в кинематограф вслед за литературными текстами. В сатирическом стихотворении «Бурлюки» неизвестного автора, напечатанном в московской газете «Ранее

¹⁰ Внутреннее родство между представителями отечественного литературного канона обыгрывается в фильме «Усатый нянь» (реж. Г. Грамматиков, 1977) наличием «единого» воспитателя — Арины Родионовны, которая поочередно возникает в фильме на фотографиях вместе с маленьким Пушкиным, Чеховым, Толстым и, наконец, с Михалковым.

¹¹ Киножурнал выходит на следующий год после юбилея, который отмечался с большим размахом (Молок 2000). Примечательно, что памятная дата косвенно запечатлена и в игровом кино: например, в фильме «Волга-Волга» (реж. Г. Александров, 1938) Стрелка исполняет арию Татьяны (Сцена письма) из оперы «Евгений Онегин».

¹² Об истории бюста см.: Молок 2000, 235–236.

¹³ О Пушкине и творчестве футуристов см., напр., главу «Спор футуристов с пушкинианцами у памятника Пушкину (1910–1930-е годы)» (Молок 2000, 187–203). Разговор с бюстом Пушкина (Ж. А. Полонская, 1889, Одесса) в продолжение традиции футуристов заводит Высоцкий в фильме «Опасные гастроли» (1969) Юнгвальд-Хилькевича, цитируя «бронзовому» автору известную строфу из «Письма Чаадаеву». «И на обломках самовластья напишут наши имена», — декламирует Высоцкий на фоне Пушкина, смотря при этом в сторону зрителя.

утро» от 15.11.1913 (Молок 2000, 189–190; 202–203), скульптурный Пушкин с Тверского бульвара (А. М. Опекушин, 1880) ведет беседы с таким же скульптурным Гоголем с Пречистенского бульвара (Н. Андреев, 1909). Стихотворение заканчивается обращением Пушкина к Гоголю, как бы благословляющим новое поколение поэтов:

Пойдем и, встав на пьедесталы,
Дадим дорогу Бурлюку!..

В фильме «Не для денег родившийся» (реж. Никандр Туркин, сцен. В. Маяковского по роману Д. Лондона «Мартин Иден», 1918) бюст Пушкина, по свидетельству Давида Бурлюка, также принимавшего участие в съемках, лишь покачивается в такт речи молодого поэта Ивана Нова, для того чтобы затем актом саморазрушения показать свою готовность добровольно уйти с поэтического олимпа. Весомость этого скандального происшествия подчеркивается тем фактом, что оно приключается на совещании, посвященном памяти Пушкина:

Перед объективом кинокамеры сидели седобородые пушкинисты и слушали доклад молодого поэта Ивана Нова. В углу на колонке стоял бюст Пушкина. Иван во время доклада энергично жестикулирует, и от широких размахов его рук бюст Пушкина на колонке покачивается. Не знаю, как это было достигнуто, но такой кинотрюк произвели. Иван Нов говорит, а Пушкин в такт ему покачивается. Еще несколько энергичных взмахов Ивана Нова — и бюст срывается с колонки, летит на пол, разбивается вдребезги. Седобородые старцы возмущены, они вскакивают со своих мест и неожиданно прытко пускаются в погоню за Иваном Новом¹⁴ (Поляновский 1958, 50).

Пикантная подробность эпизода состоит в распределении ролей: поэта Ивана Нова исполнял сам Маяковский¹⁵. Призыв «сбросить Пушкина с парохода современности», высказанный Бурлюком, Крученых, Маяковским и Хлебниковым в манифесте к первому поэтическому сборнику кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» (1912), несколько лет спустя был реализован средствами киноискусства. Официальная киноканонизация

¹⁴ Возможно, в качестве аналога этого «ритуального хулиганства» (Кибиров 2002, 260) можно рассматривать историю об умирающем Блоке, который, по свидетельству поэтессы Н. А. Павлович (1895–1980), незадолго до смерти разбил кочергой бюст Аполлона (Павлович 1977).

¹⁵ О Маяковском и кино см., например: Пронин 2014; Neil 1986.

Маяковского состоялась в 1940 году¹⁶, когда на экраны вышел документально-биографический фильм «Владимир Маяковский» Самуила Бубрика (вторая редакция 1955 г.), однако уже в середине 1920-х годов образ поэта и его стихи востребованы в документальном кино. В Авиациножурнале № 2 Общества друзей воздушного флота (ч/б., нем., уч. № 1827–II, 1925) после выступлений официальных лиц, проходящих в Большом театре, на экране возникает Маяковский, а в интертитрах обозначено, что «Т. Маяковский читает отрывок из поэмы “Летающий пролетарий” (1925)»¹⁷, четверостишие из которой дается в следующей надписи:

Где не проехать коннице
 Где не пройти ногам
 Там красный¹⁸ летчик гонится
 За птицами врага.

В документальном фильме, посвященном девятому Дню поэзии в Москве (ч/б, зв., реж. В. Катанян, ЦСДФ, уч. № 20719, 1 часть, 1964), кадр с фотографией декламирующего Маяковского, сопровождаемый чтением отрывка из его стихотворения «Поэт рабочий» (1918), становится отправной точкой кинорепрезентации набирающего мощь поэтического бума тех лет: вслед за поэтическими чтениями в книжном магазине документальные кадры показывают наполненные до отказа концертные залы, а затем московский стадион Лужники, внимающие голосам различных поэтов современности, как бы ведущих свою «поэтическую» родословную от Маяковского. На кадрах хроники можно заметить Беллу Ахмадулину и Роберта Рождественского, читающего стихи, правда вместо стихов звучит закадровый голос комментатора. Отсылка к Маяковскому возникает еще раз — фильм в разных ракурсах показывает памятник поэту в Москве (скульптор А. П. Кибальников, 1958), в то время как упоминание Пушкина отсутствует полностью. В фильме «Я читаю, мы читаем» (цв., зв., реж. Б. Свойский, Куйбышевская студия кинохроники, уч. № 36955, 1981) скромная отсылка к Маяковскому звучит из уст поэта

¹⁶ Канонизация Маяковского началась в 1936 году, после резолюции Сталина на письмо Л. Ю. Брик, где Маяковский был назван «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи». См.: Сарнов 2008, 30–39.

¹⁷ Те же самые документальные кадры 1924 года известны по фильму Бубрика «Владимир Маяковский», где они «озвучены» по-другому: закадровый голос декламирует отрывок из поэмы «Во весь голос» (1929–30).

¹⁸ В первом издании (Маяковский 1925) вместо «красного летчика» использовано сочетание «только летчик».

Андрея Вознесенского, рассуждающего о пользе телевидения в наши дни; стихотворение Пушкина о нерукотворном памятнике читается дважды. Примечательно, что в фильме выстраивается оппозиция прозы и поэзии: если советский писатель Сергей Венедиктович Сартаков (1908–2005) указывает на отрицательное воздействие телевидения, которое отвлекает молодежь от книги, то Вознесенский, напротив, отмечает его просветительское, облагораживающее влияние, возможно, неосознанно, цитируя при этом известную поэму Маяковского (1921): «Это (телевидение — М. Ж.) поднимает на какой-то другой уровень 150 000 000 людей, после которого они скакнут выше».

2. В скульптуре, в песне, на смертном одре, без права голоса: способы и приемы репрезентации поэта

Рукотворный памятник

Процесс канонизации поэта в виде памятника активно поддерживается средствами кинематографа. Одновременно памятник канонизированного поэта в кино выполняет определенные задачи. На его фоне происходит легитимация любого другого оратора; «монументальный» фон становится входным билетом, обеспечивающим законное место в культурной традиции. Кроме того, памятник приобретает значение архитектурно-пространственной и в то же время смысловой доминанты, элемента, структурирующего кадр и киноповествование в целом и выстраивающего диалог с окружающим, «непоэтическим» миром.

Любопытна трехминутная хроника 1911 года (ч/б, нем., уч. № 1012), посвященная открытию памятника воронежскому поэту Ивану Саввичу Никитину (1824–1861, автор скульптуры И. А. Шуклин) — одно из первых обнаруженных киносвидетельств о поэте в истории отечественного кинематографа. Кадры пленки дают представление о роли и значении этого события, собравшего на Театральной площади в Воронеже (ныне площадь Никитина) публику всех возрастов и званий. В книге о памятниках Воронежа отмечается:

На открытие памятника собрались тысячи воронежцев, гости из других губерний, из Москвы и Петербурга. Городская управа выпустила специальные пригласительные билеты «на торжество открытия памятника поэту И. С. Никитину в городе Воронеже», имеющее быть 16 октября 1911 года в 1 час дня (Кононов 1979, 24–25).



Илл. 1. Кадр из киножурнала «Пионерия» (реж. А. Ованесова, 1938)



Илл. 2. Кадр из авиакиножурнала № 2 «Общества друзей воздушного флота» (1925)



Илл. 3. Кадр из кинохроники 1911 года, открытие памятника Ивану Саввичу Никитину

Площадь празднично декорирована: вокруг постамента, между фонарными столбами, натянута гирлянда, над толпой мелькает российский триколор. Обращают на себя внимание богато украшенные кресты, иконы, хоругви, не раз заметные в кадрах. Пленка показывает, что после срыва белого покрывала и торжественного открытия памятник был освящен. На одном из домов устанавливается мемориальная доска; выступают официальные лица, возлагаются венки с лентами, на которых можно различить некоторые характерные надписи: «Поэту гражданину И. С. Никитину», «Поэту горя и нужды», «Поборнику народного...». Исследователи творчества Никитина отмечают «песенность» его стиха, его связь с народной стихией; неудивительно, что многие стихи поэта были положены на музыку, а открытие памятника, сооруженного на народные деньги, стало долгожданным событием, выходящим за рамки сугубо регионального торжества¹⁹.

Массовые собрания общественности у памятника поэту становятся визитной карточкой эпохи «оттепели». Наиболее известный пример — чтения у памятника Маяковскому в Москве — традиция, возникающая вместе с открытием в 1958 года памятника поэту и просуществовавшая вплоть до официального запрета осенью 1961 года²⁰. Характерно, что и с памятником Никитину возникали некоторые проблемы, еще до его возведения. Первоначально на постаменте должны были быть выбиты строчки «Мертвые в мире почилы, дело настало живым», рефреном звучащие в стихотворении Никитина «Медленно движется время» (1857), которое превратилось в одну из самых популярных студенческих песен XIX века. Однако царская цензура увидела в этих словах революционный призыв и запретила их (Кононов 1979, 24).

Несмотря на короткий срок «расцвета» поэтических встреч на площади Маяковского, этот факт не прошел незамеченным в кино. Фильм Теодора Вульфовича «Улица Ньютона дом 1» (1963) не только отсылает к знаменитому спору физиков и лириков, известному благодаря строчкам Бориса Слуцкого «что-то физики в почете, что-то лирики в загоне», но и демонстрирует сами чтения. Герои фильма — два физика (Тимофей и Володя) и один филолог (Боярцев) — глубокой ночью отправляются к памятнику Маяковского, где «по ночам разные мыслители собираются,

¹⁹ О торжествах, посвященных открытию памятника Никитину см., например: Ласунский 2012, 315–320.

²⁰ Попытка возрождения чтений была предпринята в день смерти Маяковского, 14 апреля 1965 года. Инициаторами выступили представители СМОГ, первой неофициальной литературной группы в СССР (Леонид Губанов, Юрий Кублановский).

стихи читают». Наряду с поэтическим истеблишментом («Простите» Маяковского, стихотворение Багрицкого про Пушкина) «мыслители», читают калужского поэта Николая Панченко (1924–2005), автора сборников со знаковыми названиями «Теплынь» (1958) и «Лирическое наступление» (1960), подписавшего в 1965 году коллективное письмо в защиту Даниэля и Синявского²¹.

Примерно в то же время и на том же месте в оscarоносце «Москва слезам не верит» (1979) из уст автора звучит «Параболическая баллада» (1959), которая контрастирует в фильме с «консервами» печатного стихопроизводства. Вслед за чтением Андрея Вознесенского изобразительный ряд демонстрирует пирамидку телевизоров и рифмующуюся с ней пирамидку крабовых консервов. Прямолинейность официоза ассоциируется в фильме со строчками «Знать давно уж всем пора бы как вкусны и нежны крабы», заметными рядом с товарами в витрине; в свою очередь, «площадная», звучащая поэзия в фильме предпочитает более сложные геометрические построения:

Сметая каноны, прогнозы, параграфы,
Несутся искусство, любовь и история —
По параболической траектории!

Если у памятников стихи традиционно декламируют, то в домашней обстановке они приобретают более интимное звучание: под музыкальный аккомпанемент поэтические строки в кино зачастую превращаются в песни.

«Человеку холодно без песни»²²

Оральная, дописьменная поэтическая традиция в условиях советской действительности продолжает свое существование в среднеазиатских республиках. Образы народных певцов-поэтов, таких как акын Джамбул Джабаев²³ (1846–1945) из Казахстана или Токтогул Сатылганов (1864–1933) из Киргизии с большим этнографическим интересом запечатлеваются кинематографом. Одним из кино-героев становится дагестанский

²¹ Впервые стихи поэта в авторской редакции увидели свет в сборнике «Осенний шум» (1990) (Смусина 2015).

²² Это стихотворение поэт Сергей Орлов (1921–1977) читает в фильме «Москва. День поэзии» (уч. № 20719, 1964).

²³ Джамбулу посвящена целая серия кинолент, представляющих разные аспекты его жизни и творчества (ср. «Джамбул в доме союзов», 1938; «Приезд Джамбула

ашуг Сулейман Стальский (1869–1937) («Певец народа», ч/б, нем., реж. М. Романов, Ростовская на-Дону студия Союзкинохроники, уч. № 10610, 1937), провозглашенный Максимом Горьким «Гомером XX века». Сулейман слагал свои песни, формально оставаясь в рамках поэтической архаики, при этом его тематический арсенал вполне отвечал современным интересам государства. Стальский отзывался на смерть Ленина и Горького, складывал стихи о Пушкине, которого никогда не читал, пел о коллективизации, комсомоле и т. п.

Фильм указывает на факт литературизации творчества ашуга: эпизоды с поющим «выразителем народных дум» (декламации ашуга даются со звуком) перемежаются демонстрацией обложки и первых страниц книги «Сулейман Стальский. Стихи и песни» (Гослитиздат, 1938). Таким образом, ситуация устного творчества была включена в жесткую систему письменной фиксации: сын поэта Мусаиб-Сталь и дагестанский поэт и переводчик Эффенди Капиев кропотливо и неустанно записывали песни неграмотного ашуга, которые практически сразу переводились с лезгинского на русский язык²⁴.

Процессу массовой литературизации творчества народных поэтов можно противопоставить расцвет «первичной оральности» (У. Онг) в рамках неофициальной культуры. «Оральный архив» (Смирнов 2004, 357) становится одной из возможных форм существования неинституционализированной поэзии²⁵. Ленинградский поэт Виктор Кривулин вспоминает: «В 60-е годы возникло нечто вроде института профессиональных запоминальщиков, своего рода аэдов и акынов — хранителей устной традиции, причем воспроизводился не только текст, но и манера чтения того или иного автора. Этих людей называли «ходячими магнитофонами» (Кривулин 1997). Генетическая связь между древними рапсодами и советской поэзией 1960–70-х годов рефлектируется самими поэтами-шестидесятниками. Вознесенский обращается в своем стихотворении с характерным названием «Песнь акына» (1971) к проблеме неизбежного одиночества художника, выбирая в качестве метафоры творческой и человеческой изоляции степь, через которую лирическому герою хотелось бы «аукаться», для того чтобы затем спеть-таки «на два голоса».

в Москву», 1939; «Пионеры в гостях у Джамбула», 1939 и др.). О творчестве Джамбула см.: Богданов, Николози, Мурашов 2013.

²⁴ Вопрос об авторстве выходит за рамки настоящего исследования. Об этом см., например: Капиев 1959; Мусаев 1991.

²⁵ Другими формами были самиздат (альманах «Синтаксис» Александра Гинзбурга), тамиздат или так называемая «субкультура одиночек». См.: Смирнов 2008.

«Пошли мне, господь, второго, чтоб вытянул петь со мной!» — будет повторять под гитару в спектакле «Антимиры» (1965–1979) на Таганке это стихотворение Владимир Высоцкий.

Вынужденный и повсеместный всплеск устности получает отклик в кинематографе. В фильме «Шла собака по роялю» (1978) Владимира Грамматикова деревенская жительница Малаша выдает собирателю народного фольклора куплет из «Диалога у телевизора» (1973), спетый под балалайку, как народную песню. Якобы, эту песню пел еще ее дед, лично знакомый с Владимиром Высоцким²⁶. «Тогда как было — из уст в уста, из уст в уста», — объясняет героиня ситуацию, которую зритель отождествлял и с днем сегодняшним. Не радио и не телевидение²⁷, а киноискусство по-настоящему популяризирует в эти годы поэта, позволяя мелькнуть ему в кадре, включая его песни, даже давая ему роли и позволяя петь самому. С завидным постоянством переключившаяся из десятилетия в десятилетие, на экране в разном «объеме» оказывается представлен, например, Булат Окуджава. «Сентиментальный марш» (1957) при поддержке зала поэт исполняет со сцены Политехнического музея в «Заставе Ильича» Марлена Хуциева²⁸. Детский голос Саши Кавалерова звучит в фильме «Женя, Женечка и катюша» (реж. В. Мотыль, 1967), на фоне последних кадров один куплет из «Капель датского короля» поет сам автор. Песни Окуджавы есть в «Коротких встречах» (1967) Киры Муратовой («Надя, Наденька», 1958); специально для «Белорусского вокзала» (1970) Андрея Смирнова он пишет «Горит и кружится планета»; «Давайте восклицать» поют школьники под гитару в фильме «Ключ без права передачи» (1976) Динары Асановой. Песня «Приезжая семья фотографируется у памятника Пушкину» (1970) звучит в исполнении автора в фильме «Храни меня мой талисман» (1986) Романа Балаяна. Окуджава соединяет здесь все возможные кино-ипостаси поэта: он поет, декламирует, дает интервью («на фоне Пушкина» в Болдине), мелькает на экране телевизора и в разговоре

²⁶ О Высоцком и кино см., например, воспоминания режиссера: Юнгвальд-Хилькевич 2000, 84–88, 100, 153–154.

²⁷ В «Литературной газете» от 11.09.1960 года появилась заметка «Кто сорвал телепередачу в Киеве?» Киевские телезрители так и не услышали первоначально запланированное чтение стихов Окуджавы. Такая история у Окуджавы длилась добрую четверть века (Шилов 2004, 322).

²⁸ Фильм выходит на экраны под названием «Мне 20 лет» в 1965 году и со значительными изменениями: наряду с выставкой современного искусства в Пушкинском музее (где, кстати, герои Марианны Вертинской и Валентина Попова цитируют Пушкина), вечер в Политехническом (около 20 мин. из 175 мин. фильма) вырезан полностью.

с кинематографистами осмысляет саму проблему кинорепрезентации поэта²⁹.

Бардовскую песню и положенные на музыку стихи поэтов в кино 1980-х сменяет рок-поэзия. Если в первой половине 1980-х уже заявившие о себе рок-музыканты играют бардов (ср. фильм «Начни сначала» реж. А. Стефанович, 1985, с Андреем Макаревичем в роли исполнителя авторской песни), то уже в фильме Валерия Огородникова «Взломщик» (1987) Вячеслав Бутусов тождественен на экране самому себе: рок-музыкант исполняет в этом фильме свои собственные композиции.

Без права голоса

Эпиграфом к этой рубрике могло бы послужить четверостишие из стихотворения поэта — конструктивиста Ильи Сельвинского (1899–1968) «Однажды у телевизора» (1966). Выпавший у телевизора звук превращает выступление оркестра в безумие, которое в подробностях передает автор, останавливаясь на каждом из утративших «слово» музыкантов. В завершение он констатирует:

Эй, скорее: стихов или музыки –
Мир без лирики сходит с ума.

Объединяя стихи и музыку понятием лирики, Сельвинский по сути указывает на их генетическую близость и взаимозаменяемость, что нередко используется и в кино. Если в ранних фильмах услышать поэта представлялось возможным лишь в форме стихотворных цитат в интертитрах, то в звуковую киноэпоху немота обусловлена уже не только технической стороной вопроса. Голос поэта нередко прорывается к зрителю сквозь намеки, знаки, музыкальные цитаты или стихотворные строчки, переведенные в изобразительный киноряд³⁰.

Характерным примером такого иносказания является пассаж из фильма «Москва слезам не верит» (1979), где «умалчивается» фигура Бориса Пастернака, а его стихотворение цитируется визуальными средствами. Напомню, что в одном из первых кадров фильма появляется титр «1958 год». Однако указанная дата — это не только тот год, когда героиня фильма

²⁹ Посмертная маска Пушкина (висящая в доме журналиста Дмитрия рядом с телевизором) лейтмотивом сопровождает все киноповествование.

³⁰ Интересна «рассказывающая» о поэте последовательность кадров в фильме «Еврейское счастье» (1925) Алексея Грановского, где вслед за памятником Пушкину в Одессе крупным планом демонстрируется расположенная неподалеку пушка.

Катя Тихомирова провалила свой вступительный экзамен. В 1958 году роман Пастернака «Доктор Живаго» (1945–55) публикуется в голландском издательстве “The Hague at Mutton Publishing House” на русском языке. 23 октября 1958 года автору присуждается Нобелевская премия по литературе, от которой он вынужден отказаться ровно через неделю по политическим соображениям. С этого момента начинается травля и гонения на поэта³¹. Во время праздничного ужина, организованного Людой и Катей в московской профессорской квартире, ведется разговор о поэзии. Молодой человек с длинными волосами отмечает, что поэзия сейчас на подъеме, называя имена Вознесенского и Рождественского. В этот момент в кадре предстает покрытый кружевной скатертью столик, на нем проигрыватель с крутящейся пластинкой, горящая свеча и собачка.

Если горящая свеча на фоне разговора о поэзии осенью 1958 года неизбежно ассоциируется со знаменитыми пастернаковскими строчками из «Доктора Живаго» («Свеча горела на столе, свеча горела»), то связь музыкального сопровождения и пса с фигурой поэта не столь очевидны. Возможным кино-претекстом этого кадра мог послужить фильм «Дядюшкина квартира» (1913) Петра Чардынина. Молодой человек по имени Коко, как и Катерина Тихомирова в фильме Меншова, на время отъезда хозяев получают в распоряжение шикарную квартиру, которой герои распоряжаются по своему усмотрению. В обоих фильмах владелец квартиры — состоятельный дядя, в обоих фильмах фигурирует маленькая собачка, которая остается на попечение племянников.

Катя с Людой в «Москве» устраивают званый вечер, мечтая найти себе выгодную партию, Коко же сдает в наем отдельные комнаты, пытаясь таким образом поправить материальное положение. Между жильцами завязываются любовные истории, по возвращении дядя может не только констатировать находчивость и предпринимательскую жилку племянника, но и поздравить его с богатой невестой. Среди постояльцев, нашедших у Коко новое пристанище, оказывается и поэт Аркадий Фиолетов, внешне напоминающий Брюсова³². Бездомный поэт и собака³³, возникающие в одном контексте, отсылают к артистическому кабаре «Бродячая

³¹ Ленинградские поэты реагируют на травлю Пастернака в письменной форме, выводя масляной краской на стенах Петропавловки: «Да здравствует Пастернак!» См.: Савицкий 2002, 83.

³² Вместе с тем, Анатолий Фиолетов — псевдоним одесского поэта Н. Б. Шора (1894–1918).

³³ О родстве поэта и собаки в литературе, например, «Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» (1814) Гофмана, «Славные псы» (1865) Бодлера, «Встреча»



Илл. 4. Кадр из фильма «Певец народа» (реж. М. Романов, 1937)



Илл. 5. Кадр из фильма «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1980)



Илл. 6. Кадр из фильма «Игла» (реж. Р. Нугманов, 1988)

собака» (1911–1915), где петербургская богема получила в начале 1910-х годов возможность для общения и выступлений. Фиолетов, кстати, тоже выступает в квартире Коко, зачитывая под фортепианное сопровождение свои сочинения.

Однако для фильма Меншова важным представляется другой, чисто киномедиальный аспект образа собаки, которая, по замечанию Бэла Балаша, обладает особой фотогенией и, в отличие от человека, не играет, а живет, изображает саму себя (Balász 2001, 76). Собака в фильме — это не поэт, а лишь цитата из «Дядюшкиной квартиры», дань кинотрадиции, но не символ, ведь сыграть Пастернака в сложившихся обстоятельствах невозможно. Рассматриваемый кадр, напоминающий по своей концепции натюрморт³⁴, в духе немого кинематографа получает и музыкальное сопровождение, «досказывающее» историю этой «застывшей» на экране жизни. Звучит медленный фокстрот Александра Цфасмана (одного из первых джаз-музыкантов в России) с многозначительным названием «Ожидание». Кино не теряет надежды на русское издание романа, который, действительно, увидел свет через девять лет после съемок, в 1988 году в журнале «Новый мир».

Примечателен аспект медиальной конкуренции, затрагиваемый в обоих фильмах и позволяющий проследить историю взаимоотношений между двумя ведущими аудиовизуальными средствами коммуникации и поэзией. Если в «Дядюшкиной квартире» поэт-декадент Фиолетов проигрывает в борьбе за богатую невесту не просто сопернику, но «персонифицированному» немому кино — Ивану Мозжухину (в роли Коко), звезде жанра (Смирнов 2009, 98), то в «Москве» кино и поэзия оказываются уже по одну сторону рампы, соперничая с телевидением и, более того, сообщая используя его для собственного самоутверждения.

Разговор за столом после поэзии переключается на будущее нового медиа: «Ничего не будет, ни кино, ни театра, ни газет — одно сплошное телевидение», — утверждает молодой телевизионный оператор Рудольф. Однако кино оспаривает прорицания телевизионщика: после монолога Рудика по телевизору «Ленинград» демонстрируются кадры из фильма Ренато Кастеллани «Два гроша надежды», вышедшего на экраны в том же 1957 году, когда «Доктор Живаго» был опубликован впервые и на итальянском языке (Pasternak 1957). Кино самоутверждается здесь через

(1907) Рильке, «Вот так я сделался собакой» (1915) Маяковского.

³⁴ Имитация натюрморта (фр. *nature morte* — «мертвая природа»), которым особенно славилась голландская живопись, возможно, еще одна отсылка к «Живаго», впервые опубликованному по-русски именно в Голландии.

телевизор, отводя ему лишь «два гроша надежды» на блестящее будущее, в то время как марка аппарата «Ленинград», считываемая в кадре, перекидывает мостик в петербургское поэтическое прошлое. Современная поэтическая сцена Москвы (Пастернак, Евтушенко, Рождественский и др.) и завсегда «песьего крова» (Б. Садовской) Петербурга — Ахматова и Мандельштам, Бальмонт и Сологуб, Хлебников и Маяковский незримо сопричастны в одном кинопространстве.

Общество мертвых поэтов³⁵

«Пристальное, даже болезненное внимание к смерти поэтов», которое Панченко в уже цитированной статье относит к «русской культурной привычке» (Панченко 2002), неизбежно находит отражение и в кинематографе³⁶. Фильм «Певец народа» (1937) о Сулеймане Стальском посвящен памяти поэта и начинается с демонстрации газетного сообщения о его смерти, для того чтобы через короткие кадры прижизненной хроники вновь вернуться к похоронной тематике. Добрая половина фильма — изображение церемонии прощания, траурных флагов, почетного караула, траурной процессии, поэта в гробу, выноса тела, могилы, усыпанной цветами — атрибутов, во многом продолжающих традицию похорон представителей власти (Янгиров 2011, 151–162). Почивший претендует на бессмертие, о чем пишет в статье под заголовком «Он перейдет в легенду», опубликованной в «Литературной газете» 27 ноября 1937 года, Борис Пастернак. Пастернак пророчествовал: «С той же располагающей естественностью вступит он в обстановку бессмертия и перейдет в легенды, прямодушный, внушительный, непритязательно вдохновенный» (Исмаилов 2009). Между тем, на смерть самого Пастернака прозвучат совсем другие строки, сказанные его современником:

Поэты — побочные дети России
Вас с черного хода всегда выносили (Плисецкий 1960).

Помпезным похоронам звезд поэтического олимпа, взятых под крыло советской властью, можно противопоставить образы трагической и жестокой, насильственной смерти поэта, которая утверждается в кинематографе

³⁵ Название фильма Питера Уира (1989).

³⁶ См. также: «Похороны Багрицкого» (нем., ЦСДФ, уч. № 10520, 1934), «Похороны Д. Бедного» (нем., ЦСДФ, уч. № 10973, 1945), «Похороны Маршака» (нем., уч. № 22523, 1964) и др.

вместе с образом гибнущего Маяковского (в роли хулиганы Лавы) в «Учительнице рабочих» (1918) — именно под таким заглавием показывали «Барышню и хулигана» (реж. Евгений Славинский, сцен. Маяковского) в 1920-е годы в кино³⁷. Ватага простых деревенских мужиков до смерти забивает хулигана Лаву, посмевшегося вступить за оскорбленную молодую учительницу. В лице Маяковского, играющего роль центрального героя, как замечает И. П. Смирнов, в фильме референтно представлен авангард. «Авангардный протест против рутинного распорядка жизни, — продолжает автор, — завершается смертью» (Смирнов 2009, 91). Возможно, что примерно в это же время (если иметь в виду время киноповествования)³⁸ от пуль жандарма погибает герой Высоцкого в «Опасных гастролях» (1969), куплетист Жорж Бенгальский.

Тему гибели поэта развивает кино 1980-х, где на смену авангарда приходит набирающая обороты музыкальная субкультура. В «Ассе» (1987) Сергея Соловьева бессмысленно и жестоко убит юный музыкант и поэт Бананан (в исполнении Сергея Бугаева). Приехавший на его место (для заполнения музыкальных вечеров в ялтинском ресторане) Виктор Цой также получает ножевое ранение, теперь уже в роли Моро, в «Игле» (1988) Рашида Нугманова. Однако конец фильма остается открытым: на снегу видны капли крови, но поэт продолжает свой путь по заснеженной аллее под собственную песню «Группа крови». Может быть, тем славным оберегом, что дает по крайней мере пропеть эту песню до конца, стал знаменитый Пушкин Кипренского с обложки журнала «Веселые картинки», который Цой с интересом просматривает в хижине на берегу Аральского моря. Жизнеутверждающе звучат и заключительные кадры фильма. Кино-нарезка из живых звезд музыкальной субкультуры 1980-х (Петр Мамонов, Цой, Александр Баширов), исполнявших роли в фильме, и последующее посвящение — «советскому телевидению» — прочитываются как слова

³⁷ О смерти поэта повествует и утраченный фильм «Драма в кабаре футуристов № 13» (1913) Владимира Касьянова. Из рецензии на фильм в нижегородской газете «Волгарь» (март 1914 года) следует, что в фильме поэта признают виновным в поцелуе трупа и исключают из среды футуристов; он не может это пережить и умирает у порога двери, ведущей в кабаре; футуристы равнодушно проходят мимо трупа осужденного товарища (Янгиров 1996, 171–172). Одним из актеров, занятых в картине, был Маяковский «в роли какого-то демонического человека», но не поэта (Поляновский 1958, 28).

³⁸ События в фильме Славинского разворачиваются в дореволюционной России, в то время как в «Опасных гастролях» киноремя датировано 1910-м годом.

кино-благодарности голубому экрану второй половины 1980-х годов. Ведь именно телевидение перестройки, прежде всего, программы «Взгляд», «Музыкальный ринг», «Программа А», впервые предоставляют возможность рок-поэтам заговорить в полный голос, обеспечивая тем самым их бессмертие³⁹.

3. «Больше чем поэт»⁴⁰ в кино

Апелляция к гражданскому долгу и в то же время к человеческим чувствам, решение пропагандистской задачи и одновременно установка на воспитание и просвещение — между этими двумя миссиями лавирует поэзия на киноэкране начиная с 1930-х годов, когда документальный кинематограф окончательно оформляется «по образу и подобию самого государства», зеркально отражая ценностные идеалы эпохи (Джулай 2001, 13). Звонкий куплет, которым, как правило, завершались многие киножурналы 1930-х годов, способствовал романтизации героики, которая наметилась в эстетике киножурналов этого времени. Культурно-развлекательный элемент таких заключительных лирических аккордов находится в непосредственной связи с информационной частью выпуска. Знаменитый в те годы поэт Владимир Луговской⁴¹ в четвертом сюжете Союзкиножурнала № 53/397 (ч/б., нем., Союзкино, уч. № 2229) за 1931 год читает отрывок из своей поэмы «Большевикам пустыни и весны» (1930), который звучит как смысловая и эмоциональная кульминация. От забастовок рабочих в американском штате Огайо (1 сюжет) к успехам советских строек (2 и 3 сюжеты) и, в итоге, к гимну государству и людям:

Работники песков, воды, земли,
Какую тяжесть вы поднять могли!
Какую силу вам дает одна —
Единственная на земле страна!

Тематика служения поэта на государственном поприще отражается

³⁹ Одна из первых демонстраций рок-поэта на экране телевизора (это была группа «Аквариум») состоялась, вероятно, в программе «Веселые ребята» (выпуск «О вкусах», эфир 26.02.1982).

⁴⁰ Цитата из стихотворения «Братская ГЭС» (1965) Евтушенко.

⁴¹ В 1920-е годы Луговской уже был всенародно известен и сомасштабен, по замечаниям советской прессы, только Пастернаку.

и в художественных кинолентах. Герой фильма «Поэт» (1957) Бориса Барнета, одессит Николай Тарасов, во время смены власти в Крыму попадает в плен к белогвардейцам, где приговорен к расстрелу за «черную тетрадочку», в которой записаны его стихи, прославляющие советскую власть. Чудом герой спасется от смерти и продолжает быть верным служителем родины, сочиняя призывы и речевки, выступая на митингах.

Наряду с выполнением гражданской миссии советский кинематограф разрабатывает тему облагораживающего, воспитательного влияния поэтического слова, которое в силах изменить жизнь и судьбу героя. В «Клятве Тимура» (1942) Льва Кулешова отрывок из «Мцыри» Лермонтова, прочитанный наизусть Тимуром, настолько поражает бандита Фигуру, что он как будто забывает о планировавшейся драке. «Пламень в груди», о котором говорит Фигура, цитируя Лермонтова, передается и его друзьям, которые вскоре присоединяются к пионерской команде. В «Цепной реакции» (1962) Ивана Правова «духовным пастырем», наставляющим на истинный путь главного вора-карманника Советского Союза Кардинала, становится Булат Окуджава (первая роль в кино). В дуэте с поэтом, «лечащим» своей песней («Полночный троллейбус»), выступает чем-то похожий на него внешне доктор, профессор Муромцев, который — уже в прозаической форме — подкрепляет решение Кардинала «завязать» с прошлым. Лекарственная сила слова сближает образы врача и поэта. В фильме «Котовский» (реж. Александр Файнциммер, 1943) прекрасная незнакомка, читающая стихотворение Блока «На железной дороге» (1910), становится доктором в отряде комбрига, а затем и его верной спутницей. Цой (в роли Моро) в «Игле» Нугманова врачует морфинистку Дину, пытаясь противостоять профессиональному врачу, наркоторговцу Артуру Юсуповичу.

В обществе поэт, очевидно, стремится занять крайние положения. Полюсу, где пребывает поэт в роли наставника, противостоит полюс, на котором располагается поэт-хулиган, поэт-вероотступник, игнорирующий норму и выходящий за любые границы. Маяковский навсегда останется в памяти зрителя в образе хулигана, в то время как импульс к «цепной реакции» в фильме Правова исходит в той же мере и от песни вора Зямки-Кенгуру («Об Одессе» Окуджавы, в исполнении Э. Нелина). Зямка поет так проникновенно, что престарелая подельница Кардинала мечтает, чтобы он пел в деревенском церковном хоре. Другим героям выход за рамки узуса обеспечивает как ретрансляция, так и просто рецепция соответствующих поэтических строк.

Как и положено, «на фоне Пушкина» (возле музея-квартиры на Мойке 12, скульптор Н. В. Дыдыкин, 1950) стихи в фильме «Ключ без права передачи» (1979) читают (наряду с Михаилом Дудиным и Давидом Самойловым) Булат Окуджава и Белла Ахмадулина. Если в «Счастливчике Пушкине» (1967) Окуджава предлагает то не «школьное», а человеческое отношение к Пушкину, которое было утверждено футуристами, то в «Дачном романе» (1966) Ахмадулиной пушкинский след (четырёхстопные ямбы, упоминание Анны Керн) и вовсе уходит на второй план. Актуальность приобретает сюжет стихотворения, отсылающий к «дачной истории» киносюжета (пленка с разговорами школьников, записанная у учительницы на даче, попадает в руки директора). Таким образом, поэтический эпизод, несмотря на хорошо поставленный голос, сообщающий о пушкинском юбилее, и звуки «Лакримозы» Моцарта, звучащие за кадром, становится знаком социального аутсайдерства целого школьного класса, ведь они предпочитают урок по автомобильному делу и военной подготовке, который проводит сам директор школы, стихам, да еще идущим вразрез с программой. «Пирожными их кормите», — комментирует директор поступок учительницы литературы, которая привела своих питомцев на Мойку. «Хлебом, Кирилл Алексеич, хлебом», — отвечает молодой педагог, естественным образом понимая здесь под хлебом не столько Пушкина, сколько поэтов-современников.

Отступничество от поэтического канона вкупе с профессиональным аутсайдерством демонстрирует фильм «Исполняющий обязанности» (1973) Ирины Поволоцкой. Молодой архитектор вступает в профессиональное противостояние со старшим поколением, обозначая свое мнение, идущее вразрез с мэтрами, цитатой из стихотворения Николая Языкова (1803–1846). «Там за далью непогоды», — говорит строчкой из «Пловца» (1829) юный специалист, в то время как руководитель мастерской и его коллеги, распростершись над генпланом, нараспев и хором скандируют заученную школьную поэзию: Пушкина, Некрасова, Лермонтова, проходя карандашиком по графическим очертаниям улиц, названных их именами.

В благодарность за обеспеченную поэзии публичность в середине «хроники из Политехнического» звучит отрывок из стихотворения Вознесенского «Пожар в архитектурном институте» (1957). Переходным мостиком от зодчества к поэзии становится в стихотворении кинематограф, публично прославляемый во время съемки картины. Это признание было официально обнародовано лишь двадцать шесть лет спустя, когда

фильм «Застава Ильича» в авторской версии был показан в Московском доме кино 29 декабря 1988 года:

Все выгорело начисто.
 Милиции полно.
 Все — кончено!
 Все — начато!
 Айда в кино!

Таким образом, поэт в кино, внешне с успехом выполняя идейно-пропагандистские и нравственно-воспитательные задачи, уже в раннем кинематографе мыслится как знак аутсайдерства, как элемент, способный идти вразрез с официальной властью. В 1970–80-е годы «первичная оральность» живого слова в кино все сильнее осознается как своего рода контркультура, развивающаяся параллельно с «электрифицированным» словом радио и телевидения, всецело курируемым сверху. История обнародования поэтического слова в других медиа, будь то печатная продукция или электронные СМИ, сводится к одной простой, но точной рифме: «как видно у нас ее край непечатый, поэзии истинной — хоть не печатай!» (Плисецкий 1960). Кино является, пожалуй, единственным информационным каналом, проявляющим искреннюю солидарность с поэзией и в той же мере с разного рода субкультурами. Благодаря кинорепрезентации, а также в силу телевизионной повторяемости киноматериала, канонизированная классика и современная лирика, соседствуя друг с другом, формировали уникальный звуковой фон советской эпохи. В нем стихи были неотъемлемой частью повседневности.

Литература:

1. Богданов К., Николози Р., Мурашов Ю. (ред.). Джамбул Джабаев: Приключения казахского акына в Советской стране: Ст. и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
2. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2001.
3. Исмаилов А. Негасимая звезда ашуга // Дагестанская правда. 21.05.2009, № 151–152 [Электронный ресурс] URL: <http://dagpravda.ru/rubriki/obshchestvo/6519/>.
4. Капиев Э. Моя работа с Сулейманом Стальским // Капиев Э. Избранное. М.: Гослитиздат, 1959.

5. *Кибиров Т.* Антологическое // Поэты-концептуалисты: избранное / Сост. Игорь Клех. М.: ЗАО МК-Периодика, 2002.
6. *Кононов В. И.* Памятники Воронежа и Воронежской области. Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1979.
7. *Кривулин В.* Золотой век Самиздата // Самиздат века. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин Н. Г., Ордынский. М.: Полифакт, 1998. [Электронный ресурс] URL: <http://rvb.ru/np/publication/00.htm>.
8. *Крученых А.* Говорящее кино: 1-я Книга стихов о кино: Сценарии. Кадры. Либретто: Книга небывалая: Продукция № 150. М.: Изд. автора, 1928.
9. *Ласунский О.* Литературная прогулка по Воронежу. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2012.
10. *Маяковский В. В.* Летящий пролетарий. М.: Авиоиздательство и Авиохим, 1925.
11. *Молок Ю.* Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии. М.: Новое литературное обозрение, 2000.
12. *Мусаев К.* Сулейман Стальский. Махачкала: Дагучпедгиз, 1991.
13. *Павлович Н. А.* Воспоминания об Александре Блоке // Прометей. Историко-библиографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». Т. 11. М., 1977. С. 219–253. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bibliotekar.ru/Prometey-11/11.htm>.
14. *Панченко А. М.* Русский поэт или мирская святость как религиозно-культурная проблема // Звезда 2002. № 9. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/9/poet.html>
15. *Пинежаннинова Н. П.* И все приобретает новый внезапный смысл (Интеграция поэтических текстов Арсения Тарковского в фильмы Андрея Тарковского) // Мир русского слова, № 3/2011. С. 75–79.
16. *Плисецкий Г. Б.* Памяти Пастернака. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=30807>
17. *Поляновский М.* Поэт на экране (Маяковский-киноактер). М.: Советский писатель, 1958.
18. *Пронин А. А.* Время — назад: Маяковский цитирует Вертова // Вестник ВГИК. № 4 (22), 2014. С. 26–32.
19. *Савицкий С. А.* Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
20. *Сарнов Б. М.* Сталин и писатели. Книга первая. М.: Эксмо, 2008.
21. *Смирнов И. П.* Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: ИД «Петрополис», 2009.
22. *Смирнов И. П.* Микрореволюция, или Трактат о неформальных коллективах (Почти воспоминания) // Смирнов И. П. Социософия революции. СПб.: Алетейя, 2004. С. 353–368.

23. *Смирнов И. П.* Субкультура одиночек // Социокультурный феномен шестидесятых / Сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. М.: Издательский центр РГГУ, 2008. С. 46–59.
24. *Смусина М.* Долгое эхо // Санкт-Петербургские ведомости. 07.05.2015. [Электронный ресурс] URL: http://spbvedomosti.ru/news/culture/dolgoe_ekho/?sphrase_id=42027.
25. *Цивьян Ю. Г.* Палеограммы в фильме «Шинель» // Тыняновский сборник: вторые Тыняновские чтения. Сб. ст. / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатие, 1986. С. 14–26.
26. *Шилов Л.* Голоса зазвучавшие вновь. Записки звукоархивиста-шестидесятника. М.: Просвещение, 2004.
27. *Юнгвальд-Хилькевич Г. Э.* За кадром. М.: Центрполиграф, 2000.
28. *Янгиров Р. М.* Прощание с мертвым телом: Об одном сюжете российского экранного официоза и его подтекстах // Янгиров Р. М. Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 151–162.
29. *Янгиров Р. М.* Смерть поэта. (Вокруг фильма «Драма в кабаре футуристов № 13») // Материалы для обсуждения: седьмые Тыняновские чтения / Отв. ред. М. Чудакова. Рига, Москва, 1996. С. 161–172.
30. *Balázs B.* Tiere // Ders. Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 75–77.
31. *Heil J.* Russian Futurism and the Cinema: Majakovskij's Film Work of 1913 // Russian Literature XIX–II. 1986. P. 175–191.
32. *Orphal S.* Poesiefilm. Lyrik im audiovisuellen Medium. Berlin: De Gruyter, 2014.
33. *Pasternak B.* Il dottor Zivago: romanzo. Milano: Feltrinelli, 1957.

Надежда Григорьева

ЭВОЛЮЦИЯ КАТАРСИСА В СОВЕТСКОМ КИНО 1920—40-х годов

В 1920–40-е годы проблема катарсиса становится актуальной в самых разных сферах и национальных вариантах европейской культуры. Аристотелевское учение о катарсисе подвергают ревизии Дьердь Лукач („Aus der Not eine Tugend“), Бертольд Брехт («Критика «Поэтики» Аристотеля»), Борис Эйхенбаум («О трагедии и трагическом»), Лев Выготский («Психология искусства»), Антон Макаренко («Педагогическая поэма»)¹. Волна интереса к психоанализу в Советской России актуализует и «катартический метод» Зигмунда Фрейда, нацеленный на избавление пациента от негативных аффектов (см., например: Арон Залкинд, «Фрейдизм и марксизм», 1924).

Кинематограф вносит особый вклад в реинтерпретацию «очищения»: как я постараюсь показать в этой статье, советская кинокультура 1920–40-х гг. проходит три этапа в освоении категории катарсиса. Авангардное кино середины 1920-х гг. занято моделированием зрительского восприятия в полемике с аристотелевской теорией очищения от страстей. От шока, практикуемого в «Броненосце Потемкине»

¹ В последние годы изучение катарсиса стало вновь злободневным в науках о культуре. В 2007 г. в России появляется сборник статей «Катарсис: метаморфозы трагического сознания» (см. Шестаков 2007), а в 2009 г. в Германии выходит сборник работ немецких культурологов и искусствоведов «Границы катарсиса в современных искусствах: трансформации аристотелевской модели после Бернайса, Ницше и Фрейда» (см. Vöhler 2009).

и в «Стачке» Эйзенштейна, киноискусство движется затем в сторону интеллектуального монтажа, нацеленного на преодоление аффектов, то есть, по существу, на катарсис. Освобождение от аффектов путем дистанцирования от (эмоционального) содержания и сосредоточения на формальных моментах композиции демонстрируют фильмы «Старое и новое» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Потомок Чингисхана» Пудовкина, а также раннее звуковое кино. Однако в середине 1930-х годов интеллектуальный монтаж уступает место новой эмоционализации и индивидуализации кинематографа, в результате чего страсти оказываются сконцентрированными в одном персонаже («Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Великий гражданин» Эрмлера), а от зрителя требуется «вчувствование» в показанное ему, так что понятие катарсиса приближается к аристотелевскому.

Все дискуссии о катарсисе, так или иначе, отсылают к Аристотелю. Античный философ использовал эту категорию, в частности, для определения трагедии: «Трагедия есть воспроизведение действия серьезного и законченного, [...] совершающее посредством сострадания и страха очищение /κάθαρσις/ подобных чувств» [1449 b 21–28; Аристотель 1998, 1072–1073]. Позднее теоретики трагедии интерпретировали эту формулу по-разному — к 1931 году насчитывалось около полутора тысяч толкований².

Пожалуй, только в авангарде понятие трагического очищения впервые подверглось отрицанию и даже осмеянию. В статье «О трагедии и трагическом» (1919) Борис Эйхенбаум спорит с Аристотелем, не употребляя слово «катарсис», но издеваясь над определением, данным этому термину в «Поэтике»: «Страх и сострадание» — да не смешно ли, не дико ли соби- рать зрителей в зал [...] для того, чтобы они страшились и страдали? [...] Театральные слезы — не самый ли низкий это род слез?» (Эйхенбаум 1924, 75). Опираясь на Фридриха Шиллера, русский формалист пишет о «наслаждении состраданием», которое подразумевает дистанцирова- ние от страдающих персонажей. Утверждая, что искусству свойственно

² В «Истории античной эстетики» Алексей Лосев пишет: «По поводу этой эстетической категории Аристотеля “катарсис” существует особенно обширная литература. Уже подсчитано, что к 1931 году было высказано по этому поводу 1425 различных толкований. А после 1931 года эти толкования неизменно расширились и количественно увеличивались. Это несомненно объясняется тем, что исследователи и любители античной литературы никак не могли примириться с той мыслью, что у Аристотеля, кроме отдельных и случайных высказываний на эту тему, совершенно нет ничего» (Лосев 1975, 202).

стремление преодолевать аффекты, Эйхенбаум говорит о преодолении содержания формой и цитирует того же Шиллера: «Настоящий секрет художника заключается в том, чтобы формой уничтожить содержание» (цит. по: Эйхенбаум 1924, 76). Отрицая вчувствование у реципиента, Эйхенбаум рассуждает о главенстве «разума» в восприятии трагического — в искусстве такого рода рациональное одерживает победу над эмоциональным: «Сострадание использовано, как одна из форм восприятия. Оно вынуто из души и поставлено перед зрителем — сквозь него он следит за развертывающимся лабиринтом художественных сцеплений» (Эйхенбаум 1924, 83).

Интересно, что в 1930-е гг. точку зрения Эйхенбаума подхватывает, совершенно независимо от русского формализма, Бертольд Брехт, противопоставляя «аристотелевскому» театру вчувствования (*Einführung*) «эпический» театр мысли. Заметку «Критика вчувствования (Критика «Поэтики» Аристотеля)» („Kritik der Einführung (Kritik der „Poetik“ des Aristoteles)“) Брехт начинает с характеристики понятия катарсис, отождествляя его с вчувствованием:

Большой общественный интерес имеет, как нам кажется, цель трагедии в понимании Аристотеля, а именно, *катарсис*, — очищение зрителя от страха и сострадания посредством подражания действиям, вызывающим страх и сострадание. Это очищение происходит за счет собственно психического акта, — *сопереживания* зрителя героям, которых играют актеры. Мы называем театр аристотелевским в том случае, если он предполагает подобное вчувствование...³.

Взамен аристотелевскому театру Брехт предлагает драматическую модель, где «вчувствование» будет отвергнуто в пользу интеллекта. С точки зрения драматурга, отказ от сопереживания происходящему на сцене обусловлен исторически и коренится в театральные эксперименты авангардистов:

Можно было бы предположить, что отказ от вчувствования, к которому видит себя принужденным современный театр, является всего лишь вре-

³ Здесь и далее, если не отмечено особо, перевод мой — Н. Г. „Uns erscheint von größtem gesellschaftlichem Interesse, was Aristoteles der Tragödie als Zweck setzt, nämlich die *Katharsis*, die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen. Diese Reinigung erfolgt auf Grund eines eigentümlichen psychischen Aktes, der *Einführung* des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden. Wir bezeichnen eine Dramatik als aristotelisch, wenn diese Einführung von ihr herbeigeführt wird...“ (Brecht 1963, 22).

менным [...]. Но не возникает впечатления, что это так и что вчувствование вновь займет свое прежнее место. [...] Такие тенденции в искусстве, как провокации футуристов и дадаистов [...] свидетельствуют о кризисе эмоций⁴.

В начале 1930-х гг. Дьердь Лукач критикует брехтовское понимание современного театра⁵, споря с различием, «которое делает Берт Брехт между старым и новым театром; если первый “разрешает зрителю чувства, переживания, зритель вовлекается во что-то”, то второй “требует от него решений”, предлагает “картину мира”, с которой зритель “сталкивается”»⁶. «Вчувствование», которое защищал Лукач, окажется более свойственным (псевдо)реалистическому искусству середины 1930-х годов, тогда как рациональный театр Брехта опирался на традиции авангарда («провокации футуристов и дадаистов»). Не приходится сомневаться, что и в том и в другом случае речь шла о катарсисе — понятии, чье содержание менялось на разных историко-культурных этапах.

Этап первый: шок против катарсиса

От теории перейдем к практике. В своих воспоминаниях «Как я стал режиссером» Эйзенштейн сообщает, как его задела в начале 1920-х годов идея «фиктивности» сопереживания зрителя происходящему на сцене⁷. Подобное «искусство» казалось молодому Эйзенштейну

⁴ „Man kann leicht annehmen, dass der Verzicht auf die Einfühlung, dem näherzutreten die Dramatik unserer Zeit sich gezwungen sah, ein durchaus zeitweiliger Akt sei [...]. Jedoch spricht nicht viel dafür, dass die Einfühlung ihren alten Platz wieder erhält [...] Gewisse Tendenzen in den Künsten wie Provokationen der Futuristen und Dadaisten [...] weisen auf eine Krise der Emotionen hin“ (Brecht 1963, 24–25).

⁵ О театральной полемике Лукача и Брехта вообще и о значении для них категории катарсиса см. подробно: Mittenzwei 1968, 12–43.

⁶ „[...] die Bert Brecht zwischen altem und neuem Theater macht; jenes: „ermöglicht dem Zuschauer Gefühle, Erlebnis, der Zuschauer wird in etwas hineinversetzt“; dieses „erzwingt von ihm Entscheidungen“, gibt ein „Weltbild“, der Zuschauer wird „gegenübersetzt“ (Lukács 1932, 17).

⁷ В этой связи Эйзенштейн рассуждает о восприятии искусства, касаясь и проблемы катарсиса, которая фигурирует в черновиках к тексту «Как я стал режиссером»: «зритель [...] переживает всю ту великолепную гамму благородства и геройства, которые ему демонстрирует драма, или дает *фиктивный* же выход низменным побуждениям и преступным задаткам своей природы — опять-таки не поступком, но все через те же реальные чувства, сопутствующие фиктивному соучастию в злодеяниях на сцене. Соображениями вроде последних когда-то, кажется, Евреинов «обхамлял»,

чрезвычайно вредным, и он мечтал «раздавить эту разновидность опиума для народа», и ликвидировать искусство «отменой и заменой практическим, реальным жизнеперестроением без посредства фикций и басен» (Эйзенштейн 1964 (1), 101).

Эйзенштейн пытается осуществить эту программу и в своих первых фильмах «Броненосец Потемкин» и «Стачка» отменяет катарсис, замещая его шоком, вызывающим оцепенение у зрителя⁸. Теоретические размышления о новом воздействии искусства фиксируются Эйзенштейном в статье «Монтаж аттракционов» (1923):

Аттракцион [...] — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого — конечного идеологического вывода. (Путь познания — «через живую игру страстей» — специфический для театра.)

Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, напр[имер], театр

виноват — «снижал» образ и понятие древнегреческого «катарсиса». Так или иначе, из всех этих соображений меня задел элемент «фиктивности» (Эйзенштейн 2002 (1), 52). Высказывания Эйзенштейна о катарсисе немногочисленны. Кроме вышесказанного, встречается чисто комическое употребление термина катарсис — в статье «Charlie the Kid»: «Почти катарсисом звучит финал «Пилигрима», когда шериф, потеряв терпение, дает ногой под зад Чаплину, после того как Чаплин не понял доброго намерения шерифа — дать ему, беглому каторжнику, возможность удрать через границу в Мексику. [...] Ведя Чаплина вдоль границы Мексики [...], шериф всячески хочет дать понять Чаплину, чтобы он воспользовался этим соседством для побега. Чаплин этого никак не понимает. [...] Удар под зад ногой разрешает этот драматический узел. Чаплину возвращена свобода» (Эйзенштейн 2002 (2), 248).

⁸ В работе «Возвышенное и авангард» Жан-Франсуа Лиотар отождествляет шок с возвышенным, которое заставляет реципиента остолбенеть: «нечто слишком величественное, слишком могущественное, угрожая душе лишением ее всего происходящего, «поражает» душу (с меньшей степенью напряженности душа охватывается восхищением, почитанием, уважением). Она — остолбенела, обездвижена, как будто мертва. Искусство, отдаляя эту угрозу, производит удовольствие облегчения, наслаждения» (Лиотар 1997, 234). Эти размышления Лиотара берут начало у Эдмунда Берка, который в своем трактате «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757) определял возвышенное как «сладкий ужас» — “delightful horror” (Burke 1767, 257).

Гиньоль: выкалывание глаз или отрезывание рук и ног на сцене (Эйзенштейн 1964 (2), 270).

Хотя эти тезисы относились к театральной эстетике, именно они стали ориентиром для первых фильмов Эйзенштейна. В «Броненосце Потемкине» насилие доведено до невыносимости, так что реципиент убегает от увиденного, а не партиципирует происходящее на экране. Зритель испытывает ужас, оцепенение, он поражен и не знает как реагировать на то, что ему показывают. Важно при этом, что в «Броненосце Потемкине» страдают не отдельные персонажи, но корчащееся в муках коллективное тело, являющее собой в эпизоде одесской лестницы разносоставное общество, не делимое на классы. Нагромождая в своих кинолентах «агрессивные моменты», Эйзенштейн попутно компрометирует аристотелевское «очищение», превращая его в антикатарсис⁹: в «Стачке» пожарные, вызванные тушить пожар в винной лавке, которую громит «шпана», направляют брандспойты не на люмпенов, погребенных под горящими балками, а на рабочих, возвращающихся с митинга. Жестокий разгон рабочих струями воды, сопровождающийся титрами «отмыть главарей», лишь предваряет финальную катастрофу — ликвидацию рабочих и их семей в последней части киноленты (Илл. 1, 2).

Поэтика шока присутствует не только в художественных, но и в документальных лентах того времени. Например, в «Механике головного мозга» (1926) Всеволод Пудовкин подробно показывает жестокие эксперименты сначала над животными (в опытах академика Павлова собаке рассекают пасть и вставляют слюноотвод, а лягушке удаляют мозг), а потом и над детьми: так, над мальчиком проводится тот же эксперимент со слюноотводом, что и над собакой.

⁹ В поздней статье «О строении вещей» (1939) Эйзенштейн говорит о том, что «Броненосец Потемкин» был выстроен как трагедия: «хроникальная поступь событий приурочена в нем к строгой трагедийной композиции. При этом к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — к пятиактной трагедии» (Эйзенштейн 1964 (3), 46). Однако трагедийность «Броненосца» основана не на аристотелевском очищении, а на авангардистском болевом воздействии на реципиента, пусть поздний Эйзенштейн и отрицает наличие в своих фильмах шока, противопоставляя его пафосу: «распад между знаком и его смыслом [...] случается в моменты резкого «шока» [...] Это состояние «не в себе» [...] есть как бы пассивная и ущербная — обратная! — сторона «нас возвышающего», активно патетического «выхода из себя». А самый шок — такое же кривое зеркало качественного скачка, в котором в какое-то мгновение «срывается с петель» и опрокидывается какой-то установленный «порядок вещей» (Эйзенштейн 1964 (3), 87).



Илл. 1. Развитие антикатарсиса в «Стачке» С. Эйзенштейна

Аналогичный этап в освоении катарсиса проходят режиссеры Козинцев и Трауберг, но в борьбе с трагическим очищением они берут на вооружение не шокирующий «гиньоль», как Эйзенштейн, а цирковое представление, долженствующее «снизить» трагедию до эксцентрического зрелища. В фильме «С.В.Д.» (1927) решающий момент трагедии, которую переживает восставшая Южная Армия, разыгрывается в цирке.

Этап второй: интеллектуальный монтаж как уничтожение аффектов

На смену шоковой эстетике раннеавангардистского кинематографа, жидящейся на «отмене и замене» катарсиса, приходит интеллектуальный монтаж, по-своему очищающий от аффектов. Например, в фильме Эйзенштейна «Старое и новое» (1929) сталкиваются «два разных мира пафоса и экстаза» (Эйзенштейн 1964 (3), 83): показ крестного хода (вызывание дождя) с «неистовым и изуверским религиозным экстазом» и сцена



Илл. 2. Финал «Стачки»

у сепаратора, в которой персонажи ожидают превращения молока в сливки. Сцена крестного хода насыщена негативным катарсисом: очищающий дождь так и не начинается; в экстатическом ожидании небесной влаги крестьянка пачкает лицо нечистотами. Этой крестьянке противостоит в следующей сцене Марфа Лапкина, которая переживает дионисийский экстаз, ловя хлынувшие из сепаратора струи сгустившего молока, напоминающие сперму. Происходит как бы оплодотворение страждущего тела, освобождаемого от аффективного напряжения.

В «Потомке Чингисхана» (1928) Всеволод Пудовкин дискредитирует «классический» катарсис, различая истинное и мнимое очищение. Псевдокатарсисом у Пудовкина оказывается умывание перед религиозными церемониями, тогда как истинным очищением служит — наоборот — мусорный ветер, сдувающий с поверхности земли угнетателей и тем самым символизирующий революцию в финале фильма.

Многие исследователи полагали, что уже «очищение» (от) страстей у Аристотеля означало их рационализацию¹⁰; понятие катарсиса даже

¹⁰ Елена Рабинович пишет о том, что рациональный компонент катарсиса был важен уже для Аристотеля: ««Безвредная радость», которой ожидал Аристотель от искусства и — в особенности — от своего любимого жанра, т. е. от трагедии, определяется им уже в одном из начальных параграфов «Поэтики» (1448 b 12): «Не только философам, но равно и прочим людям сладостнее всего — познавать». Родственность этой радости душе Аристотеля подтверждается всей его жизнью и доктриной, в тоже время ограничивая круг возможных интерпретаций исследуемого понятия: катарсис

выводили «из аристотелевского учения о космическом Уме»¹¹ (Лосев 1975, 203). Как бы то ни было, в середине 1920-х годов полемика с катарсисом мало-помалу становится неотделимой от его новой актуальности. Сочетание эмоционального и рационального было положено в основу реинтерпретации катарсиса у Льва Выготского. Называя одну из глав «Психологии искусства» (1925) «Искусство как катарсис», Выготский полемизирует с формализмом — со Шкловским («искусство как прием») и с Эйхенбаумом (отрицавшим трагическое очищение). Выготский универсализует категорию катарсиса, выводя его за рамки трагедии. На протяжении своей работы автор не устает повторять, что искусство состоит в уничтожении аффектов: «от басни и до трагедии закон эстетической реакции один: она заключает в себе аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как бы в коротком замыкании, находит свое уничтожение. Вот этот процесс мы и хотели бы определить словом катарсис» (Выготский 1968, 272). Фактически, Выготский смыкает здесь аристотелевскую теорию катарсиса с гегелевским само-снятием противоположностей, исследует внутреннюю диалектику художественного текста. При этом эмоции понимаются Выготским довольно широко: ему важно «психологическое действие отдельных формальных элементов» (Там же). Например, к числу инструментов, порождающих аффекты, он относит ритм, опираясь на понимание ритма Вундтом: «каждый раз ритм вызывает тот аффект, составной частью которого он является в силу психологических законов эмоционального процесса» (цит. по: Выготский 1968, 272).

Подобно Эйхенбауму, Выготский принимает тезис Шиллера об уничтожении содержания формой, но выводит эту модель за рамки трагического

должен быть связан с некоторой формой интеллектуального удовлетворения. Так как Аристотель говорит не только о философах, но и о «прочих людях», то очевидно, что под познанием следует понимать не умозрительное постижение некой отвлеченной истины, а просто увеличение запаса знаний, в том числе знаний, сообщаемых посредством художественных образов («подражания»). При всей условности разделения «рационального» и «эмоционального» ясно: в данном случае чувство (радость) сопутствует мысли (познанию), т. е. вторично» (Рабинович 1991, 106).

¹¹ Понятый широко, катарсис означает, по сути, очищение, прояснение сознания. В таком аспекте наиболее «катартическим» выглядит понятие *epoche* — приостановка суждений о предмете ради постижения его смысла, «очищающий» этап феноменологической редукции. В религиозной сфере аналогом катарсиса следует признать медитацию.

и приписывает искусству в целом. Теория Выготского восходит не только к эстетической категории катарсиса, но и к «катартическому методу» Зигмунда Фрейда и Йозефа Брейера, погружавших своих пациентов-истериков в гипнотический сон ради очищения от негативных аффектов и их отреагирования. Е. В. Улыбина сравнивает катарсис Выготского со «сшибкой» возбуждения и торможения из психологии И. Павлова¹². «Столкновение [...] противоположных нервных процессов» (Павлов 1973, 396) исследовалось в рефлексологии Павлова, в частности, на примере «экспериментальных неврозов», о которых он писал в самых разных работах. Его опыты были широко известны, в том числе и в киносреде: в 1926 году Всеволод Пудовкин снял о них научно-популярный фильм «Механика головного мозга», о котором речь шла выше.

В эстетическом плане описываемую Выготским «сшибку» разнонаправленных эмоций стоило бы сравнить с контрапунктом:

ритм сам по себе как один из формальных элементов способен вызвать изображаемые им аффекты. Стоит нам только предположить, что поэт изберет ритм, эффект которого будет противоположен эффекту самого содержания, и мы получим то, о чем идет все время речь. Вот Бунин в ритме холодного спокойствия рассказал об убийстве, о выстреле, о страсти. Его ритм вызывает совершенно противоположный эффект тому, который вызывается предметом его повести. В результате эстетическая реакция сводится к катарсису, мы испытываем сложный разряд чувств, их взаимное превращение (Выготский 1968, 273).

Представляется, что на описываемую Выготским противоположность эффектов, вызываемых формой и содержанием, откликнулся Сергей Эйзенштейн при создании ранней теории звукового кино: в эти годы Эйзенштейн входил в «круг Выготского», разрабатывал с ним совместные проекты, и в архиве режиссера сохранился белой машинописный

¹² Как считает Улыбина, Выготский моделирует искусство как потенциально невротическую ситуацию: «Сходную структуру описывал И. Павлов, говоря о физиологическом механизме формирования невроза как сшибке возбуждения и торможения. Так, одним из способов экспериментального создания невроза у животных является соединение положительных и отрицательных стимулов, вызывающее именно этот эффект одновременного переживания отрицательных и положительных эмоций. [...] Аналогичный по структуре механизм в то же самое время рассматривался как причина невроза и в психоанализе [...] Сшибку противоположных импульсов обеспечивает в этом случае противоположность действия инстинктов и требований Сверх-Я, не позволяющего реализовать имеющееся желание» (Улыбина 2006, 92).

экземпляр «Психологии искусства»¹³, подготовленной к печати в 1925 году, но вышедшей в свет лишь сорок лет спустя.

В «Заявке» «Будущее звуковой фильмы» (1928) Эйзенштейн, Пудовкин и Александров пишут: «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*» (Эйзенштейн 1964 (2), 316). Думается, «резкое несовпадение» звука и зрительного образа соизмеримо с «коротким замыканием» «аффекта, развивающегося в двух противоположных направлениях».

Характерно, что значительно позднее, в разгар работы над возвышенными, трагическими героями Эйзенштейн возвращается к проблеме контрапункта — в тексте «Неравнодушная природа» с подзаголовком «Музыка пейзажа и судьбы монтажного контрапункта на новом этапе» (1945). В этом тексте режиссер говорит о трагическом персонаже, который «олицетворяет державу громадной и многолюдной страны», и о развитии аффектов в «Иване Грозном», кадры которого выбираются по «*степени единого хода нарастающей эмоции*» (Эйзенштейн 1964 (3), 339, 340). Порассуждав о (катартической) функции пейзажа¹⁴, Эйзенштейн обращается к понятию контрапункта и прослеживает его эволюцию: «*осязаемость контрапунктического построения [...] является одной из типичной форм [...] юности. В более зрелом возрасте происходит уже [...] уплотненное срастание тканей и мотивов*» (Эйзенштейн 1964 (3), 290). Вторичная осязаемость контрапункта появляется «в эпоху разложения и увядания» (Там же, 297). Новый этап в развитии кино состоит в «гармоничном» контрапункте, когда «резкое противостояние» перерождается в «сложную полифонию», построенную так, «чтобы созвучно «пели» и *поступок и кадр*» (Там же, 341). Так эволюция катарсиса у позднего Эйзенштейна смыкается с «судьбой монтажного контрапункта».

В начале 1930-х годов наиболее отчетливо связь контрапункта из «Заявки» и катарсиса из «Психологии искусства» обнаруживается

¹³ Как отмечает комментатор Выготского Вяч. Вс. Иванов, «Мысль Л. С. Выготского о противоречии между формой и содержанием вызвала большой интерес С. М. Эйзенштейна, подчеркнувшего все места книги, где идет об этом речь, в том экземпляре, который недавно найден в его архиве» (Выготский 1968, 517).

¹⁴ Например, режиссер цитирует оператора А. Головню, говорящего о своего рода музыкальном катарсисе у раннего Пудовкина: «В «Матери» [...] пейзажем давалась эмоциональная «разрядка» трагической сцены» (Эйзенштейн 1964 (3), 254).

у Всеволода Пудовкина. В своем первом звуковом фильме, построенном по принципу контрапункта, автор «Механики головного мозга», как истинный экспериментатор, попытался столкнуть звук и изображение, придав им противоположную эмоциональную нагрузку: «[...] я предложил композитору Шапорину создать музыку, в которой доминирующей эмоциональной темой на всем протяжении были бы мужество и уверенность в конечной победе. От начала до конца музыка должна развиваться в постепенном нарастании силы. [...] По мере того как рабочие отступают перед полицией, в музыке растет утверждение победы; когда рабочие избиты и разогнаны, музыка становится еще более мощной и в ней звучит тот же победный восторг» (Пудовкин 1974 (1), 162). Очевидно, что контрапункт в первом звуковом фильме Пудовкина строится на «коротком замыкании» аффектов, развивающихся «в двух противоположных направлениях»: «сшибка» аудитивности и визуальности, то есть видимого поражения и слышимой победоносной музыки отвечает теоретическим канонам и Выготского, и Эйзенштейна.

Модернизированные контрапункт и катарсис накладываются в «Дезертире» на классический катарсис из «Поэтики» Аристотеля. В «Дезертире» интеллектуальный монтаж уже не замещает классическое очищение, как это было в немых фильмах 1920-х годов, но взаимодействует с ним: по ходу фильма происходит перерождение рабочего Карла Ренна, не вынесшего голода и других тягот забастовки немецких докеров и бежавшего в Советский Союз, но в финале фильма признавшего свою ошибку и публично раскаявшегося. Развитие Ренна проходит этап трагического заблуждения и напоминает путь трагического героя: по ходу фильма он теряет друга (погибающего во время стачки), потом он утрачивает стойкость, отказавшись от дальнейшей борьбы и уехав в СССР, а в СССР он узнает о гибели своего наставника, главаря стачки. Вернувшись в Германию и став главарем забастовки, Ренн теряет в финальной сцене разгрома демонстрации и любимую девушку, погибающую под ударами полицейских. В финале фильма, где звучит победный марш, сопровождающий убийство пролетариев, контрапунктически сочетаются катарсис по Аристотелю и катарсис по Выготскому.

Финалу предшествует публичное покаяние Ренна: перед отъездом в Германию он произносит по-немецки долгую исповедальную речь, сопровождающуюся синхронным переводом, в которой признает свою вину — дезертирство. Если верить сказанному в «Поэтике» о варваризмах, то они позволяют придать тексту заведомо возвышенный характер: «возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми

обыденной речи словами. [...] Глоссы, метафоры, украшения [...] сделают слог благородным и возвышенным» (Аристотель 1998, 1100). Пудовкин делает глоссы (иностранные слова, нуждающиеся в толковании) основным приемом саморазоблачительной речи главного героя. Однако самокритика дается в искаженной интерпретации, усложнена ошибочным толкованием, неправильным переводом немецкого переводчика Отто, который взволнован не менее главного героя. Аффекты в «Дезертире» заставляют персонажей коверкать речь, делают ораторов косноязычными, однако патетичность сцены от этого не умалется, ибо воздействие неправильной речи на слушателей лишь усиливается из-за особой искренности говорящих:

Ренн: [...] Ihr irrt euch über mich. Ihr irrt euch über mich! Ich bin nicht einer von den ehrlichen Proleten, die hier kommen, um mit euch den Sozialismus aufzubauen.

Отто: [...] Товарищ Ренн немножко волнуется. Потом он говорит, что вы все здесь о нем ошибаться. Товарищ Ренн очень, очень волнуется. Да, все.

Ренн: Der Klassenkampf brennt! (сходит со сцены) Im entscheidenden Moment mitten im schwersten Kampf [...], als Polizei auf hungrige Arbeiter schossen, bin ich [...] fortgelaufen. [...] Ich hatte Angst vom Hunger [...] Ich und andere Feiglinge, [...] ich habe ihnen geglaubt, den Sozialdemokraten, den Faschisten.

(Переводчику) Otto, sprich sofort mit ihnen, du hast alles gehört.

Отто: Товарищ Ренн говорит о себе. Он говорит, много честный пролетарий приехали в Советский Союз, чтобы вместе всем строить социализму. Но он не этот честный пролетарий. Он говорит, был самый тяжелый момент, самая страшная борьба, [...] когда [...] стреляла полиция в наших голодных рабочих, он удра с фронта, он боялся голода, он поверил им, социал-демократам. Он бежал в Советский Союз только за работу, деньгами...

Ренн: [...] Aber ich will mich entschuldigen.

(Бурные аплодисменты)¹⁵.

Аудитория сочувственно внимает этому сумбурному, непосредственному и неожиданному покаянию, а затем приходит в восторг, когда после речи иностранца переводчик Отто достает из кармана письмо немецкого пролетарского вождя Целле, в котором Ренн характеризуется с наилучшей стороны. В результате этой люстрации депрессия Ренна обращается в свою противоположность — в энтузиазм (Илл. 3). Испытавший просветление

¹⁵ Расшифровка моя. — Н. Г.



Илл. 3. «Просветленный» герой («Дезертир» В. Пудовкина)

Ренн отправляется назад в Германию, чтобы возглавить стачку.

Если «Стачка» Эйзенштейна заканчивается массовым уничтожением пролетариата и их семей, что оказывает шоковое воздействие на зрителя, то в «Дезертире» Пудовкина финальная трагедия преодолевается благодаря двум моментам: во-первых, аудиовизуальный контрапункт позволяет трансформировать трагическое содержание при помощи победного музыкального сопровождения — шок ослабляется за счет звуковой дорожки; во-вторых, главный герой, испытавший настоящий катарсис и очистившийся от позорного страха перед революцией, остается в живых и держит высоко знамя пролетариата. Развитие от шока к традиционному катарсису отвечает переходу от авангарда к соцреализму.

Этап третий: преображенный герой

«Дезертир» предваряет новый этап развития катарсиса в кинематографе, когда в центре фильма оказывается подверженный страстям соцреалистический герой, способный к покаянию и очищению от негативных аффектов. Это эстетическое явление имело общественно-политические аналоги. Ритуалы партийных чисток прочитывались их участниками как катартические церемонии¹⁶, причем как в театральном, так и в психоаналитическом смысле. Немецкая писательница-эмигрантка Хедда Циннер вспоминает о «чистке» 1936 года, которую

¹⁶ Очищение партийных рядов от недостойных элементов служит темой и более ранних художественных произведений, например, пьесы Бертольда Брехта «Высшая мера» („Die Maßname“, 1930).

устроили сами себе немецкие писатели, проживавшие в Советском Союзе: «Иногда у меня возникало впечатление, что я присутствую при истерических припадках и срывах нервных больных» („Ich hatte manchmal den Eindruck, Ausbrüche von Hysterikern und Nervenkranken zu erleben“; цит. по: Müller 1991, 15). Этот очистительный ритуал проходил ночами с 4 по 8 сентября 1936 года с участием Дьердя Лукача, Андора Габора, Фридриха Вольфа, Альфреда Куреллы и др. В предисловии к стенограмме этих заседаний публикатор Рейнхардт Мюллер называет вершившееся действие «катарсисом»¹⁷.

Эта аналогия работает и в случае других «чисток»: например, показательный процесс 1937 года «по делу антисоветского троцкистского центра» демонстрирует катартическую риторику. За несколько часов до объявления смертного приговора обвиняемые должны были очиститься духовно. Их речи (как считается, написанные подсудимым Карлом Радеком) построены по всем правилам финальных признаний трагического героя, которого тяготит чувство вины:

[Г. Л. Пятаков] Не страх являлся побудительным мотивом для рассказа о своих преступлениях. Что может быть хуже самого сознания и признания во всех тех преступлениях — тягчайших и вреднейших, которые пришлось делать?

Всякое наказание, которое вы вынесете, будет легче, чем самый факт признания [...]

Через несколько часов вы вынесете ваш приговор. И вот я стою перед вами в грязи, раздавленный своими собственными преступлениями, лишенный всего по своей собственной вине, потерявший свою партию, не имеющий друзей, потерявший семью, потерявший самого себя...

Не лишайте меня одного, граждане судьи. Не лишайте меня права на сознание, что и в ваших глазах, хотя бы и слишком поздно, я нашел в себе силы порвать со своим преступным прошлым (Процесс антисоветского троцкистского центра 1937, 222–224).

[Я. М. Дробнис] Ослепленный, я творил эти мерзости и гнусности на стройке, где я работал. Я видел энтузиазм и преданность рабочих, это меня вовлекало, а темная сила отвлекала.

¹⁷ «При этом не только вычеркивались из памяти миллионы жертв сталинской системы террора, но и превозносились как «катарсис» деперсонализация, погашение «индивидуализма» мифологизированным «коллективом»» („Dabei werden nicht nur die Millionen Opfer des stalinistischen Terrorsystems verdrängt, sondern die eigene Depersonalisation, die Auslöschung des “Individualismus” durch das mythologisierte “Kollektiv” wird noch als “Katharsis” gepriesen“; Müller 1991, 20).

Арест и тюрьма были тем чистилищем, которое дало мне возможность окончательно вымести, выпотрошить из себя всю эту гнусь. Я это делал со всей решительностью, со всей твердостью и последовательностью.

[...] Я прошу мне верить, что я очистился и вымел из всех закоулков своего сознания этот гнилой смрадный троцкизм (Там же, 239–240).

[В. В. Арнольд]. На предварительном следствии и здесь на суде я признался во всем, что во мне больше ничего грязного нет. Я никогда не чувствовал свою биографию такой чистой, какой она есть сейчас, после того, как я рассказал обо всем том, что было со мною (Там же, 245).

Феномен «чисток» оставил особый след в философии их добровольного участника — Дьердя Лукача, который базировал на категории катарсиса не только особенности эстетического восприятия (так в его поздней книге «Своеобразие эстетического» („Die Eigenart des Ästhetischen“, 1963)), но и классовую борьбу, тем самым как бы ставя катарсис в основу тоталитарного сознания¹⁸. В статье «Путь в жизнь» („Der Weg ins Leben“, 1951) о деятельности советского педагога Антона Макаренко Лукач изложил свою теорию катарсиса, указав на необходимость трагического очищения („die gesellschaftliche Notwendigkeit der Katharsis“; Lukacs 1969, 218) для построения социализма и объединив воспитательные методы Макаренко не только с диалектикой Маркса и Ленина, но и с «Поэтикой» Аристотеля: «Исследуя типичные особенности коллизий внутри классового общества и их катартическое действие, [...] мы наконец-то способны понять метод взрыва у Макаренко. Ведь наши наблюдения показали, [...] что коллизии в социализме не всегда возникают спонтанно, а в большой степени разыгрываются сознательно или [...] сознательно могут доводиться до конца. Это ведущее сознание, действующее на основе марксизма-ленинизма, может и должно быть единственным правильным сознанием»¹⁹.

¹⁸ Как указывает Анке Хенниг, эстетика Лукача «становится тоталитарной в тот момент, когда двойное значение катарсиса приводит к неразличению между эстетическим очищением и политической чисткой» („wird [...] in dem Moment totalitär, wo die Doppeldeutigkeit der Katharsis in eine Ununterscheidbarkeit von ästhetischer Reinigung und politischer Säuberung umschlägt“) (Hennig 2009, 155).

¹⁹ „Mit der Einsicht in diese typischen Eigentümlichkeiten der Kollisionen und ihrer kathartischen Wirkung innerhalb der Klassengesellschaften, [...] gewinnen wir erst den Zugang zur Explosionsmethode Makarenskos. Denn unsere Betrachtungen haben [...] erwiesen, dass die Kollisionen im Sozialismus nicht immer notwendig spontan entstehen,

В этих рассуждениях чувствуется переработка Лукачем собственных идей из «Истории и классового сознания» (1923). Статью «Классовое сознание» 1920 года из этой книги Лукач завершает выводом:

«Пролетариат вполне становится самим собой благодаря тому, что себя упраздняет; доводя до конца свою классовую борьбу, он создает бесклассовое общество. Борьба за это общество [...] является не только борьбой с внешним врагом, с буржуазией, но также борьбой пролетариата с самим собой [...]. Пролетариат не вправе бояться никакой самокритики, ибо победу ему может принести лишь правда; вот почему самокритика должна стать его жизненным элементом» (Лукач 2003, 176).

Ориентированные на Гегеля философские положения Лукача были осуществлены в полной мере во второй половине 1930-х годов во время массовых чисток. Эта тотальная люстрация оказалась отраженной не только в показательных процессах, чьи авторазоблачения со смертным приговором в финале напоминали античную драму, но и в кинематографе. Любопытно, что Вышинский на процессе 1937 года сравнивает дирижируемое им разоблачение «врагов народа» с кинофильмом: «Как кинематографическая лента, пущенная обратным ходом, этот процесс нам напомнил и показал все основные этапы исторического пути троцкистов и троцкизма» (Процесс антисоветского троцкистского центра 1937, 168).

Среди художественных фильмов, откликнувшихся на массовый очистительный ритуал, распространившийся в СССР еще до трагических показательных процессов, следует назвать «Партийный билет» (1936) Ивана Пырьева. Главный герой фильма кулак Зюбин хочет проникнуть под видом токаря-ударника Павла Куганова в семью заслуженного большевика, женившись на его дочери, ударнице Анне Куликовой. «Отца моего раскулачили, [...] но своей работой я смыл это пятно», — говорит Куганов Анне. Однако та не ценит очищения трудом и начинает сторониться жениха после подобающего признания. Чтобы «выжечь» из сознания невесты свое кулацкое прошлое, герой устраивает себе псевдокатарсис: пожар на заводе, во время которого он получает тяжелые ожоги. После этого акта Анна соглашается быть его женой, убежденная в его «чистоте». Помимо пожара, герой претерпевает в фильме целый ряд псевдокатарсисов: в первых же кадрах фильма он падает в воду, прыгая на корабль; взаимность любимой девушки он отыгрывает у соперника Яши под

sondern — in zunehmendem Maße — bewusst ausgelöst, oder [...] bewusst zu Ende geführt werden können, dass dieses leitende Bewusstsein auf der Grundlage des Marxismus-Leninismus ein richtiges Bewusstsein sein kann und sein soll“ (Lukács 1969, 218–219).



Илл. 4. «Объективный» взгляд («Партийный билет» И. Пырьева)



Илл. 5. «Великий гражданин» Ф. Эрмлера: последний кадр

грозовым ливнем. Однако все это не может очистить личину классового врага, выполняющего поручения неизвестного зрителю антисоветского центра. С целью обелить себя, Зюбин клеймит другого — свою жену, выкрадывая у нее партийный билет и отдавая его антисоветским заговорщикам. Анна предстает перед парткомом и оказывается вычищена из партии. Но партийный пургаториум оказывается избыточным, ибо подвергает очищению уже чистое существо, тогда как врага, согласно логике «Партийного билета», «отмыть» нельзя — его можно лишь уничтожить. Параллельно мнимой партийной чистке совершается истинное очищение от страстей: Анна освобождается от любви к Зюбину, который произнес длинную обвинительную речь против нее на партсобрании. В финале фильма трое героев — секретарь парткома Федор Иванович,

Яша, а также сама Анна — провожают суровыми взглядами уводимого под арест Зюбина. Они так холодно и строго глядят в камеру, что кажется, будто они выступают против мнимой объективности объектива, который не в силах различить правду и ложь, то есть распознать врага в кажущемся друге. Авангардистскому механическому кино-глазу противостоит человеческий глаз, руководимый сознанием и потому способный выявить вредителя (Илл. 4).

Начиная с 1937 года появляется новый тип советского фильма, в котором фокус трагического действия переносится с рядового персонажа большой истории, нуждающегося в очищении, на того, кто управляет ходом событий и сам владеет прерогативой очищать других. Фильм «Великий гражданин» (1937–1939) Фридриха Эрмлера отсылает к истории убийства Сергея Мироновича Кирова, которая превращается на экране в своего рода житие святого. Борьба «великого гражданина», симпатичного и справедливого большевика Петра Михайловича Шахова против врагов советской власти завершается в финале второй серии (1939) трагедией, которой сопереживают тысячи персонажей, изображенных на экране. Убийство Шахова вызывает общенародное горе, люди рыдают, однако фильм завершается на мажорной ноте: после того, как с трибуны говорят о том, что Шахов завещал «великую ненависть к врагам и великую веру в победу», звучит победная музыка и на зрителя «наплывает», становясь все отчетливее, портрет — смеющееся лицо Шахова (Илл. 5).

Исключительный исторический персонаж, прославившийся своими кровавыми злодеяниями, становится главным героем трагической киноленты Эйзенштейна «Иван Грозный». В образе царя Ивана олицетворена трагедия единоличного правления, нацеленного на складывание империи и на очищение государства от бояр, мешающих якобы прогрессивному развитию страны. Царь оказывается в трагической ситуации: практически все окружающие его сановники становятся его личными врагами; он переживает предательство церкви (митрополит Пимен) и ближайших родственников (тетка царя княгиня Старицкая). Но не взирая ни на что, царь продолжает осуществлять свои планы, не считаясь с жертвами. За преступлениями не следует покаяния. Когда в соборе разыгрывают Пещное действо о спасении отроков из печи огненной, катарсис не может состояться (Илл. 6), ибо Грозный не внимает увещаниям Филиппа и на просьбы упразднить опричнину восклицает: «Отныне буду таким, каким меня нарицаете: грозным буду!» Несостоявшемуся катарсису в храме противостоит антикатарсис оргии опричников (Илл. 7).



Илл. 6. «Пещное действо» без катарсиса («Иван Грозный» С. Эйзенштейна)



Илл. 7. Антикатарсис: пляска опричников («Иван Грозный» С. Эйзенштейна).

В книге «Дионис и прадионисийство» (1923) символист Вяч. Иванов писал, что пафос и катарсис неразделимы: «В психологии энтузиастических страстных служений древние различали два момента: переживание душевного возбуждения и его успокоительное разрешение. В священной терминологии первое означалось словом „паѳос“ (страстное состояние), второе — словом „каѳарсис“ (очищение)» (Иванов 1923, 199). Кажется, что Эйзенштейн, апологет пафоса, пытался создать свою альтернативу мировому искусству, до той поры укорененному в катарсисе.

Вместо заключения

В советском кинематографе второй половины XX века проблема катарсиса не исчезает, но даже выдвигается в центр художественной системы у Андрея Тарковского. В одном из интервью Тарковский рассуждает об «очищении через сопереживание другому» в искусстве и подчеркивает:

для меня состояние катарсиса — чисто эмоциональное, не подвластное логическим объяснениям, назидательности. Это — именно сопереживание с выходом в покой, к счастью, к перспективе. [...] Мне важно сохранить для кинематографа идею катарсиса. Для кино назрело время решать проблемы, которые история ставит перед человечеством (Тарковский 1993, 7).

Подобный гуманистический взгляд на проблему очищения был невозможен в искусстве 1920–40-х годов. По-настоящему «катартический» кинематограф мог состояться только в постстоталитаризме. Люстративные обряды, из которых когда-то катарсис и пришел в искусство, знаменовали, по сути, очищение от смерти — эту функцию можно считать конститутивной для катарсиса. В этом смысле рассмотренные в статье примеры из кинематографа 1920–40-х годов читаются либо как антикатарсис (шок), либо как симулякры трагического очищения («чистки»). Начиная с агрессивных «аттракционов» Эйзенштейна и заканчивая мнимым или несостоявшимся преобразованием персонажей сталинских фильмов, фигуры псевдокатарсиса сигнализируют о главном в ту эпоху — о бесчеловечности.

Литература:

1. *Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории.* Минск: Литература, 1998. С. 1064–1112.

2. *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.
3. *Залкинд А.* Фрейдизм и марксизм // Красная новь 1924, № 4. С. 163–186.
4. *Иванов Вяч.* Дионис и прадионисийство. СПб.: Алетейя, 1994.
5. *Лиотар Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // Метафизические исследования: Культура. Выпуск 4. СПб., 1997. С. 224–241.
6. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Т. IV. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975.
7. *Лукач Д.* Классовое сознание // Лукач Д. История и классовое сознание. М.: Логос-Альтера, 2003. С. 145–178.
8. *Павлов И.* Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. М.: Наука, 1973.
9. Процесс антисоветского троцкистского центра (23–30 января 1937 года). М.: НКЮ Союза ССР; Юридическое издательство, 1937.
10. *Пудовкин В.* Асинхронность как принцип звукового кино // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 158–162.
11. *Пудовкин В.* Проблема ритма в моем первом звуковом фильме // Пудовкин В. Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 163–166.
12. *Рабинович Е. Г.* «Безвредная радость»: О трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. Из истории античной науки и философии. М.: Наука, 1991. С. 103–113.
13. *Тарковский А. А.* Уроки режиссуры. М.: ИППК, 1993.
14. *Улыбина Е. В.* Функция искусства в культурно-исторической психологии Л. С. Выготского // Культурно-историческая психология. 2006. № 2. С. 89–97.
15. *Улыбина Е. В.* Взаимодействие тела и слова в теории катарсиса Выготского // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 2. М., 2004. С. 249–267.
16. *Шестаков В. П.* (ред.) Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб., 2007.
17. *Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Будущее звуковой фильма.— Заявка (1928) // Эйзенштейн С. М. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 315–316.
18. *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 269–273.
19. *Эйзенштейн С.* Как я стал режиссером // Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 97–104.
20. *Эйзенштейн С.* Пафос // Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964.
21. *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 1. Grundproblem. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002.
22. *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 2. Тайны мастеров. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2002.
23. *Эйхенбаум Б.* Сквозь литературу. Сборник статей // Вопросы поэтики. Вып. IV. Ленинград 1924.

24. *Abdulla A. K.* Catharsis in Literature. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
25. *Brecht B.* Schriften zum Theater 3. 1933–1947. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963.
26. *Breuer J., Freud S.* Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene (vorläufige Mitteilungen) // Neurologisches Centralblatt, 1893. 1 u. 2.
27. *Burke E. A.* Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London, 1767.
28. *Hennig A.* Katharsis der Moderne: Georg Lukács' Ästhetik // Vöhler M. (Hg.) Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin: de Gruyter, 2009. S. 139–174.
29. *Lukács G.* Aus der Not eine Tugend // Die Linkskurve, 11/12, Nov./Dez. 1932. S. 15–24.
30. *Lukács G.* Makarenko. „Der Weg ins Leben“ (1951) // Lukács G. Ausgewählte Schriften. Bd. 3. Russische Literatur, russische Revolution. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1969. S. 191–236.
31. *Mittenzwei W.* Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte // Das Argument, 1968, 46. S. 12–43.
32. *Müller R.* (Hg.) Die Säuberung. Moskau 1936: Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991.
33. *Vöhler M.* (Hg.) Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten: Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud. Berlin: de Gruyter, 2009.

Андрей Апостолов

**ВООБРАЖАЯ ЖЕРТВУ:
ЖЕРТВЕННОСТЬ И ЭВОЛЮЦИЯ
ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННОГО НАРРАТИВА
В СОВЕТСКОМ КИНО СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ**

Пролог: неотъемлемая жертва революции

Одной из базовых категорий революционного нарратива, безусловно, является жертвенность. Революция, как радикальная вариация акта творения, согласно традиционным законам мифопоэтики, нуждается в учредительной жертве, коей и становится сам революционер, своим трагическим финалом возвещающий приближение (наступление) всеобъемлющего преобразования мироустройства. Таким образом, жертвенный пафос становится едва ли не инвариантным элементом историко-революционной поэтики.

На культивирование самопожертвования в общественном и художественном революционном дискурсе русской предреволюционной либеральной публицистики обращает внимание К. Кларк: «Жертвенность была доминирующей ценностью в этосе интеллигенции XIX века. Революционеры старались стать теми, кого народник Н. Михайловский именовал “мучениками истории”» (Кларк 2002, 154). Само по себе определение «мученики истории» недвусмысленно отсылало к религиозной фразеологии, а жертвы борьбы с царизмом в глазах радикальной общественности воспринимались в коннотациях, близких традиционной идее

святости. Революционное самопожертвование стало светским изводом религиозной чувственности. Именно в контексте трансформации искренней религиозности в личное историческое подвижничество рассматривал, подводя жизненные итоги, собственный и поколенческий революционный опыт один из лидеров февральской революции А. Керенский: «Религия была и навсегда осталась составной частью нашей жизни. Эти ранние впечатления, образ замечательного человека, пожертвовавшего своей жизнью ради блага других и проповедовавшего лишь одно — любовь, — стали источником моей юношеской веры, которая впоследствии воплотилась у меня в идею личного самопожертвования во имя народа. На этой вере зиждился и революционный пафос — и мой, и многих молодых людей того времени» (Керенский 1993, 6). Таким образом, энергия революционного порыва среди прочего направлена на компенсацию угасающего в современных сообществах религиозного мироощущения.

Неслучайно в наследии революционной иконографии образ жертвующего своей жизнью революционера-мученика неизменно оказывается одним из самых востребованных. Причем слово «иконография» здесь следует трактовать сразу в двух смыслах, объединенных в английском слове “icon”: и в нейтральном значении символа как такового, и в значении унаследованном русским словом «икона». Достаточно вспомнить, что самым узнаваемым визуальным воплощением французской революции стала картина «Смерть Марата» Жака Луи Давида, где убитый «друг французской нации» явно наделяется мессианскими характеристиками. На изобразительном уровне стремление художника создать современную икону подчеркивалось предельной аскетичностью полотна, откровенно противоположной театральной помпезности сцен гибели героев античной истории, к которым Давид обращался прежде («Смерть Сенеки», «Смерть Сократа»). «Там, где это было возможно, он устранил все лишнее. [...] Давид со всей возможной деликатностью [...] наложил такой тонкий слой краски, что стена, кажется, тает в воздухе, открывая бесконечное пространство, вечность, к которой Марат-мученик теперь принадлежал. А самодельный письменный стол одновременно приближает зрителя к Слуге Народа, новому Иисусу, и создает барьер между ними. Давид хочет сказать, что Марат, подобно первому Спасителю, существует в одно и то же время и как часть каждого из нас, и самостоятельно, как обычный гражданин, — и как бессмертное революционное божество» (Шама 2017, 239–240).

Октябрьская революция в этом смысле исключением не стала. С первых дней ей было свойственно почитание героев, отдавших жизнь за дело

освобождения закабаленного веками рабства человечества. Главная площадь социалистической республики была превращена в некрополь наиболее выдающихся деятелей революции, в центре которого в конце концов появился зиккурат, ставший усыпальницей для нового мессии, хоть и умершего своей смертью, но посвятившего всю свою жизнь идее преобразования мира на началах равенства и справедливости. Вполне естественно, что и сюжеты фильмов советского киноавангарда, обращенные к теме революционной борьбы, изобиловали образами тех самых учредительных жертв. Взбунтовавшийся матрос Вакуленчук или ни в чем не повинное дитя в коляске на одесской лестнице («Броненосец «Потемкин», реж. С. Эйзенштейн, 1925), заводской рабочий Тимош («Арсенал», реж. А. Довженко, 1929) или крестьянин Василь («Земля», реж. А. Довженко, 1930), французская торговка Луиза («Новый Вавилон», реж. Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1929) или вчерашний вор-беспризорник Мустафа («Путевка в жизнь», реж. Н. Экк, 1931). Все они стали ритуальными жертвами космогонического противостояния нового и старого миров, инсценированного революцией. Революционная сцена предполагает два вида ритуальных жертв: с одной стороны, осознанное самопожертвование народных освободителей, превращающее их из обычных граждан в квази-сакральные фигуры ангелов исторического прогресса, с другой — прямо противоположное как бы легитимное жертвоприношение десакрализованного тела короля, возвещающее о необратимом рождении нового сакрального тела — общенародного. В этом смысле церковная канонизация членов семьи последнего русского императора после падения советского режима стала символической апостериорной отменой жертвенного статуса борцов с царизмом и православием. На этот раз жертва исторических катаклизмов вполне официально возводится в статус великомученика и присущий этой фигуре ореол святости носит уже не сублимированный, а институциональный характер.

Утверждение о краеугольном значении жертвенной темы для революционного процесса само по себе не вызывает сомнений и было неоднократно подтверждено политической практикой, в том числе и последних лет. Однако в дальнейшем мы рассмотрим метаморфозы этой темы в условиях постепенного перехода от «революционного праздника», всегда взыскующего жертв, добровольных или вынужденных, к новому государственному порядку, сформированному по итогам революционных событий. Материалом для анализа в основном послужат советские историко-революционные фильмы 1930-х годов.

1. *Выживший: новый подход к образу революционера*

К. Кларк указывает на устойчивость обращения к теме самопожертвования в художественной литературе критического направления конца XIX — начала XX вв.:

Мотив жертвенности, проходящий через весь текст «Матери», часто встречается и в ранней революционной прозе. Начиная с «Накануне» И. Тургенева почти все романы о революционерах завершались смертью героя от туберкулеза, казнью или тюрьмой, гибелью героя от ран, нанесенных врагами революции (даже смерть от туберкулеза была жертвой, принесенной во имя общего дела) (Кларк 2002, 62).

Классическое историко-революционное кинонаследие 1920-х годов в большинстве случаев следует этой тенденции, а подчас и усиливает жертвенный мотив. К примеру, при киноадаптации той же «Матери» Горького (Вс. Пудовкин, 1926) жертвенность, присущая первоисточнику, существенно усугублялась: «у Горького Павел остается живым, в сценарии и фильме он гибнет от пули солдат, расстреливающих демонстрацию; у Горького мать умирает на платформе, в сценарии и фильме она гибнет во время демонстрации, растоптанная копытами солдатских лошадей» (Лебедев 1947, 178).

Эта трагедийная новация сценариста Н. Зархи была вполне органична для 1920-х годов, но в сталинскую эпоху неизменно становилась мишенью для критических выпадов. Приведу красноречивый пример из программного для послевоенной киномысли текста, книги А. Грошева «Образ советского человека на экране».

В повести Горького мать умирает, а Павел Власов остается жить. В фильме умирают оба — мать и сын. Такой финал противоречит боевому, героическому и оптимистическому духу горьковской повести. Совершенно очевидно, что при горьковском финале картина имела бы гораздо большее идейно-политическое звучание (Грошев 1952, 107).

В середине 1930-х и сам Пудовкин в порядке необходимой большевистской самокритики крепко «прорабатывал» себя за уклонение от упомянутого горьковского оптимизма:

Мне сейчас понятно, почему я не одолел фильма. Конечно, потому, что как раз в финале была поставлена большая задача, на которую у меня культуры нехватило (так!) и не могло хватить: вопрос об оптимизме, вопрос о путях рабочего класса, которые связывают 1905 год с Октябрем. На правильное понимание и разрешение этих вопросов меня нехватило, и это сказалось в картине (За большое киноискусство, 1935, 104–105).

Любопытно, что негативное отношение к жертвенной роли главного героя начинается практически одновременно с переходом к звуковому кино и, соответственно, совпадает с началом единоличной власти Сталина. Финальная гибель главного героя была непременным атрибутом и фильмов ФЭКСов 1920-х годов. При переходе к звуку, они отказываются от жертвы, сохраняя жертвенность, что уже воспринимается в штыки тогдашней кинокритикой. Прочитирую показательный отзыв на фильм корифея советского киноведения Н. Лебедева:

Кузьмина не погибла, как гибли герои прежних фильмов Козинцева и Трауберга, ибо, служа интересам коллектива, она перестала быть одиночкой. Однако героиня фильма «Одна» нашла путь к народу, пожертвовав мечтами о жизни с любимым человеком, ее работа на Алтае — не доставляющий удовлетворения творческий труд, а тяжелая жертва. И этот мотив жертвенности был серьезным просчетом авторов (Лебедев 1974, 301).

Режиссеры будто внемлют увещаниям авторитетного критика и в своем следующем фильме берутся утверждать «смену стилистик революционной героини», провозглашая приверженность «великолепной прозе подполья», «свободной от эсеровской экзальтации, позы и романтической жертвенности» (Добин 1963, 149). Новый подход к герою революционного сюжета с подчеркнутым «отказом от пессимистической концепции» неоднократно декларировался самим Козинцевым и был на ура воспринят советской критикой. Как отмечал А. Грошев,

В фильме «Юность Максима» образ большевика характеризуется не чертами жертвенности, которые были присущи некоторым образам ранних фильмов и образу Максима в первом варианте литературного сценария, а волевыми качествами борца, уверенно смотрящего в будущее, не теряющего ориентировки и перспективы в самых трудных условиях. В этом огромное достоинство и покоряющая сила образа (Грошев 1952, 115).

Тема отказа от жертвенности в создании принципиально нового образа большевика-революционера (напомним, что рабочим названием фильма было «Большевик») постоянно поднималась в текстах о фильмах трилогии. «Никакой экзальтации, никакого эсеровского «пафоса» и мелкобуржуазной жертвенности» — цитирует Козинцева рецензент журнала «Искусство кино» и иронично добавляет: «Оказывается, в годы реакции партия не умирала жертвенно и красиво, а возникала с новой силой» (Кладо 1939, 48). Таким образом, тема жертвенности, бывшая совсем недавно неотъемлемой составляющей революционной романтики, во второй

половине 1930-х уже уничижительно нарекается «мелкобуржуазной». Хотя утверждение, что «в «Юности Максима» Козинцев и Трауберг решительно покончили с колоритом жертвенности» (Добин 1963, 144) со временем превратилось в непреложное, следует уточнить, что это справедливо только в отношении отказа от привычной гибели главного героя, но вовсе без жертв авторы все-таки не обошлись и «умертвили» товарищей Максима. Отсутствие привычной жертвы протагониста в финале как бы компенсировалось хорovým исполнением революционного реквиема «Вы жертвою пали в борьбе роковой» сначала в стенах завода, а потом и на переросшем в демонстрацию траурном шествии. В общей сложности эта сцена занимает без малого пять с половиной минут!

Смерти товарищей Максима далеко не единственный «рудимент» жертвенной традиции в трилогии. Прочитую крайне любопытное письмо Козинцева писателю Л. Славину, соавтору сценария второй части трилогии, фильма «Возвращение Максима» (Г. Козинцев и Л. Трауберг, 1937):

М.б., Наташу все же убить? Нам рисуется сцена в духе конца «Нана» и «Утраченных иллюзий». Максим приволакивает убитую (или умирающую) Наташу в мебелирашки или какую-нибудь страшную мансарду. И сидит у ее одра не понять сколько времени. А за окном начинается война. И вот — комната со спущенными занавесками. Труп. Неистовый грохот военных оркестров за окном. Максим пишет прокламацию и спрашивает: «Правильно, Наташа?» Как будто симпатично? (Трилогия о Максиме 1981, 149).

В конечном счете авторы решили не уступать инерционной тяге к принесению героя в жертву и сохранили Наташе жизнь, чтобы подвергнуть ее новой угрозе в заключительной части трилогии. Но и вражеское покушение Наташа переживает. Как пережил его во второй части сам Максим: «В глухом переулке чуть не погиб Максим, сраженный ударом Дымбы, мстившего за раскрытие секрета заказа. Зритель видел Максима, залитого кровью, и скорбь товарищей о его смерти. Однако после ряда перипетий зритель неожиданно видит Максима, уже почти выздоровевшего, на квартире у старого рабочего Ерофеева, прятавшего его от полиции» (Добин 1963, 180).

Козинцев и Трауберг даже обыгрывают каноническую ситуацию гибели протагониста и на довольно серьезный срок выводят Максима за рамки действия. Пережившие покушения Максим и Наташа в финале «Выборгской стороны» именем революции призывают к расправе над «контрой». То есть, новый герой, переживший угрозу, сулившую

трагический исход для героя народнической литературы или кинематографа 1920-х, получает право на ответное насилие. Это ответное право должно было легитимировать происходившие в то время судебные процессы над «недобитыми» в годы революционной борьбы антисоветскими элементами. Максим обращается к разоблаченным заговорщикам: «Перед лицом народа я спрашиваю вас: кто вас послал? На чьи деньги, где нанимали вас?» Зритель считал, что ответы на эти вопросы стали ему известны благодаря недавним событиям:

Зрителю, только что пережившему показательные процессы, был необходим этот предметный урок «революционного суда». [...] Фактически, московские процессы спустя 20 лет после событий, изображенных в «Выборгской стороне», и должны были выглядеть процессами над этими «заказчиками» (Добренко 2008, 340).

Очень точно логику правомерности жестокого ответа за принесенные ранее жертвы озвучил рабочий Коробов в фильме «Ленин в 1918 году» (М. Ромм, 1939), речь о котором еще впереди: «Излишняя жестокость, — возмущается Коробов, — это у кого? У большевиков, у нас? Да сотни лет рекой лилась рабочая кровь, под нами земля горит, а мы должны пожалеть... какую-нибудь... ну, словом, дрянь там какую-нибудь».

2. Жить! Витальность в основном построенного социализма

Одним из самых ярких примеров жертвенной гибели главного героя во имя лучшего будущего стала сцена убийства Василя в концовке «Земли». Застигнутый вражеской пулей на пределе подъема витальной энергии, выраженном в лихом танце, Василь становится сакральной жертвой, необходимой для коренного переустройства уклада деревенской жизни:

«Земля» дает украинскую деревню в переломный для нее момент. В ней отчетливо обозначена та точка, в которой она окончательно отрывается от прошлого и стремительно движется по новому пути. Этот кульминационный момент дан в сцене убийства Василя. Смерть его от руки деревенского богатея бесповоротно повела его односельчан по новой дороге (Алперс 1995, 82).

Отметим попутно, что уже спустя несколько лет после появления фильма Довженко новая попытка трагедии о перерождении деревни с кульминацией-жертвоприношением была подвергнута обструкции и так и не вышла на экран. Разгром неосуществленной постановки Эйзенштейна можно рассматривать как показательный жест с точки зрения радикального отказа от виктимности в советском кино в момент перехода

к безоговорочно оптимистической поэтике соцреализма. Фильм был принесен в жертву ради утверждения отказа от жертвы и отказа от компромиссной промежуточной концепции «оптимистической трагедии», характерной для кино переходной первой половины 1930-х, от «Земли» до «Чапаева» (С. и Г. Васильевы, 1934), когда жертвы сохранялись, но были исключительно жизнеутверждающими. Именно к этому жанровому «кентавру» примыкал и незаконченный фильм Эйзенштейна, о чем в рецензии на сценарий писал сам автор канонической «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневский:

«Бежин луг» полон трагизма и июльского солнца. [...] Здесь все переполнено могучей, жизнеутверждающей силой. Жизнь попирает смерть. Бесстрашный и мужественный оптимизм сверкает в этой вещи (Вишневский 1982, 362–363).

Сцена убийства Василя в «Земле» стала еще и хрестоматийным примером демонстрации звука в немом фильме через отраженную реакцию: падение Василя монтируется с кадром с резко обернувшейся на (отсутствующий) звук выстрела лошадю. В следующей колхозной эпопее советского кино, фильме «Крестьяне» (Ф. Эрмлер, 1935), эта сцена будет открыто процитирована в эпизоде покушения на секретаря райкома Николая Мироновича, исполненного будущим «великим гражданином» Н. Боголюбовым. Причем в «Крестьянах» появление обернувшейся лошади не мотивировано ни сюжетно, ни технически. Враг на этот раз использует холодное оружие, так что хлопка от выстрела быть не могло, да и даже если бы он был, зритель услышал бы его не хуже стоящей неподалеку лошади, ведь фильм был звуковым. Отсюда следует, что лошадь интегрируется в качестве самодостаточной узнаваемой цитаты из «Земли». Но Эрмлер в данном случае не ограничивается «приветом» признанному жанровому предшественнику. Вставляя кадр с лошадю, он тем самым намекает на общность коллизий и единство источника угрозы герою, с той лишь разницей, что в фильме 1930 года герой погибал, а в «Крестьянах» он выживает.

Как и в «Максиме», в фильме Эрмлера не обходится без жертвы совсем, но ей снова отведен второй план. Кулак убивает свою беременную жену Варю и пытается инсценировать ее самоубийство, якобы вызванное разногласиями с партийным руководством. Любопытным образом этот мотив повторится в фильме «Шахтеры» (С. Юткевич, 1937) сорежиссера Эрмлера по «Встречному» (1932). Здесь тоже имеет место попытка заговорщиков инсценировать самоубийство героини и взвалить вину за него на партийного представителя, но в итоге

героиня «Шахтеров» остается невредимой. В финале «Шахтеров» парторг шахты Примак резюмирует разоблачение заговора в руководстве шахты непременным призывом к бдительности: «Товарищи, мы должны извлечь из всего этого суровый и жестокий урок. Вспомним, чему нас учит товарищ Сталин. Нельзя утешать себя успехами, нельзя утешать себя тем, что нас миллионы, а врагов и вредителей горстки». Следующей фразе предшествует склейка с укрупнением портрета Примака, что подчеркивает значимость сказанного: «Запомним раз и навсегда, что нам *вредили, вредят и будут вредить*» (здесь и далее курсив мой — А. А.). словно заочным ответом на этот призыв Примака прозвучит фраза Каца, произнесенная у гроба Шахова в финальной сцене следующего после «Крестьян» фильма Эрмлера «Великий гражданин» (1940): «Партия большевиков строит новую жизнь, осуществляет вековую мечту человечества, и всякого, кто попытается остановить нашу работу, народ уничтожит! И народ, победивший народ, *уничтожал их, уничтожает и будет уничтожать!*»

«Юность Максима» и «Крестьяне» разделили победу в первом международном кинофестивале, прошедшем в Москве в 1935 году, еще с одним программным фильмом середины 1930-х — «Чапаевым» (Г. и С. Васильевы, 1934). Вызвавший революцию в стилистике советского кино фильм «братьев» Васильевых с точки зрения роли жертвы принадлежал уходящей традиции 20-х годов и заканчивался трагической гибелью главного героя. Однако на протяжении второй половины 30-х этот финал неоднократно подвергался шуточной или не очень ревизии и даже оспариванию. В частности, в сборнике разного рода псевдофольклорных сочинений о Чапаеве, выпущенном в 1938-м году, можно отыскать и такой фрагмент: «И совсем не утонул Чапаев в седом Урале. Урал он переплыл, не напрасно его хорошим пловцом считали. И знают только уральские степи, какие геройские подвиги совершал Чапаев» (Чапай 1938, 21–22). По Москве ходила симптоматичная легенда о мальчике, который десятки раз смотрел фильм в надежде, что на очередном сеансе Чапаю наконец удастся выплыть. Советская власть была слишком гуманна, чтобы не ответить на чаяния юного любителя кино и уже после начала войны в одном из «Боевых киносборников» появилась новелла «Чапаев с нами» (В. Петров, 1941), которая начинается финальными кадрами фильма «братьев» Васильевых, но продолжается в логике отказа от жертвы: Чапаев-таки переплывает Урал и выходит на берег уже в 1941 году. Досадная жертва Чапаева, вроде бы уже неотвратимо принесенная, как бы опровергается в этом коротком агитационном ролике.

В «украинском «Чапаеве»» (определение Сталина) — фильме «Щорс» (А. Довженко, 1937) несмотря на то, что реальный прототип главного героя погиб во время гражданской войны, финал фильма он встречает живым и здоровым. Жертва снова смещается на второй план, ей становится былинный батька Боженко, но его кончина скорее апеллирует к сцене естественной смерти «вечного деда» в прологе «Земли», чем к трагической гибели Василя в ее финале или Тимоша в аллегорической концовке «Арсенала». Эффектный финал «Арсенала» со знаменитой сценой, где рабочий продолжает стоять с распахнутой грудью во время расстрела, можно считать своего рода переходным, поскольку он сочетает в себе и традицию революционной жертвенности, и предвещание отказа от жертвы, что связано с показом октябрьской революции, которая, по мысли автора, должна положить конец жертвенному конвейеру эпохи борьбы с царизмом.

Та же логика прослеживается у Пудовкина в переходе от «жертвенной» «Матери» с историей из времен первой русской революции к юбилейному «октябрьскому» «Концу Санкт-Петербурга» (Вс. Пудовкин, 1927). Эволюция подчеркивалась присутствием одной исполнительницы материнской роли в обоих фильмах и повторением драматической коллизии (с определенными оговорками): по мысли Пудовкина и Зархи, те же люди и те же отношения в новых исторических обстоятельствах лишаются трагического измерения. На эту игру сходств и различий фильмов революционной диалогии Пудовкина указывал С. Фрейлих: «*трагическая вина*» придала образу матери в сценарии и фильме идею жертвенности, которая не была свойственна героине Горького. [...] В картине «Конец Санкт-Петербурга» герой тоже наделен *драматической виной*, [...] но он, идя к просветлению, не гибнет» Фрейлих 1961, 72, 75).

И все же в фильмах 1920-х годов, даже если герой и не погибал («Конец Санкт-Петербурга») или, даже погибая, не падал замертво («Арсенал»), он по-прежнему рассматривался через призму романтической жертвенной героики и до последовательного отказа от жертвенности 30-х годов было еще далеко. В сцене расстрела Тимоша мы не видим ни крови, ни падения героя, но понимаем, что его историческое бессмертие все же не избавляет от гибели физической. Спустя десять лет у того же Довженко в «Щорсе» аллегория исторического бессмертия, уже буквально связанная с физической сохранностью, отрефлексирована и предъявлена самим главным героем в адресованной соратнику фразе: «Раз в тысячу лет пуля не должна брать человека. Это бессмертие. История заморозила нас, хлопцы». В 1930-е с торжеством социализма (и соцреализма, как его

художественного выразителя) как бы исполнилось пророчество комбрига Чапаева, «настала такая жизнь, помирать не надо».

3. Сгустки насилия: жертвенный кризис и логика террора

Насколько типичной для 1920-х годов была ситуация гибели главного героя, настолько же для 1930-х характерно пережитое им покушение на его жизнь. По логике развития исторического нарратива это одна и та же коллизия (одна и та же угроза), но с разным исходом, зависимым от исторической конъюнктуры. Эта преемственность очень точно передана в забавной реплике Ефима Соколова, мужа главной героини фильма «Член правительства» (И. Хейфиц, А. Зархи, 1940), которой он оповещает собрание райкома о покушении на жизнь жены: «Я муж Александры Соколовой. [...] Ее враги убили. Не насмерть, товарищи, не насмерть». Ефим точно уловил парадоксальность новых обстоятельств: с одной стороны, враги схоронились и по-прежнему убивают, но в 1930-е годы уже «не насмерть».

Эмблематической «первосценой» самого события покушения для советской истории стала попытка Фанни Каплан устранить с исторической авансцены Ленина. Уже в первой части ленинской диалогии М. Ромма, картины «Ленин в Октябре» (1937), в центре внимания авторов оказалась отнюдь не тактика и события революционного восстания, но перманентное усилие партии по укрыванию своего вождя от угрозы убийства. Этот же мотив подчеркивается в фильме, также приуроченном одновременно к 20-летию революции и проведению массового террора, — «Великом зареве» (М. Чиаурели, 1938), где Сталин говорит: «Ни на какой суд Владимир Ильич не пойдет. Какая гарантия, я спрашиваю вас, что те же юнкера, которые поведут его на суд, не растерзают его по дороге? Это же банда!» Разумеется, Каменев с Зиновьевым склоняют Ленина отправиться на суд с тайным расчетом на его ритуальное «растерзание».

На вынесение «пряток» Ленина в основу сюжета «Ленина в Октябре» обратил внимание драматург, а впоследствии автор сценария фильма «Семья Ульяновых» (В. Невзоров, 1957), И. Попов:

Со стороны своей драматургической конструкции картина «Ленин в Октябре» несомненно превосходит и «Великое зарево» и «Человек с ружьем» по стройности и единству драматургического плана. [...] в этом фильме наибольшая сценическая и фабульная острота приходится не на показ острейших поворотов в судьбе восстания, а следовательно, и на показ вождей революции в эти острейшие моменты, а на показ подсобной линии с приключениями шпика. Разумеется, и эта линия

необычайно волнует зрителя, так как она связана с угрозой жизни вождю революции (Попов 1939, 21)¹.

В новых исторических декорациях «оттепели» тот же мотив тотального заговора и «охоты» на Ленина в фильмах Ромма будет подвергнут критике за избыточность и параноидальность. Приведу в пример фрагмент из монографии Н. Зоркой об историко-революционном фильме, главной задачей которой был пересмотр жанровых оценок, устоявшихся в сталинскую эпоху:

[...] чересчур много места занимала в сценарии самостоятельная линия поисков Ленина «ищейками» Временного правительства — вербовка филера, его похождения, погоня за Лениным конного отряда и т. д. В этих эпизодах было много несущественного, случайностей, совпадений детективного характера (Зоркая 1962, 165).

Этот ревизионистский взгляд станет общепринятым и будет кочевать из текста в текст, процитирую для примера очерк о творчестве Ромма Л. Погожевой:

Сценарий не воспроизводил многих важнейших исторических событий, он не отличался также широтой и эпичностью в такой мере, как этого требовала тема. [...] В сюжете сценария слишком много места уделялось частностям, например, похождениям шпиона, преследующего Владимира Ильича. Слишком долго обыгрывалась угроза, нависшая над жизнью Ленина (Погожева 1967, 49).

Вне зависимости от оценок критики показательно сходятся в том, что фабула, выстроенная вокруг линии угрозы вождю, как бы стягивается к единому ядру — образу шпиика/филера/шпиона — или, как выразились бы сейчас, киллера, нанятого для убийства Ленина. Таким образом, уже в первом фильме дилогии, посвященном восстанию, а не покушению, намечается развитая в продолжении тенденция к концентрации вражеского насилия воедино — к его цельному персонифицированному воплощению. Линия спасения Ленина кульминирует в воспроизведении архетипической для мифопоэтики русской истории сцены «жизнь за царя».

¹ Обобщая опыт нового подхода к положительному герою в советском кино второй половины 1930-х, Попов использует уже привычные нам оппозиционные категории: «Обаяние героя нашего времени идет от присутствия в нем концентрированной творящей силы. Это передовой среди идущих вперед. Эта краткая формула предполагает совершенно иной метод психологического разгадывания современного передового человека. Она направляет внимание художественного анализа на черты слияния, а не отъединения от среды; на черты дисциплины, систематизирования усилий, а не на черты порыва, жертвенности» (Попов 1939, 40).

Водитель грузовика с юнкерами и шпиком прозревает их планы по убийству Ленина и, подобно Сусанину, ценой собственной жизни направляет супостатов по ложному пути и тем самым спасает от неминуемой гибели нового народного «царя». Сам Ленин выходит из подпольной тени только в самом финале, а в ответ на предложение надеть парик отвечает: «Нет, батенька, большевикам в России прятаться больше не придется. Власть мы берем всерьез и надолго».

На смену мозаичной картине противостояния дифференцированных и разнородных революционных и контрреволюционных сил в «Октябре» С. Эйзенштейна (1927) приходит персонализация поляризованных миров добра (революция) и зла («контра»), с еще большей наглядностью проявившаяся во второй части диалогии: «ясно ощутима философия изображаемых в фильме событий: столкновение умирающего мира с молодым, разлагающегося и гибнущего — с ясным и могучим восходящим миром» (Рошаль 1939). В «Ленине в 1918 году» (рабочая версия названия — «Покушение на Ленина»; см.: Зак 1988, 104) воплощением нового мира света и справедливости со всей очевидностью становится Ленин, а индивидуальным репрезентантом агонизирующего мира тотального заговора, охватывающего в фильме все эшелоны советского общества, подпавшие под наименование «антисоветские элементы» в ходе «большого террора», становится Фанни Каплан. Мир «бешеных собак, источавших свою ядовитую слюну долгие годы» (Трауберг 1939, 12) как бы исторгает из себя демоническую фигуру Каплан:

В разоблачении подлинной обстановки покушения на Ленина фильм идет значительно дальше многих до сих пор опубликованных работ. Опираясь на многочисленные исторические материалы, в частности на материалы последних судебных процессов над врагами народа, авторы фильма нарисовали исторически правдивую картину того, как *все силы контрреволюции объединились в одну силу, направившую злодейскую руку преступницы Каплан* (Григорьев 1939, 17).

Та же идея персонализированной концентрации разнородного по социальному/национальному/идеологическому и прочим признакам вражеского элемента подчеркивается в рецензии Эйзенштейна:

[...] сквозь царство благородства, прямоты и человеколюбия черными нитями вьется паутина человеконенавистничества тех, кому чужды, ненавистны, враждебны победоносные пути пролетариата. И *темные силы контрреволюции также собираются в единый сгусток* — в страшный облик Фанни Каплан. Ей вторит подлая орда врагов — от Бухарина до деревенского кулака, до явных и открыто действующих противников. [...] И с гневом и яростью поворачиваются наши глаза на то окружение

врагов, которое ежедневно и ежечасно ищет случая нанести удар нашей славной стране, от социализма переходящей к коммунизму» (Эйзенштейн 1939).

Поразительно рифмуется с описанием Каплан у Эйзенштейна характеристика врага народа Большакова (прототипом которого был тот же Бухарин) из рецензии на «Великого гражданина»: «Он — враг народа. Он, так сказать, квинтэссенция, *сгусток* троцкистского бандитизма» (Карен 1940, 109).

Такого рода «сгущение» всех вражеских инстанций в единый «сплав человеческой мерзости» (Рошаль 1939) вполне соответствует логике развертывания террора против лидеров внутрипартийной оппозиции. В 1935 году, в преддверии массового террора и в начале пока еще бескровной чистки партийных рядов, спровоцированной убийством Кирова, Н. Ежов, чье назначение на должность главы НКВД было еще впереди, решил написать книгу о «зиновьевцах» под названием «От фракционности к открытой контрреволюции». Он послал Сталину на утверждение первую главу своего опуса с заглавием «Этапы борьбы зиновьевско-каменевской и троцкистской контрреволюционной группы против партии». Сталин неожиданно забраковал текст будущего «железного наркома» и «немецкого шпиона». Его не устроила прежде всего «многоликость» внутрипартийной «контры», представленной в тексте как множество самых разнородных и подчас враждующих между собой немногочисленных групп (Петров, Янсен 2009, 44–45). Вскоре при непосредственном участии Сталина само слово «группа» в дискурсе борьбы с лево-правыми уклонистами было заменено на более зловещий «блок», в свою очередь вытесненный впоследствии «центром». До самого начала показательных процессов речь шла или о многочисленных блоках, или по крайней мере о нескольких центрах. Но уже в 1937 году на июньском пленуме ЦК Ежов в своем докладе «обрисовал картину всеобъемлющего заговора против Сталина. Якобы, уже в 1933 году по инициативе различных групп оппозиции был создан объединенный “Центр центров”» (Там же, 89), ставший своеобразным воображаемым «сгустком» всех антисталинских элементов внутри партии, к процессам над которыми в качестве непосредственных улик и вещественных доказательств прилагались фильмы «Ленин в 1918 году», «Выборгская сторона», «Великий гражданин» и др.

Через несколько десятилетий, когда кинематограф вновь обратится к фигуре жертвы, на этот раз жертвы репрессий 1930-х годов, насилие террора вновь будет концентрироваться в единых образах. Это могла

быть фигура заказчика (сам Сталин в фильмах «Враг народа — Бухарин», «Троцкий» (Л. Марягин, 1991, 1993) или условный собирательный диктатор в «Покаянии» (Т. Абуладзе, 1984)), или персональное метафоричное воплощение террора как такового (лысый персонаж, смотрящий в камеру перед каждым убийством в «Похоровах Сталина» (Е. Евтушенко, 1990)), или, наоборот, деперсонифицированная метафора стихии террора (шаровая молния в «Утомленных солнцем» (Н. Михалков, 1994))².

Однако вернемся в конец 1930-х, на сеанс «Ленина в 1918 году». Помимо сходства политической прагматики фильм Ромма роднит с «Великим гражданином» общий изобразительный принцип. Оба фильма можно считать пределами «эстетики длинных кусков» (выражение С. Юткевича) в советском предвоенном кинематографе. Ярко выраженная установка на «расширение кванта длительности» (терминология А. Базена)³ отдельных планов очевидным образом была инспирирована в обоих случаях желанием добиться эффекта максимальной достоверности показанных событий. Режиссеры с помощью операторов имитировали непосредственное наблюдение (вернее, подглядывание) за ключевыми событиями советской истории. Практически во всех критических рецензиях и зрительских отзывах на эти фильмы подчеркивается «эффект присутствия», которого удалось добиться авторам. «Снова миллионы людей становятся свидетелями, очевидцами всей прошедшей эпохи. Они ощущают ее весомо, зримо» (Трегуб 1939, 28). Слова «свидетель» или «очевидец» неизменно возникают в рецензиях при упоминании о зрителе «Ленина в 1918 году» и вполне могут пониматься в юридическом смысле. Особенно наглядно следовательские коннотации зрительского «свидетельствования» прояснились в следующем фрагменте одной из рецензий: Готовится заговор против вождей революции. Вместе с Дзержинским, как незримые и ближайšie очевидцы событий, мы проникаем в замысел врагов, готовящихся

² Правда, в оригинальной киноповести эта метафоричность порой сменялась обескураживающей буквальностью, и шаровая молния принимала непосредственное участие в преследовании новоявленных «врагов народа», как в этом описании: «Шаровая молния, выплыв из-под колокола звонницы, стремительно понеслась за лимузином, настигла его, несущегося по улочке в сторону Лубянки, и *прикоснулась к человеку*, сидящему на заднем сиденье; погруженный в мрачные мысли Ягода не ощутил прикосновения» (Ибрагимбеков 2007, 216).

³ Речь идет о таком съемочном методе, при котором за счет внутрикадрового монтажа максимально увеличивается временная дистанция между монтажными склейками, маркирующими временные границы отдельного плана.

ворваться в Кремль» (Львов 1939). То есть, зритель должен был идентифицировать себя с чекистом, вместе с Дзержинским раскрывающим вражеский заговор.

В идеале зритель должен был самостоятельно дорисовывать в собственном сознании сцены ответной расправы над заговорщиками в ходе недавних показательных процессов, даже если речь шла о вымышленных персонажах. Как такой урок ненависти описывает просмотр историко-партийного эпоса Эрмлера один из рецензентов: «Картина «Великий гражданин» вышла на экраны в дни, когда вся страна, весь советский народ, охваченный грозной и сокрушительной ненавистью, судил презренных негодяев и провокаторов из «правотроцкистского блока». Картину увидели миллионы советских патриотов одновременно с тем, как в Октябрьском зале Дома Союзов прокурор СССР от имени свободных народов великой страны подводил судебный итог беспримерным преступлениям грязных изменников. [...] Зрители смотрят на экран и уже представляют себе Карташова (антигерой из «Великого гражданина» — А. А.), сидящего на скамье подсудимых, Карташова, изобличенного в шпионской работе, уличенного в диверсиях и убийствах. Они смотрят на экран и учатся ненавидеть и разоблачать Карташовых, притаившихся, лгущих, загримированных бандитов, затмивших своими беспримерными преступлениями всех негодяев, когда-либо существовавших на земле» (Цимбал 1939, 27). Неслучайно в «Великом гражданине» появляется Максим из трилогии, он призван как олицетворение революционной законности, а массовые репрессии 1937–38 годов таким образом становятся логическим завершением «красного террора» двадцатилетней давности. Жертвенный круг замкнулся. Максим, чье триумфальное экранное рождение в свое время манифестировало принципиальный отказ от жертвы протагониста в историко-революционном нарративе, внедряется (исторические обстоятельства описываемых событий делают это заимствование из лексикона спецслужб более чем уместным) в фильм о последней сакральной жертве советской истории (Шахов-Киров) в качестве инстанции, легитимирующей ответное тотальное насилие, призванное положить конец жертвенному циклу, но вынесенное уже за рамки экрана.

Эпилог: непроявленные жертвы реставрации

Исходным тезисом этого текста было утверждение, что жертвенность являлась одним из ключевых и по-своему неизбежных элементов революционной (по-)этики. Последовательный и неоднократно провозглашенный

отказ от этого элемента в кинематографе и культуре второй половины 1930-х можно считать наглядным свидетельством эволюции исторического нарратива в условиях угасания революционного мифа. Отказ от жертвы во имя будущего знаменовал финал революции (или шире — революционной традиции, начатой задолго до октября 1917 года), каким бы чересчур прямолинейно-очевидным не выглядел этот вывод. По мысли Х. Арендт, самой естественной формой манифестации спада или даже поражения революции следует считать акт принятия конституции (Арендт 2011, 196–197). В довоенном СССР предпринималось две попытки не допустить перманентности революции посредством принятия конституции. В 1936 году советское общество было в буквальном и переносном смысле «конституировано». Парадоксальным образом, угасание революционного импульса в эти годы как ни в чем другом проявилось в принесении массовой жертвы недавних «профессиональных революционеров» на фоне радикального отказа от культа виктимности в кинематографе. «Рестаурация» как бы стремится изжить травму квази-суицидальной тяги к самопожертвованию, свойственную этапу революционной борьбы. Не стоит считать описанный процесс уникальным пропагандистским изобретением сталинского «термидора», скорее всего он универсален для любого перехода от революционной модернизации к постреволюционной стабилизации: в условиях восстановления государственной монополии насилия индивидуальные жертвенные эксцессы кажутся избыточной тратой поставленного на цифровой учет коллективного общественного тела. Обратимся хотя бы к постреволюционной судьбе картины Жака Луи Давида:

Власти периода Рестаурации не дали разрешения перевезти останки Давида во Францию. [...] Но родные получили разрешение привезти в Париж на продажу его картины, имевшиеся у семьи. Была устроена выставка, на которой демонстрировались они все, кроме «Смерти Марата». Она все еще считалась слишком взрывоопасной. Картина хранилась в доме одного из сыновей Давида, и посетители допускались к ней только по предварительной договоренности и с разрешения полиции. Но люди и не стремились ее увидеть. Она была парией (Шама 2017, 250).

Можно привести примеры из новейшей истории отечественного кино. Перестроечное и постперестроечное кино вернулось к теме исторической жертвы через обращение к событиям сталинской эпохи. Апофеозом этой ретроактивной тенденции можно считать фильм «Утомленные солнцем» Н. Михалкова, главный герой которого, знаменитый комдив Котов (собираемый образ героя гражданской войны, вызывающий

в памяти прежде всего воспоминания о Чапаеве) в финале принудительно отправляется в Москву на «эмке» с избивающими его работниками НКВД, что недвусмысленно намекает на его скорую гибель. Однако спустя пятнадцать лет, уже в годы правления президента Путина, комдив Котов «воскрес», призванный под знамена защиты Родины, сродни тому, как это в свое проделал в новелле «Боевого киносборника» его экранный прототип комбриг Чапаев. Не менее показательным, но намного менее заметным примером можно считать так и не вышедший на телеэкраны сериал «Наши 90-е» (Т. Бекмамбетов, 2000), в котором рассказывается о трех молодых людях и только в конце открывается, что события фильма представляли как бы гипотетическую версию жизни трех молодых людей, погибших во время защиты Белого дома в 1991 году. Сериал был редким кинообращением к событиям «третьей русской революции» 1991 года, совпавшим с поворотом к политической стабилизации.

В 1930-е на исходе революционной энергии страна готовилась к заветному возвращению к мирной размеренной жизни в отсутствии внутренних врагов и социальных потрясений. Этот настрой никак не располагал к трагической романтике самопожертвования. Однако в процесс вмешались враги внешние и, как отмечает Ш. Фицпатрик, «вернуться к нормальной жизни не получилось, так как между “Большими чистками” и немецким вторжением, положившим начало участию Советского Союза во Второй мировой войне, прошло всего несколько лет» (Фицпатрик 2018, 19). Разумеется, с наступлением войны жертвенность оказалась вновь востребованной, хотя коннотации образа жертвы переместились с революционного профетизма, нацеленного в будущее, к военному охранительству, апеллирующему в большей степени к прошлому и настоящему. Но это уже следующая страница советской истории, пришедшая на смену «пяtilетке» отказа от жертвы, отказа, который мог быть экстраполирован далеко за рамки историко-революционного жанра, о чем свидетельствует знаменитая реплика Сталина по поводу первого варианта финала «Александра Невского» (С. Эйзенштейн, 1938), где князь должен был погибнуть: «Не может умирать такой хороший князь!»⁴.

Двадцатилетие революции условно сменилось двадцатилетием реставрации, закончившейся разоблачениями XX съезда. С наступлением «оттепели» кинематограф был обязан предъяснить нового героя в привычных историко-революционных декорациях. Так, на смену архетипическому

⁴ Благодарю за напоминание об этом эпизоде «анти-жертвенной кампании» в советском кино киноведа Н. Рябчикову.

большевику Максиму был призван не менее архетипический коммунист Василий Губанов (герой фильма «Коммунист», реж. Ю. Райзман, 1957), смена наименования вполне соответствовала недавнему исчезновению буквы «б» из партийной аббревиатуры. Под аккомпанемент лозунга о «возвращении к ленинским нормам», на волне парадоксальной тенденции к «реставрации революции» авторы «Коммуниста» логично вернулись к жертвенной романтике революционного порыва. Но наследие «сталинистского» представления о неумирающем герое было еще очень живо, о чем красноречиво свидетельствуют воспоминания сценариста Е. Габриловича о встречах исполнителя роли Губанова Е. Урбанского со зрителями:

Зрители расспрашивали его обо всем. А дети спрашивали: правда ли, что он тот человек, в которого стреляли, стреляли, а он жил и жил? И Женя отвечал им: да, стреляли, да, жил! И поступал правильно, ибо не надо было разрушать веры в то, что человек, настоящий, прекрасный, упорный, может жить, сколько бы в него ни стреляли (Габрилович 1968, 28).

Тем не менее, несмотря на солидарность автора сценария с юными зрителями в вопросе о заслуженном бессмертии героя Урбанского, он все-таки «убил» его в финале фильма, вернув революции положенную ей жертву.

Литература:

1. Алперс Б. Земля // Он же. Дневник кинокритика. 1928–1937. М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1995. С. 79–83.
2. Арендт Х. О революции. М.: Европа, 2011.
3. Вишневский Вс. О творчестве А. Ржешевского // А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 358–363.
4. Габрилович Е. Женя // Евгений Урбанский / Сост. В. Дубровский. М.: Искусство, 1968. С. 25–28.
5. Григорьев Э. О фильме «Ленин в 1918 году». М.: Госкиноиздат, 1939.
6. Грошев А. Образ советского человека на экране. М.: Госкиноиздат, 1952.
7. Добин Е. Козинцев и Трауберг. М.; Л.: Искусство, 1963.
8. Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
9. За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935.
10. Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. М.: Искусство, 1988.
11. Зоркая Н. Советский историко-революционный фильм. М.: Наука, 1962.

12. *Ибрагимбеков Р.* Утомленные солнцем и другие киносценарии. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 171–282.
13. *Карен Ф.* Ненависть к врагу // Искусство кино. 1940. № 1–2. С. 109–110.
14. *Керенский А.* Россия на историческом повороте. Мемуары. М.: Республика, 1993.
15. *Кладо Н.* Трилогия о Максиме // Искусство кино. 1939. № 2. С. 47–52.
16. *Кларк К.* Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Уральский университет, 2002.
17. *Лебедев Н.* Очерк истории кино СССР. Т. 1: Немое кино. М.: Госкиноиздат, 1947.
18. *Лебедев Н.* Рождение звукового кино // Он же. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М.: Искусство, 1974. С. 278–317.
19. *Львов М.* Ленин в 1918 году // Литературная газета, 1939. 5/IV.
20. *Петров Н.; Янсен М.* «Сталинский питомец» — Николай Ежов. М.: РОССПЭН, 2009.
21. *Погожева Л.* Михаил Ромм. М.: Искусство, 1967.
22. *Попов И.* Проблемы советской кинодраматургии. М.: Госкиноиздат, 1939.
23. *Рошаль Г.* Простота, правдивость, ясность // Кино, 1939. 5/III.
24. *Трауберг И.* Рассказ о великом вожде. О сценарии «Ленин» // Искусство кино. 1939. № 1. 7–15.
25. *Трегуб С.* Вдохновенный фильм // Смена. 1939. № 4. С. 28.
26. Трилогия о Максиме / Сост. И. Чанышев. М.: Искусство, 1981.
27. *Фицпатрик Ш.* Русская революция. М.: Издательство института Гайдара, 2018.
28. *Фрейлих С.* Драматургия экрана. М.: Искусство, 1961.
29. *Цимбал С.* Партийный фильм // Искусство кино. 1939. № 4–5. С. 27–29.
30. Чапай. Сборник народных песен, сказок, сказов и воспоминаний о легендарном герое гражданской войны В. И. Чапаеве / Сост. В. Паймен. М.: Советский писатель, 1938.
31. *Шама С.* Сила искусства. СПб.: Азбука, 2017.
32. *Эйзенштейн С.* Ленин в наших сердцах // Известия, 1939. 5/IV.

Василий Шевцов

СОВЕТСКОЕ СЧАСТЬЕ: СОЗДАНИЕ ФИНАЛЬНОЙ ПАРЫ В КИНЕМАТОГРАФЕ СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

Долгое время хеппи-энд в кино считался чем-то само собой разумеющимся — не в смысле своей обязательности, а в том смысле, что он полагался вещью, не требующей дополнительной исследовательской рефлексии. Впрочем, и в смысле обязательности тоже, если речь шла о кино не-авторском: продюсерском, жанровом, массовом, мейнстримном и т. п. Дж. Макдауэлл, автор пионерской монографии о голливудских хеппи-эндах, перечисляет обычные эпитеты, которыми сопровождается в критической литературе словосочетание “happy ending”: “standardized”, “predetermined”, “predictable”, “typical”, “inevitable”, “required”, “customary”, “usual”, “formulaic”... И самое распространенное — “clichéd” (MacDowell 2013, 1–2). Разоблачая предубеждение против хеппи-энда как кинематографического клише, Дж. Макдауэлл демонстрирует гетерогенность, гибкость и богатство семантического потенциала «счастливых финалов». Соответственно, сегодня происходит смена исследовательской оптики: на место платонической идеи “*the happy ending*” приходит частный случай — “*a happy ending*”. Другими словами, на первый план выдвигается пристальное наблюдение за структурой и функционированием конкретных хеппи-эндов.

Я сосредоточусь на одном типе «счастливого финала», типичном для голливудских жанров романтической комедии и мелодрамы, — создании финальной пары. Предметом моего рассмотрения станет своеобразие решения такого типа финала в советском кино сталинской эпохи, т. е.

условно с середины 1930-х и до середины 1950-х годов. Не претендуя на выведение «железного закона» или архетипа, я все же надеюсь уловить в фильмах разной стилистики, разного почерка и разной экранной судьбы общую тенденцию, нечто говорящее об идеологии, или, если угодно, духе того времени, отраженном в искусстве кино. Я исхожу из того, что хеппи-энд, как и любой финал, — это завершающая стадия процесса смыслопроизводства. Являясь «последним словом» киновысказывания, он в конденсированном виде выражает смысл последнего, несет его ценностное послание. Парадигматичный финал голливудской романтической комедии — это свадьба, обещание личного счастья для главных героев.

Классический Голливуд часто обвинялся в консерватизме и даже реакционности, в том, что он навязывает зрителям патриархальные представления о женско-мужских отношениях и нереалистичный образ счастливого замужества. Однако, как показала Энн Свидлер, публика прекрасно отдает себе отчет в сказочности голливудской модели. Концептуализация жизни в браке происходит во вполне прозаическом регистре: по мнению ее информантов, “rather than guaranteeing that one will live ‘happily ever after’, love requires continuing hard work, compromise, and change” (Swidler 2003, 114). Что не отменяет актуальности второго, «голливудско-романтического» регистра. Он включается в ситуациях, требующих выбора из двух альтернатив — стоит ли вступать в брак или, наоборот, разводиться со своим партнером. Именно при решении подобных вопросов работает представление об одном «единственно правильном» человеке. И именно это базисное представление обслуживают голливудские «лав-стори», типичный сюжет которых строится вокруг ситуации выбора идеального партнера. Отсюда и концепт романтической любви, центральный для Голливуда.

Я покажу, что этот концепт, присутствуя во многих советских фильмах указанного периода, теряет свое центральное значение, отходит на смысловую периферию, а в ряде случаев даже обесценивается.

Прежде всего, стоит упомянуть о том, что в СССР на протяжении почти двух десятилетий статус брака был гораздо менее определенным, чем на Западе. В 1926 году был принят «Кодекс законов о браке, семье и опеке», согласно которому фактические браки признавались наряду с зарегистрированными. Это положение было отменено только 8 июля 1944 года, с принятием Указа Президиума Верховного Совета СССР «Об увеличении государственной помощи беременным женщинам, многодетным и одиноким матерям, усилении охраны материнства и детства,

об установлении почетного звания «Мать-героиня» и учреждении ордена «Материнская слава» и медали «Медаль материнства». Таким образом, в Советском Союзе существовало напряжение между нарастающим квази-буржуазным традиционализмом в брачных отношениях и отходящим в прошлое революционно-прогрессивным взглядом на межполовые отношения. Вряд ли стоит приписывать этому обстоятельству сколько-нибудь решающую роль в создании советской брачно-любовной мифологии, но нельзя не обратить внимания на то, что отсутствие жесткой границы между двумя состояниями — брачным и внебрачным — влияло и на сюжетосложение.

Колеблющийся статус брака можно проследить и в фильме записного традиционалиста И. Пырьева «Любимая девушка» (1940, по повести П. Нилина). Главные герои, Варя Лугина (М. Ладынина) и Вася Добряков (Вс. Санаев) представлены как фактические муж и жена, Варя беременна от Добрякова. Однако их брак — тайный; судя по всему, незарегистрированный. Съехаться герои решают уже после Вариной беременности, никому кроме родственников об этом не объявляя. Но даже это решение не знаменует начала нового этапа в их отношениях. Получше узнав друг друга за один вечер, герои расстаются в ту же ночь и живут, как прежде. Повесть П. Нилина заканчивается печально: Варя и Вася окончательно расстаются. Но в фильме хеппи-энд: герой избавляется от рецидивов мужского шовинизма и тогда его принимает родившая сына Варя — вполне



Илл. 1. «Любимая девушка» (реж. И. Пырьев, 1940)

самодостаточная женщина, для которой вступление в брак вовсе не является неотъемлемым условием женской реализации (илл. 1).

Т. Дашкова утверждает, что в советском кино указанного периода «неизбежным следствием» любовного конфликта «является счастливый формульный финал — свадьба или ее неизбежность» (Дашкова 2013, 131). Возможно, так оно и есть, тем более что не всегда можно четко определить, что такое «неизбежность свадьбы». Интереснее, однако, то, в каких формах эта «неизбежность» преподносится.

В хрестоматийном финале «Светлого пути» (1940) Г. Александрова ткачиха Таня Морозова (Л. Орлова), только что награжденная орденом Ленина, и инженер Лебедев (Е. Самойлов) монументализированы, вынесены за рамки быта и любых психологических мотивировок. Не совсем ясно, счастливы ли они друг с другом — или вместе со всей советской страной. Во всяком случае, их счастье — это только капля в океане народного счастья, символизируемого скульптурой В. Мухиной («Рабочий и колхозница») и экстерьером Выставки достижений народного хозяйства. Подразумеваемое в этом финале представление о том, что единение мужчины и женщины — в большей степени событие общественного значения, чем факт их частной жизни, может быть эксплицировано. В тех случаях, когда фильм все-таки заканчивается свадьбой («Богатая невеста», «Искатели счастья», «Донецкие шахтеры» и т. д.), финальная сцена не центрируется вокруг героев, вступающих в брак, а манифестируется в образах коллективного пира во славу родины.

Очевидно, например, что центральной фигурой финальной сцены «Трактористов» (1939) И. Пырьева являются не Марьяна Бажан (М. Ладынина) и Клим Ярко (Н. Крючков), а начальник МТС Кирилл Петрович (С. Каюков), который произносит тост за трактористов, «плоть от плоти рабочих и крестьян нашей родины» (илл. 2). При этом сама «свадьба имеет никак не характер семейного, но общественного, можно даже сказать, государственного мероприятия» (Туровская 2015, 384): собравшиеся празднуют не триумф романтической любви, а ритуально воспроизводят свою принадлежность большому советскому обществу. Более того, даже интимная жизнь героев находится в поле коллективного зрения¹.

Можно, конечно, сослаться на то, что в «Трактористах» воспроизводится архаический крестьянский взгляд на брак, но и в следующем фильме

¹ Я имею в виду призыв, который звучит в тосте, постепенно переходящем в программную речь: «Живите, хлопцы, *размножайтесь*, веселитесь, забодай вас комар!» (курсив мой — В. Ш.).



Илл. 2. «Трактористы» (реж. И. Пырьев, 1939)

И. Пырьева, «Любимая девушка», с ее гипермодернистским сюжетом, также вводится тема коллективного присмотра за любящими. Финальное примирение Вари и Василя происходит благодаря вмешательству друзей и коллег последнего, которых беспокоит то, что он с горя перестал быть хорошим работником и не может даже поучаствовать в соцсоревновании.

Параллелизм производственного и любовного мотивов неоднократно упоминался в работах о советском кино (см., напр., применительно к музыкальным комедиям И. Савченко и И. Пырьева: Марголит 2012, 203, 208, 244). Но стоит отметить и другое: ударный труд является не просто средством соблазнения; в свою очередь, счастливая любовь — это стимул к повышению трудовых показателей, а потому является делом общественной важности. Именно такова идеологическая подоплека того факта, что в сталинских фильмах «любовные отношения завязываются, развиваются и приходят к логическому разрешению (свадьбе) прилюдно» (Дашкова 2015, 130).

Романтическая любовь, мотивируя персонажей и тем самым сохраняя в советском кино роль сюжетного катализатора, крайне редко становится главной ценностью, утверждаемой в хеппи-энде. Она либо теряется в складках нарративной ткани по мере движения к финалу, либо сохраняется, но при этом на нее наслаивается какая-то другая, более значимая ценность. Так, например, в «Обыкновенном человеке» (1956) А. Столбова

(по пьесе Л. Леонова, 1942)² Кира (И. Скобцева) ревнует своего жениха, вирусолога Алексея Ладыгина (Г. Куликов), к подопытной шимпанзе — Лилиане. В определенный момент Кира решает расстаться с Алексеем, совершившим «замечательное открытие», однако в финале приходит к нему в институт и на вопрос: «Зачем вы здесь?» отвечает: «Я пришла работать. Мне вдруг открылось, что человек может сделать гораздо больше, чем любая, самая одаренная Лилиана». За данным признанием следует средний план деэротизированного объятия (Алексей осторожно обхватывает Киру за плечи, словно драгоценный сосуд, который ему предстоит наполнить собственным содержанием), сменяющийся крупным планом одухотворенного лица героини; далее — титр «Конец фильма». Хеппи-эндом для этой пары становится решение Киры стать помощницей Алексея, уподобившись жене Пастера или Вирхова.

Перед нами не столько соединение возлюбленных, сколько переход их отношений на новую стадию. Герои могут быть счастливы вместе при условии, что связывающее их влечение будет дополнено сотрудничеством, что они будут делить не только постель, но и рабочий кабинет — в заботах о том, как принести максимум общественной пользы, пусть даже в ущерб собственному материальному благополучию³. Специфичность такого решения хеппи-энда особенно бросается в глаза при сравнении с голливудскими жанровыми образцами. В финале “Bringing Up Baby” (1938) Г. Хоукса экстравагантная бездельница Сьюзан (К. Хепберн) обретает счастье в объятиях скромного палеонтолога Дэвида (К. Грант) на обломках скелета бронтозавра, кропотливо восстановленного последним и по неосторожности разрушенного Сьюзан. И хотя этого бронтозавра в западной литературе описывали то как «образ буржуазного патриархата», то как символическую репрезентацию капитализма, его смысл очевиден. Это не просто жизненное дело палеонтолога Дэвида, но и метафора планируемого им брака с научной ассистенткой Элис (В. Уокер) (MacDowell 2013, 176–177).

Элис и Дэвид из завязки «Воспитания крошки» — это зеркальное отражения Киры и Алексея из финала «Обыкновенного человека». Но если

² Строго говоря, фильм выходит за очерченные мной хронологические рамки, однако тематически и во многом стилистически он все еще следует «сталинской» парадигме.

³ Хотя в работе Дж. Граффи, специально посвященной «дебатам о счастье» в советском кино 1956 года, «Обыкновенный человек» не упоминается, ее тезис о том, что “from film to film, material well-being is represented as an obstacle to happiness” (Graffy 2009, 223), вполне может быть отнесен и к данному фильму.

в советском фильме — тоже комедии — триумф одерживает аскетический идеал научного братства, то в голливудском антиподе этот идеал отвергается как неистинная ценность, не выдерживающая столкновения с витальностью и сексуальностью Сьюзан. Ясно, что серьезным делом Сьюзан и Дэвид вряд ли будут заниматься, зато им вместе будет хорошо. Такой хеппи-энд, с советской точки зрения, следовало бы расценить не просто как внеидеологичный, а как идеологически вредный.

Чрезмерная сухость ученых тематизирована в комедии Г. Александрова «Весна» (1947). Но конфликт здесь решается совсем иначе, чем в “Bringing Up Baby”. В финале профессор Никитина (Л. Орлова) и режиссер Громов (Н. Черкасов) обсуждают, какие выводы они могут извлечь из пережитых ими приключений, и приходят к тому, что им стоит посвятить фильм: «Пусть это будет комедия о некоторых, ну, скажем, излишне сухих работниках науки [...] и [...] о некоторых, скажем так, излишне поверхностных работниках кино». Диалог перетекает в коллективное пение, прославляющее «весну в душе человека»; к режиссеру и профессору присоединяется вторая пара: опереточная актриса Шатрова (снова Л. Орлова) и журналист Роцин (М. Сидоркин).

И хотя на протяжении фильма недвусмысленно расставлялись романтические акценты, в финале они полностью сняты. Важно не то, что Шатрова и Роцин нашли друг друга — их линия вообще оказалась, по сути, брошенной, — и не то, что завязавшиеся между Никитиной и Громовым отношения могут стать началом большой любви. Существенно другое: в процессе общения режиссер и ученая профессионально обогатили друг друга. Побывав на киностудии, профессор Никитина осознала, что вся ее наука существует ради людей. Не случайно, что эксперимент по конденсации солнечной энергии удался героине именно после общения с Громовым. Но и сам Громов по следам ночной прогулки с Никитиной мобилизуется и начинает декларировать осознанные в разговоре с ней принципы реалистического творчества: «Прежде всего, надо знать материал, над которым мы работаем, а не выдумывать. Надо изучать, наблюдать. И то, что мы видим один раз, нельзя принимать за правило». Финал «Весны», таким образом, при всей своей опереточной легкомысленности, становится апофеозом продуктивного труда, только в данном случае не физического, а интеллектуального и творческого.

Даже в тех случаях, когда зрителям, воспитанным на голливудских жанровых образцах, кажется, что много хеппи-энда, кроме торжества романтической любви, тот или иной фильм не предполагает, советские мастера могут преподнести настоящий сюрприз. Главные герои картины

Ю. Райзмана «Поезд идет на восток» — выпускница сельхозинститута Зина (Л. Драновская) и капитан-лейтенант Лаврентьев (Л. Галлис), которые вместе добираются из Москвы во Владивосток. Их отношения, согласно канонам романтической комедии, проходят несколько стадий: от неприязни через рост взаимного интереса — к влюбленности.

Ближе к концу фильма Зина и Лаврентьев ссорятся — пока, наконец, не разъясняется, что оба они не состоят в браке и ничто не мешает их счастью. Однако в финальной сцене герои, вместо того чтобы заключить друг друга в объятия, обмениваются рукопожатием и... прощаются (илл. 3). Вместо решения навсегда связать свои жизни — договоренность *когда-нибудь* встретиться. Но от этого финал не становится печальнее.

Дж. Макдауэлл называет важнейшей чертой хеппи-энда обещание будущего счастья, “a sense of promised continuation” (MacDowell 2013, 35). Будущее, которое обещано главным героям «Поезда», преподносится как во всяком случае не менее интересное и насыщенное, чем если бы они просто нашли друг друга. Фактически герои прибывают не к месту своего брачного союза, а к месту работы. Зина займется выращиванием на экспериментальной ферме редкостной ягоды, чрезвычайно важной для народного хозяйства. Лаврентьев будет служить на Тихоокеанском флоте. Оба находятся в состоянии эмоционального подъема, и общая атмосфера избытка жизненных сил и для авторов фильма, и для зрителя



Илл. 3. «Поезд идет на восток» (реж. Ю. Райзман, 1947)

оказывается важнее конкретного образования финальной пары.

Говоря об этом финале, можно воспользоваться дефиницией Р. Ньюперта, который, используя терминологию Э. Бенвениста, различает в кинотексте историю, то есть уровень репрезентируемого, и дискурс, то есть уровень репрезентации (Neupert 1995, 16–23). В фильме «Поезд идет на восток» история остается открытой, но дискурс закрыт. Это ощущение закрытости создается и отъездом камеры, и музыкальной партитурой. Последние кадры сопровождаются мелодией песни Т. Хренникова на слова М. Светлова, ранее уже звучавшей в фильме: «Споём, друзья! Путь далек, / Дальний Восток! / Пусть летит до океана / Песня друзей. / Поезд идет все быстрее!». Так романтическая комедия в последние минуты взрывает заданные жанровые рамки и оборачивается то ли повестью о дружбе, то ли гимном недифференцированной радости. А ее хеппи-энд содержит в себе квинтэссенцию советского счастья: все дороги открыты, если ты слышишь пульс страны и живешь с ней в одном ритме.

Подобное понижение статуса романтической любви можно проследить на других примерах. Герои фильма А. Зархи и И. Хейфеца «Горячие денечки» (1935), танкист Белоконь (Н. Симонов) и студентка Тоня Жукова (Т. Окуневская), в финале приходят к пониманию, что их взаимная влюбленность не является помехой ни профессиональной деятельности, ни учебе — и лишь поэтому имеет право на признание. Нас уже не должно удивлять, что в объятиях Белоконя Тоня, вместо того чтобы предвкушать свадьбу и последующее блаженство, дает обещание досрочно закончить техникум и стать настоящим агротехником. Собственно, о свадьбе не сказано ни слова, равно как и о том, что отношения героев вообще будут хоть как-то продолжены. Известно лишь, что танковые учения закончились и Белоконь вот-вот покинет городок. Вполне возможно, навсегда. Тем не менее, герои не просто счастливы — они светятся от счастья и под занавес кружатся в вальсе среди яблоневого сада (илл. 4)⁴.

Постоянно возникающий мотив отлучки одного из членов влюбленной пары, вызванной необходимостью ехать то на учебу («Учитель»), то на работу по распределению («Летчики»), то на войну в Испанию («Парень из нашего города»), — симптом тотальной мобилизованности советского человека сталинской эпохи. Часто это вносит в мотивировки персонажей условность и даже противоречивость. Но мотивировки

⁴ Здесь сложно удержаться от соблазна счесть яблоки, падающие к ногам героев «Горячих денечков», библейской реминисценцией, а вальсирование — метафорой прощального секса.



Илл. 4. «Горячие денечки» (реж. А. Зархи и И. Хейфец, 1935)

становятся предельно ясными и реалистичными, когда в советское кино приходит война.

Одно из возможных решений темы «любовь во время войны» состоит в том, что во время военных действий влюбленные не только не могут, но и не должны быть вместе. В этом случае субститутотом — и одновременно высшей формой близости — становится дружба, как в «Двух бойцах» Л. Лукова (1943). По сюжету картины, бойцу Саше Свинцову (Б. Андреев) не приходят письма от девушки Таси (В. Шершнева), в которую он влюблен. Тогда боевой друг Свинцова Аркадий Дзюбин (М. Бернес) сам адресует ему любовные письма, выдавая их за Тасины — тем самым он берет на себя миссию подбодрить загрузившего друга и вдохновить его на новые военные подвиги. Соответственно, в финале нет и намека на соединение Таси и Свинцова. Вместо этого прославляется ведущее к победам боевое братство: в последней сцене «Двух бойцов» Свинцов в ходе советского наступления спасает раненого Дзюбина.

Своего рода ревизионистский поворот происходит в «Небесном тихоходе» С. Тимошенко (1944). В этом фильме идеал «святого мужского союза» — монашеского братства трех фронтовых друзей-летчиков — деконструируется по ходу сюжета, который построен на том, что даже во время войны сложно сопротивляться эротическим импульсам. В «Воздушном извозчике» Г. Раппапорта (1943) «любовь во время войны» торжествует



Илл. 5а., илл. 5б. «Воздушный извозчик» (реж. Г. Раппапорт, 1943)

уже не в комическом, а в мелодраматическом модусе. Летчик Баранов (М. Жаров), звонит своей возлюбленной, певице Наташе (Л. Целиковская), чтобы предупредить о том, что из-за «совсем крохотного полетика» не сможет посетить оперный спектакль с ее участием, однако обещает к утру, сразу же после полета, быть у нее. В ходе диалога окончательно выявляется истина отношений героев; их интонации, выражения лиц, торжественное музыкальное сопровождение — все подчеркивает то, что их любовь несомненна (илл. 5 а, 5 б).

Триумф романтической любви здесь не трансцендируется, не откладывается до победы, как это происходит, например, в фильме И. Пырьева «Шесть часов вечера после войны» (1944) или в «Падении Берлина» М. Чиаурели (1949). Но именно благодаря этому отношения между влюбленными в картине Г. Раппапорта получают экзистенциальное измерение. Очевидно, что Баранов может и не вернуться с боевого задания — тем ценнее каждая секунда, проведенная им вдвоем с Наташей, пусть даже речь идет лишь о телефонном разговоре.

Именно в военное время решение любовной темы в советском кино и в Голливуде становится практически неотличимым. Сравним с финалом фильма “The Clock” В. Миннелли (1945). Элис (Дж. Гарленд) и Джо (Р. Уокер) случайно встретились в Нью-Йорке. У них были всего сутки, чтобы понять, что они любят друг друга, пожениться и попрощаться, поскольку Джо уезжает воевать в Европу. Как и в «Воздушном извозчике», зритель не может знать, удастся ли героям снова встретиться. Но, независимо от того, вернется ли Джо с войны, хеппи-энд уже состоялся, ведь в рамках фильма любовь утверждена как высшая, идеальная ценность.



Илл. 6. «Возвращение Василия Бортникова» (реж. Вс. Пудовкин, 1953)

После войны деэротизация и деприватизация любовных отношений не только возвращаются в кино, но и достигают апогея. В монументальном хеппи-энде фильма Вс. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова» (1953) успешная руководительница фермы Авдотья (Н. Медведева) возвращается к мужу Василию (С. Лукьянов). Но происходит это лишь после того, как он преодолевает послевоенную депрессию и идет учиться колхозному управлению — любовная линия снова, как в 1930-е годы, переплетается с трудовой. В финальной сцене заглавный герой, крепко прижимая к себе жену, смотрит на открывающийся ему пейзаж и эйфорически провозглашает: «Ты посмотри, ширина-то какая! [...] И колхоз наш стал другим. И любовь наша стала другой. [...] Вот оно, счастье!» (илл. 6).

Акцент здесь смещен: финальная пара вписывается в общую картину советского счастья, фундаментальным основанием для которого является не просто единение мужчины и женщины, а их совместная причастность к социалистическому строительству. Сюжет и личности героев полностью растворяются в идеологическом метатексте⁵. В итоге на месте голливудского союза влюбленных, предназначенных друг другу на небесах, зритель обнаруживает столь же утопичное представление о семье как о товариществе двух тружеников. Или, если воспользоваться советским

⁵ Ср. с «Кавалером Золотой Звезды» (1950) Ю. Райзмана, где в патетической финальной сцене Сергей Тутаринов (С. Бондарчук) обнимает даже не свою любимую, Инну, а друга-фронтовика Семена (А. Чемодуров): «Ты видишь, что коммунизм близок, осязаем, что вот он перед нами?»

клише, как о ячейке общества, создание которой служит укреплению государственной мощи.

Литература:

1. Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // Дашкова Т. Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 127–147.
2. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
3. Туровская М. И. Зубы дракона. Мои 30-е годы. М.: АСТ: CORPUS, 2015.
4. Graffy J. 'But Where Is Your Happiness, Alevtina Ivanovna?': New Debates About Happiness in the Soviet Films of 1956 // Petrified Utopia. Happiness Soviet Style. Ed. by M. Balina and E. Dobrenko. London — New York — Delhi: Anthem Press, 2009. P. 217–237.
5. MacDowell J. Happy Endings in Hollywood Cinema: Cliché, Convention and the Final Couple. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
6. Neupert R. The End: Narration and Closure in the Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 1995.
7. Swidler A. Talk of Love: How Culture Matters. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Наталья Е. Мариевская

ТЕЛЕСНОСТЬ: КОНФЛИКТНОЕ ЕДИНСТВО ПЕРСОНАЖА И ПРОСТРАНСТВА

*Если ты говоришь: «Теперь это для меня —
лицо», мы можем спросить: «На какое измене-
ние ты намекаешь?»*

(Витгенштейн 2011, 283).

Большинство учебников по драматургии кино говорят о персонаже как о неподверженном деформации стальном шарике, движущемся в пространстве по определенной траектории. Например, Джон Труби свой бестселлер «Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария» открывает разделом «Пространство и время», в котором нет ни слова о пространстве и о времени, зато есть любопытный пассаж:

У природы есть пять основных схем (с множеством разновидностей) выстраивания последовательностей: линия, меандр, спираль, дерево и взрыв. Те же схемы используют и рассказчики, отдельно или в сочетании связывая события во времени. Линия и взрыв — полюса. Линия — это когда события идут одно за другим, ровной чередой. Взрыв — когда все происходит одновременно. Меандр, спираль и дерево — комбинации линейной и одновременной событийности (Труби 2016, 13).

Далее следуют нарисованные на чистом листе бумаги точки и линии. Дело даже не в том, что в своих рассуждениях Труби с легкостью смешивает

живую природу и предельный уровень абстракции, геометрию и жизнь, процесс создания произведения и уже существующий текст. Можно предположить, что имеется в виду движение героя от одной драматической ситуации к другой, то есть о сюжетной схеме. В наиболее радикальной форме схематизм отношения героя и пространства выражен в новелле Х. Л. Борхеса «Четыре цикла».

Вопрос в другом. Всегда ли при формировании связи персонажа с художественным пространством текста подобная степень абстракции оправдана? Можно ли считать героя даже не стальным шариком, а геометрическим объектом, точкой, движущейся по плоскости? Как будут выглядеть отношения персонажа и пространства, если мы приблизимся к поверхности его кожи? Очевидно, что она является ненадежной границей. Само тело может быть подвергнуто мгновенной трансформации: беспутный юноша Люций с помощью мази превращается в осла, Ясный Сокол, ударившись о землю, обращается в Доброго молодца Финиста, а заурядный коммивояжер Грегор Замза обнаруживает, что внезапно стал огромным отвратительным насекомым. Таких персонажей-трансформеров великое множество и в литературе, и в кино. При всей своей наглядной простоте эти примеры являются только вырожденными случаями взаимозависимости персонажа и пространства. Вырожденность пространственного превращения в приведенных примерах проявляется в том, что оно происходит, во-первых, одномоментно или за пренебрежимо малый промежуток времени, и, во-вторых, телесная оболочка персонажа при этих трансформациях остается неразрывной, сохраняя свойства непроницаемой границы, разделяя пространство на внешнюю и внутреннюю области.

Однако превращение может быть длительным, носить характер становления во времени, процесса, при котором границы персонажа вот-вот будут утрачены, телесная оболочка готова лопнуть, а он сам стать частью всеобщего хаоса, как это происходит, например, с персонажем «Коричных лавок» Бруно Шульца:

Отец вслушивался. Казалось, что ухо его в ночной тишине удлиняется и разрастается за окно — фантастический коралл, красный полип, колеблющийся в сумбуре ночи (Шульц 2011, 151).

Здесь тело персонажа уже почти неотделимо от самой ночи, от окружающего его пространства. Оно приобретает черты зооморфности и даже свойства формы переходной от органического к неорганическому существованию, подобно тому, как живой полип превращается в коралловую окаменелость. В следующем примере, это «почти» уже утрачено, преодолено:

Отец мой понемногу успокаивался. Гнев его унимался и застывал в пластах и слоях пейзажа. Он сидел сейчас на галереях высоких полок и глядел в осенеющий беспредельный край. Он видел, как на далеких озерах идет лов рыбы (Шульц 2011, 156).

Описание гнева, застывающего в пластах и слоях пейзажа, предполагает слияние пространства с телесностью персонажа. Он, по сути оставаясь персонажем, то есть сохраняя свою автономность в сюжете, перестает быть только телом, расширяясь и соединяясь с далеким простором.

Сложность отношения персонажа и пространства особенно наглядно проявляется в мультипликации. И дело не в том, что мультипликации доступно мгновенное превращение всего во все, подобно тому, как светоносный лист бумаги, похищенный Волчком со стола поэта, превращается в истошно орущего младенца. И даже не в том, что само наличие у этих персонажей кожи вызывает вопрос. В мультипликации концепция отношения персонажа и пространства выходит на первый план, становится очевидно зримой. Она изначально проработана автором фильма. В фильме «Сказка сказок» Юрия Норштейна в пространстве счастья персонаж задается контуром, бесплотной линией на белом листе бумаги. Уровень абстракции тут чрезвычайно высок, символическое органично спрягается с бытовым. Рыба может быть воспринята как знак, как символ Христа или символ души, но она бьет хвостом назойливого кота. И кот, даже нарисованный линией и штрихами, это — просто кот, пусть не совсем обычный, он принадлежит бытовому профанному измерению этого пространства. Пространство покинутого хозяевами дома обладает совершенно иными свойствами. Здесь иные отношения персонажа с пространством: все имеет вес и объем, все осязаемо. Волчок ломает бледные картофельные ростки с узнаваемым хрустом и ощущает физическую боль, обжигая лапки печеной картофелиной.

Создавая фильм, автор придумывает персонаж, придумывает пространство и динамику отношений между ними. Такова кинематографическая практика. Григорий Козинцев, приступая к экранизации пьесы Вильяма Шекспира «Гамлет, принц датский», менее всего воспринимает театральную сцену как пустое пространство, в котором актеры фехтуют, плетут интриги и произносят диалоги. Козинцев видит сложное взаимодействие героев с окружающим их миром. Из шекспировского текста режиссер выделяет все, что может прояснить характер взаимоотношения героя и пространства, его динамику:

И мне кажется, что если на экране будет не картонное, а настоящее государство, если эта история будет вписана в жесткую враждебную север-

ную природу с морем и скалами, где человеку трудно жить, если Гамлет из огромного мира, где пахут землю и рожают, как всегда пахали и рожали, попадает в проклятое пространство, отгороженное стенами, то, может быть, все то, что есть в глубине шекспировской мысли, в поэтическом ощущении,— все то, что скрыто в театре, оживет и, что особенно для меня важно,— станет народным (Козинцев 1984 (1), 493).

Режиссер видит сюжет трагедии как попытку Гамлета преодолеть власть «проклятого пространства». Фильм «Гамлет» (1964) открывается изображением угрюмой каменной стены замка Эльсинор, озаренной зловещими отблесками факела. Перед зрителем граница, отделяющая проклятый Эльсинор от мира, где рожают и пахут. Гамлету не удается выбраться из проклятого места, даже умерев. Финальный эпизод картины Козинцев ставит как бесконечно долгое затягивание Гамлета в адскую воронку проклятого Эльсинора. Море и небо, простор мира, где живут люди, мелькнет напоследок, перед тем, как тело Гамлета, задавленное и стесненное воинами Фортиnbrаса, окажется навсегда замкнутым стеной замка.

Режиссер создает сложный рисунок движения персонажа в пространстве, который не может быть описан траекторией, линией на плоскости. Эта сложность движения и увлекает его более всего:

Как создавалось немало концепций этой трагедии? Бралось произведение, полное жизни и движения, и отсекалось все главное: полнота жизни и сложность движения (Козинцев 1984 (3), 353).

Сложность движения! Вот что отстаивает режиссер и что он пытается реализовать в своем фильме, тщательно отбирая выразительные средства. На сложной взаимозависимости персонажа и пространства строит сюжет Григорий Козинцев в экранизации пьес Шекспира. Удивительным образом он создает линию Офелии. Крайне бережно относясь к тексту Шекспира, он тем не менее убирает один из самых выигрышных кусков, поэтический рассказ Гертруды о ее гибели:

Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды,
Или как существо речной породы.

Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В мать смерти» (Шекспир 1967, 223).

Кажется, вот где движение! Мы не только не слышим слов Гертруды, но и не видим падения Офелии в поток. Из этого поэтического отрывка Козинцев извлекает мотив превращения Офелии в существо иной породы. В отличие от Гамлета Офелия движется из тесноты к безграничной свободе. Мотив превращения возникает у Шекспира и ранее. В тексте есть слова Офелии, предвосхищающие будущее: «Говорят, сова была раньше дочкой пекаря. Вот и знай после этого, что нас ожидает» (Шекспир 1967, 223).

Эпизод безумия и гибели девушки открывает мрачная сцена мучительного облачения оцепеневшей от горя Офелии в траур. Козинцев создает образ стеснения, отторжения Офелии от внешнего пространства. Образ тесноты, удушья создается за счет нарастающего присутствия в кадре большого числа людей — ветхих старух в жутком молчании, совершающих торжественное действо. У каждой из них свое выражение лица: сумрачно-торжественное, деловито-серьезное. Поражает лицо, отмеченное печатью юродивого благодушия и тихой жалости, возникающей из тайного скорбного знания о грядущем. В глубине кадра стоит еще одна фигура, которая не участвует в одевании Офелии. Ее загадочное присутствие, присутствие надзирателя, придает всему происходящему особый оттенок трагической торжественности и ужаса. Офелию замыкают в странную железную конструкцию, похожую на железную клетку, вызывающую в памяти орудия пыток. Поверх набрасывается платье из тяжелого бархата, и, наконец, вуаль — отделение Офелии завершено. Ее пространство сужено. Она буквально видит мир сквозь траурную вуаль.

В сцене приема Офелии у королевы в замке Эльсинор превращение продолжается. Офелия теряет свойства обычного человека: пластика ее движений — это пластика невесомого язычка пламени, колеблемого ветром. Она, кажется, с трудом понимает, где находится. Старухи, удерживая вуаль, управляют движением девушки. И снова вводится мотив неволи, препятствия. Зритель видит Офелию через символическую решетку, балюстраду лестницы в покоях королевы Гертруды. Пространство вокруг неумолимо сжимается. И тут происходит нечто невероятное. Тело Офелии начинает растворяться, исчезать (иллюзия, мастерски выстроенная Козинцевым). Напротив, лицо и руки становятся светоносными. Офелия становится ангелом, херувимом. Мотив возникает

не случайно — вспомним фигуру ангела в покоях Офелии. Преображение поражает королеву. Ее реплика точно фиксирует кульминацию этой сцены: «Что с Вами, Офелия?». Так совершенно точно ставится акцент на кульминации сцены. Свет, исходящий от Офелии, размыкает, пусть ненадолго, ее темницу. Светоносность Офелии заложена в словах Лаэрта, не звучащих в фильме: «Тоске и смерти, и кромешной тьме / она очарованье сообщает» (Шекспир 1967, 215).

Офелия еще ненадолго возвращается к подчиненному существованию: механически танцует придворный танец, которому ее научили. Но вскоре освобождается, снимает вуаль и платье. Эпизод гибели Офелии в фильме Козинцева состоит из нескольких сцен, построенных на развертывании стремительно расширяющегося пространства природы, дающей бесконечную свободу движения, свободу полета. Сначала мы видим теплое домашнее пространство девичьих покоев, осененное крылами мраморного ангела, диковинными животными настенных росписей: тут единорог, символ девственности, и косули, напоминающие о кротости — комната, утратившая своего жильца навсегда. Связь персонажа с этим пространством оборвана, утрачена, это только полая оболочка жизни, протекающей в ином мире и в иной форме. Далее мы видим «существо речной породы», девушку, лежащую в толще воды, прекрасную в своем совершенном покое, и хрупкую веточку, лежащую на поверхности воды. Веточка в монтаже соединяется с кружащей в небе чайкой, которая движется в бесконечном просторе над заливом.

В фильме Козинцева зрению Гамлета доступно то, что недоступно Гертруде. Он видит Офелию не погруженную в муть смерти, а Офелию, преодолевшую все узы и темницы, обретшую безграничный свет и простор. Стоящий у обрыва Гамлет провожает глазами летящую в небе чайку. Персонаж не замыкается в границах своего тела. Линия «Офелии» строится как динамическое отношение героя с пространством, как само-раскрытие персонажа в пространстве фильма. Менее всего для описания сложных отношений персонажа и пространства подходят употребляемые в пособиях по драматургии понятия локации и сеттинга, эквивалентные по сути месту действия. А если пространство не является простым помещением действия, то чем оно является? Ответ на этот вопрос не так прост и может вызывать значительные затруднения.

Имеет ли теория инструменты для исследования произведений, в которых персонаж и пространство взаимозависимы, а тело персонажа при этом представляет собой подвижную мембрану, которая сама по себе подвержена необратимым изменениям?

Одна из причин, по которой трудно рассуждать о пространстве, кроется в культуре, усвоившей представление о пространстве как о сумме расстояний. Анри Лефевр в книге «Производство пространства», пишет:

Достижения космонавтов и полеты межпланетных ракет, безусловно, ввели пространство «в моду»: пространство того, пространство сего — пространство живописи, пространство скульптуры и даже музыки; однако огромное большинство людей, большая часть публики понимали под словом «Пространство» (непременно с большой буквы) с его новыми, особыми коннотациями всего лишь космические расстояния (Лефевр 2015, 7).

«Мода» на пространство едва ли помогает решить вопрос о том, как размышлять о пространстве. Другое важное обстоятельство связано уже с теоретической поэтикой, связавшей пространство со временем в понятии хронотопа. В. Н. Топоров заостряет внимание на том, что результат исследования текста зависит от того, что мы понимаем под пространством:

Наконец, вся проблема соотношения пространства и текста приобретает существенно различный вид в зависимости от того, понимается ли пространство по-ньютоновски, т. е. как нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися (пространство как «чувствилище бога», как орган ощущения вечно мира), или оно понимается в соответствии с идеями Лейбница, полемизировавшего с ньютонианцем Кларком, т. е. как нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей (Топоров 1983, 229).

В самом деле, находясь на позиции Ньютона в отношении уже не физической реальности, а в отношении художественного пространства, мы и получим пресловутые траектории, о которых пишет Труби. Именно этот уровень понимания героя и пространства позволяет увидеть персонаж как металлический шарик, движущийся к цели. Говоря о художественном произведении, Топоров настаивает на одновременном применении обоих философских подходов к решению проблемы пространства:

Тем не менее, оба варианта философского решения проблемы пространства («пустое» пространство или «объектно-заполненное» пространство) кажутся ущербными, поскольку каждый из них удовлетворительно отвечает лишь на часть вопросов, в которых понятие пространства призвано бросить луч света на другие важные конструкты (включая и текст).

Эта частичность каждого из двух противопоставленных друг другу решений, возможно, сигнализирует наличие той особой ситуации, которая может быть корректно описана только при обращении к принципу дополнительности (Топоров 1983, 229).

«Принцип дополнительности» в вопросе исследования пространства художественного текста, введенный Топоровым, является методологически важным. Однако Топоров по сути предлагает модель пространства, созданную Ньютоном, дополнить представлениями Лейбница. В одном случае пространство можно рассматривать как независимое от присутствующих в нем объектов, в другом — зависит от них. Заметим, что оппозиция внешнего и внутреннего в этом подходе сохраняется. Персонаж оказывается внутри пространства.

В фильме Дерека Джармена «Витгенштейн» (1993) отношения персонажа с пространством строятся иначе. Собственно, пространство и есть персонаж. Это вывернутое наизнанку объективированное «я» философа Витгенштейна. Оба подхода к пространству, выделенные Топоровым, не подходят для понимания пространственных отношений в фильме Джармена. Нужен принципиально иной подход. Это поход Анри Бергсона, следом за Иммануилом Кантом утвердившем пространственность восприятия и мышления:

Интеллект, каким нам представил его Кант, погружен в атмосферу пространственности, от которой он так же неотделим, как живое тело от воздуха, которым оно дышит. Наши восприятия достигают нас, лишь пройдя через эту атмосферу. Они заранее пропитываются там нашей геометрией, так что наша мыслительная способность только находит в материи те математические свойства, которые были уже в нее заложены нашей способностью к восприятию (Бергсон 2006, 216).

Фильм Джармена как раз и делает зримым интеллектуальный образ мира в той мере, в какой он погружен в пространство. Вещи в этом случае перестают быть вещами. Персонаж в пространстве обнаруживает лишь самого себя. Физический мир очеловечивается. Пространство, в котором живет Витгенштейн, — это мнимое или воображаемое пространство (во многом оказывающееся близким пустому математическому пространству), особого рода неопределенное, неразрушимое и неподвижное протяжение, в котором представляется помещенной вселенная реально существующих тел. Витгенштейн живет в логическом пространстве, в том пространстве, которое может помыслить. В черной пустоте, лишенной протяженности и самостоятельного звучания, появляются фигуры

в соответствии с суждением самого Витгенштейна: «Пространство, время и цвет (цветность) есть формы объектов» (Витгенштейн 2011, 115). Реальность предстает перед философом в виде отдельных объектов, наделенных им самим определенными атрибутами: так, Бертран Рассел всегда облачен в торжественную мантию Кембриджского профессора.

Кульминация фильма строится на внезапном обнаружении реальности. Шум моря, невидимого, но существующего где-то вне размышления философа, означает ошеломляющий прорыв за границы абстракции. Реальность, находящаяся за рамками логического суждения, обнаруживает себя на границе жизни и смерти. «Витгенштейн» Дерек Джармена — это история преодоления абстракции и открытие чувственного мира. Пусть этот мир только угадывается, едва достигая слуха героя шумом реального моря.

В фильме Лукино Висконти «Людвиг» (1972) герой стремится к объективации своих романтических представлений о реальности, лихорадочно возводя замок Нойшванштайн. Для Людвиг изменить пространство государства в соответствии с внутренним строем своей души — значит изменить душевный строй подданных. Людвиг очевидно стремится к расширению своего объективированного «я». Подобно Гамлету, он вступает в схватку с пространством и терпит поражение. Его внешнее пространство сжимается. Он оказывается в тесноте. В этом отношении крайне интересен финал картины — праздник, на котором Людвиг буквально зажат в тесноте чужих ему людей, их безудержного веселья. У Висконти праздник работает на пространственное сжатие персонажа, ведущее его к гибели.

Подобное построение сюжета — сжатие персонажа, утрата им своего пространства — характерно для Висконти. Пространство, в котором нет места для персонажа, захватывается, заполняется другими людьми. Это очень хорошо видно в сценах знаменитых праздников в фильмах «Леопард», «Людвиг», «Гибель богов», где происходит отчуждение персонажа от пространства живых и гибель, катастрофическое сжатие персонажа. Таких сжимающихся, «схлопывающихся» персонажей можно назвать имплозивными.

Имплозивным персонажем является Гамлет у Козинцев (и у Шекспира). Попадая в проклятое пространство, Гамлет терпит поражение и погибает, «схлопывается», перестает существовать в той реальности, которую тщетно пытается изменить. Кинематограф делает этот образ зримым. Подобная модель отношения персонажа с пространством является весьма устойчивой и широко распространена в кинематографе.

Бартон Финк из одноименного фильма братьев Коэнов (1991) мало чем похож на шекспировского Гамлета. Перед нами робкий драматург, соблазненный блеском Голливуда. Оказавшись в «проклятом» пространстве гостиницы в Лос-Анжелесе, герой постепенно утрачивает связь с миром, где люди пашут и рожают, с миром, где курица пахнет курицей, а рыбаки ловят рыбу. Коэны позаботились о том, чтобы в изображении отеля легко можно было разглядеть метафору ада. Тут и языки пламени, непрерывно вырывающиеся из подвала, и жутковатый лифтер, по памяти цитирующий Священное Писание, — все убеждает зрителя, что вход в преисподнюю находится здесь. Бартон Финк не погибает физически, как погибают Людвиг Баварский или Гамлет. Он сжимается до размеров, соотносимых с размерами картинки, висящей на стене его комнаты. Герой оказывается частью виртуальной реальности с нарисованным морем. Это сжатие выражает гибель души персонажа.

Душевая полнота персонажа, напротив, связывается с пространственным расширением, с обретением полноты. Персонажи, которых можно назвать взрывными, достигают полноты существования. Они сами и их мир расширяются в пространстве. К взрывным персонажам можно отнести Офелию, кружащую над северным морем, или Витгенштейна, прорвавшегося к реальности ценою жизни, разбив стеклянную трубку, замыкавшую в себе не знавший отдыха мозг.

Предложенное нами деление персонажей на импловивных и экспловивных основано на оппозиции расширения и сжатия и является не только простым и удобным средством анализа фильма, его динамики, но и средством формирования сюжета, рабочим инструментом сценариста. Однако оно достаточно условно и не отражает всего многообразия отношений персонажа и пространства фильма. За рамками рассмотрения остались многофазные персонажи, одновременно присутствующие в пространстве в разных состояниях, и многослойные пространства, в которых, перемещаясь с одного уровня на другой, персонаж меняет свои телесные свойства, как это происходит, например, в «Сказке Сказок» Юрия Норштейна.

Литература

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Кучково поле, 2006.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования. М: АСТ: Астрель, 2011.
3. Козинцев Г. М. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1, 3, 5. Л.: Искусство, 1984.

4. *Лефевр А.* Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015.
5. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983.
6. *Труби Дж.* Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон фикшн, 2016.
7. *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты // Библиотека всемирной литературы. Серия Первая. Т. 36. М.: Художественная литература, 1967.
8. *Шульц Б.* Уцелевшие: Сборник. М.: Книжники; Текст, 2011.

Виктор Непша

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ГАМЛЕТА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА АКИ КАУРИСМЯКИ «ГАМЛЕТ ИДЕТ В БИЗНЕС»)

За время существования кинематографа всемирно известная пьеса Шекспира «Гамлет» пережила не один десяток экранизаций, начиная с двухминутной короткометражки Клемана Мориса «Дуэль Гамлета», датированной 1900 годом. Намерения у режиссеров были самые разные. Кто-то старался воспроизвести аутентичный дух произведения — так, как это казалось подходящим автору (в пример можно привести «Гамлет» Лоуренса Оливье и «Гамлет» Григория Козинцева). Другие — по разным причинам исказить произведение. Причем такие искажения достигались самыми разными путями: от смены декораций или стиля с сохранением общей сюжетной канвы («Остальное — молчание» Хельмута Койтнера, «Плохие спят спокойно» Акиры Куросавы) до значительной переработки шекспировского сюжета («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» по одноименной пьесе Тома Стоппарда, «Изображая жертву» Кирилла Серебрянникова). В подобных обстоятельствах и образ Гамлета мог трансформироваться от классического до условного, в котором далеко не всегда узнавались имя и привычная сложившимся стереотипам внешность героя. Можно говорить о двух достаточно условных противопоставленных друг другу полюсах: на одном сосредоточены фильмы относительно «традиционного» типа, на другом — экспериментальные картины, мало оставляющие от классического представления об оригинальном произведении.

Однако существуют картины, которые находятся между двумя этими полюсами и представляют симбиоз следования шекспировской букве и авторской фантазии. Один из ярких примеров данного тезиса и картина уникальная в своем роде — «Гамлет идет в бизнес» (1987) финского режиссера Аки Каурисмяки. Краткий сюжет фильма таков: шекспировская фабула перенесена в эпоху индустриальной Финляндии. Гамлет является сыном и наследником богатого бизнесмена, который однажды будет отравлен собственным братом Клаусом, который, в свою очередь, имеет роман с его женой и матерью главного героя Гертрудой. После смерти бизнесмена Гамлет становится владельцем контрольного пакета акций предприятия, в то время как Клаус, генеральный директор, пытается прибрать контроль над компанией в свои руки, а Полоний — выгодно женить свою не менее расчетливую дочь Офелию на современном аналоге принца финского.

На первый взгляд может показаться, что данный фильм обыкновенно пересказывает старый сюжет по-новому, но это не совсем так. «Гамлет идет в бизнес» в целом и персонаж Гамлета в интерпретации Каурисмяки любопытны в силу необычного сочетания ряда факторов и мотивов, влияющих на трансформацию главного героя. Среди них:

- 1) гротескный стиль интерпретации шекспировской фабулы;
- 2) нуарная стилистика фильма;
- 3) скорее случайная, чем намеренная связь главного героя не только с «Гамлетом» Шекспира, но и с более древним прототипом, полупрозрачным Амлетом;
- 4) влияние финского национального характера (а точнее высмеянных режиссером стереотипов о нем);
- 5) политические взгляды режиссера.

1. Гротескный стиль

Гротеском пропитана вся картина от начала и до конца. Гениальный коварный план Клауса заключается в том, чтобы сплавить судостроительный бизнес другой компании, переориентировав свое детище на производство резиновых уток, за которыми, по его мнению, будущее. Чтобы отравить Гамлета, яд впрыскивают не в бокал, а в куриную ножку, потому что это любимая часть курицы главного героя, мимо которой он не может пройти. Умирает, разумеется, проголодавшаяся Гертруда, случайно заметившая блюдо в коридоре. Поединок Лаэрта и Гамлета нарочито прозаичен и лишен средневекового обмена шпагами во время боя. Все проще: за несколько

секунд Гамлет выбивает из рук истеричного соперника холодное оружие и надевает ему на голову радиоприемник, на котором тут же включает веселый твист. Музыка, помимо того, что подчеркивает абсурд происходящего, гротескна в силу «шизофреничных» сочетаний — Шостаковича, тревожных скрипок, нагнетающих саспенс, уже упомянутого твиста из мертвой головы-приемника и современного финского панка.

В такой обстановке главный герой ничуть не уступает окружающему его безумию. Подвох можно было бы почувствовать уже в том, что на центральную роль в фильме Каурисмяки позвал фактурного комедийного актера Пиркку-Пекку Петелиуса, совершенно не вписывающегося в традиционное представление о Гамлете, — широколицего человека с крупным носом, небольшими глазами; иные смелые критики прямо называли его внешность свиноподобной. Выбор, нарочито деинтеллектуализирующий шекспировского героя.

Но не только выбором актера Каурисмяки снижает образ Гамлета. Известно мнение о том, что первое появление персонажа в шекспировских пьесах, их первые реплики, уже значительно раскрывают характер говорящих. Гамлет Петелиуса действует по тому же принципу, но под стать фильму — первым делом он подходит к огромному куску ветчины, отрезает от него толстое кольцо и принимается поедать его с характерным чавканьем, вальяжно разгуливая по дому. Практически со всеми Гамлет ведет себя высокомерно или по-хамски. Даже разговор с призраком отца, навещающим сына с призывом к мести, выглядит так:

— Бедный отец, что-то ты не очень выглядишь.

— Не раздражай и слушай меня внимательно.

В том же духе и ответ Гамлета на просьбу отца провести новое независимое расследование:

— Займись им сам, мне холодно, и я не хочу опоздать на ужин.

Впоследствии Гамлет начнет имитировать сумасшествие и любовь к Офелии, однако зрителю уже по ходу картины становится понятно, что все происходящее — не более, чем хитроумный обман, часть расчетливой игры, которую ведет главный герой, прикидываясь наивным ребенком. В отличие от классического Гамлета он осведомлен, уверен в себе, нахален и выжидает лишь потому, что это ему выгодно. В конце концов окажется, что именно Гамлет убил своего отца, поскольку ему надоело ждать, когда тот умрет от более слабого яда Клауса, который тот раз за разом добавлял брату.

Все это также выставляет образ главного героя в гротескном свете, по сути он вывернут наизнанку: вместо рефлексивного персонажа, разговаривающего монологами, — немногословный и жесткий почти гангстер, который не следует канонам сценического действия и не говорит в сторону. Вместо человека, мстящего за отца, перед зрителем отцеубийца. Вместо человека, когда-то любившего Офелию, но разлученного с ней трагическими обстоятельствами, — бесцеремонный кавалер, пытающийся завалить подругу в постель как можно скорее. Философские проблемы, мучавшие шекспировского Гамлета, оборачиваются у Гамлета Каурисмяки жалобами на физическое недомогание: на вес, на тошноту и тому подобное, что не мешает герою в следующей сцене убить парочку друзей детства ножом.

По сравнению с оригиналом, «Гамлет идет в бизнес» — практически кривое зеркало. Здесь наблюдается несомненное влияние избранной режиссером гротескной стратегии, трансформирующей образ главного героя.

2. Нуарная стилистика фильма

Значительное влияние на формирование образа Гамлета у Каурисмяки оказало стилистическое решение фильма в жанре нуар. Важно отметить, что в кинематографе уже не раз предпринимались попытки экранизации произведений Шекспира в нуарной обработке («Странные иллюзии» (1945) Эдгара Ульмера (по мотивам «Гамлета»), «Двойная жизнь» (1947) Джорджа Кьюкора (по мотивам Отелло)). Однако в этих случаях нуарная стилистика не изменяла общей серьезной атмосферы фильмов, в то время как «Гамлет идет в бизнес» — первый из фильмов, сочетающих шекспировские мотивы, иронию и нуар с гротеском. Таким образом автор пародирует не только «Гамлета», но и категорию фильмов, особо популярных в 1940–50-е годы. Также на режиссерский стиль немало повлияла популярная финская серия фильмов про детектива Палму. Об этом рассказывает сам Каурисмяки:

Должен признать, «Гамлет» — что довольно удивительно — находится под легким влиянием популярных финских фильмов об инспекторе Палму, их черно-белого мира 50-х годов. Основная посылка ясна: все герои отрицательные, даже шоферы и горничные... Кроме, разумеется, собаки (Плахов, Плахова 2006, 54–55).

Кроме того, неслучайно в картине принимали участие Эско Салминен и Элина Сало — актеры, в фильме Каурисмяки исполнившие роли

соответственно Клавдия и Гертруды. Вот что режиссер говорит по поводу данного аспекта картины:

Все мои фильмы некрасивы. Этот — наименее некрасивый. Этот фильм — моя дань уважения голливудским B-movies 40-х годов, он выдержан в том же стиле. В фильме «Гамлет идет в бизнес» юмор действительно черный, так что в живых никого не остается (Плахов, Плахова 2006, 52–53).

Доказательством того, что фильм «Гамлет идет в бизнес» выполнен в стилистике жанра нуар могут служить такие типичные элементы, как: соответствующая подача титров, резкие светотеневые контрасты, слабое освещение, короткие циничные диалоги, искаженные ракурсы камеры, ее резкие наезды в кульминационные моменты внимание к сюжетобразующим деталям и, конечно, неожиданный поворот в финале. Соответственно, и образ Гамлета трансформируется под влиянием нуарной стилистики: персонаж немногословен, циничен, расчетлив, деловит, без промедления готов убить человека, если это необходимо, часто курит, в хорошей физической форме и умеет обращаться с холодным оружием.

Андре Абиб также отмечает немалое влияние на формальную сторону картины кинематографа экспрессионизма:

Но экранизация Каурисмяки это не непочтительное присвоение, само качество постановки дает ей право на существование. Более того, история кинематографа это право подтверждает. Создается впечатление, что каждый раз режиссер подчиняет себе эти тексты, обращаясь к иным произведениям, иным течениям кинематографа: [...] это видно и в «Гамлете», за которым стоит обращение к богатой традиции экспрессионизма в кино (Вине, Мурнау), что позволяет фильму передать хаотичную субъективность Принца (как и полагается в экспрессионизме) углами контрастного освещения и смещенными ракурсами. Для подобного кино «второй производной», «второй руки», характерна двойная отрешенность от традиционной эстетики: нейтральность игры актеров, дозированная, зачастую вплоть до комизма, ирония (Абиб 2004).

Если шекспировский Гамлет, по словам Офелии (пер. Лозинского) «вельможа, боец, ученый» (Шекспир 1936, 169), то Гамлет Каурисмяки практически криминальный элемент, жестокий, не щадящий никого «юноша с сердцем, теплым, как холодильник» (Плахов, Плахова 2006, 55). Можно сказать, что гротеск и нуар практически неразрывно взаимодействуют, влияя на главного героя. Если гротеск — выбранная

Каурисмяки стратегия, то нуар — один из способов ее реализации, одна из возможных уникальных вариаций переворачивания привычного образа, воплощенная финским режиссером.

Выбор именно нуара во многом связан со стилем автора в принципе. Герои Каурисмяки известны своими минималистичными диалогами, в которых всегда находится место молчанию.

3. Сочетание в персонаже черт шекспировского «Гамлета» и его прообраза Амлета

При всем этом «Гамлет идет в бизнес» не так просто отнести к пародиям, имеющим с оригиналом минимум общего, поскольку текст фильма выстроен достаточно близко к тексту пьесы, начиная от общей фабулы и заканчивая конкретными моментами, в которых Шекспир цитируется почти дословно. В пример можно привести реплику Гамлета в адрес Полония: «не давай своей дочери гулять слишком много под солнцем, она и так развратна, расскажи ей о жизни, а то она может залететь», и у Шекспира: «не давайте ей гулять на солнце: всякий плод — благословение; но не такой, какой может быть у вашей дочери. Друг, берегитесь». Другой вариант — разговор Гамлета с Офелией во время представления. В оригинале все выглядит так: «Умереть два месяца тому назад и все еще не быть забытым? Тогда есть надежда, что память о великом человеке может пережить его жизнь на целых полгода; но, клянусь владычицей небесной, он должен строить церкви; иначе ему грозит забвение, как коньку-скакунку, чья эпитафия: «О стыд, о стыд! Конек-скакунок позабыт!» (Шекспир 1936, 86). Каурисмяки в свойственной ему манере преобразует оригинальный текст с нарочитыми искажениями, показывающими, однако, знание первоисточника: «И все же, великий человек должен выстроить корпорацию или его забудут, как деревянную лошадку с Хэллоуина». Менее очевидный момент, в котором Каурисмяки почти буквально следует Шекспиру — выбор полноватого актера на главную роль (можно вспомнить наводящие на подобный выбор реплики в пьесе, например, Клавдия, который отзывается о принце Датском: «он тучен и одышлив» (Там же)¹.

При этом режиссер то говорит, что никогда не читал оригинал, то, что читал, но в уже процессе написания сценария.

¹ В оригинале — *fat*.

«Гамлет» был снят без заготовленного сценария, но у меня под руками был замечательный перевод Вейо Мери². Студией мне служил старый отель «Фенния», тот, что на вокзальной площади, и я принес туда пишущую машинку. Дело разворачивалось следующим образом: я объяснял суть интриги эпизода Тимо Салминену, декоратору, и всем остальным. Давал актерам диалоги и, пока шла подготовка к съемке, запирался в своей «норе», чтобы написать следующую сцену. Затем снимал подготовленный уже эпизод и так далее. Я был все время на один эпизод впереди всей команды, и никто не знал, что произойдет дальше. Чаще всего я тоже не знал, поскольку я как бы читал пьесу по ходу ее переделки (Баг 2007).

Можно предположить, что цель Каурисмяки в данной ситуации — запутать зрителя, что может являться частью стратегии намеренной деинтеллектуализации «Гамлета». В конце концов, комментируя свою версию персонажа Офелии, режиссер отмечает:

[...] это истеричная папенькина дочка, провалившаяся в балетном классе, который был чуть ли не единственной ее надеждой в жизни. В итоге у нее хватает мужества утопиться, и ей приходится это сделать, потому что так написано в книге. Вместо цветов по воде плывет продукция фабрики по изготовлению резиновых утят (Плахов, Плахова 2006, 55).

Совершение поступка, соответствующего букве первоисточника или даже опирающегося на нее, отражает некоторую зависимость от текста оригинала.

Странным образом черты Гамлета у Каурисмяки совпадают с более древним прототипом героя — полуполюгендарным Амлетом или Амледом, сюжет о котором встречается у Саксона Грамматика в «Деяниях данов». Уже при первом взгляде можно отметить, что оба персонажа кажутся расчетливыми, хитрыми (Амлет, как, отчасти и Гамлет Каурисмяки, притворяется безумцем ради выживания; Амлет не просто убивает аналогов Розенкранца и Гильденстерна, но еще и приписывает в письме, чтобы его выдали замуж за дочь английского короля) и жестокими. В образе Амлета можно увидеть отражение характерных черт своего времени, их вероятное преувеличение, как в сцене, в течение которой главный герой напоил всех на тризне, накрыл огромным ковром, приколотил ковер к полу и сжег вместе с дворцом. Однако целом эта жестокость оправданная, в то время как в поступках Гамлета Каурисмяки прослеживается нарочитая гротескная жестокость.

² Вейо Мери (Vejo Meri) — финский писатель, автор романов «Оторвавшиеся» («Irralliset», 1959), «Опорный пункт» («Tukikohta», 1964), сборников рассказов.

Разумеется, данные совпадения условны, однако сходство в реализации некоторых решений не может не обращать на себя внимание. При этом стоит отметить, что авторское отношение к героям диаметрально противоположное: если Саксон Грамматик восхваляет Амлета за хитрость и умение мстить, то Каурисмяки, очевидно, негативно относится к своему Гамлету. Подобное сходство в некоторых действиях может натолкнуть на мысль о том, что история Гамлета-Амлета с возвращением на север, пусть уже и в Финляндию, отчетливо высвечивает мотив первобытной жестокости людей по отношению друг к другу, причем поступки не только Амлета, но и Гамлета Каурисмяки кажутся вполне соответствующими духу эпохи, что и является предметом для критики индустриального общества в случае финского режиссера.

4. Влияние финского национального характера

Фильмы Каурисмяки обычно содержат добродушно-ироничный образ типичного финна (особенно в «пролетарской трилогии»: «Тени в раю», «Ариэль», «Девушка со спичечной фабрики»), однако в фильме «Гамлет идет в бизнес» это превращается скорее в едкий пасквиль, насмехающийся над гордостью по поводу национальной идентичности. Так, высмеивается стереотип о финском алкоголизме и о страсти финнов к саморазрушению: например, задумчивый Клаус в одной из сцен, где, по Шекспиру, должен был бы молиться, сидит с огромной бутылкой водки в меланхолично-флегматичном состоянии.

Гамлет в такой ситуации оказывается не слишком похожим на остальных: курит меньше других, занимается спортом и даже выглядит несколько иначе (без длинных волос или усов — чаще всего фирменных атрибутов актеров Каурисмяки). Он может притвориться лениво-сомнабуличным, как остальные (последняя черта в той или иной мере характерна почти для всех персонажей фильма), но лишь для того, чтобы в один из моментов нанести решающий удар. Он стоит от всех в стороне, но Каурисмяки явственно показывает, что стереотипные привычки здесь — вообще не главное. Эта обособленность показная и делает из него не героя-одиначку, а такого же как все, только более хитрого и опасного негодяя.

5. Политические взгляды режиссера

Каурисмяки придерживается левых убеждений, это важный момент в контексте его творчества. Образ Гамлета, главного героя фильма,

очевидно выражает критику капиталистического общества, в котором, по мнению режиссера, главной идеей в голове у всех стали деньги и власть. Возможно, именно поэтому такой изначально монархический в силу своего статуса персонаж как Гамлет не может в современности стать для Каурисмяки положительным героем. Он остается дитем своего времени в сражениях власть имущих новых времен, новых королей — крупных промышленников и капиталистов.

Режиссер явно намекает на то, что жизнь этим не ограничивается и для иллюстрации данного тезиса вводит в фильм «неканоничных» персонажей: своеобразного двойника Гамлета, его личного водителя Симо и его девушку Елену, работающую в доме того же семейства горничной. Симо — типичный образ главного героя Каурисмяки из «пролетарских» фильмов — не очень удачливый парень почти без денег, меланхолично-флегматичный (снова, темпераментная палитра в картинах режиссера порой достаточно консервативна), молчаливый и гордый. Под стать ему и его девушка. В конце фильма оказывается, что Симо и Елена были приставлены к семейству Гамлета профсоюзом от судостроительного завода для слежки. Во время очередной фальшиво-пафосной отповеди Гамлета Симо подсыпает ему в бокал яд, а после, вместе с невестой, покидает злополучный дом.

Подобным неожиданным финалом Каурисмяки подчеркивает, насколько велико имущественное расслоение в обществе, а внезапное упоминание профсоюза словно бы открывает перед погрязшим в интригах преступного семейства зрителем иной, более широкий мир, который пьеса Шекспира в ее исходном виде, по мнению Каурисмяки, не способна охватить в силу изменившихся времен.

Подводя итоги, «Гамлет идет в бизнес» — довольно необычный пример трансформации образа Гамлета в кинематографе. С одной стороны, режиссер очевидно отходит от каноничного текста, с другой — идет с ним бок-о-бок, проецируя классическую историю на современные для него условия и обстоятельства с использованием характерных для его творчества приемов (гротеск и ирония) и сквозь призму собственного мировоззрения. Привычные и излюбленные мотивы, которые впоследствии станут системообразующими в творчестве режиссера, своеобразно комбинируются с литературной основой (как у Каурисмяки уже было с «Преступлением и наказанием» и как будет в дальнейшем), канонами жанра нуар и в результате дают злободневную, циничную, полную юмора интерпретацию одного из самых известных произведений мировой литературы.

Литература:

1. *Абиб Андре. Эстетика очевидного (Habib A. Kaurismäki à la Cinémathèque Québécoise. Une Esthétique de l'évidence).* 2004 [Электронный ресурс]. URL: http://aki-kaurismaki.ru/press4/estetika_очевидного.htm.
2. *Баг Петер фон. Аки Каурисмяки. Гамлет идет в бизнес (Bagh P. Von. Aki Kaurismäki. Cahiers du cinéma).* 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://aki-kaurismaki.ru/pfb/hamlet.htm>.
3. *Плахов А., Плахова Е. Аки Каурисмяки. Последний романтик.* М.: Новое литературное обозрение, 2006.
4. *Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце Датском. Перевод М. Л. Лозинского // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. М.–Л.: Academia, 1936. Т. 5. С. 1–175. + комментарий и примечания. С. 613–618.*

Николай Поселягин

**ВЫЙТИ ИЗ СЕБЯ И СЕБЯ ОБРЕСТИ:
ОБМЕН ТЕЛАМИ И ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ
В ГОЛЛИВУДСКОМ КИНО**

В этой статье я обращаюсь к субжанру голливудского кино, который обычно неофициально обозначается как «фильмы об обмене телами». Меня в этих фильмах интересует следующая психологическая и культурно-антропологическая позиция. В них представлена мгновенная и радикальная потеря главными героями своей идентичности во всех ее ипостасях — и прежде всего такого ключевого ее компонента, как их собственная телесность, — и в конце, как правило, повторное ее обретение, столь же быстрое и радикальное. Индивид оказывается в ситуации тотального остранения: вместе с потерей собственного тела у нее или него оказываются под угрозой все устои — ценностная парадигма, картина мира, образ жизни и привычки, — причем в рамках дальнейшего развития сюжета все эти элементы прежней идентичности последовательно дискредитируются.

Однако прежде чем говорить на эту тему более подробно, необходимо очертить тот круг кинотекстов, к которым я обращаюсь. Хотя я только что сказал, что фильмы об обмене телами — особый субжанр, на самом деле говорить о них как о некоем едином целом некорректно: скорее перед нами несколько взаимосвязанных субжанров, объединенных общим художественным приемом — собственно актом смены тела, провоцирующим сюжетобразующую ситуацию остранения. Прием этот

достаточно древний и внутри новоевропейской культуры восходит как минимум к литературе романтизма и викторианской эпохи (не говоря уже о том, что его можно встретить в мифах многих народов мира, хотя там он нередко выполняет иные функции). Он реализуется в двух основных разновидностях, и обе находят аналоги в кинематографе. Либо телами обмениваются два разных человека, либо один и тот же человек, условно говоря, «меняет» свое собственное тело, переключаясь между разными ипостасями самого себя — например, переносясь из одного возраста в другой или балансируя на границе между земным миром и потусторонним.

Вообще-то физически (если можно так сказать о явлениях фантастики) это явления разной природы, и ничто не мешало бы им стать двумя различными приемами с различающимися семантикой и функциями. Однако на практике в кинематографе обе разновидности зачастую функционально уравниваются, и в тех ракурсах, которые преимущественно важны для моей статьи, — т. е. с точки зрения структуры кинотекста и идеологии, транслируемой с помощью данного приема, — различие между фильмами, где телами меняются разные люди, и фильмами, где изменяется один человек, обычно несущественно. Тем не менее формально их принято разделять, особенно в англоязычной традиции: например, на сайте IMDb в список «Body Swap Movies» включены только фильмы, где обмен происходит между именно телами, а не ипостасями одного и того же персонажа.

Различие между разновидностями реализации приема — не единственное и даже, на мой взгляд, не главное, из-за чего имеет смысл считать, что перед нами — группа схожих, но не идентичных субжанров. Главное — тот результат, к которому приводит тотальное острашение от собственной телесности, и тот смысл, который вкладывается в произошедшие события. Граница здесь проходит не по особенностям формальной реализации (и фильм об обмене телами, и фильм об обмене ипостасями, в принципе, могут относиться как к одному, так и к другому из рассматриваемых мной субжанров), а по общим семантическим установкам кинотекста. Если коротко, то в одном случае главные герои существуют в стабильном мире с простыми и понятными ценностными и моральными установками, но сами из этих установок так или иначе выпадают. Смена тела помогает им отказаться от своих прежних точек зрения, которые в фильме маркируются как односторонние или даже полностью ложные, и примириться друг с другом и с окружающим миром. Основной смысл фильмов первого вида — восстановление гармонии и порядка. В другом случае,

наоборот, сам окружающий мир нестабилен, хаотичен, и обмен телами доводит эту хаотичность до последнего — телесного — предела. Здесь сами главные герои — носители гармонизирующего начала, которое они пытаются восстановить вопреки всему происходящему, и именно их личная точка зрения помогает им (не всегда) установить какое-то подобие порядка.

Прежде чем развернуть этот тезис более подробно, я хочу оговорить еще один момент, почему я говорю об отдельных субжанрах, а не просто о разных способах воплощения одного приема. До второй половины 1980-х годов фильмы об обмене телами периодически возникали в разных кинематографических традициях — в качестве показательных примеров сошлюсь на американскую комедию «Чумовая пятница» 1976 года и на классическую советскую киносказку «Сказка о потерянном времени» (1964); кстати, примечательно, что обе являются экранизациями литературных произведений. Какой-либо единой картины в использовании этого приема в тот период не выстраивалось: он использовался редко, нерегулярно, не возникало критической массы кинотекстов, выстроенных по схожей схеме. Но уже здесь можно увидеть те же черты, которые потом найдут отражение в интересующих меня фильмах: смена тел позволяла главным героям понять, что их жизненные позиции не соответствуют общепринятым, и переосмыслить их в соответствии с нормами общественной морали. Однако об отдельном субжанре здесь говорить еще не приходится.

Переломными оказались 1987-й и 1988 годы, когда в США вышли сразу несколько фильмов, очень схожих по структуре и заложивших основы для субжанра первого вида — «Каков отец, таков и сын» (1987), «Снова 18!» (1988; внук меняется телами с дедом), «Все наоборот» (1988; отец меняется телами с сыном), «Большой» (1988; 13-летний подросток превращается в себя же, но 30-летнего)¹ и др. С этого момента подобные кинокартины начали выходить регулярно. С конца 1990-х параллельно им начали возникать и фильмы, которые я отношу ко второму субжанру, — т. е. те, где сомнению подвергается не правильность ценностных и моральных установок главных героев, а стабильность и моральность всего окружающего мира. Наиболее простым и показательным материалом для анализа может служить голливудский кинематограф (который я поэтому и вынес в название статьи) и — шире — американское кино в целом; тем не менее фильмы, построенные по аналогичной модели,

¹ Все названия здесь и далее даются по сайту «Кинопоиск».

можно найти и в других кинотрадициях — будь то французская драма², российская комедия³, японское аниме⁴ или британский телевизионный мини-сериал⁵.

Итак, первый субжанр, который я выделяю (или первые два субжанра, если вслед за IMDb считать фильмы об обмене телами — *body swap* или *bodyswitch* — иной разновидностью, чем фильмы о смене человеком своих собственных воплощений), — это фильмы о нарушенной гармонии. Все они сняты в жанре комедии. Многие из них можно определить и более узко: это подростковые комедии, которые фактически представляют собой развернутый акт инициации, когда персонажи проходят процесс тотальной «перекомпоновки», деконструкции самих себя на уровне собственного тела и телесного опыта. Их можно оценить как современную вариацию инициационных ритуалов, где зритель вместе с персонажем проходит путь символического перерождения и полноценного вступления в общество. Вместе с тем и неподростковые комедии, где главный герой — человек среднего возраста, строятся по схожей модели: персонаж полностью не удовлетворен собственной жизнью, живет всеми мыслями в прошлом и не может понять, почему же в определенный момент на жизненном пути он «свернул не туда»; далее ему предоставляется шанс пережить этот момент (или идентичный ему) заново и все исправить либо переосмыслить ситуацию. Фактически это тот же самый акт инициации, но разделенный на две части: в первый раз, когда-то давно в подростковом возрасте, он прошел неудачно — или же персонажу просто кажется, что он прошел как-то неправильно, — и во второй раз главный герой либо проходит инициацию, «как надо», либо понимает, что все изначально было сделано верно, просто он сам все эти годы фатально ошибался на свой счет.

Формальная разница между подростковыми и неподростковыми комедиями здесь — в основном в том, что в подростковых комедиях чаще обмениваются телами разные люди, одноклассники или родственники («Загадай желание» (1996), «Цыпочка» (2002), «Чумовая пятница» (2003), «Мальчик в девочке» (2006), вышеназванные «Каков отец, таков и сын», «Все наоборот» и «Снова 18!» и др.), хотя и «обмен» с будущим взрослым собой тоже случается («Из 13 в 30» (2004), «16 желаний» (2010) или уже упомянутый «Большой»). В то же время неподростковые фильмы — это чаще смена ипостасей: возрастных («Папе снова 17» (2009)) либо

² «Другая жизнь женщины» (2012).

³ «Любовь-морковь» (2006) и два ее продолжения.

⁴ Например, «В другую сторону» (2006).

⁵ «Парень встречает девушку» (2009).

социальных («Мистер Судьба» (1990), «Семьянин» (2000) и др.), хотя иногда происходит и обмен телами между двумя взрослыми («Хочу как ты» (2011) — тут оба главных героя проходят акт полноценной инициации и, как следствие, полноценной социализации параллельно).

Структура всех этих фильмов почти идентична, их удобно анализировать методами Проппа (Пропп 1998). Здесь присутствует начальная недостача: главные герои не могут адекватно оценить окружающий мир, потому что им не хватает понимания или другого персонажа, или самих себя. Далее возникает волшебный помощник, которым может выступить что угодно — магическая статуя из музея, колдовской игровой автомат, таинственный череп из буддийского храма, волшебный фонтан, волшебная пыль, волшебный бродяга, даже волшебный бармен. Такая мотивировка обязательна и отличает американские фильмы 1980–2010-х годов от фильмов других периодов времени или других культур (и для меня это является одним из формальных оснований выделять данную кинопродукцию в отдельный субжанр). Так, в «Чумовой пятнице» 1976 года мир предстал совсем не таким стабильным и интуитивно понятным, каким казался на первый взгляд, — мать и дочь обменивались телами без каких-либо внешних мотивировок, а просто потому, что им обоим одновременно пришло в голову такое желание. В ремейке 2003 года одного желания уже недостаточно: стабильность мира нельзя подвергать сомнению, зато можно ввести волшебного помощника (в данном случае это старая китайская колдунья — отчетливо заметна колониалистская установка на чужеродный экзотизм⁶), и этот помощник способен немного исказить реальность на время, чтобы потом все восстановилось обратно — ко всеобщему примирению и гармонии. После работы волшебных помощников главные герои фильмов этого субжанра проходят череду испытаний, направленных на то, чтобы отказаться от собственных прежних оценок, понять друг друга или самих себя и одновременно принять общественно приемлемую мораль, которую вольно или невольно нарушало их поведение в начале сюжета. Обретение этой морали (которая отчетливо проговаривается с экрана) и заключительное примирение друг с другом, с самими собой и с окружающей реальностью — обязательный итог всех фильмов подобного рода.

⁶ Напомню известное рассуждение Эдварда Саида: «[...] Восток помог Европе (или Западу) определить по принципу контраста свой собственный образ, идею, личность, опыт. Однако ничто в таком Востоке не является сугубо воображаемым. Восток — это неотъемлемая часть европейской *материальной* цивилизации и культуры» (Саид 2006, 8).

Что же это за мораль и почему акт инициации в конечном счете сводится именно к ней? Она очень простая и даже на первый взгляд тривиальная; в общем и целом ее можно выразить одной фразой: «Прими этот мир таким, каков он есть». Эта консервативная идеологическая установка транслируется в комедиях об обмене телами на языке установок этических: главными героями вначале движет зависть, нелюбовь, разочарование, уныние или недоверие к себе, а искоренять эти грехи приходится, покинув свое тело (и получив возможность в буквальном смысле увидеть себя со стороны) и придя к прощению, сочувствию и смирению с судьбой. Однако эти христианские этические ценности проповедуются в определенном социальном контексте, и в результате перед зрителем возникает не религиозная притча, а хорошо считываемое идеологическое сообщение. Оно заключается в следующем: мир вокруг нас в основном нормален, правилен и справедлив, а отдельные частные недостатки легко исправимы. Они происходят либо оттого, что были некорректно усвоены общие инструкции⁷, либо оттого, что главные герои об этих общих инструкциях вообще пока не знают, потому что инициация у них еще впереди.

В любом случае проблема дисбаланса бытия интериоризируется — «ответственными» за него выступают сами основные персонажи, и как только их личные «грехи» устранены, идиллия восстанавливается, и больше ничего в этой реальности менять не нужно. Здравый смысл и привычные стереотипы (прежде всего гипотеза «справедливого мира» (Lerner 1980; Montada, Lerner 1998)), общепринятые бытовые нормы, существующий социальный и политический уклад, популярные квазихристианские моральные установки — все это не подвергается сомнению, не говоря уже о ревизии, в фильмах данного субжанра. В отличие от фильмов о физиологических мутациях, включая перерождение героев в животных, зомби, вампиров и т. д., здесь даже отключение от собственной телесности происходит пусть и радикально, но в то же время максимально легко: не нужно никак деформировать физиологию и реальность, а в конце фильма можно так же быстро и безболезненно обменяться телами обратно, и при этом в окружающем мире ничего не разрушится.

⁷ То, что я чуть раньше называл первичной неправильной инициацией. Кстати, взрослые персонажи подростковых комедий, в которых превращаются главные герои, — будь то их матери, отцы, деды или они сами в возрасте 30 лет — тоже, по сути, оказываются людьми, у которых инициация в свое время прошла как-то некорректно. Из-за этого они теперь дисгармонизируют окружающую реальность, но получают второй шанс все переосмыслить и исправить.

Для зрителя ситуация упрощается еще больше: он как бы проходит весь путь вместе с главными героями, ему самому для этого не нужно даже трансформировать собственную телесность — если только не считать акта его ментальной идентификации с персонажем, т. е. символического «превращения» в персонажа, в течение просмотра фильма. Зрителю только нужно принять этот мир (т. е. уже не художественный, а его собственный, зрительский) таким, каков он есть.

Заманчиво было бы провести параллель между популярностью фильмов такого рода — не только об обмене телами, но и многих других голливудских комедий и драм 1980–2010-х годов, где утверждается аналогичная идея, — и все более заметным социальным неравенством в США, постоянный рост которого американские экономисты и социологи наблюдают как раз с рубежа 1970–1980-х и с развития рейганомики. Однако такая марксистская параллель чересчур прямолинейна и, в свою очередь, тоже идеологически однобока. Мне кажется, что непосредственную причину этого консервативного поворота в голливудском кино стоит искать в другом — в реакции на этику и идеологию Нового Голливуда с его моральным релятивизмом, тотальной подозрительностью к любым формам нормативности и контроля, ощущением хрупкости и хаотичности бытия, уверенностью в неискоренимости зла — как метафизического (прежде всего у Фрэнсиса Форда Coppola и Романа Полански), так и социального (например, в политических триллерах 1970-х). Уютный консервативный мир голливудского кино 1980–1990-х представляет собой полную противоположность этому. Далее голливудская киноиндустрия сталкивается с еще одним, не менее глубоким мировоззренческим кризисом, пришедшимся на рубеж тысячелетий и вызванным стремительным развитием новых компьютерных технологий, быстро и бесповоротно меняющим нашу бытовую реальность, — и дает на этот кризис уже привычный, отработанный ответ, т. е. продолжает изображать стабильный, простой и интуитивно понятный каждому зрителю мир. Пусть и с присутствием волшебных помощников.

Однако считать Голливуд только лишь фабрикой по производству терапевтических грез было бы неверно. Скорее можно сказать, что он транслирует весь спектр значимых идеологий, и второй субжанр фильмов об обмене телами, о котором я упоминал в начале статьи и который представляет собой противоположность первого, — как раз такой ретранслятор идеологии миллениального кризиса. Фильмы, входящие в этот ряд, гораздо труднее объединить в рамках единого субжанра: у них нет общей повторяющейся структуры, и, по сути, единственное, что их

объединяет, — использование приема об обмене телами для воссоздания определенного отношения к реальности.

Едва ли не первый пример фильма такого рода в американском кино появился почти одновременно с первыми комедиями, которые я отнес к предыдущему субжанру. Я имею в виду телесериал «Квантовый скачок» (кстати, не голливудского производства), снимавшийся в 1989–1993 годах. Его главный герой, гениальный ученый-изобретатель из ближайшего будущего с неслучайным именем Сэм Беккет, создает машину времени, способную переносить его в любой момент времени, начиная с момента его собственного рождения (начало 1950-х). В результате в течение всего сериала он воплощается в тела самых различных жителей США 1950–1980-х годов, чтобы раз за разом вручную восстанавливать порядок и справедливость. В отличие от комедий об обмене телами, которые активно эксплуатируют популярные христианские символы, хотя от христианства как такового довольно далеки, «Квантовый скачок» позиционирует себя именно как христианский фильм: главный герой руководствуется евангельскими заповедями и являет собой образец христианских добродетелей, а его ближайший помощник Эл Калавичи открыто заявляет, что перемещениями Беккета (т.е. работой его машины) руководит Божественный Промысел. Вместе с тем изображенный в сериале мир скорее манихейский, с имманентной дисгармонией, так что восстановление порядка и морали в перспективе может занять у героя бесконечное количество времени. В последней серии сообщается, что Беккет исчез бесследно в своих перемещениях и никогда не вернулся домой, — этот мотив самопожертвования можно встретить и во многих других фильмах данного субжанра.

В отличие от Сэма Беккета, персонажи других фильмов из этого ряда не ставят перед собой больших миссионерских задач, однако общая идеологическая установка в них аналогична «Квантовому скачку». Вместо обретения новых, более правильных (с точки зрения кинопроизводителей) и общественно приемлемых ценностных установок и внутренне стабильной реальности в кинокартинах этого рода демонстрируется зыбкость окружающего миропорядка и условность социальных конвенций.

Эти зыбкость и условность могут быть представлены с разной степенью интенсивности. Так, в более слабой степени такие установки представлены в таких триллерах, как «Без лица» (1997) или «Обмен телами» (2000): здесь главный герой поневоле оказывается в чужом теле (или по крайней мере с чужим лицом после сложной пластической операции), чтобы победить преступника, укравшего его тело / лицо и идентичность. Заканчиваются

они восстановлением в правах главного героя и восстановлением порядка в принципе. Такие фильмы приближаются к субжанру первого рода: здесь реальность не дискредитируется полностью — под угрозой оказывается лишь какой-то один ее фрагмент, причем остается возможность вернуть все назад. Мир сам по себе не абсурден и не хаотичен, хотя существуют некие могущественные агенты, вносящие в него абсурд и хаос. Впрочем, интериоризации дисгармонии здесь нет: персонаж восстанавливает порядок, не им самим поврежденный.

Другая, более сильная степень интенсивности представлена в таких кинокартинах, как «Дежа вю» (2006) или «Исходный код» (2011), типологически схожих с фильмами об обмене собственными ипостасями. Здесь главный герой сталкивается с хрупкостью самой реальности. Перед ним предстает сложная компьютерная симуляция, на деле оказывающаяся чем-то вроде моста Эйнштейна–Розена между настоящим моментом и недавним прошлым: его от настоящего отделяет ситуация катастрофы, которую главный герой пытается разгадать, а по мере развития сюжета — и предотвратить. Сквозь эту «симуляцию» можно прорваться, восстановить порядок — предотвратить теракт, спасти любимую женщину, — однако возможно это только ценой собственной гибели, точнее, гибели одной из ипостасей самого себя. Параллельно дискредитируется и стабильность реальности, которой, как выясняется, можно манипулировать, буквально переделывая прошлое.

Наконец, наиболее радикальный вариант этого субжанра можно проиллюстрировать примером фильма «Малхолланд Драйв» (2001). Здесь дискредитируется все: и телесность главной героини (или главных героинь?), и стабильность реальности, и любые ценностные парадигмы — не говоря уже о внутренней непротиворечивости, консистентности идентичностей. Такая релятивистская интерпретация миропорядка — нечастое, зато неизменно яркое и идеологически действенное явление в голливудском кино, возвращающее его обратно к ценностным парадигмам Нового Голливуда.

Литература

1. *Пропи В. Я.* Морфология (волшебной) сказки; Исторические корни волшебной сказки / Сост., науч. ред., текстологич. коммент. И. В. Пешкова; коммент. Е. М. Мелетинского и А. В. Рафаевой. М.: Лабиринт, 1998.
2. *Саид Э. В.* Ориентализм: Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Русский миръ, 2006.

3. *Lerner M. J.* The Belief in a Just World: A Fundamental Delusion. New York: Plenum Press, 1980.
4. *Montada L.; Lerner M. J.* (Eds.) Responses to Victimizations and Belief in a Just World New York: Plenum Press, 1998.

Ирина Головачева

ХАРВИ И ДРУГИЕ АМЕРИКАНСКИЕ КИНОКРОЛИКИ

В 1950 году Генри Костер снял киноленту «Харви», одну из самых странных и смешных комедий, созданных в Голливуде. Фильм был награжден премиями «Золотой глобус» и «Оскар». «Харви» — экранизация одноименной, не менее популярной пьесы Мери Чейз 1943 года. Сюжет фильма построен вокруг невидимого и неслышимого кролика по имени Харви. Причину, по которой на роль кролика-проказника американские комедиографы — Чейз, а вслед за ней и Костер — выбрали именно кролика, следует искать отнюдь не только в первой книге об Алисе Льюиса Кэрролла, с легкой руки которого столь тривиальное существо, как кролик, превратилось в насыщенный фантастическим потенциалом многофункциональный художественный персонаж¹.

¹ Отметим, что среди всех экранизаций «Алисы в Стране чудес» образ Кролика приобретает особо кошмарные, натуралистически-абсурдистские черты именно в киноверсии чешского режиссера Яна Шванкмайера (1988). У Шванкмайера это набитое опилками чучело оживает, надевает перчатки, отороченные кружевами, кружевную манишку, шляпу с отверстиями для ушей — явная отсылка к «Харви» — разбивает камнем свое жилище, прямоугольный стеклянный аквариум, и отправляется под землю в Страну Чудес, напоминающую заброшенный склад, заполненный как банальными, так и экзотическими предметами. Один из самых странных эпизодов «Алисы» — трапеза Белого Кролика. Осознав, что его чучельной тушке не хватает объема, кролик поедает столовой ложкой опилки и устрашающе стучит внушительными зубами, словно иллюстрируя максимум «мы ешь то, что мы едим». Чтобы опилки

Топос кролика занимает особое место в культуре Северной Америки. Больше всего ассоциаций кролик вызывает с широко-известным Братцем Кроликом, персонажем афро-американского южного фольклора, популяризированным Дж. Харрисом в «Сказках дядюшки Римуса». Однако претексты комедии «Харви» обнаруживаются не в них, а в мифах о Манабозо — главном культурном герое-трикстере в фольклоре нескольких индейских племен. Манабозо — Великий Кролик. В мифах Манабозо-хитрец не имеет постоянного облика и появляется то в антропоморфном, то в зооморфном облики: «О нем трудно сказать что-либо определенное, потому что, когда дело касается Манабозо, *он всегда оказывается не тем, за кого вы его принимаете*. Всегда загадочный и переменчивый, он бывает порой жестоким, но чаще он добр. Манабозо хитер и безрассуден, умен и глуп. Одно можно сказать точно: с ним постоянно происходят удивительные приключения. [...] *Превратившись в кролика, он проник в дом Солнца и своими ужимками и прыжками заставил его улыбнуться*. [...] Манабозо не погиб. Он жив и не исчезнет, пока стоит этот мир. Только *он не хочет показываться людям*, потому что, как и мир, он уже очень состарился» (Манабозо 1976, 57)². Культурологи обратили внимание на психотерапевтическую функцию этого классического трикстера, демонстрирующего непременно для этого топоса амбивалентность и лиминальность³. Выделенные характеристики Манабозо, по всей видимости, и определили «живучесть», востребованность образа кролика-трикстера в американской культуре.

Кроме фольклорного и литературного источников следует указать на наиболее очевидные кинематографические, точнее, анимационные претексты «Харви». Самым ранним из американских кинокроликов был анимационный антропоморфный Счастливый Кролик Освальд, созданный Уолтом Диснеем. Впоследствии Освальд уступил рейтинговое первенство другому столь же очеловеченному животному — Микки-Маусу. Обращает на себя внимание неожиданная пропагандистская роль, которую сыграл Кролик Освальд в мультфильме Уолтера Ланца, перекупившего на время права у Диснея. В мультфильме «Уверенность» («Confidence», 1933) Освальд устремляется на поиски лекарства от Великой депрессии, охватившей не только людей, но и зверей Америки. Освальд доходит до президента Рузвельта, который и указывает настойчивому

не вываливались, он скрепляет английской булавкой дырку на груди, из которой до того периодически выуживал часы, непременный атрибут его литературного прототипа.

² Курсив мой — И. Г.

³ См. подробно: Doty, William 1993, 13–32.

животному на волшебное средство, хранящееся в бочке с надписью «Уверенность». Кролик немедленно начинает широко применять это снадобье в качестве универсального допинга. Так, не без помощи кролика в 1930-е годы очередной раз актуализировался (хоть и в довольно анекдотичном варианте) эмерсоновский рецепт «доверия к себе», который главный трансценденталист выписал американцам.

В 1940 г. студия Warner Brothers выпустила первый мультипликационный фильм о хулиганском сером кролике Багз Банни, «A Wild Hare», снятый Чарли Торсоном. Багз Банни, уморительный персонаж, навязывающий всем окружающим собственные правила игры, навсегда вошел в историю американской мультипликации. Слава закрепилась за этим рисованным кроликом не в последнюю очередь благодаря безошибочно узнаваемому бруклинскому акценту и знаменитому вопросу, с которым он обращается ко всем подряд героям: «В чем дело, Док?» (“What’s up, Doc?”). Забегая вперед, скажем, что, если бы кролик Харви в киноленте Костера получил право голоса, в его устах подобный вопрос был бы весьма уместен, в особенности в сценах в психиатрической клинике.

В кинокомедии Костера «Харви» незримое, но действенное присутствие гигантского кролика в жизни семьи Даудов-Симмонз приводит в действие механизм классической комедии ошибок. В основе сюжета лежит решение миссис Веты Симмонз отправить своего брата, холостого сорокасемилетнего миллионера Элвуда П. Дауда, в доме которого она живет со своей дочерью Миртл Мей, на лечение в психиатрическую клинику для избавления от гигантского кролика, его галлюцинации. Обращает на себя внимание тот факт, что у Дауда напрочь отсутствует такой элемент психического расстройства как страдание. Напротив, он словно пребывает в неизменном состоянии блаженства. Его юродство весьма действенно: он мягко, но упорно пытается ввести своего лучшего друга Харви в общество. Дауд стремится разделить радость такого приятного общения со всеми окружающими без исключения. Подобное поведение, естественно, отпугивает всех приличных людей от дома, что делает мечту Веты удачно выдать Миртл замуж практически неосуществимой, ведь Дауд незамедлительно представляет каждому гостю своего лучшего друга Харви.

В начале киноленты зрителю предлагается «реалистическая» интерпретация: у зрителя долго нет оснований сомневаться в том, что Харви существует исключительно в воображении Элвуда П. Дауда. Юмор базируется на воображаемом, как до поры до времени предложено считать читателю, общении этого героя с призрачным кроликом. Virtuозная

ирония создается по классической модели: первичная интерпретация происходящего оказывается видимостью, ибо дальнейшие перипетии, все более изумляя читателя, открывают дополнительные парадоксальные смыслы в образе Дауда и его призрачного спутника. Первоначально зритель воспринимает Дауда как типичного тихого городского сумасшедшего, чей диагноз — диссоциация и галлюцинаторный психоз. С формально-психиатрической точки зрения, раздвоившееся сознание главного героя, по-видимому, передало фантомному кролику, его *alter ego*, ответственность за многие важные решения. Взамен Дауд получил возможность жить в свое удовольствие, посмеиваясь над здравым смыслом и не придерживаясь никакой разумной линии поведения. Вот что Дауд заявляет психиатру: «Доктор, я боролся с реальностью на протяжении сорока лет. И я рад заявить, что наконец одержал над ней победу». Таким образом, первоначально предъявленное нам значение оказывается если не совсем ложным, то непростительно одномерным⁴.

Исполнитель роли Элвуда П. Дауда, великий киноактер Джеймс Стюарт виртуозно выполняет все фокусы, которым обучают студентов театральных студий, когда им предлагают задание по сценическому мастерству — упражнение с невидимым объектом. В фильме звучат лишь реплики Дауда, однако мы легко восстанавливаем ответные реплики Харви, не оставляющие сомнения в реакциях незримого животного. Зритель задается вопросом: действительно ли Харви — кролик? Логично было бы предположить, что невидимка — это антропоморфный двойник Дауда. Как правило, призрачные двойники миметируют человеческую телесность, озадачивая самим фактом нарушения неповторимости и индивидуальности. Но гигантский кролик, что очевидно, отступает от этой традиции. Он ничуть не похож на Дауда.

⁴ В книге-травелогe Николая Грибачева «Семеро в Америке» есть фрагмент, касающийся его посещения Голливуда в составе группы советских писателей. Одним из показанных гостям фильмов был «Харви». Грибачев отзывается о нем так: «[...] Черно-белая картина, «Харви» — повесть о человеке, который малость свихнулся на почве пьянства и воображает, что рядом с ним повсюду ходит большой белый заяц. Хорош типаж, забавны сюжетные и композиционные ходы, много комедийных положений, но в целом картина не затрагивает глубоко ни мысли, ни чувства. Пришел, посмотрел, поулыбался — и забыл [...] Поставлена она студией «Юниверсал» (Грибачев 1955, 121). Данный текст, думается, служит ярким подтверждением того, что интерпретация определяется пониманием (в случае Грибачева — непониманием) конкретных контекстов и претекстов фильма, что и приводит к чрезвычайно поверхностной интерпретации.

Пантомима Дауда-Стюарта уверенно демонстрирует, что кролик Харви стопроцентно очеловечен: он ходит на задних лапах, сидит на стульях и креслах так же, как это делаем мы. Он качается на качелях, проходит в двери или ворота, а не проникает сквозь стены и не летает по воздуху. Как ни странно, в дальнейшем появляется возможность трактовать Харви отнюдь не как иллюзию, хотя большинство героев так никогда и не видит Харви. Более того, такие персонажи, как санитар Уилсон, медсестра Келли и доктор Сандерсон, даже не замечают того, что двери и ворота клиники без всякого видимого воздействия приходят в движение.

Самое, пожалуй, удивительное из всех качеств Харви — это его «делокализованность». Он не намертво «прикреплен» к главному герою. Кролик на какое-то время поглощен общением с главврачом клиники доктором Чамли. Следовательно, читатель не может отмахнуться от него как от банальной персональной галлюцинации. Онтологическая двойственность, связанная с не/существующим гигантским кроликом, опосредована колебаниями в интерпретации. Мотив девиантного поведения альтернативен фантастическому объяснению невидимки.

Сестра Дауда, Вета изначально озадачивает зрителя своим восприятием кролика. Если поначалу мы уверены, что Вета подыгрывает брату, то в дальнейшем эта наша уверенность поколеблена. Несомненно, героиня ничего не скрывает от психиатра Сандерсона, полагая, что раз дело касается госпитализации ее брата, то самой ей ничего не угрожает. Вот ее признание: «Харви — это кролик! Огромный белый кролик, 6 футов ростом. Или 6 футов и 3,5 дюйма? Господи, уж я-то должна знать. Он живет с нами давно! [...] Сейчас я скажу то, что никому никогда не говорила. Даже Миртл Мэй! Иногда, я сама вижу этого большого белого кролика! Но не это самое страшное! Ужасно то, что он именно такой огромный, как его описывает Элвуд!» Вполне естественно, что доктор принимает ее за сумасшедшую и отдает приказ поместить ее в палату.

Каков же настоящий или воображаемый Харви? К нему применимы основные характеристики фантастического монстра. Судя по «показаниям свидетелей», этот кролик «избыточен», достигая почти двух метров (шести с половиной футов). Вместе с тем, основываясь хотя бы на пантомиме Дауда, можно заключить, что Харви одевается, ходит и сидит как человек, он пьет алкоголь и курит. Есть в нашем распоряжении и словесное описание, единственные две «точные» приметы в котором — это цвет и рост. Таким образом, зритель может судить о кролике, поначалу исходя из косвенных признаков, а также из словесного портрета. Лишь позднее

словесный образ получает визуальное подкрепление, но не в форме прямого показа кролика, а иконически, в качестве живописной интерпретации: мы видим его портрет, который Дауд приносит домой и водружает на каминную полку, т. е. на самое почетное место.

Интересно, откуда взялся этот портрет? Скорее всего, его писали по заказу. Зритель видит, что принесенная Даудом картина завернута в крафтовую бумагу, а значит, она прибыла из чьей-то студии. Вопрос состоит, однако, в том, как же писалось это удивительное живописное полотно. Возможно, художник за немалые деньги создал образ воображаемого животного, основываясь на подробном описании, предоставленном безумным Даудом. Но вполне вероятно и другое объяснение: кролика писали, так сказать, с натуры. А это значит, что кролик самолично позировал живописцу. И надо заметить, в результате — какова бы ни была история создания парного портрета — изображенный на полотне кролик Харви предстает в цивилизованном облике, как приличный член общества. Более того, как член семьи. Свидетельством тому является традиционная для семейного (парного) портрета поза: большой белый кролик Харви стоит на задних лапах рядом с креслом, в котором сидит глава семьи — Элвуд П. Дауд. Передняя лапа Харви, словно рука, лежит на плече Дауда. На кролике воротничок, галстук и ремень с пряжкой («на талии»). Никаких штанов, однако, не наблюдается, что делает портрет совсем анекдотичным. Таким образом, невыразимое (возможно, Харви все же является коллективной галлюцинацией нескольких действующих лиц), оказывается выраженным⁵. «Реалистичность» портрета Харви подтверждается независимым свидетельством: Вета, обнаружив над каминной полкой фантастический парный портрет на месте привычного ей портрета матери, в изумлении восклицает: «Харви!»

Что еще говорит нам об облике и повадках Харви? Дауд повсюду носит за кроликом пальто и шляпу. В тулье шляпы есть две прорези для ушей. Харви проходит в двери или ворота, а не проникает сквозь стены и не летает по воздуху. Это значит, что кролик, по какой-то таинственной причине, предпочитает следовать всем повадкам человека, делая вид, что двери и ворота представляются ему реальными препятствиями. Возможно, этот шаловливый дух, трикстер, хитрец и плут, ищет дружбы с человеком и потому предпочитает вести себя как человек, а не животное: его следует считать ровней, а не домашним питомцем-переростком. Харви бродит с Даудом, а позднее и с директором психиатрической лечебницы

⁵ О выразимости невыразимого, см., например: Токарев 2013, 5–25.

по барам, они выпивают, ведут душевные беседы, вызывают людей на откровенность.

Так, невидимый кролик постепенно переходит из статуса галлюцинации в статус весьма навязчивого привидения. Харви совмещает множество функций: этот призрак пугает, озадачивает, развлекает, смешит, путает, побуждает к самоанализу. Генри Костер добавил в сценарий две сцены в баре, сочтя их красочным дополнением к пьесе Чейз. В первой сцене (в начале фильма) мы видим, как Дауд заказывает выпивку для Харви и пододвигает ему барный табурет. Дауд, обращаясь к кому-то (зритель еще не знает про Харви), говорит: «Сядешь здесь? Уверен? Хорошо. Дай лапу. Осторожно, не упади. Вот так. Точно все нормально? Ты же любишь сидеть за столиком. Ну, тогда ладно». Во время второй барной сцены под влиянием Дауда (возможно, и Харви) происходит всплеск романтических отношений медсестры Келли и доктора Сандерсона.

Актуализация топоса бара в фильме оказалась весьма эффектной, зрелищно передавая особую атмосферу этих демократичных заведений, способствующих преодолению одиночества. В каком-то смысле, Харви оказывается «барным духом», недаром Дауд впервые повстречался с ним именно после очередной попойки. Их первый диалог начинается с обсуждения последствий обильных возлияний. А вот как Дауд описывает доктору и медсестре свое обычное времяпрепровождение с кроликом: «Харви и я сидим в барах [...], выпиваем [...]. Они (люди — И. Г.) подходят, подсаживаются, выпивают, разговаривают с нами. И рассказывают о больших ужасных поступках, которые они совершили, [...] и о больших прекрасных поступках, которые они совершат. Их надежды и их огорчения, симпатии и неприязни — все очень крупное [...], потому что никто не приходит в бар с пустяками».

Уникальность невидимки Харви состоит в том, что он наделен способностью «менять ментальную прописку», т. е. временно открепляться от главного героя и помогать другим персонажам решать важнейшие персональные и межличностные психические проблемы, признаваться в любви, сглаживать конфликты, обретать спутника жизни. Так, именно Харви невзначай открывает главврачу психиатрической больницы правду о нем самом. Оказывается, что жизнь этого «мозгоправа» лишена простых человеческих радостей. Пообщавшись с Харви, доктор в отчаянии восклицает: «Ничтожества! Ничтожества! Я провел всю свою жизнь среди ничтожеств, и все это время чудеса ждали меня на углу 18-й и Фэрфакс» (именно там Дауд впервые повстречал Харви).

Представляя своего закадычного друга Харви, Дауд объясняет, что этот кролик — пука. Особенно заинтригована новым словом жена главврача клиники, а вслед за ней и санитар Уилсон, который открывает энциклопедию в поисках соответствующей статьи. Вот, что он обнаруживает: «Пука. В мифологии древних кельтов, дух в облике животного. Всегда очень большой. Пука является то здесь, то там, то и дело, то одним, то другим. Мудрое, но крайне вредное существо. Любит пьяниц и чокнутых... и ‘Как поживаете, мистер Уилсон?’». Уилсон изумленно смотрит на книгу, испуганно смотрит на дверь, затем снова на книгу, и повторяет последнее предложение: «Как поживаете, мистер Уилсон?» Санитар озадаченно трясет энциклопедию, словно надеясь, что из нее выпадет кем-то вставленная страница с нелепым неакадемическим текстом. «Кто это там в энциклопедии интересуется?» Снова смотрит на книгу, кидает ее на стол. «Да, к черту ее!». Зрителю как будто предложено принять единственное объяснение того, как именно подобная анекдотическая концовка могла появиться в энциклопедической статье: очевидно, что сам Харви чудесным образом отредактировал статью о мифическом пуке.

А между тем, пука — это вовсе не выдумка Чейз и Костера. Пука — мифологическое существо из кельтского фольклора, легенды о котором распространены в основном в Ирландии, Уэльсе и на западе Шотландии⁶. Пука обладает талантом трикстера, проказника, способного запутать, завести в дебри, довести до легкого умопомрачения. Пуке свойственно принимать различные анималистические обличья. Пуки помогают обрести друзей. Таким образом, в фольклорном пуке выделяется кластер черт, из которых и складывается характеристика Харви. Заметим, однако, что фольклор не содержит никаких отсылок к невидимости. Но именно невидимость Харви позволяет утверждать, что характеристики этого кролика возникли не без влияния фигуры Манабозо.

Как и его литературный предшественник, Белый Кролик, Харви служит проводником в инопространство, где путник спасется от бессмысленности и дурной заорганизованности филистерского бытия. Кэрролловская традиция проявляется и в манипуляциях кинокролика со временем: Харви может предсказывать будущее, «может посмотреть на ваши часы... и остановить их. И вы сможете отправиться куда хотите и с кем хотите... и оставаться там сколько угодно. А когда вы вернетесь, здесь не пройдет ни одной минуты». Таким образом, Харви — своего рода

⁶ Шекспировский Пак, слуга Оберона из пьесы «Сон в летнюю ночь», генетически восходит именно к пуке.

добрый волшебник. К тому же, он лучший друг Дауда. Герой радостно сообщает доктору: «Однажды Харви сказал мне — он говорил мне это миллион раз — ‘Мистер Дауд, я сделаю для вас что угодно’».

Судя по всему, именно под влиянием волшебного друга Дауду удалось обрести самость. Он описывает эту метаморфозу весьма афористично: «Много лет назад моя мать говорила мне: ‘В этом мире, Элвуд, ты должен быть или очень умным или очень славным’. Долгое время я был умным. Потом предпочел быть славным. Можете меня цитировать». В мире, где разумность, рациональность и прагматизм составляют практически незыблемую основу мировоззрения, подобная метаморфоза не может не восприниматься как покушение на общественные устои. Харви, как и прочие трикстеры XX века, является нарушителем границ, носителем трансгрессивной функции. Переворачивая социальные и культурные формы наизнанку, Харви возвращает мир к сакральному, избавляя Дауда от гнета филистерской «вещной реальности», от американской вселенной «Главных улиц». Прибегнув к известной трактовке трикстера, предложенной Ж. Батаем, мы предлагаем интерпретировать времяпрепровождение героя и его незримого для нас спутника как ритуальное. Их нескончаемое шествие по барам и тот факт, что Дауд раздает всякому встречному приглашения отобедать, указывает, в сущности, на выполнение ритуала растраты, потлача. Бросаясь деньгами и убивая время, Дауд нематериально обогащается, обретая свободу от «убожества вещей» (Батай 2003).

Хотя присутствие незримого кролика в «реальном» пространстве гипотетично, важнейшая психотерапевтическая роль этой сущности в судьбе главного героя, Дауда, несомненна. Именно образ призрачного кролика позволяет нам воспринимать эту анекдотическую историю как «антипсихиатрические» высказывание⁷. Доктор Сандерсон предлагает сделать инъекцию сильнодействующей сыворотки, которая вызовет шок и вернет Дауду душевное здоровье. А тем временем главный врач,

⁷ Тема психиатрии в кинематографии проявляется в разных жанрах. Так, например, в американском кино критики выделяют особый «больничный» жанр (*hospital films*), к которому относят такие ленты, как «Люди в белом» (“Men in White”, 1934), «Змеиная яма» (“The Snake Pit”, 1948), «Интерны» (“The Interns”, 1962). В этих картинах психиатрические клиники показаны в достаточно благоприятном свете. Совсем иначе представлена психиатрическая практика в знаменитой картине М. Формана «Пролетая над гнездом кукушки» (“One Flew Over the Cuckoo’s Nest”, 1975): пребывание в клинике там практически приравнено к тюремному заключению. «Харви» занимает срединное положение. О репрезентации психиатрии в кино см. например: Middleton 2013.

доктор Чамли, демонстрирует странное поведение. Уже познакомившись с Харви и опасаясь его преследований, он даже запирает кролика в собственном кабинете в надежде избавиться от зловредной сущности. Убедившись в реальности Харви, он, казалось бы, должен отказаться от галлюцинаторной трактовки и прийти к выводу, что гигантский кролик — сверхъестественное существо. Разумеется, заведя психиатрическим стационаром, Чамли вынужден скрывать свое открытие и потому не препятствует назначению шоковой терапии. Вскоре у Чамли появляется еще один мотив: он хочет оставить новообретенного друга себе, надеясь, что кролик Харви не будет интересоваться Даудом после того, как тот утратит всякую привлекательность вследствие шоковой терапии.

Как обычно в классической комедии положений, ситуацию спасает совершенно случайный человек, таксист, рассказавший Вете Симмонз о том, что происходит с пациентами после укола шоковой сывороткой: оказывается, они не просто возвращаются к реальности, они становятся «совершенно нормальными людьми, а Вы знаете, какие они мерзавцы!». И несмотря на отсутствие примет хоррора в этой смешной ленте, контекст указывает на то, что психиатрическое лечение, назначенное Дауду, навсегда изменит его клинический статус и приведет к появлению совсем иной, вряд ли очень симпатичной, но зато полностью интегрированной личности.

Напомним, что самыми типичными реалиями психиатрической и психотерапевтической практики 1940–1950-х годов в США были электросудорожная терапия (электрошок) и лоботомия. Для лечения многих психических расстройств применялись антигистаминные вещества с выраженным седативным действием. Спустя полтора десятилетия, в конце 1960-х, будет даже придуман термин «врачи-фармакраты» для обозначения тех, кто формирует поведение пациента с помощью препаратов. Основным препаратом такого рода считался прометазин (фенегран). В те годы, когда был поставлен фильм «Харви», о революционных изменениях в психологии, психиатрии и психофармакологии, выразившихся в ином отношении к пациентам, можно было лишь мечтать.

Фильм «Харви» показывает хоть и приглаженную, но достаточно реалистичную картину насилия, зачастую практикующегося в психиатрической больнице. Лишь через десять лет после выхода фильма на экран деятели антипсихиатрического движения заявят, что «психическая болезнь» — фикция, ярлык, придуманный государственными институциями для обозначения плохо адаптированных к его требованиям индивидуумам. «Антипсихиатры», в частности Томас Сас, Роберт Лэнг, Мишель Фуко, объяснят, что, навесив ярлык «ненормального», психиатры как агенты

социального контроля получают право насильственно лечить пациента «для его же блага»⁸. Как известно, еще задолго до XX века психиатрия получила «реальную возможность облечь себя функцией, которая сводится к охране и поддержания порядка», назначив себе роль «генерализованной социальной защиты» (Фуко 2004, 376). В киноленте Костера показана изнанка американской психиатрии, скорой на расправу и не владеющей методами объективной диагностики. Доказательством служат эпизоды «Харви», связанные с клиникой, где доктора путают больных со здоровыми, и незамедлительно прибегают к радикальным средствам. Так, Вета оказывается насильственно запертой в палате, куда ее буквально уволакивает санитар. Затем ее принуждают принять ванну, скорее всего, холодную. Вернувшись из больницы, Вета рассказывает своему доверенному, судье Гафни, как психиатры, очевидно прошедшие классическую психоаналитическую подготовку, донимали ее вопросами о сексуальных влечениях. «Почему все эти доктора в подобных местах только и думают о сексе? [...] Они все это выдумали. Лучше бы гуляли на свежем воздухе». Такова ироничная отповедь авторов «Харви» всему психиатрическому сообществу, зараженному фрейдистской модой.

Фильм, в финале которого больной и родственники отказываются от лечения, полагая, что оно лишь ухудшит состояние психики пациента, а психиатры с уважением и пониманием соглашаются его отпустить, может восприниматься как психологическая утопия. Финал «Харви» дает нам для этого достаточно оснований: Вета приходит к мысли, что вместе с ней в доме прекрасно уживутся ее чокнутый брат, двухметровый кролик, от которого ей прежде так хотелось избавиться, и ее дочь, проявившая неожиданно бурный интерес к грубоватому санитару Уилсону, совершенно не подходящему ей по статусу. Это позитивное решение прежде отчаявшейся героини свидетельствует либо об ее полнейшем просветлении, либо о том, что кроличья галлюцинация оказалась исключительно устойчивой. По существу, кролик Харви сыграл такую же роль, которую могли бы исполнить Эрих Фромм, Карл Роджерс и Абрахам Маслоу, психиатры, проповедующие открытость, личностный рост, целостность и освобождение сознания.

Итак, гигантский невидимый кролик, первоначально воспринимавшийся зрителем как галлюцинация безумного Элвуда П. Дауда, в итоге

⁸ См.: Сас 2010. Томас Сас вместе с Эрвингом Гофманом и Джорджем Александром основал Американскую ассоциацию за отмену принудительной психиатрической госпитализации. В 1969-м Сас стал одним из учредителей комиссии по правам человека в области психиатрии.

оказывается далеко не однозначным многофункциональным и символическим персонажем. Именно антропоморфный кролик Харви — то ли призрачный двойник Дауда, то ли пука-трикстер, обладающий сверхъестественной силой — оказывает волшебное воздействие на всех без исключения героев этой жизнерадостной философской комедии. В «Харви» именно то, что остается за рамками видимого, имеет первостепенное значение в постановке «диагноза» каждому из участников драмы. Подобная лакуна (зияние) акцентирует смыслы, создает гештальт, постижимый именно благодаря соположению точек зрения на видимое и невидимое.

Способ репрезентации сюжета в виде двойной экспозиции возвышает казалось бы униженного, стигматизированного, героя: ненормальность Дауда в итоге оказывается намного ценней утвержденной нормы. Разумеется, мы можем приписать все заслуги по благотворному воздействию на окружающих именно Дауду, мягкой силе его наивного добродушия. Однако не сыграл ли решающую «волшебную» роль его невидимый друг и спутник? Генри Костер придумал эффектный финальный пуант: Дауд, счастливо избежавший радикального лечения, отпущен из психиатрической клиники на волю. Он выходит в сад. В кадре пустые качели. Они равномерно раскачиваются. Дауд обращается к невидимому качающемуся кролику: «Так вот ты где! А я тебя везде ищу. Разве здесь не холодно? Я... я, пожалуй, не прочь. Это нас разогреет, не так ли? Да, “У Чарли” подойдет. Да, просто отлично». Как видим, воссоединившиеся друзья не намерены менять своих привычек и немедленно направляются в бар. Там никто не посягнет на их свободу, тем более, что Дауд предварительно удостоверился, что Харви по доброй воле выбирает его, Дауда, общество и не останется с доктором Чамли.

Спустя сорок лет после выхода на экраны «Харви» зрители познакомились с очередным прославленным представителем кинокроликов — с Роджером, рисованным антропоморфным персонажем полуанимационного фильма «Кто подставил Кролика Роджера» (“Who Framed Roger Rabbit”, 1995). Роджер работает мультипликационным кроликом (аналогично, Крокодил Гена, персонаж Э. Успенского, «работал в зоопарке крокодилом»). Роджер — жертва передела собственности, участник запутанной романтической интриги, что и делает его полноценным героем типичного культового американского фильма-экшн. Анимационный кролик Роджер Рэббит женат, но не на крольчихе, как можно было бы ожидать, а на мультяшной роковой женщине Джессике Рэббит, взявшей, как положено, фамилию мужа и таким образом ставшей «Кроликовой». Симптоматично, что фильм «Кто подставил Кролика Роджера» содержит

отсылку к «Харви» в сцене, где судья Рок приходит в кафе в поисках Роджера. Один из персонажей, Анджело, говорит: «Да, я видел кролика», а затем произносит, как будто обращаясь к невидимому собеседнику: «Поздоровайся с судьёй, Харви». Совершенно очевидно, что режиссер Роберт Земекис рассчитывал на то, что аллюзия будет понятна зрителям.

Не последнюю роль кролик играет и в культовом американском мистическом триллере «Донни Дарко» (“Donnie Darko”, 2001) Ричарда Келли. Думается, отнюдь не случайно загадочный Фрэнк, пришелец то ли с того света, то ли из параллельного реальности, так называемого «касательного мира» (*Tangent Universe*), одет в маскарадный костюм кролика. Чудовищно-бесформенные одеяния огромного кролика со страшным чучельным оскалом на морде представляет собой кошмарную аллюзию на Харви. Заодно он является абсолютной противоположностью знаменитого персонажа масс-медиа — игривого кролика *Playboy* в строгом галстуке-бабочке, чей костюм нередко используется в кинематографе.

Нельзя не упомянуть и «Внутреннюю империю» (“Inland Empire”, 2006) Дэвида Линча. В самой первой сцене фильма один из персонажей смотрит телевизор, где показывают семью антропоморфных кроликов. Эти сюрреалистичные кролики — по существу, семья людей с полноразмерными кроличьими головами. Они занимаются домашними делами, обмениваясь при этом абсурдными, бессвязными и вовсе не смешными репликами.

Как видим, все эти кролики — суперфикции, монстры, не имеющие никакого отношения к реальному нормальному живому кролику, живущему в полях, на фермах или в живых уголках⁹. Но среди всех этих персонажей лишь гигантский кролик Харви выступает не просто в качестве фантастической сущности, не только как иллюзия, фантом, а как полноценный, хотя и не полнокровный персонаж. В отличие от подавляющего большинства призраков и двойников, кролик Харви не только со временем перестает пугать зрителя, но даже вызывает зависть к герою, которому посчастливилось оказаться в столь замечательной компании.

Литература:

1. Батай Ж. Проклятая доля / Пер. с фр. Б. Скуратова, П. Хицкого. М.: Гнозис-Логос, 2003.

⁹ Подробнее о монстрах, см. например, Главу I в: Головачева 2014.

2. Головачева И. В. Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: ИД «Петрополис», 2014.
3. Грибачев Н. М. Семеро в Америке: Записки корреспондента о поездке в США. М.: Советский писатель, 1955.
4. Манабозо, умный простак (в пересказе А. Ващенко) // Голоса Америки. Из народного творчества США. Баллады, легенды, сказки, притчи, песни, стихи / Пер. с англ. М.: Молодая гвардия, 1976.
5. Сас Т. Миф душевной болезни. М.: Академический проект, Альма Матер, 2010.
6. Токарев Д. О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуальности в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: НЛО, 2013.
7. Фуко М. Ненормальные: Курс лекций, прочитанный в Коллеж де Франс в 1974–1975 учебном году. СПб.: Наука, 2004.
8. Doty W., William J. H. Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster / Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms / Ed. by William J. Hynes, William G. Doty. Tuscaloosa (AL): University of Alabama Press, 1993.
9. Middleton Cr. The Use of Cinematic Devices to Portray Mental Illness // Etropic, 12.2 (2013): Tropics of the Imagination. 2013 Proceedings. P. 180–190.

Маргарита Капрелова

ГЕРОЙ–РЕБЕНОК ВО ВЗРОСЛОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ

Детей снимали еще в люмьеровскую эпоху («Завтрак младенца», «Больной котенок» и др.) — разнообразные бытовые зарисовки, свойственные всем национальным кинематографиям, быстро завоевали внимание зрителя. То было интуитивное нащупывание тем и сюжетов — зрителей всегда умиляют животные и дети. Кинематограф, как и человек, делал первые шаги, обретал речь, абстрактное мышление. Великий Гриффит — духовный преемник диккенсовской традиции в кинематографе — также снимал свои сентиментальные сюжеты с участием детей (от короткометражек «Сердце скряги», «Все из-за пьянства», «Сельский врач» до полнометражных и эпических лент — «Рождение нации», «Нетерпимость» и др.). У Гриффита дети в центре сюжета в короткометражных фильмах, в эпических полотнах их участие эпизодическое; дети — это маркер социальной несправедливости и эмоциональная «педаля», вызывающая у зрителя определенные чувства.

Во Франции фильмы с участием ребенка-комика Бу де Зана были своеобразной агиткой, призывавшей вступать в ряды добровольцев вначале Первой мировой войны. Особую симпатию вызывала имитация взрослого поведения (Бу де Зан отправляется на фронт, маленькая подружка обещает дождаться его). Чаплиновский «Малыш» дал путевку в жизнь юному Джеки Кугану и породил множество подражаний. В немой период, вероятно, не приходится говорить о детском кино как о направлении,

были фильмы со сказочным, фантастическим сюжетом (в первую очередь, Ж. Мельеса), были фильмы и с участием детей.

В дореволюционной России с началом производства отечественных фильмов в репертуар для детей включались экранизации классики, лубочные сюжеты, мультфильмы В. Старевича. В СССР фильмы для детей до 1924 года появлялись редко. С возникновением пионерской организации в 1922 году и усилением идеологического диктата со стороны Наркомпроса стали снимать фильмы для детской аудитории — в духе времени, преимущественно на пионерскую тематику. Одним из таких фильмов, открывших начало детской «киноленинианы», был фильм «Как Петюнька ездил к Ильичу» (1925). Огромной популярностью в начале 1920-х годов пользовался приключенческий фильм «Красные дьяволята» (1923, реж. И. Перестиани), ремейк которого через сорок лет стал кассовым хитом — «Неуловимые мстители» (1966–1971).

Фильм, изобразивший борьбу с бандой Нестора Махно как цепь увлекательных приключений юных героев, поначалу не предназначался специально для детской публики, но стал ее абсолютным фаворитом. Именно он впервые обозначил проблему условности, подвижности и проницаемости границ между кино «детским» и «взрослым». Оказалось, что фильмы, предназначенные непосредственно для детской аудитории, и фильмы, воспринимаемые этой аудиторией как свои, сразу же начали существенно различаться. Дети с легкостью «присваивали» взрослые фильмы, нередко игнорируя картины, выпускаемые специально для них (Аркус, Васильева, Марголит 2011).

Детское кино, или, точнее сказать, кино с участием детей активно развивается в 1930-е годы, как в России, так и за рубежом. Приход звука наметил разные категории и жанры кинематографа. Первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931) был посвящен теме детей-беспризорников, перевоспитания асоциальных элементов в полезных членов общества. «[...] ребенок вообще и в частности беспризорник — частый гость в первых эксцентрических опытах будущих мастеров. Своим участием он как бы санкционирует правомерность эксцентрического омолаживания мира» (Марголит 2012, 108).

Образ ребенка встречается в мифологии и культуре всех народов. Почти во всех видах искусства большое значение имеют сюжеты, связанные с формированием личности — сюжеты воспитания. Как справедливо отмечает исследователь, «интерес к теме детства закономерно проявляется в периоды смены художественных парадигм». (Алексеева 2011, 17). Кинематограф на правах «десятой музы» унаследовал от других искусств

образы героев, темы, сюжеты, целые пласты культуры. Поэтому главное место в предлагаемой тематической классификации я бы отвела экранизации популярных произведений детской литературы и романов-воспитания (от Ч. Диккенса, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого до В. Катаева, В. Крапивина и авторов современных фэнтези, читаемых как подростками, так и взрослыми), а также оригинальные киносюжеты, связанные с темой *формирования личности*. Даже если эта личность не всегда предстает положительной.

Многочисленные экранизации викторианской прозы как в немой, так и в звуковой период требовали участия детей. Америка в 1930-е годы переживает бум фильмов с участием актеров-детей — Ширли Темпл, Джекки Куган, Фредди Бартоломью. Позже возник спрос на поющих и танцующих подростков, огромной популярностью пользовались Джуди Гарленд и Микки Руни. Каждая эпоха выдвигает своих любимцев публики, взрослеющих вместе со зрителем. Но есть и обратная сторона «медали»: по мере взросления слава кумиров сходит на нет. Однако не всегда детских персонажей в кино изображали дети (Мэри Пикфорд и Янина Жеймо играли роли подростков-сорванцов и девочек-сироток до зрелых лет).

Приключенческий жанр, насыщенный действием, и то, что сегодня называют экшн, привлекателен для детей и подростков. Неудивительно, что многообразные поджанры вестернов, гангстерских фильмов или фильмов ужасов во все времена пользуются успехом у юной аудитории. Попытки классификации, как указывалось выше, неизбежно сталкиваются с определением границ между «детским» и «взрослым» кино с участием детей. Какова возрастная аудитория «детского фильма»? Что допустимо смотреть детям, помимо мультфильмов, советского «Ералаша» и фильмов для семейного просмотра? Возрастные ограничения, конечно, необходимы, но вряд ли способны удержать интерес ребенка к тому или иному фильму «не по возрасту». И главным все же остается вопрос художественного достоинства фильма.

Рассмотрим далее эволюцию образа героя-ребенка. Советское кино времен Великой отечественной войны было подчинено главной цели: идейно укреплять дух народа. Фильмы этого времени прославляли мученичество детей-партизан, помощь детей на фронте и в тылу, их вклад в общую победу над врагом («Клятва Тимура», 1942; «Как закалялась сталь», 1942; «Радуга», 1943; «Зоя», 1944; «Жила-была девочка», 1944). После войны во всем мире происходили процессы обновления киноязыка, накатывали «новые волны», в первую очередь, в итальянском кино. Участие детей стало одним из признаков итальянского неореализма.

В этих фильмах ребенок предстает *жертвой войны и/или социальной несправедливости* («Рим — открытый город», «Пайза», «Германия, год нулевой» — Р. Росселлини; «Шуша», «Дети смотрят на нас», «Похитители велосипедов» — В. Де Сика). Кинематограф оттепели, как и итальянский неореализм, уделял пристальное внимание чувствам человека, поэтому в советском кино 1950–60 годов так распространены мотивы «возвращения с войны, строительства нового дома, семьи, узнавания, усыновления» (Марголит, 2012, 388–390) («Большая семья», «Дело Румянцева», «Два Федора», «Судьба человека», «Иваново детство» и многие другие). К тому же, сердечность, щедрость души — качества, которые всегда ценны в герое, и всегда в дефиците.

К. Г. Юнг в работе «Психология архетипа ребенка» писал о важности мотива ребенка как для понимания детства коллективной души человечества, так и для отдельного индивида: «Ребенок — это потенциальное будущее. Поэтому возникновение мотива ребенка в психологии индивида означает, как правило, предвосхищение грядущего развития, даже если на первый взгляд кажется, что речь идет о ретроспективном изображении» (Юнг 1996, 60). В более благоприятных социальных условиях, нежели в первые послевоенные годы, ребенок предстает как объект реализации несбывшихся родительских желаний. В некоторой степени такой ребенок *жертва* родительских притязаний, как, например, пятилетняя Мария Чикконе («Самая красивая», 1951) из фильма Л. Висконти. Дабы избежать повторения трудностей собственной судьбы, темпераментная мать стремится, во что бы то ни стало, сделать из своей дочери актрису, нисколько не считаясь с ее желаниями. Из современных героев в категорию *жертв родительских притязаний* можно отнести мальчика Сашу из фильма «Похороните меня за плинтусом», который становится заложником установок и предвзятостей взрослых — матери и бабушки, враждующих между собой.

Экран как проекция мира ребенка

Ребенок в кино выражает особый взгляд на мир. В советском «поэтическом кино» периода оттепели был распространен сюжет «*мир глазами ребенка*» («Каток и скрипка», «Мальчик и голубь», «Сережа», «Аленка», «Человек идет за солнцем» и др.).

[...] границу, которую до сих пор самовольно нарушал зритель, — между кинематографом «детским» и «взрослым» — теперь стали сознательно,

изнутри размывать сами авторы фильмов. Однако, чем смелее это кино ломало слежавшуюся коросту художественных и идеологических клише, тем более недетскими вопросами оно задавалось. Обращение «оттепельного» кинематографа к незамутненному миру ребенка одновременно стало показателем «взросления» советского кино (Аркус, Васильева, Марголит 2011).

Противоположностью «поэтического взгляда на мир» является сюжет, в котором ребенок выражает *абсурдность мира* взрослых — сатирические фильмы «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (Э. Климов, 1964), «Зази в метро» (Л. Маль, 1960), «Игрушка» (реж. Ф. Вебер, 1976) и др.

В «застойные» 1970-е многие советские режиссеры находили нишу в детском кино, чтобы уйти от давящего схематизма и идеологии советского режима с его заведомо «правильными» установками. Появился особый жанр — «школьный фильм», позволявший говорить с современниками о проблемах школы, нравственном выборе и воспитании детей («Доживем до понедельника», «Розыгрыш», «Дневник директора школы», «Не болит голова у дятла», «Ключ без права передачи», «Чужие письма» и др.). Впрочем, на излете десятилетия и этот жанр выродился в схематизм, окостенел; за редкими исключениями это было кино в той же мере квазибытовое, в какой и квазиусловное, нескончаемый «школьный вальс» на механическом пианино» (Аркус, Васильева, Марголит 2011). Семья и школа всегда были моделью общества, ребенок — *зеркалом* родительских отношений, и, как следствие, это «зеркало» ставило диагноз обществу («Пацаны» Д. Асановой, «Чучело» Р. Быкова). С началом перестройки в отечественном кино все громче звучит голос молодого поколения, фильмы о проблемах молодежи становятся предвестниками грядущих в обществе перемен («Плюмбум, или Опасная игра», «Курьер», «Взломщик», «Асса», «Игла»). И хотя формально герой уже не ребенок, а юноша со взором горящим, фильмы свидетельствовали не просто о поколенческом бунте, а о глубоком разрыве между отцами и детьми.

К. Г. Юнг выделил несколько важных мотивов архетипа ребенка, среди которых мотив *заброшенности*. Аспект юного героя или «героический ребенок» наряду с аспектом «детского божества» имеет общую природу: «Оба типа имеют чудесное происхождение и одну общую судьбу в младенчестве, заброшенность и угрозу со стороны гонителей» (Юнг 1996, 61). Не последнюю роль в этом играет «мотив “невзрачности”, отданности на произвол, заброшенности, покинутости, подверженности всякого рода опасностям», в конечном счете, вырывающим ребенка из конфликтной

ситуации в «определенное психическое переживание, творческое по своей сути, имеющее своим предметом появление еще непознанного и нового содержания» (Юнг 1996, 63).

Ощущение *ненужности, заброшенности и одиночества ребенка* передал Ф. Трюффо в своем первом полнометражном фильме «400 ударов» (1959), сочетая поэтически окрашенное мироощущение юного героя и лживость мира взрослых. Антуан Дуанель, 13-летний подросток, в цивилизованном буржуазном обществе становится ненужным своим родителям. Пытаясь социализироваться во внешней среде и боясь наказаний, мальчик сползает в ложь и кражи; родители, считая, что испытали все средства воспитания, приводят его в полицейский участок, фактически давая согласие на то, чтобы их ребенка отправили в исправительную колонию для несовершеннолетних. Второй фильм Трюффо о ребенке — «Дикий Маугли» (1969) «можно расценить как антитезу “400 ударов”: разумная цивилизация противопоставляется цивилизации неразумной, где воспитание понимается как насилие над характером, над личностью» (Франсуа Трюффо 1985, 44). Приобщение дикаря к культуре, процессы приручения, воспитания и обучения показаны с гуманистических позиций, носителем которых является доктор Итар (в этой роли сам режиссер). Перейдя в стан «отцов», герой Трюффо от лица старшего поколения показывает, *как* общаться с трудным во всех смыслах ребенком. И главное в этом процессе — терпение, милосердие и сострадание, без которых цивилизованный человек превращается в дикаря.

В лучших своих образцах новаторское кино с героем-ребенком во главе тяготеет к экзистенциальной драме, притче («Возвращение» А. Звягинцева, «Жестяной барабан» Ф. Шлендорфа, «Белая лента» М. Ханеке). Известное выражение «устаи младенца глаголет истина», имеющее в своей основе библейское происхождение (слова Иисуса Христа «разве вы никогда не читали: “из уст младенцев и грудных детей Ты устроил хвалу”» (Мф. 21: 15–16)), можно истолковать так, что ребенок еще чист сердцем и не делает различий между положением человека и тем, как он его воспринимает; для него еще не существует условностей, взрослых игр, которые появятся в процессе воспитания и социализации. Ребенок часто говорит то, о чем взрослые не осмеливаются сказать, выражает негативные чувства, задает неудобные вопросы и требует на них ответа.

На экране ребенок часто выступает в роли *миротворца* («буфера» или *посредника*): примиряет враждебно настроенные стороны, а иногда даже и внешних врагов («Крошка Вилли Винки», 1937).

Ребенок как «спасатель»

Кинематограф также нередко обращается к теме «адюльтер глазами ребенка». Смелый шаг предпринял еще в 1943 году итальянский режиссер Витторио Де Сика в фильме «Дети смотрят на нас», изобразив мир мальчика Прико, переживающего разрыв отношений между родителями. Метания матери между мужем и любовником заканчиваются ее выбором в пользу любовника; отец, не выдержав разрыва, помещает сына в католический приют, а сам кончает жизнь самоубийством. Ребенок же переживает настоящую трагедию. Финал фильма передает настоящее горе четырехлетнего мальчика: на пришедшую мать он только взглянет, обнимется с няней, и, сложив ручки, как духовное лицо, в слезах уходит к падре. Длинный проход удаляющейся детской фигурки передает невыносимое одиночество ребенка. Семья, как показывает ее режиссер, не такая уж надежная «ячейка общества».

Зачастую ребенок является свидетелем адюльтера не между родителями, а между близкими ему людьми (возможно, таким образом режиссеры стараются сгладить углы, не посягая на семейные ценности), но душевные переживания от этого не меньше. В английском фильме «Поверженный идол» (1948, реж. К. Рид) дружба между сыном французского посла, восьмилетним Филиппом, и дворецким при посольстве, поначалу выглядит вполне типично, что позволяет поэтически раскрыть мир детства. Дворецкий Бейнс — единственный, кто играет с Филиппом в отсутствие его родителей, общается с мальчиком не с позиции поучающего взрослого, а на равных. Филипп восхищается храбростью дворецкого, который, побывав в Африке, «человека убил!». Наблюдая за любовными перипетиями взрослого, Филипп становится свидетелем сцены ссоры Бейнса со своей женой, но саму ссору он наблюдает фрагментарно. Мальчик достраивает картину несчастного случая в своем сознании и говорит следователям, что Бейнс убил жену, как он убил человека в Африке. Одновременно мальчик пытается покрыть любовную тайну своего взрослого друга, но он еще слишком мал, чтобы хитрить, и детективы быстро уличают его. Филипп становится «спасателем», выгораживая того, к кому привязался. Возникает противоречивая ситуация: когда мальчик прибегает ко лжи во спасение, все только запутывается и становится хуже, когда говорит правду, ему никто не верит.

Ребенок-«спасатель» своим присутствием прикрывает нечестное поведение взрослых. В драматическом треугольнике «Жертва-Преследователь-Спасатель» (модель Стивена Карпмана) (Берн 2015, 710–714) роли

подвижны, и у каждого есть свой скрытый мотив. В фильме «Посредник» (1971, реж. Дж. Лоузи) — экранизации одноименного романа Л. П. Хартли по сценарию Г. Пинтера — показан механизм манипулирования взрослыми мальчика-подростка. Во время летних каникул Лео приезжает к своему другу в богатое поместье. Желая понравиться старшей сестре своего товарища, Мэриан, Лео выполняет ее поручения, преимущественно передавая любовные письма. Мэриан помолвлена с богатым молодым человеком своего круга, но тайно встречается с фермером Тедом. Подросток желает понравиться красивой девушке, несколько старше его, испытывая к ней влечение, угождает, а девушка играет на его наивности; фермер-сердцеед также прибегает к уловкам — «эмоциональным крючкам» (льстит, обещает поведать ему тайну любви), иначе говоря, взрослые используют подростка в своих целях. Пересекаясь на людях, Мэриан и Тед соблюдают политес, но родители Мэриан подозревают неладное. Конфликт между долгом (приличиями) и страстью накладывается на взросление Лео: мальчика используют и даже шантажируют, а он, повинувшись данному слову, молчаливо все сносит. Развязка ожидаема. «Спасатель» сам становится «жертвой», юный Меркурий пережил настоящую психологическую травму. Фильм строится как ретроспекция: повзрослевший герой встречается с Мэриан через много лет, вспоминает пору ее прекрасной юности и своего взросления. Спустя годы Мэриан просит Лео быть посредником теперь уже между ней и ее внуком.

Стивен Карпман — последователь Эрика Берна и специалист в области трансактного анализа — разработал схему отношений в психологических играх: «Жертва — Преследователь — Спасатель», многочисленные вариации которых используются как в клинической, так и в сценарной практике. Фильм «Похороните меня за плинтусом» (2009, реж. С. Снежкин), поставленный по одноименной повести П. Санаева, не вмещает в себя всех коллизий и переживаний ребенка, описанных в повести. В то же время отчетливо доносит механизм формирования детской травмы, когда ребенок становится своеобразным «буфером» между двумя враждующими сторонами — матерью и семьей бабушки. Почти каждая сцена в фильме заканчивается конфликтом, ссорой, слезами. Бабушка — несостоявшаяся актриса, ее буйный темперамент направлен не на созидание, а на контроль близких во всех сферах их жизни (от элементарной ошибки в школьной тетрадке внука до болезненной опеки над его здоровьем, от ежедневных придинок к мужу до подозрений в краже денег лечащим врачом). Неуравновешенное поведение бабушки, маниакальная подозрительность граничат с абсурдом, сродни психическому заболеванию. Свою дочь она

называет исключительно бранными словами, считает ее гулящей и недостойной воспитывать собственного ребенка. Мальчик Саша не только транслирует вслух все выражения бабушки (Родительская ипостась в Ребенке), чем приводит в недоумение взрослых (сцена у гомеопата), он сам учится жить по правилам бабушки. В фильме хорошо показано, как ребенок становится «спасателем» и матери, и бабушки, и одновременно *жертвой* этой странной любви, объектом конфликта, в буквальном смысле раздираемым двумя противоборствующими сторонами. Придерживаясь модели С. Карпмана, можно утверждать, что бабушка здесь — неприкрытый «Преследователь» (Тиран, Агрессор), донимающая всех своими придирками. Мать Саши — «Жертва», скомпрометировавшая себя плохой репутацией (родители не позволяют ей встречаться с сыном). Ребенок, испытывая привязанность и к матери, и к бабушке, выступает в роли «Спасателя» (эпизод, когда мальчик отправляется в морозную ночь с деньгами к матери, не выдержав лечения бабушки). Переключение из «Преследователя» в «Жертву» заметно в сценах семейных «разборок», когда бабушка жалуется на свою несчастную жизнь и на то, что все силы она положила на воспитание «неблагодарной дочери», а затем и внука. В этих эпизодах «Преследователем» (виновником ситуаций) становятся либо дочь, либо муж. Модель «Жертва — Преследователь — Спасатель» накладывается и на отношения мать — отец — дочь, где попеременно в роли «Жертвы» выступает то отец (дедушка Саши), то Ольга (мать Саши), то сама бабушка. Переключение ролей происходит достаточно быстро, и уже в сцене похорон бабушки, мать одергивает сына за рукав знакомым жестом бабушки.

Бунтарь и избранник

Довольно часто можно наблюдать в кино детскую ипостась взрослого героя. В авторском кинематографе достаточно примеров обращения лирического героя к своему прошлому: лирические исповеди Ф. Феллини («8 ½»), А. Тарковского («Зеркало»). У И. Бергмана ребенок («Молчание», «Персона», «Фанни и Александр» и др.), как и у Феллини, и у Тарковского, — не просто часть мира, а его «полноправный творец»: «так или иначе все фильмы Бергмана можно рассматривать как инсценировку различных драм инфантильного сознания, разыгрывающихся в декорациях интимного времени и пространства» (Сирипля 1996, 150).

У Бергмана (и не только у него) ребенок-*бунтарь* противопоставит авторитарной фигуре отца (отчима), Бога, (порядка, мироустройства).

Бунтарство проявляется там, где есть насилие (ментальное и физическое), несправедливое отношение к ребенку и непризнание в нем личности. В фильме «Фанни и Александр» (1982) можно выделить два аспекта, связанных фигурой ребенка. Первый аспект — «гамлетизм» Александра. Параллели с шекспировской пьесой в фильме Бергмана прозрачны, даны впрямую (отец Александра играет Тень отца Гамлета, во время репетиции ему становится плохо, и совсем скоро он умирает); мать-актриса позволяет обмануться не ближайшим родственником, как королева Гертруда, но куда большим притворщиком — священником, ставшим отчимом ее детям. Призрак отца является Александру, как и Гамлету, несколько раз, однако Александр слишком мал, чтобы открыто противостоять своему отчиму-епископу (в сценах аскетичной жизни в доме отчима и его фарисейского семейства напрашивается также параллель с романом Ч. Диккенса «Дэвид Копперфилд»). Пытаясь противостоять жестокости и лицемерию взрослого, ребенок может только взрастить в себе молчаливое упрямство и уходить в мир фантазий. Второй аспект — «зеркальность» Александра и Исмаэля (социально опасный юноша в доме еврея Исаака). Бергман подчеркивает «тождество» обоих излюбленной темой идентичности личностей и соответствующим диалогом. Помимо этого, у героев одинаковый способ изоляции от внешнего мира, слишком напоминающий тюрьму: Исмаэля держат в «клетке» — потайной комнате с множеством замков и решеткой, Александра отчим запирает на чердаке. Их встреча неизбежна, как неизбежна подмена куклами-муляжами выкраденных детей мастером марионеток. Оба аспекта подчеркивают мотив «зеркальности», весь фильм переполнен отражениями.

Л. С. Выготский писал о «Гамлете» как о «трагедии отражений, трагедии теней», сам стиль этого произведения «теневого»: «Поистине, это трагедия проекций» (Выготский 1998, 365). Маленький Александр, как и взрослый Гамлет, живет в двух мирах — в мире реальном, и в мире фантастическом, мистическом. Он — единственный, кто видит духов, причем, не только призрак своего отца, ему являются и дочери епископа, корректирующие версию своей смерти, а позже и сам епископ («От меня ты не избавишься!»). Не случайно также Александр видит своего отца в комнате старьевщика, полной хрусталя, где игра света создает многочисленные причудливые отражения. В этой сцене он выражает недовольство, что отец не может упросить Бога избавить их семью от епископа. Исмаэль — ясновидящий андрогин, осуществляет задуманное Александром. Смерть отчима происходит от несчастного случая, благодаря цепи случайностей. Александр, пожелав смерти отчиму, робко пытается отказаться от задуманного.

«Слишком поздно!» — говорит ему Исмаэль, и далее происходит как бы визуализация мыслей «заказчика». Исмаэль силой мысли осуществляет то, о чем просил Александр у призрака отца. Это магия в чистом виде! Система отражений, проекций создает замкнутый, целокупный мир, в котором невозможное возможно.

Приход ребенка в мир, как приход Богомладенца, включает в себе возможность изменения жизни к лучшему, как, например, это показано в фильме «Заплати другому» (2000, реж. Мими Ледер). В 7-й класс средней школы приходит новый учитель по обществоведению, лицо которого изувечено шрамами (тайна происхождения шрамов раскроется ближе к финалу). Учитель дает ученикам задание: придумать способ изменить мир и до конца года постараться осуществить свою идею. Для Тревора (Хэйли Джоэл Осмент) — главного героя фильма, которого в одиночку воспитывает мать, воодушевляющие слова «Подумайте о том, как изменить мир и претворите свою идею» становятся руководством к действию. Тревор придумывает способ бескорыстной помощи трем людям (бомжу, матери в устройстве ее личной жизни, и однокласснику, которого обижают старшие ребята). В свою очередь, если каждый из трех сделает добро еще трем другим людям, а те в свою очередь еще трем, идея добра вырастет в геометрической прогрессии. После выхода фильма (экранизация романа Кэтрин Райан Хайд, написанного годом раньше) был создан благотворительный фонд «Заплати другому» и, таким образом, эта идея в буквальном смысле воплощена в жизнь. Избранничество и искупительная жертва, в религиозном смысле слова, в этом фильме тесно переплетены.

За год до этого Х. Дж. Осмент сыграл в нашумевшем фильме М. Найта Шьямалана «Шестое чувство» (1999), где его герой, девятилетний Коул, наделен необычным даром. Нервный и впечатлительный ребенок слышит психом в своем окружении. Уединенность, серьезность не по годам, фантазии, пугающие окружающих, все это — реакция мальчика на развод родителей. Доктор Малколм Кроу (Брюс Уиллис), хочет помочь Коулу, в то же время старается загладить чувство вины перед памятью о пациенте, которого он не смог вылечить. Доктор довольно быстро завоевывает доверие ребенка, настолько, что тот решается открыть ему свою «тайну». А она такова, что ребенок видит умерших. Мертвецы «не знают, что они умерли, ходят, как обычные люди, но не видят друг друга. Они видят только то, что хотят видеть», — говорит мальчик. Призраки являются ему в том пугающем и неэстетичном обличье, в каком настигла их смерть. На вопрос: «Что нужно от тебя этим призракам?», мальчик отвечает: «Помощь. Им нужно, чтобы их выслушали». У Малколма разлаживаются

отношения с женой, она почти все время одна, ведь он все свое внимание уделяет Коулу. Малколм говорит мальчику, что передаст его другому доктору, ему не нравится отчужденность его жены, вдумчивый Коул советует поговорить с ней, когда она заснет.

Сцена, когда Малколм застаёт жену спящей перед включенным телевизором с записью их свадьбы, ставит все точки над «i». Во время диалога, который выглядит как запоздалое признание, спящая жена роняет обручальное кольцо. Малколм смотрит на свою руку и не находит на нем кольца. Короткие флэшбеки свидетельствуют о работе мысли доктора: тайна Коула, все те сцены, когда Малколм, находясь рядом с женой, был словно проигнорирован ею, ухаживания нового поклонника. Малколм умер, и весь фильм — его общение с мальчиком, у которого галлюцинации или дар видеть потусторонний мир и умерших людей. В этом фильме ребенок в равной степени является как *посредником* между двумя мирами, так и *избранником*, обладателем особого дара.

К *избранникам*, или носителям дара можно также отнести и Билли Элиота из одноименного фильма 2000 г., и Пьера Моранжа из «Хористов» (2004), и даже Оскара из абсурдистского «Жестяного барабана». Таким образом, можно говорить о феноменальности мира ребенка, соприкасающегося с миром взрослых, и о возможностях киноэкрана проецировать этот мир разнообразными художественными средствами.

Внутренний ребенок

Очевидно, сценарии современных зарубежных фильмов (и телесериалов) не обходятся без участия психологов, либо сценаристы обучены психологии взаимоотношений. В психотерапии различают три состояния «Я» по Эрику Берну: Родитель, Взрослый, Ребенок.

Каждый человек проявляет три типа состояний Я. Состояние, которое ориентировано на родительское поведение — Родитель. В этом состоянии человек чувствует, думает, действует и реагирует так, как это делал один из его родителей, когда он сам был ребенком. Это состояние Я активно, например, при воспитании собственных детей. Даже когда человек не находится в этом состоянии Я, оно влияет на его поведение как «Родительское воздействие», исполняя функции совести. Состояние Я, в котором человек объективно оценивает окружение, рассчитывает свои возможности и вероятности тех или иных событий на основе прошлого опыта, называется Взрослым состоянием Я — Взрослым. Взрослый функционирует, как компьютер. У каждого человека внутри заключен маленький мальчик или маленькая девочка, которые чувствуют, думают, действуют,

говорят и отвечают точно так, как он или она поступали, будучи ребенком определенного возраста. Это состояние Я называется состоянием Ребенка. Ребенок не рассматривается как нечто «ребяческое» или «незрелое» — это слова Родителя, — но просто как ребенок определенного возраста, и очень важным здесь является возраст, который может в обычных обстоятельствах колебаться от двух до пяти лет. Каждому необходимо понять своего Ребенка не только потому, что с ним придется прожить всю жизнь, но также потому, что это наиболее ценная часть его личности (Берн 2015, 375–376).

«*Внутренний ребенок*», таким образом, не есть нечто «незрелое», но просто как ребенок определенного возраста». В ряде фильмов наглядно представлены Внутренний ребенок и проработка психологической травмы («Двенадцать обезьян», «Малыш» (2000), «Клетка», «Шерлок» (3-я серия 4 сезона)).

Фантастический жанр позволяет перекраивать не только внешнюю реальность, но и внутреннюю, психологическую. То, что в детерминированной реальности кажется невозможным (встреча с самим собой в буквальном смысле слова), в фантастической — становится вполне допустимым. Дважды «вступить в одну и ту же реку» («реку памяти») можно лишь в психологической реальности, переиграть (перекодировать) травматическое событие, и выйти из него с новым опытом. Сценарии многих фильмов самых разнообразных жанров включают в себя элементы проработки психологической травмы.

В фильме «Малыш» (2000, реж. Джон Тертелтауб) высоко квалифицированный специалист по имиджу, не растрачивающий себя по пустякам (на эмоции), незадолго до своего сорокалетия встречается толстого неуклюжего мальчика, повсюду его преследующего. Мальчик — ни кто иной, как он сам в восьмилетнем возрасте. Чтобы избавиться от назойливого и неприятного малыша, герою придется прислушаться к нему, принять и прожить детскую травму. В фильме в комическом ключе обыгрывается тема «возвращения к себе», а также наглядно демонстрируется житейское утверждение, что за каждым взрослым успехом скрывается детское поражение. В финале герой встретится с собой, еще более повзрослевшим — седовласым спортивным стариком, осуществившим детскую мечту... У фильма терапевтический эффект: встреча с собой — это всегда приключение, соприкосновение с «Внутренним ребенком» позволяет оставаться честным с самим собой.

Обратную «Малышу» коллизию можно наблюдать в фильме «Большой» (1988), где желание героя «стать большим» осуществляется буквально:

двенадцатилетний подросток наутро просыпается тридцатилетним. Несоответствие внешнего облика и поведения вызывает череду комических трюков и приключений: герой делает стремительную карьеру в фирме по выпуску игрушек, проходит этапы взросления. Посыл авторов фильма понятен: сохраняя непосредственность, не подавляя в себе Ребенка, можно много добиться. С другой стороны, подобная детскость неизбежно конфликтует с миром взрослых, где приходится соответствовать определенным стандартам, делать много ненужных вещей.

В фильме «Клетка» (2000, реж. Тарсем Сингх) детский психолог Кэтрин Кент лечит пациентов, находящихся в глубокой коме, с помощью погружения в виртуальный мир (экран уже давно репрезентирует мир подсознания как «другой»). Внешне все напоминает виртуальную компьютерную игру: облегающий костюм, электрические провода, подключенные к конечностям, тело, покоящееся в невесомости, словно при погружении в глубокий гипноз, «кнопка» выхода из виртуала в реальный мир. Когда к Кэтрин обращаются полицейские, столкнувшиеся с серийным маньяком, впавшим в кататонический ступор, ей предстоит войти в виртуальный контакт с убийцей (Карлом). Кэтрин сталкивается с тремя состояниями «Я» убийцы (ребенок, взрослый, демон) и соответствующими образами. Причем, «реальные» детские воспоминания Карла перемешаны с миром его жутких фантазий. Задача психолога, прежде всего, расположить к себе Карла-ребенка (его Внутреннего ребенка), уже травмированного. Путешествие по личным воспоминаниям Карла, «спонтанно» возникающим в его сознании, позволяет подсмотреть и классическую картину формирования будущего убийцы (жестокий отец, покорная мать) и мотивы перенесения подавленных желаний из сферы фантазий в реальную жизнь.

Еще в 1962 году французский режиссер-документалист Крис Маркер создал необычный по форме фильм «Взлетная полоса»: это фото-рассказ, фантастическая история о человеке, принявшем участие в эксперименте, связанном с «петлей времени». Начало и конец истории замыкаются в аэропорту, на взлетной полосе. Одним из ярких воспоминаний детства героя является смерть человека, которую он наблюдал в этом самом месте. Но парадокс в том, что, будучи ребенком, он наблюдал свою собственную смерть. Эстетический же парадокс ленты Маркера в том, что, повествуя о временных событиях, режиссер прибегает к статичной форме повествования — последовательной смене фотографий. Через 33 года Терри Гиллиам создает антиутопию «Двенадцать обезьян» (1995), вдохновленную короткометражкой Маркера. Расширив основную тему путешествия во времени и мелодраматическую линию, режиссер добавляет интригу

с поисками группы активистов под названием «12 обезьян». Обрастая в еще большей степени подробностями и перипетиями, эта тема получит развитие в одноименном телесериале «12 обезьян» (2015, реж. Дэвид Гроссман, Магнус Мартенс, Майкл Ваксман), представляющем собой фантастический экшн с временными эскападами.

И в короткометражке К. Маркера, и в фильме Гиллиама время многослойно: оно дробится на временные отрезки, куда засылают героя-добровольца. Сон, который постоянно снится герою, и «реальная» сцена в аэропорту — одно и то же событие. По сути, на экране предстает репрезентация психологического состояния «де жавю», показанная приемом флешбэков. Фильм представляет собой не столько эксперимент со временем (в нарративе фильма время весьма условно), сколько парадоксальную мысль, что герой, будучи ребенком, наблюдал собственную смерть. Не случайно, у К. Маркера и Т. Гиллиама повествование возвращается к исходной точке, начало и конец истории замыкаются, образуя цикличность. Это позволяет снова вспомнить о юнговской градации: ребенок как исходная и конечная сущность. «Исходная сущность была до человека, конечная — после человека [...] предсознательная сущность — это бессознательное состояние самого раннего детства, послесознательная сущность — антиципация *per analogiam* того, что вне смерти» (Юнг 1996, 70).

Если в короткометражке Маркера речь шла о временном парадоксе, усиленном самой эстетикой фоторассказа, то у Гиллиама превалирует тема свободы и «безумия» как непохожести, инаковости героя. Фантастическая идея возможности повлиять на ход событий, переписывание истории — отдельно взятой или в масштабе человечества давно будоражит воображение голливудских сценаристов. В телесериале «12 обезьян» на кону все та же тема глобальной катастрофы, связанной с распространением смертоносного вируса. Переработав идеи «Эффекта бабочки» и «Петли времени», авторы сериала приходят к той же мысли: изменяя прошлое, можно повлиять на будущее, т. е. воздействовать на события интерактивно. Все это сближает нарратив с компьютерными играми.

Обратимость времени в художественном пространстве фильма, возможность подчинить, «приручить» время, перескочить в события далекого прошлого, в детство, в настоящее и будущее — все это в большей степени имеет отношение к психологическим (внутренним) процессам, нежели к внешним. И кинематограф давно уже репрезентирует субъективный мир героев как вторую реальность. Образ ребенка не только отсылает к прошедшему времени, но и помогает найти ключ к загадке настоящего. В телесериале «Шерлок» (3-я серия 4-го сезона, 2017, реж.

Бенджамин Карон) авторы наглядно показали механизм вытеснения детской травмы главного героя. В детстве гениальная сестра упрятала лучшего друга своего брата в колодец, из-за того что с ней не играли, мальчик там и умер. Прозвищем друга *Redbeard* Шерлок наградил собаку, которой никогда не существовало. Флешбэки Шерлока, относящиеся к детству, перемежаются сюрреалистической сценой в самолете и разговором с девочкой по телефону. (Еще в прологе зрителю представляют эпизод, больше похожий на кошмарный сон, чем на реальность: пробуждение девочки в самолете, на борту которого все спят мертвым сном, включая пилотов. На протяжении всей серии Шерлок не раз заговаривает ей зубы, пытаясь помочь виртуально). В финале дается ключ к разгадке, включая метафору парения в небе — одиночество гения и неумение жить по правилам материального мира. В этой сцене актриса, играющая взрослую Эвр (Сиан Брук), даже говорит детским голосом, а диалог Шерлока с сестрой напоминает сеанс у психотерапевта. По сути, так и есть: Взрослый Шерлока обращается к Ребенку сестры. В заключительных кадрах монтажными перебивками режиссер показывает сразу несколько параллельных линий: Майкрофт сообщает родителям, что Эвр снова в Шерринфорде («она молчит, она не будет ни с кем общаться, она ушла за пределы нашего понимания»). И несколько раз мы видим одну и ту же повторяющуюся сцену: Шерлок достает из своей сумки скрипку и пробует играть, пока к нему не присоединится сестра, и звуки мелодии не польются полноценным дуэтом. Так воплощается призыв маленькой девочки: «поиграй со мной, Шерлок».

Мэрилин Мюррей — автор специального метода по работе с психологическими травмами и депривацией, сама пережившая насилие в восьмилетнем возрасте, выделяет три состояния Внутреннего Ребенка: Естественный Ребенок, Контролирующий Ребенок, Плачущий обиженный Ребенок. Четвертым состоянием, по М. Мюррей, является Чувствующий Взрослый (Мюррей 2004, 80) — здоровая уравновешенная часть. Пересекаясь с транзактным анализом Э. Берна, М. Мюррей связывает функцию контроля не с Родителем, а с расщепленным состоянием ребенка, пережившего сильнейшую психологическую травму. Пользуясь данным психоаналитическим инструментарием, рискну утверждать, что в приведенном из «Шерлока» примере удаленная от внешнего мира и укрепленная тюрьма-крепость с единственной узницей, подчинившей себе весь персонал и загадывающей загадки сфинкса, — это метафора Эго с его контролирующей частью и искаженным поведением Взрослого (или Контролирующий Ребенок, по Мюррей). Внутренний Ребенок (детская

ипостась) Эвр — маленькая девочка на берегу озера, которую не взяли в игру, плачущая девочка в самолете — фантомная (травмированная) часть героини, которая просит о помощи, или Плачущий обиженный Ребенок, по Мюррей.

В кинематографе также часто встречаются герои, сохраняющие в себе детство — *вечный ребенок*, дурачок, юродивый — выражающие непосредственный взгляд на мир (Джельсомина из «Дороги», аутист Раймонд из «Человека дождя», Форрест Гамп и др.). Таким образом, краткий анализ показывает множественность смыслов образа Ребенка в кино. Тема Ребенка связана с временным аспектом, ребенок — это прошлое и будущее, «начальная и конечная сущность», по Юнгу, а на глубине, или в центре личности — Самость.

Литература

1. Алексеева М. А. Роман воспитания в современной прозе // Дергачевские чтения — 2011. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посв. 100-летию со дня рождения И. А. Дергачева. Екатеринбург, 6–7 октября 2011 г. В 3-х т. Т. 2. С. 16–24.
2. Аркус Л., Васильева И., Марголит Е. Детское кино в СССР. [Электронный ресурс] URL: http://2011.russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&e_dept_id=6&text_element_id=32.
3. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М.: Эксмо, 2015.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
5. Марголит Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012.
6. Мюррей М. Узник иной войны: Удивительный путь исцеления от детской травмы. Изд-во: HRI Press, 2004.
7. Сирипля Н. Ребенок // Сеанс. 1996. № 13. С. 150–151.
8. Франсуа Трюффо (сер. Мастера зарубежного киноискусства) / Сост. И. Беленький. М.: Искусство, 1985.
9. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996.

Вера Полищук

ИЗГОИ И ВЕДЬМЫ: ПРОБЛЕМА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ФИЛЬМАХ О ШКОЛЬНОЙ ТРАВЛЕ

Представляется, что внутри жанра фильмов о школе существует отдельный поджанр фильмов о школьной травле и проявлениях жестокости среди подростков. Несмотря на то, что такие фильмы многочисленны, в рамках этой категории просматривается особая разновидность «школьных» фильмов, в которых элементы психологической драмы переплетены с элементами мистического триллера.

Анализ показывает, что в этих фильмах не только прослеживаются характерные для жанра «кино о школьной травле» психологические и социальные типы персонажей, которые отчасти определяют сюжет¹. В мистических фильмах о школьной травле прослеживаются некоторые закономерности, по которым строится образ главного героя и его окружения, в свою очередь, взаимосвязанные с сюжетными ходами и потаенной символикой, сопряженной с природными стихиями, обрядностью (особенно обрядом инициации), переходами из мира живых в мир мертвых и т. п. Кроме того, особой функцией в мистических триллерах о школьной травле наделяется фигура родителя или значимого старшего, усугубляющего отчуждение изгоя от сверстников.

Данные закономерности в статье анализируются на примерах американских фильмов «Кэрри» (1976, реж. Б. де Пальма), «Колдовство»

¹ Основные устойчивые типажи школьных фильмов, как представляется, сродни маскам в “commedia del arte”: изгой, тиран, силач, красавица, шут и др.

(1996, реж. Э. Флеминг), «Кэрри» («Телекинез») реж. Кимберли Пирс (2013) и советского фильма «Чучело» (1983, реж. Р. Быков). Последний, не будучи, строго говоря, мистическим триллером, тем не менее, содержит отдельные элементы этого жанра, глубоко запрятанные в ткань фильма.

Обе экранизации знаменитого дебютного романа Стивена Кинга «Кэрри» (1974) и фильм «Колдовство» представляют собой триаду, связанную взаимовлиянием и сходными ходами и структурными элементами. Заметим, что фильм «Колдовство» перекликается с первой экранизацией романа «Кэрри», а вторая экранизация не только снята под влиянием первой, но и содержит ряд отсылок к «Колдовству».

Характерные составляющие мистического триллера, создающие своеобразие фигуры школьного изгоя, поданы в трех фильмах достаточно прямолинейно. Сюжет «Кэрри» разворачивается вокруг девочки-изгоя, которая осознала свой магический дар телекинеза и жестоко отомстила одноклассникам за травлю (казнила учителей, сожгла школу, разрушила часть города), а фильм «Колдовство» рассказывает о том, как появление такой же одаренной девочки-изгоя сплотило маленький кружок ей подобных в «ковен», то есть сообщество из четырех ведьм; в свою очередь, после конфликта трое из них начинают травить четвертую, повторяя в миниатюре поведение школьного социума. Изгойство распределено между четверьмя персонажами и предстает во всех возможных вариантах: одну девочку травят как новенькую, другую — как темнокожую, третью за «уродство» — келоидные рубцы на теле, четвертую — за экстравагантные интересы к готике и магии и за социальную маргинальность (Нэнси живет в трущобе, в ветхом трейлере с матерью и отчимом, она принадлежит к прослойке так называемой “white trash”, «белой голытьбе», то есть социально стоит ниже состоятельной афроамериканки).

Во всех трех фильмах присутствует тема инициации, символической смерти и перерождения. В обеих экранизациях «Кэрри» и в «Колдовстве» героини проходят или сам ритуал инициации как таковой, или его подобие; во всяком случае, они переживают символическую смерть и затем воскресают в новом образе и с новыми качествами (главным образом, с новыми силами и способностями). В «Кэрри» девочка-изгой, некрасивая и застенчивая, подвергается школьной травле; она наделена способностями к телекинезу, но не вполне их осознает и боится ими пользоваться. После очередного витка травли одна из одноклассниц Кэрри, раскаиваясь, что участвовала в травле, начинает стараться, чтобы Кэрри была избрана школьной королевой на балу. Кэрри же просто решается пойти на бал в красивом платье, протестуя против пуританских запретов

фанатички-матери. Кульминация происходит, когда мучители, решившие продолжить травлю, опрокидывают на девушку в бальном платье ведро свиной крови. Испачканная и обезумевшая от ярости Кэрри устраивает в школе замыкание тока и запирает двери; школьники и учителя гибнут от тока и огня, затем бедствие охватывает весь город. Кэрри не в состоянии остановиться и продолжает мстить, пока не гибнет сама.

Чрезвычайно важно, что момент символической смерти Кэрри и ее перерождения маркирован в фильме дважды, и оба раза *переходом от чистоты к грязи* (сцена в душевой и сцена на балу). На балу нарядная девушка мгновенно превращается в гротескную окровавленную фигуру, после чего и начинает мстить. Следует сказать, что в обеих версиях «Кэрри» и в «Колдовстве» инициация, смерть и перерождение тесно связаны со стихиями воды и огня, а не только с кровью (которая обычно играет важную роль в ритуале инициации). В «Кэрри» перерождение героини напрямую связано с физическим созреванием. В первом же эпизоде проливается менструальная кровь: наступление половой зрелости обостряет ее дар телекинеза (это очень распространенный ход в фэнтези и мистике). При этом после символической смерти под потоком крови Кэрри обретает безграничную власть над огнем и водой и электротокком; она не умирает, но перерождается, а гибнет школьный красавец и любимец, оказавшийся рядом с ней (ведро свиной крови бьет его по голове).

В «Колдовстве» четыре ведьмы, собравшись на шабаш, проводят магический викканский ритуал, построенный на посвящении-инициации (наносит друг другу укол иглой в палец, смешивают капли крови в вине и пьют вино). До инициации героини «Колдовства» не вполне властны над своим телом и стихиями: одна из девочек на уроке в бассейне проявляет неумение нырять с вышки; после инициации она овладевает своим телом и водной стихией и ныряет идеально. (Одновременно с этим она обретает власть управлять другими людьми и наносить порчу обидчикам). По сходной схеме строятся истории остальных участниц ковена: девочка, страдавшая от шрамов, после инициации исцеляется; темнокожая девочка в отместку за расистские высказывания насылает алопецию на белую заводилу травли, и в результате героиня типажа «признанная красавица» теряет волосы².

Во всех трех фильмах героини-изгои после перерождения обретают власть над стихиями. В «Колдовстве» это происходит после шабаша

² Здесь следует отметить, что во всех анализируемых фильмах присутствует мотив волос, их утраты, опачкивания или поругания: это происходит обычно сразу или вскоре после момента, когда героиня делает красивую прическу (Кэрри на бал,

на берегу океана во время шторма: ночью, принеся жертвы и собрав шабаш вокруг костра, девочки засыпают на песке, а утром одна из них, которую на шабаше ударило молнией (символическая смерть) обретает способность ходить по воде и повелевать бурей; выброшенных на берег касаток она воспринимает как подношение океана. Когда три ведьмы начинают травить новенькую, Сару, она обращает силу стихий и их же чары против них самих: к каждой из них возвращается или прежний изъясн, или тот вид порчи, который они успели навести на врагов³. В схватке с бывшими соратницами Сара переживает реальную угрозу смерти и, чтобы спастись от разъяренной Нэнси, самой сильной и безумной из ведьм, швырнувшей в нее тяжелый шкаф, исчезает — делается невидимкой, притворившись грудой одежды. Это и есть момент символической смерти. После него Сара обретает силу, черпая ее из оживающей фотографии покойной матери-ведьмы и успешно побеждает противниц. Все три лишаются своего дара, а самая злобная сходит с ума⁴.

В фильме «Кэрри» («Телекинез») 2013 года тема власти над стихиями усилена: введена сцена в бассейне, предшествующая сцене менструального кровотечения Кэрри и травли в школьном душе. В дополнительной

Лена для уверенности в себе, девочки из «Колдовства» — развлекаясь и чародейством меняя себе прически).

³ Интересно отметить, что в схватке ведьм использован широко распространенный в фильмах ужасов ход: появление пугающих существ (в данном случае насекомых и рептилий) из канализации: сливных отверстий в ванне и душе, унитаза и т. п. С одной стороны, это явный оммаж режиссера фильму «Иствикские ведьмы» (реж. Джордж Миллер, 1987), где оскорбленный дьявол таким образом мстит одной из ведьм. С другой, представляется, что здесь режиссер играет на детской фобии «страшных мест» — темных уголков и отверстий, особенно ведущих в канализацию — неведомый хтонический мир; фобия, в частности, описана в книге М. В. Осориной (2016).

⁴ Помимо символической смерти в фильмах имплицитно присутствует тема самоубийства героинь, тесно связанная с особыми способностями и колдовской властью над телом и стихией. Так, у Сары в «Колдовстве» была в прошлом попытка суицида, о чем говорят шрамы на руках. Кэрри постоянно находится на грани самоубийства, а ее мать занимается причинением себе телесных повреждений. Ролан Быков, по некоторым данным, планировал по сценарию закончить фильм самоубийством героини, которая выбрасывается из окна, но изменил решение, отчасти, возможно, по соображениям цензуры. По воспоминаниям исполнительницы главной роли, Кристины Орбакайте, в планах режиссера также был эпизод, где героине снится, что она летит по воздуху, выбросившись из окна, но не разбившись, и этот эпизод подан именно как сон. В «Колдовстве» одной из ведьм в бреду мерещится, что она научилась летать; после инициации она наяву ходит по глади океана.

сцене Кэрри подвергается насмешкам одноклассниц за неумение играть в водное поло. Она забивается в угол бассейна и прячется под водой. Обратим внимание на операторский ракурс, который передает точку зрения героини на мучителей: она смотрит на них под водой как затаившаяся русалка, существо из иного мира, одинокое, затравленное и лелеющее мысль о мести. Эта сцена перекликается с «Колдовством».

Важную роль в трех анализируемых фильмах играет фигура значимого взрослого/родителя. В обеих экранизациях «Кэрри» соблюдена максимальная близость к первоисточнику. Кэрри Уайт — дочь пуританки, религиозной фанатички с репутацией городской сумасшедшей и изгоя. Мать усугубляет отчуждение дочери от социума и, когда Кэрри пытается социализоваться, налагает запрет и препятствует этому. В конечном итоге мать, пытаясь убить свою дочь, гибнет от ее руки. В «Колдовстве» картина несколько сложнее. В фильме, как уже говорилось, изгойство распределено между четырьмя персонажами и предстает во всех возможных вариантах. Соответственно, роль родителя/старшего как способствующего отчуждению тоже представлена в разных вариантах. Особенно выпуклы родительские фигуры у Нэнси и Сары. У первой родители маргиналы, алкоголики, она отчуждена от матери и отчима. У Сары есть любящий отец, но она сирота (ее мать умерла родами) и, хотя отношения с мачехой безоблачные, оттенок сказочного сиротства в образе героини есть. Отсутствующая физически, покойная мать надеется мистическим ореолом: ее фотография служит Саре талисманом, а когда на защиту Сары встает добрая волшебница из эзотерического магазина, имеющая внешнее сходство с матерью, фотография оживает. Важно и то, что, когда ковен начинает травить Сару, девочки имитируют сообщение об авиакатастрофе, в которой погибли ее мачеха и отец, то есть сиротство усугубляется.

Как видим, обе экранизации «Кэрри» и «Колдовство» образуют некое подобие триады, в которой фильмы связаны ярко и явно выраженными элементами триллера, сходной символикой и перекликающимися сюжетными ходами, и все это объясняется прямым влиянием (Первая экранизация «Кэрри» повлияла на «Колдовство», а «Колдовство», в свою очередь, явственно повлияло на более позднюю экранизацию «Кэрри» 2013 года, известную в российском прокате как «Телекинез»).

Куда менее прозрачен и куда более неоднозначен стоящий особняком фильм Ролана Быкова «Чучело», снятый в 1983 году по повести Владимира Сотникова, написанной на основе реальной истории о школьной травле. При этом в фильме о травле в советской школе просматривается та же

символика, связанная с персонажем-изгоем как порождением иного мира, переживающим символическую смерть и воскресение в новом качестве, с новыми свойствами, и одерживающим неоднозначную победу над мучителями — дорогой ценой. Как реализуются в фильмах Быкова основные составляющие, перечисленные выше?

В «Чучеле» родитель (значимый взрослый) также предстает как фигура, способствующая отчуждению. Так, между Леной и остальным миром находится взрослый посредник, ее дед, который носит символическую фамилию Бессольцев (значение фамилии — бедняк, человек, у которого нет даже щепотки соли; например, аналогична этимология фамилии Бескаравайный) и данную местными жителями кличку Заплаточник. (Он бессребреник, бескорыстный собиратель старых картин, которые скупает на все деньги, предпочитая носить залатанное пальто). Зритель узнает, что он боевой офицер, прошедший войну. В городке у него репутация чудака, сумасшедшего, и в фильме есть сцена, где маленькие дети бегут за ним, выкрикивая его прозвище (травля изгоя). Напомним, что в «Кэрри» отчуждению девочки от мира способствовала ее пуританка-мать, имевшая репутацию городской сумасшедшей, и также связанная с дочерью сложными отношениями. Кроме этого отсвета юродства, падающего и на Лену, ее образ также окрашен оттенками сказочного сиротства. Родители Лены упоминаются только как отсутствующие, они живут где-то далеко, как бы в другом мире. (Вспомним «отсутствующую» покойную мать Сары в фильме «Колдовство»).

Символическая смерть и воскресение в новом качестве — сквозной мотив всего фильма, связанный с инициацией. Однако введен он не так прямолинейно, как в «Кэрри» и «Колдовстве», прежде всего потому, что формально «Чучело» не мистический триллер. Героиня, как может показаться, не обладает магической силой и не проходит инициацию в колдуньи или в постижение своего дара. Но так ли это на самом деле? Представляется, что в фильме Быкова главная героиня все же обрисована как своего рода носительница необычного дара, однако он имеет скорее *духовный* характер и обеспечивает ей не физическую, а моральную победу над толпой мучителей. Рассмотрим, как эти мотивы имплицитно вплетены в текст.

Если проследить постепенное преобразование героини на ее пути к перерождению, особый смысл обретает сцена с кабаньей головой, основанная одновременно на цитировании одного из претекстов фильма и на архетипах. Чтобы самоутвердиться, Лена делает в парикмахерской дамскую прическу. В этот же вечер мучители решают напугать Лену

и просовывают в окно ее дома голову-чучело кабана (настенное украшение)⁵. Сначала девочка реагирует испуганным криком. Затем появляется старик Бессольцев, который поначалу утверждает, что Лене померещилось. Важно то, что он приносит новое приобретение, старинный портрет «Машки» — прабабушки Лены, полного ее двойника (портрет был изготовлен специально для съемок). Дедушка вдохновенно, в житийных тонах рассказывает историю Машки, освобожденной крепостной, ставшей учительницей. На символическом уровне Лена в этот момент обретает защиту предка.

Когда после этого рассказа подростки вновь суют в окно кабанью голову, во-первых, Лена уже не так пугается, во-вторых, дед вступается за Лену (тоже покровительство старшего в роду) и фактически срывает маску, за которой оказывается лицо Димы Сомова, подлинного предателя в истории со школьным прогулом, мальчика, в которого Лена влюблена и чью вину она взяла на себя, пойдя на самопожертвование. Оказывается, что Сомов предал ее вторично и перешел на сторону мучителей, не признавшись им в своей вине. Здесь очень важно именно тесное временное и пространственное стечение ключевых визуальных образов: эпизод подчеркивает сходство Лены с портретом сильной женщины-предка, в то же время мальчик Сомов отождествляется с кабаном, как бы оказываясь животным. Животная природа мучителей оттеняет возвышенную природу героини-жертвы. (Интересно, что в дальнейшем это противопоставление последовательно подчеркивается в фильме: в сцене вечеринки, когда Лена разоблачает юного живодера из числа своих мучителей, одноклассники накидывают на его шею поводок и заставляют идти на четвереньках, а он обиженно кричит «я могу и гавкнуть»).

В «Чучеле» ходы и образы, несущие элементы инициации, оттенены отчетливыми библейскими отсылками. Итак, кровь героиня проливает в самом начале фильма, когда одноклассники избивают ее и, разбив нос, валят с ног. (Поза, в которой упавшую Лену держит на руках дед Бессольцев, поднимая с земли, перекликается с каноническим изображением снятия с креста). (Как мы помним, в трех американских фильмах

⁵ Важно отметить, что здесь Быков пошел на изменение первоисточника: у Железникова в тексте повести была медвежья голова. Существует вероятность, что создатели фильма «Чучело» читали роман Уильяма Голдинга «Повелитель мух»: в СССР он был впервые опубликован в 1969 году в журнале «Вокруг света». То, что в «Кэрри» и «Чучеле» фигурирует именно свиная кровь и свиная голова, как кажется, представляет собой отсылку к библейскому сюжету о бесах, которых Иисус вселил в стадо свиней. Тем самым мучители ассоциируются с бесноватыми.

кровь присутствует в кадре и четко мотивирована сюжетом). Однако подлинную символическую смерть Лена переживает, когда подростки под предводительством лидера, Мироновой по прозвищу Железная Кнопка, не только подвергают ее поруганию и осмеянию (не отдают платье, перекидывая друг другу — символическое насилие, обнажение), но и сжигают на костре чучело Лены, изготовленное из ее платья. Этот эпизод — кульминация фильма, ему предшествует нагнетание напряжения: многочисленные допросы и преследования с давлением на психику, как в помещении школы, так и на улице. Сцена сожжения платья представляет собой, по сути, пытки и казнь. Представляется, что здесь вплетена отсылка к Новому Завету, к мукам Христовым и Голгофе, что добавляет новые грани центральному образу персонажа-изгоя. В то же время напрашиваются и более широкие ассоциации с христианским мученичеством и особенно с сожжением Жанны Д'Арк, поскольку ранее в ткань фильма уже вплетался мотив инквизиции. Что позволяет говорить о казни и инквизиции? За счет каких режиссерских ходов он создается в фильме?

Мотив инквизиции и «охоты на ведьм» вводится в фильм с самого начала: едва ли не первое, что говорит Железная Кнопка — «за такое раньше сжигали, предателей сжигают». В сцене первого допроса в классе, когда подростки выясняют, кто сообщил учительнице о коллективном прогуле, и подозрение падает на Диму Сомова, мальчик стоит на фоне репродукции картины, где инквизиторы сжигают на костре Джордано Бруно, отказавшегося отречься от своих идей. Крупный план с упрямым лицом Сомова на фоне картины повторяется несколько раз и вряд ли случаен. Далее, поругание и символическая казнь чучела происходят в развалинах заброшенной церкви. Издевательства начинаются в форме игры — так называемой игры в «собачку», когда мяч или предмет (в данном случае — платье) перебрасывают из рук в руки, а в центре круга стоит человек, который должен этот предмет поймать⁶. Более того, издевательства и подготовка казни происходят под музыку: у детей с собой магнитофон, и они одновременно перебрасывают платье, смеются и приплясывают. (Такое же смешение праздника и травли, казни присутствует в «Кэрри» в сцене бала и избрания короля и королевы).

Затем подростки повторно допрашивают Сомова в темном помещении церкви, зажигая спички, и он отрывается от Лены, что отсылает к отречению Петра от Христа. Девочку насильственно удерживают,

⁶ Характерно, что в подростковом быту «игра в собачку» часто граничит с издевательством и элементом травли: одни и те же действия могут быть как регламентированной игрой по взаимной договоренности, так и спонтанным актом травли.

складывают костер, делают из ее платья чучело, снабженное табличкой «Чучело-предатель». Девочке завязывают глаза, подводят к костру, снимают повязку; у нее на глазах Сомова заставляют разжечь костер. Важно не только то, что на костре сгорает символическое подобие Лены в ее платье и с надписанным ее прозвищем. Обратим внимание на операторские приемы и монтаж кадров: кадры, где видно, как языки пламени сжигают платье, чередуются с другим ракурсом: Лена смотрит на горящее платье через костер, но мы видим ее через пламя и она как бы стоит по грудь в огне, с заплаканным лицом; это максимально близко к сожжению живо. (Когда Лена приходит попрощаться с классом в школу перед отъездом и предотвращает попытку самоубийства Сомова, ставшего новым объектом травли, она открытым текстом произносит: «Я была на костре», то есть сожжение платья и чучела девочка воспринимает как собственную казнь». Отсылка к Жанне Д'Арк здесь прямая. (Быков, естественно, знал этот сюжет и мог как минимум видеть одну из кинокартин на этот сюжет, а их к тому времени было снято более десятка, и, что гораздо важнее, в 1970 году Глеб Панфилов снял фильм «Начало» с Инной Чуриковой в главной роли, который изначально планировался как полностью посвященный фигуре Жанны).

В сцене сожжения и наступает момент перехода, символической смерти и воскресения в новом качестве. Лена раскидывает костер, вырывает длинный шест, на конце которого закреплено чучело, и размахивает им как импровизированным факелом, заставляя мучителей разбежаться в испуге. (Если вспомнить американские триллеры, это еще и символическое обретение власти над огнем — в завуалированном виде). Орудие казни стало для Лены оружием. Она обрела силу, но моральную, а не физическую: Лена не наносит мучителям реальных ударов, в отличие от Кэрри, и никому не мстит. После того, как мучители разбежались, девочка остается одна: на общем плане видно, как она падает на мокрую землю перед руинами церкви. На крупном плане она лежит на спине и смотрит в небо. Это и есть момент смерти и возрождения.

После символической казни и возрождения Лена объявляет деду и однокласснику Васильеву, также жертве травли: «Я никого не боюсь». После казни и возрождения Лена остригает волосы наголо; во многих ритуалах утрата волос (например, пострижение в монастырь) служит одним из символов смерти для мира и последующего отречения от мирских соблазнов. В данном случае стрижка наголо противопоставлена и дамской прическе, и косам, и распущенным волосам, с которыми Лена была в сцене казни. Лена внезапно появляется на праздничной вечеринке

у мучителей, по-крестьянски повязанная платком, что усугубляет ее сходство с портретом оберегающего предка — бабушки Маши. Перерожденная Лена бесстрашно осмеивает одноклассников, и они не в силах возразить от испуга. Но это не просто насмешки. Сообщение «правды в лицо», а именно это и происходит, соответствует модели поведения юродивого: Лена сообщает, что о ком думает, а также объявляет классу, что один из мальчиков отлавливает собак для живодеров (ранее Лена и Сомов не решались это сделать и не могли отбить собак у хулигана). Кроме того, модели поведения юродивого соответствует и гротескный танец, который Лена исполняет, нарушив ход вечеринки с интимными медленными танцами при свечах.

В этой смысловой цепочке важен эпизод, в котором Лена приходит в школу проститься с классом. Она снова появляется в новом качестве — «умершей для мира», т. е. остриженной наголо и неуязвимой для насмешек. Теперь она недосягаема не только эмоционально, но и физически: они с дедом уезжают. Лена обрела моральную силу и определенный авторитет: так, одного ее слова достаточно, чтобы Сомов, готовый выброститься из окна, спустился с подоконника на пол. Подростки по очереди подходят к ней с изъявлениями почтения, а мальчик-живодер подхалимски кланяется и говорит «позвольте ручку».

На прощание Лена с дедом оставляют в дар школе портрет девочки — прабабушки Маши, освобожденной крепостной, ставшей учительницей. Потрясенные дети опознают портрет как двойника Лены. Память о Лене сохранится в школе и в классе, а ее тень (портрет), двойник, будет долго присутствовать в городе, подобно тому, как сохранялась в американском городке память о Кэрри, несмотря на ее смерть. Обратим внимание на то, что прощание Лены и акт дарения портрета производят на подростков катарсическое действие: дети начинают плакать, каяться, одна из девочек-мучительниц восклицает: «Мы детки из клетки, нас надо за деньги показывать в зверинце». Чрезвычайно важно и операторское решение сцены. Дети смотрят на портрет двойника-предка Лены снизу вверх (он установлен на возвышении у доски). У них заплаканные лица, они хватаются друг за друга. Это можно соотносить с поведением толпы перед чудотворной иконой.

В целом можно сказать, что в «Чучеле» героиня одерживает моральную победу. В отличие от Кэрри и четверки ведьм из «Колдовства», девочка никому не мстит, она лишь оставляет память о себе и оставляет одноклассников наедине с правдой, покаянием и осознанием их прегрешений. Но так ли безоблачен финал для самой героини? Не совсем. Отъезд Лены

и деда носит характер отбытия в иной мир: они уезжают практически без багажа, оставив дом и картины городу, уплывают на корабле в туман под звуки духового оркестра. Формально зрителю известно, что они уезжают в Москву к родителям Лены, ни разу не показанным в фильме (в интерьере дома зритель видит только живописные портреты и старые фотографии деда Бессольцева и его предков). Москвы и родителей как бы не существует, это некое запредельное пространство, куда ездят счастливики на каникулы и куда рвется одна из мучительниц, девочка-москвичка. Значимо и то, что духовой оркестр юных курсантов во главе с дирижером провожает их, обнажая головы, а это ритуальный жест не только прощания, но и прощания вечного — похорон⁷. При просмотре этой сцены задним числом обретают новые смысловые оттенки и предшествующие эпизоды. Так, на переход деда и внучки в иной мир намекает и еще одна подробность: в сцене исповеди затравленная Лена, которая приняла решение уехать в Москву, уговаривает деда ехать с ней. Бессольцев говорит, что не может забрать с собой картины, поскольку они «родились в городе» и принадлежат городу, а без картин он сам умрет. Конечно, это можно воспринять просто как образное выражение, гиперболу. Но в финале старик оставляет свой дом и коллекцию городу. Утром в день отъезда Лена просыпается как бы уже в ином мире: осеннюю слякоть сменил белый снег, сменилось время года, наступила зима. Девочка пробуждается оттого, что в доме становится все темнее и, главным образом, от стука молотка по дереву: дедушка заколачивает окна. Такой звук — одна из самых частотных деталей, встречающихся в литературных и кинематографических описаниях похорон, а снег может ассоциироваться с погребальным саваном.

Что касается стихий воды, земли и огня, а также крови, они участвуют в мотиве инквизиции, символической смерти и казни. Действие происходит осенью, провинциальный городок постоянно показывают как мокрый и грязный, ни единого солнечного дня в кадре не появляется, под ногами персонажей хлюпает грязь, в нее дети толкают друг друга, пачкаются, падают на мокрую землю. Романтическая ситуация, в которой зарождается влюбленность Лены в Диму, связана с тем, что девочка промочила ноги

⁷ Значимо и другое: все курсанты военного училища стрижены наголо, как и Лена. На протяжении фильма эти дети-военные никак не смешивались с хаотичной толпой дикарей-школьников, но время от времени появлялись в кадре, всегда как упорядоченная структура и отчасти как заколдованные, «иные» дети, не контактирующие с миром живых: они играли в оркестре, встречая теплоходы, ходили строем по городу или делали зарядку на плацу, когда Лена бежала мимо от преследователей.

и он помогает ей переобуться. Дети часто бьют друг друга до крови. Одна из сцен противостояния Лены, Сомова и мальчишки-живодера происходит у запруды, часть погони во время травли проходит по берегу реки. Огонь задействован и в сцене символической казни, и в сцене вечеринки (свечи). В связи со стихией воды особенно примечательно визуальное решение в сцене исповеди Лены, рассказывающей деду историю побега с уроков и предательства. (Эти эпизоды введены как серия флешбэков). Снова и снова в кадре девочка, которая сидит за темным полированным столом, положив на столешницу подбородок и спрятав руки под стол. Может показаться, будто она с трудом удерживает голову над темной водой. Как и Кэрри в фильме 2013 года, она своего рода русалка. Этот же образ вводится, когда Лена с распущенными волосами бежит через парк, затянутый пеленой тумана — на собственную казнь (сожжение чучела).

Как мы видим, социально-психологическая драма Ролана Быкова за счет ряда ключевых мотивов и образов перекликается с «Кэрри» и ее перепевами. Хотя формально фильм Быкова выдержан в реалистическом ключе, в нем присутствуют скрытые элементы мистического триллера. Истории об изгоях в американском и русском вариантах различаются не только общим посылом, но и финалом: героиня Быкова одерживает моральную победу над мучителями за счет сочетания гордости и умения прощать. Однако в той или иной степени во всех проанализированных фильмах героиня в финале переходит в иной мир.

Литература:

1. *Осорина М. В.* Секретный мир детей в пространстве взрослых». СПб.: Питер, 2016.

Александр Кечик

СТРАТЕГИИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ АУТСАЙДЕРА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Персонаж-аутсайдер при любом своем появлении так или иначе поднимает важную проблематику взаимоотношений личности и группы. Он является частью некой общности, но при этом ей не принадлежит. Как любая фигура исключения, он запускает процесс зрительской рефлексии (осознанный или нет) относительно способов интеграции в состав сообщества. Если существует исключенный, значит, есть требования общности, которым он не может (или не хочет) соответствовать.

Ситуация усложняется, если героем-аутсайдером является подросток. Образ подростка в силу своей природы (будущий взрослый) позволяет создавать упрощенные модели общества. Показывая взаимоотношения между детьми, можно сделать высказывание относительно природы человека вообще. Известный пример — экранизация романа Уильяма Голдинга «Повелитель мух», где «дети попадают “в пограничную ситуацию” — на пустынный остров — и отдаются стихии приключений, игры, обретенной свободы от взрослых. Однако игра становится испытанием человеческой природы, выявляющим ее темные начала» (Темирбулатова 2010, 6). Логика, позволяющая работать этой схеме, опирается на два посыла: на представление о том, что дети более непосредственны, чем взрослые, и, соответственно, полнее отражают общественные отношения, а также на мнение об этичности ребенка (сразу стоит оговорить, что это лишь стереотип), предполагающее, что детям не свойственно

творить вещи более жестокие, чем это принято в обществе. Подобная логика возвращает нас к «Повелителю мух»: благодаря первому послылу мы понимаем, что авторское высказывание касается общества, а второй удерживает нас от принятия художественного высказывания за частный случай.

Другим примером восприятия мира детей и подростков как модели взрослого мира может служить огромное число фильмов, где на примере отдельно взятого микросообщества (чаще всего школы) показана иерархия общества. Внутри подобного сообщества может появиться небольшая микрогруппа, функционирующая как аутсайдер, коллектив, который и будет дальнейшим героем повествования («Клуб Завтрак», «Общество мертвых поэтов», «Дрянные девчонки», «Фрики и Гики» и т. д.). Подростки в таком случае репрезентируют различные тенденции развития, а их принятие или непринятие более крупным сообществом (взрослых или других детей) позволяет создавать критическое высказывание об обществе в целом.

Можно выделить некую упрощенную схему фильмов о подростках-аутсайдерах, где фигура аутсайдера актуализирует ту или иную модель исключения из общества. Разные варианты аутсайдера связаны с разными типами обществ, в результате создаются разные политические высказывания. При этом не стоит забывать, что любой герой-аутсайдер, так или иначе будет функционировать как психологический персонаж, что позволяет дополнительно привнести в фильм драматизм или же укрепить свое критическое высказывание, показав аутсайдера как типичного представителя поколения («Субмарина», «Я, Эрл и умирающая девушка»).

На основании вариантов взаимодействия аутсайдера и общества, а также характерных черт героя можно выделить три основные схемы историй подобных персонажей. Первый вариант — это персонаж, обладающий достоинствами, которые сначала скрыты для коллектива или же не оценены должным образом («Дарья», «Пригород», «Все ненавидят Криса», «Хорошо быть тихоней»). По сути дела это элитарная концепция, поскольку зачастую в подобных фильмах постулируется превосходство аутсайдера над окружающими его сверстниками (а зачастую и взрослыми). Заметим, что мотив превосходства не обязателен, хотя и встречается довольно часто. Вторым вариантом более демократичен, но одновременно с этим и радикален: это персонаж-аутсайдер, изгой, чьи интересы находятся в совершенно иных областях, чем у его сверстников («Наполеон Динамит», «Господа Бронко»). Важным в данном варианте является появление идеи некоторого почти «онтологического» несходства между героями, невозможность

коммуникации как таковой. При этом оба варианта имеют общую черту: финальной частью сюжета является нахождение героем-аутсайдером некой общности, частью которой он может стать. Будет ли это полноценным включением в основную общность (первый вариант) или же присоединением к одной из существующих гетерогенных общностей, не взаимодействующих между собой (второй вариант), не столь важно, основной посыл заключается в самом моменте интеграции, развитии в герое способности к коммуникации.

Особый интерес представляет третий, более редкий, почти не встречающийся вариант: аутсайдер продолжает движение по выбранной им траектории, не становится частью коллектива, но, напротив, усиливает свое отчуждение («Призрачный мир», «Палиндромы», «Гуммо»). Создатели фильма обычно ясно дают понять, что проблемы с социализацией главного героя вызваны не только какими-либо изъянами общества — скорее причина в самом герое, не способном к нормальному взаимодействию. Герой не обладает значимостью или какими-либо ценными талантами, создатели не пытаются идеализировать его, герой не репрезентируется как жертва подростковой иерархии, являющейся зеркалом «взрослой жизни», скорее зрителю предлагают задуматься над глобальными социальными проблемами, влияющими не только на героя, но и на все общество. Отличие этих фильмов в том, что на месте главного героя находится персонаж, в других сюжетах, как правило, вытесненный на второй план.

Рассмотрим перечисленные варианты репрезентации героя-аутайдера, взяв для примера картины «Хорошо быть тихоней» (2012), «Наполеон Динамит» (2004) и «Призрачный мир» (2001). Заметим попутно, что в картинах о подростках-аутайдерах один тип репрезентации не сменяет другой, скорее можно предположить, что первый тип является доминирующим, а второй и третий встречаются реже, их соотношение в определенный период может незначительно изменяться, сохраняя, однако, общие пропорции. К первому типу относятся почти все современные фильмы о спорте, где герои — подростки (франшизы «Шаг вперед», «Добейся успеха» и т. д.), а также многие фантастические фильмы, которые часто делают героя-подростка отдаленным от сверстников (взять хотя бы «Гарри Поттера»), упрощая тем самым его отделение от общества при переносе в другой мир.

Фильм «Хорошо быть тихоней» (“The Perks of Being a Wallflower”) — экранизация одноименного романа. В центре повествования — Чарли, замкнутый подросток, не имеющий крепких социальных связей, привыкший находиться в отчуждении от группы, ни с кем себя не связывающий.

По ходу повествования он становится частью небольшой группы, начинает разделять общие увлечения, взаимодействовать с окружающим миром, участвовать в массовых мероприятиях (играет в театральной постановке), иными словами — социализируется. Показателен финал фильма: главный герой в компании друзей едет по туннелю, звучит песня Дэвида Боуи “Heroes” и закадровый голос Чарли сообщает, что именно в этот момент он почувствовал себя «бесконечным». Иными словами, мы видим, что герой в финале ассоциирует себя с другими подростками, а также налаживает контакт с миром: готовится идти в колледж и так далее. Подобная стратегия репрезентации предлагает образ подростка-аутсайдера как временно выбитого из общности индивида (из-за психологических травм, или банального переезда), которому лишь нужно время, чтобы снова включиться в социальную сетку.

Совершенно другая картина возникает в культовом американском фильме «Наполеон Динамит», появившемся отчасти в пику классическим, похожим друг на друга фильмам про подростков. Главный герой, в честь которого и назван фильм, — подросток, живущем в довольно странном мире, его вкусы специфичны — его сверстники и знакомые их не разделяют. К примеру, Наполеон целыми днями готов рисовать в своей тетрадке лигров (помесь львов и тигров), хотя таланта у него нет; другое увлечение — странные танцы, вызывающие у окружающих смех. Можно сказать, что большую часть времени интересы подростка и его окружения не пересекаются: герой равнодушен к миру, а мир — к нему. Наполеон знакомится с другим отщепенцем — мексиканским пареньком по имени Педро и странной девушкой по имени Деб. Стремясь добиться внимания со стороны школьников, Педро решает баллотироваться в президенты школьного совета, а Наполеон ему помогает. Несмотря на то, что Педро добивается успеха, Наполеон не становится более популярным и не выходит из мини-сообщества, в котором только два члена — он и Деб. Характерен финал истории: статичная камера показывает, как Наполеон и Деб играют в тетерболл на детской площадке около школы: подростки играют вдвоем, замкнуты друг на друга, никто не обращает на них внимания.

Не менее важна визуально-звуковая часть фильма. В отличие от «Хорошо быть тихоней» «Наполеон Динамит» трудно назвать визуально приятным: фильм изобилует странными ракурсами, лица в кадре зачастую искажены. Многие герои словно бы нарочито сделаны максимально отталкивающими. То же самое можно сказать и о диалогах: режиссер старательно клиширует их, делая неправдоподобными, реплики

коротки и нарочиты. Аудио-визуальная часть фильма как бы предлагает взглянуть на мир другого, аутсайдера, которого трудно понять, поскольку он является качественно иным. Здесь отчетливо проявляется вторая стратегия репрезентации, которую условно можно назвать «изоляционистской»: герои-аутсайдеры не включаются в общество, они объединяются с такими же аутсайдерами. В рамках данной стратегии репрезентации единственный возможный выход для подростка-аутсайдера — найти похожего на себя изгоя, замкнуться в небольшое сообщество, по прежнему отвергаемое миром. При этом аутсайдер не является неполноценным — он скорее «сдвинут» в какое-то свое пространство, иными словами, не является отрицательным героем.

В третьей стратегии (как представляется, наиболее редкой, по крайней мере, для массового кинематографа) подросток-аутсайдер — это персонаж, не способный к социализации, причем не имеет значения, что лежит в основе этой неспособности — нежелание или неумение справиться с психологическими травмами от общения с другими. Важнее тот факт, что в этой стратегии нет места счастливому (за некоторыми исключениями) финалу: герой, не способный стать полноправным членом какой-либо общности, терпит поражение.

Примером фильма, реализующего подобную стратегию, является картина Терри Цвигоффа «Призрачный мир». Фильм, казалось бы, начинается с финала, типичного для первой или второй стратегии: у главной героини Энид есть подруга и друг, то есть она уже является частью небольшого сообщества. Маленькая компания держится отстраненно, но это их сознательный выбор. Казалось бы, перед нами не аутсайдер, а вполне сформированная личность, готовая к успешному функционированию во взрослой жизни. Однако дальнейшее развитие истории ведет в другую сторону: мы наблюдаем за жизнью Энид, попытками наладить контакт с окружающими ее людьми и сохранить существующие отношения (с лучшей подругой). Перед зрителем постепенно вырисовывается картина жизни, полной провалов и неудач. Неудавшиеся попытки контактировать, накапливаются и создают в героине ощущение провала, провоцируя ее на еще большую закрытость и агрессивность. В итоге действие приходит к логичной развязке: Энид, покидает город, в котором выросла, уезжает на автобусе с номером «ноль», который почему-то ходит по давно отмененному маршруту. Финальные сцены часто интерпретируются как метафора самоубийства, но с этим можно поспорить. Впрочем, вне зависимости от интерпретации финала важно другое: финал — это бегство героини. Проблема Энид не в неудачном стечении обстоятельств, дело в ней самой. По логике третьей

стратегии в самом характере аутсайдера есть некий изъян, исключающий нормальное включение подростка в общество. Дело не в психологической травме; героиня «Призрачного мира» (и героини фильмов «Палиндромы» и «Кукольный дом» Тода Солондза) пронесит через весь сюжет некий внутренний надлом, не позволяющий ей встроиться в общественную систему, решить свои психологические проблемы.

Таким образом, создается кардинально отличный от представленного фильмами первой и второй стратегий образ аутсайдера. Подросток-аутсайдер не идеализируется и не наделяется мнимыми достоинствами. Число подобных фильмов невелико, это скорее исключение, нежели правило, но исключение значимое, так как позволяет говорить о возможном изменении жанра. Стратегия «внутреннего отчуждения» стала своеобразным ответом на «эпоху снежинок» 1990-х годов, то есть на создание образа независимого, уникального, обладающего талантами и достоинствами подростка (сериалы «Дарья», «Фрики и Гики» и др.). В фильмах об аутсайдерах нет места подходу, предполагающему, что богатство внутреннего мира подростка рано или поздно будет оценено по достоинству, а потому нужно верить в себя и следовать за мечтой).

Третья стратегия позволяет более пристально взглянуть на некоторые проблемы социализации, не пытаясь найти идеальное решение. Либеральный дискурс, постулирующий равную ценность каждого человека вне зависимости от его происхождения и жизненной истории, разрушается, сталкиваясь с практикой. Если в рамках первой и второй стратегий даны готовые решения проблем подросткового отчуждения (совместная деятельность, поиск себе подобных, создание микрообщности), то третья стратегия, реализуемая в фильмах о подростках-аутсайдерах, уникальна тем, что не предлагает никаких готовых ответов, обнажая принципиальную невозможность какого-либо решения¹.

¹ Заметим, что предложенная типология не является всеобъемлющей; из нее намеренно были исключены фильмы, в которых герои принадлежат маргинальной общности (ЛГБТ сообществу или этнически подавляемому меньшинству), так как в подобных случаях на повествование и поведение героя влияют межгрупповые отношения. Также, открытым остается вопрос с самоубийством героя — стоит ли причислять фильмы с подобным финалом к третьей категории? Вопрос сложный, однако представляется возможным провести черту между фильмами, где объективные обстоятельства помешали герою стать частью общества (первая стратегия) и привели к суициду, и фильмами третьей категории, где герой просто выбрал иной вариант поведения.

Литература:

1. *Темирбулатова К. М.* Философская притча Вильяма Джеральда Голдинга «Повелитель мух» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 5–10.
2. *Тлостанова М. В.* Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000.

Франциска Фуртай

СУМАСШЕДШИЙ УЧЕНЫЙ КАК ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ (К ВОПРОСУ О СВЯЗИ КОЛЛЕКТИВНОГО БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО АРХЕТИПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В КИНО)

Кино как вид искусства, по мере того, как оно все дальше уходило от документального фиксирования действительности, закономерно восприняло внеличностную типизацию действующих лиц, идущую от античного театра и средневекового балагана. Можно сказать, что игровое кино зародилось тогда, когда Жорж Мельес для своих фильмов писал сценарии и ставил мизансцены, то есть следовал театральной традиции. Действующими лицами в античном театре, родившемся из религиозных процессий, выступали персонификации природных сил (боги), либо полу-боги-герои. В сущности, театральные коллизии отражали коллективные представления о мире, присущие античной цивилизации, а театральное действие, генезис которого требовал физического времени и пространства, выстраивало свой собственный хронотоп — метафизическое зеркало, в котором отражались идеи божественного ума, воплощающиеся посредством первообразов (архетипов). Беря на себя роль божественных сил и эпических героев, актеры скрывали свои лица под масками, которые выступали визуально-чувственными образами абстрактных архетипов.

Идея об архетипах как конкретных формах коллективного бессознательного была воспринята от античности. Термин «архетип» встречается уже у Филона Иудея (Александрийского), когда он рассуждает об образе Божьем в Человеке. Хотя у святого Августина слово «архетип» и не встречается, но есть близкий по смыслу термин «идея». Средневековый театр

сохранил традицию образов-архетипов, однако в изменившихся социокультурных условиях актеры представляли уже не персонификацию божественных сил и эпических полубогов-героев, а обобщенные представления о типах человеческих характеров. Это было обусловлено, во-первых, тем, что старая мифология больше не являлась официальной религиозной доктриной и образы прежних театральных героев не могли быть использованы на сцене, а во-вторых, тем, что «открытие» христианством человеческой души, безусловно, усилило интерес в культуре к человеку, его судьбе и характеру.

Возврат театра в сферу официальной культуры и дальнейшее повышение интереса к человеку в эпоху Возрождения и Нового времени (XVI–XVIII вв.) привели к тому, что действующее лицо все более становилось индивидуальностью, помещенной в драматические обстоятельства. Антропология театрального героя в это время была весьма неоднородна: во-первых, как наследие ренессансной эпохи на театральные подмостки вернулись античные боги и герои, однако теперь они не являлись отражением коллективного мировоззрения, а выполняли эстетическую функцию. В народном (площадном) театре по-прежнему бытовали сформировавшиеся в средневековье психоэмоциональные типажи человеческой натуры, однако было и нечто новое. В это время театральный герой все чаще являл собой не только индивидуальный характер, но и выступал представителем той или иной социальной страты. Интересно, что ранний кинематограф как бы вновь обратился к «средневековой» традиции образов-архетипов, когда актерская игра стала ориентироваться на обобщенные представления о типах человеческих характеров с присущими им грим-масками и специфической манерой поведения. Очевидно, что помимо метакультурных и стилевых переключек имели место и образно-художественные особенности нового вида искусства.

В кинематографе как искусстве, зародившемся на троичном онтологическом основании (человек, природа, машина), технико-технологические факторы играли существенную (если не сказать решающую) роль, обуславливая соответствие творческих приемов имеющимся техническим возможностям. Так, в немом кино, где главными средствами выразительности выступали жест и мимика, кинообраз строился подобно образу древнегреческого драматического танца. Однако для создания полноценного драматургического образа жестов и мимики было мало, необходимо было наличие визуально узнаваемого личностного типа, который содержал бы и этическую характеристику действующего лица (добрый, злой, смешной, страшный), и социальную принадлежность (бедный, богатый,

леди, прислуга), обуславливая тем самым мотивацию действий. Именно поэтому в раннем кинематографе присутствуют устойчивые визуальные вариации образов-архетипов, сложившиеся еще в рамках средневекового театра (среди самых известных — чаплиновский Бродяга, кочевавший из фильма в фильм, или роковая женщина, черты которой повторялись на всех экранах немого кино, независимо от того, кто (Вера Холодная или Пола Негри) выступал в этом архетипическом амплуа).

Одним из архетипических образов, появившихся в первые годы существования нового искусства, стал образ «сумасшедшего» ученого. Уже в 1910 году на экраны выходит лента «Франкенштейн» (реж. Дж. С. Доули), снятая по роману Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей». Ученый здесь предстает как анемичный студент с белым лицом и внешностью джентльмена. В уединении в старой башне он создает существо (Чудовище), которое не может жить без своего создателя. Судьбы и Франкенштейна, и его создания в фильме неясны, однако в конце фильма в зеркале Чудовище видит не себя, а отражение студента, в то время как Франкенштейн видит отражение своего создания. Спустя 20 лет в 1931 году Джеймс Уэйл снял фильм, в котором образ ученого Франкенштейна приобрел более яркие и законченные черты. Это уже не студент, а молодой исследователь-аристократ, все той же безупречной внешности, удалившийся с глуповатым помощником-службой в горный замок, чтобы отдаться научной страсти — созданию искусственного человека. Если в фильме 1910 года ученый и сотворенное им чудовище предстают как две ипостаси одного человека, то в фильме Уэйла ученый погибает от рук своего творения.

В 1920 году в картине «Кабинет доктора Калигари» Роберт Вине, чья художественная концепция тяготела к архетипическому обобщению, вывел мистическую фигуру доктора Калигари, занимающегося весьма модным в то время предметом — изучением сомнамбулического сна. У Вине — это ученый-злодей. Созданный Вине образ ученого будет неоднократно повторяться: странный, не очень аккуратно одетый человек с всклокоченными волосами и выпученными глазами. С внешностью зловещего доктора Калигари перекликается облик героя-изобретателя в фантастической антиутопии Фрица Ланга «Метрополис» (1927) (те же вздыбленные волосы и широко раскрытые глаза).

Очевидно, что уже в первые десятилетия игрового кино в образе человека от науки наметились два типа. Первый — это бледный стройный и странный молодой мужчина, достаточно хорошо одетый; второй — исследователь более старшего возраста, экзальтированный,

с всклокоченными волосами, небрежно одетый. Оба типажа уже в раннем кинематографе были поданы как НЕ-нормальные. Примечательно, что были намечены два варианта «сумасшествия»: движимый азартом познания ученый, вступивший в состязание с Творцом, и ученый, который стремится к манипулированию людьми, к власти и мировому господству.

В течение двух десятилетий (1940-е и 1950-е годы) тема эксцентричного (сумасшедшего) ученого почти не встречается. Образование двух лагерей с разными социально-экономическими системами активировало тему человека от науки. Связано это было с тем, что холодная война и спровоцированная ею гонка вооружений опирались в первую очередь на научный ресурс. Рефлексия на изменившуюся социокультурную ситуацию не заставила себя долго ждать. В самом начале 1964 года на экраны выходит черная комедия Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу». В результате остроумных игр с «говорящими» именами главных героев (например, фамилия съедаемого паранойей генерала Риппера — в переводе с английского означает 'потрошитель') и смешных коллизий становится ясно, что в центре ядерного апокалипсиса находится фигура эксперта по стратегии — прикованного к инвалидному креслу доктора Стрейнджлава. В свое время именно он пустил слух, что в США создана Машина судного дня (которую на самом деле построили в СССР), остановить которую и предотвратить уничтожение всей жизни невозможно. В совещательной комнате доктор Стрейнджлав с воодушевлением рекомендует президенту США собрать в подземных убежищах несколько сотен тысяч лучших представителей «человеческой расы», чтобы они могли там беспрепятственно и усиленно размножаться, а через несколько десятилетий вернуться бы на «очищенную» поверхность Земли. Примечательно, что внешность Стрейнджлава перекликается с внешностью безумного изобретателя Ротванга из «Метрополиса»: те же взъерошенные волосы, несколько неряшливый вид и даже такая же черная перчатка на одной руке. Однако у Кубрика ученый еще более безумен.

Кубрику удалось выразить почти всеобщий страх перед силой, с которой справиться невозможно. Сила эта — наука, которая становится еще страшнее, так как оказывается в руках полусумасшедшего. Аналогичное послание несет фильм, снятый ровно через сорок лет английским режиссером Керри Конраном «Небесный капитан и мир будущего» (2004). Фантастический триллер в стиле ретро доводит идею безумия человека от науки до крайней степени абсурда: главные герои выясняют, что похищение других выдающихся ученых, войска гигантских роботов-убийц

и сбор представителей флоры и фауны для создания новой биоты — дело рук даже не ученого, а его сохраненной головы, которая давно уже действует как злобный компьютер. Возможно, прототипом для создания образа Тотенкопфа («Мертвая голова») послужил известный роман русского фантаста Александра Беляева «Голова профессора Доуэля».

В послевоенном кино под влиянием развития генетики и микробиологических исследований в образе ученого появляются новые аспекты: возникает образ ученого-медика, биолога, стремящегося познать сложные тайны человеческого организма.

Обратимся к трем культовым фильмам, снятым в середине 1980-х годов: «Реаниматор» (реж. Стюарт Гордон, 1985), «Муха», ремейк одноименного фильма 1958 года (реж. Дэвид Кроненберг, 1986), «Извне» (реж. Стюарт Гордон, 1986). Главные герои (гениальный изобретатель Сет Брандл, выдающийся физик Эдвард Преториус, выдающийся врач Герберт Уэст) поглощены благородными (на первый взгляд) задачами: один — идеями телепортации, другой — исследованием человеческой психики, третий — возвращением человека к жизни после тяжелых травм. Заданный еще в 1920-е годы облик ученого достаточно отчетливо узнается и в этих лентах: высокие стройные брюнеты Сет Брандл и Герберт Уэст отсылают к образу молодого Франкенштейна. Как и их предшественник, они работают в уединенных местах, не стремятся к власти над миром, хотя конечной целью их рискованных экспериментов все же является личное могущество. Так, Эдвард Преториус («Извне»), попав под влияние изобретенного им психо-магнитного резонатора, становится монстром, стремящимся поглотить все и всех. Примечательно, что внешне он напоминает и Ротванга, и доктора Стрейнджлава. Во всех лентах явственно звучит мысль о том, что во время экспериментов никто не застрахован от роковых случайностей, что неудержимое желание раздвинуть горизонты человеческого познания балансирует на грани этических норм и закона и способствует выпуску сил, которые намного превосходят возможности человека и приводят к смерти. Заметим, что тема состязания ученого с Творцом продолжает появляться на экране; так, в частности, вышло два «продолжения» «Реаниматора»: «Реаниматор-2: Невеста реаниматора» (реж. Брайан Юзна, 1989) и «Реаниматор-3: Возвращение реаниматора» (реж. Брайан Юзна, 2003).

В 1990-х годы в связи с очередной волной квазиготических настроений образ ученого стал сближаться с образом злобного мага и волшебника. Одним из талантливых примеров подобной трактовки явился фильм «Город потерянных детей» (реж. Марк Каро и Жан-Пьера Жене, 1995).

Ученый Кранк живет на берегу моря в лаборатории-замке, наполненном странными существами, среди которых — говорящий мозг, жуткие циклопы, шесть сонных клонов и их мамаша — коварная лилипутка. Ученый похищает детские сны, самую, пожалуй, интимную часть человеческой личности. Страх, который Кранк внушает детям, проникает в их сны. Ученый предстает не только как странный человек, но и как волшебное злобное существо. А в бурлескной комедии «Остин Пауэрс: человек-загадка международного масштаба» (реж. Джей Роуч, 1997) ученый даже носит символическое имя — доктор Зло.

В кинематографе первых десятилетий XXI века к образу ученого не добавляется ничего нового. Особняком стоит образ изобретателя Эммета Брауна из культовой трилогии Роберта Земекиса «Назад в будущее» (1985–1990). Хотя в его облике сохраняются черты, идущие от Калигари и Ротванга (всклокоченные седые волосы, выпученные глаза, экзальтированность поведения), это добрый искренний человек. Ученый не хочет мирового господства, может быть, поэтому ему в итоге удается найти свое счастье и обрести семью, пусть и в параллельном мире. Лишь в биографических лентах ученый предстает вменяемым талантливым человеком, например, в картине Джеймса Марша «Вселенная Стивена Хокинга» (2015).

Почему же вся столетняя история существования образа ученого в кинематографе недвусмысленно связана с такими архетипическими понятиями как Зло и Страх?

Еще в мае 1922 году Карл Юнг выступил с докладом «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству», где сформулировал глубинную онтологическую связь между коллективным бессознательным и художественным образом. Очевидно, что сложившийся в кинематографе образ ученого коррелирует с архетипом страха. Страх — одно из сильнейших ментальных состояний человека, уходящее корнями в сферу подсознания. Чувство страха и его конкретно-исторические формы всегда присутствовали в культуре. В разных исторических обстоятельствах страхи облекались в разные объекты и явления. Как и все психоэмоциональные состояния страх имеет свою шкалу: от минимального чувства волнения и легкой тревоги до всеобщего ужаса и пандемического страха. Если нижняя граница страха почти не фиксируется культурой и уходит вместе с его носителями (например, мы никогда не узнаем, насколько боялся своего начальника какой-нибудь писец, живший в древнем Вавилоне), то образы верхней границы страха, называемой в разных культурах по-разному (Апокалипсис, Рагнарек,

Махапралая, Хуньтунь), остались в веках, найдя свое воплощение в мировом искусстве. На первый взгляд, страхи сопряжены с элементами зла в жизни человека, с тем, что приносит ему ущерб, неудачу, боль, трудности, болезни, ухудшение обстоятельств, т. е. со всем тем, что так или иначе ведет к смерти. Возникает определенный психологический парадокс, если человек знает, что он смертен, то почему рождаются страхи? Какая ему, смертному, разница: умрет ли он в собственной постели или его съест зомби, погубят генетические опыты или проткнут шпагой? Интересно, что человек испытывает чувство страха даже тогда, когда его жизни ничего не угрожает, например, в кино.

Способность человека ощущать страх не только от грозящих ему физических опасностей указывает на то, что страх — это не боязнь смерти, а некая «демаркационная линия», очерчивающая физические и психоэмоциональные границы человеческого существа. Чувство страха связано не со смертью, а с жизнью, с ее подлинностью, возможностями, опытом и познанием. В таком ключе страх может рассматриваться как бытийственный вызов человеку. Конечно, образы, порождаемые страхами, во многом являли собой результаты работы воображения и фантазии, но на чем базировались эти фантазмагорические образы? Традиционные общества представляли собой культуры экологичные, т. е. по своему образу жизни полностью включенные в естественный природный цикл и ему подчиняющиеся. Естественно, что и образы, в которые облекались страхи были связаны с миром природы. Это наиболее часто встречающиеся в мифах и искусстве образы дракона, змеи, саранчи, скорпиона, козла, льва. Среди вызывающих страх существ в традиционных обществах была и антропоморфная группа, представлявшая собой причудливые комбинации различных животных и человека. Особый страх, который вызывали такие «комбинированные» существа, был связан еще и с тем, что в рамках тогдашних мировоззренческих концепций тварный мир есть иерархия миров, перегороженных некими экранами или зеркалами. Появление антропоморфных противоестественных апокалипсических созданий демонстрировало ужас разбитых зеркал — перегородок, нарушение мирового порядка и наступление космогонического хаоса. С появлением феномена науки в ее современном понимании образы архетипа страха стали меняться. Анализируя вышеперечисленные сюжеты, где фигурируют ученые в качестве художественных персонажей, можно выделить некий набор связанных с их деятельностью страхов.

1. Руками ученых наука может создавать «новые существа», будь то воскрешенные мертвецы или генетические мутации — зомби.

В таком случае зомби — это метафора телесного человека без воли, одержимого жаждой уничтожения, ненависти к миру, в котором его полноценное бытие уже невозможно, это персонифицировавшийся страх человека утратить свою видовую идентичность.

2. Ученый в результате овладения какой-то мощной силой становится настолько могуществен, что может управлять другими людьми. В этом случае возникает угроза ментальной свободе человека.
3. Наука создает искусственный интеллект, который может выйти из повиновения человеку и уничтожить его.

При этом каждый современный человек понимает, что именно наука обеспечивает ему самое комфортное существование за всю историю человечества, быстрые средства передвижения, не виданные ранее коммуникационные возможности и т. д. Кроме того, наука позволяет продлевать жизнь, т. е. помогает человеку в его экзистенциальной сверхзадаче — обрести бессмертие (стать богом). Однако массовое сознание страшится науки и ее представителя — ученого именно потому, что он может выпустить такие космические (мифические) силы, которые покончат с людьми. В этом смысле среди типажей киногероев образ сумасшедшего ученого являет собой самое драматическое противоречие.

Ярослава Захарова

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ МАШИНИМЫ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ ДЕМОСЦЕНЫ К ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ

В 1976 году программист и теоретик искусственного интеллекта Джозеф Вейценбаум впервые публикует текст «Возможности вычислительных машин и человеческий разум. От суждений к вычислениям», в котором рассуждает об информационном обществе, инструментальном мышлении и аспектах искусственного интеллекта. Он пишет:

[...] вычислительная машина представляет собой поле для игры, на котором можно разыграть любую игру, созданную вашим воображением. Можно создавать миры, в которых нет силы тяжести [...] или миры, в которых время скачет туда и обратно, а рисунок этой пляски может быть таким сложным или примитивным, как нам заблагорассудится [...] Коротко говоря, можно самим писать пьесы и ставить их в театре, свободном от любых ограничений [...] для этого необходимо знать лишь то, что можно непосредственно получить из описания соответствующей вычислительной системы или построить собственным воображением [...]. Программист вычислительных машин — творец миров, в которых он сам является единственным законодателем (так же, как и создатель любой игры) (Вейценбаум 1982).

Остается гадать, был ли знаком автор этих слов с явлением демосцены — киберкультуры, зародившейся в конце 1970-х — начале 1980-х годов с распространением первых домашних компьютеров (ZX Spectrum,

Commodore 64, Amiga etc.), однако, рассуждения Джозефа Вейценбаума о создателе кода как о творце новых миров удачно встраивается в разговор о машиниме, а также предвосхищает использование цифровых технологий в художественных целях, примером чего и является машинима.

Итак, история машинимы своими корнями уходит в историю демосцены, зародившейся в конце 1970-х годов с распространением персональных компьютеров. В цели данной статьи не входит подробное описание этого периода, укажем лишь на интересные, с точки зрения компьютерной истории нравов, детали. В то время демосцена была крайне герметичной субкультурой, основные движения внутри которой совершались хакерами. Они взламывали коммерческие игры (лицензии) и распространяли их нелегально (безвозмездно или же учитывая собственную выгоду). Они вставляли внутрь этих игр отдельные «интро» (*crack intros*), своеобразные подписи, призванные продемонстрировать мастерство программирования хакера, повысить его статус в этой среде. Подобные интро, которые могли по своему качеству превосходить распространяемую продукцию, вызывали не меньший интерес, чем сами игры, собирали вокруг себя фан-группы. Рождение машинимы связано именно с практикой создания демофайлов, мультимедийных произведений, призванных показать максимальные возможности программного обеспечения (*software*). Цель этих манипуляций — «заставить» машину делать то, для чего она не предназначена напрямую, чтобы получить лучший графический результат, который может быть достигнут при проникновении вглубь отдельной системы.

Своим происхождением слово *машинима*, активно используемое с 2000 года, обязано ошибке. Один из первых адептов нового жанра, Хью Хэнкок (Hugh Hancock), в составленном им совместно с Джонни Инграмом (Jonnie Ingram) руководстве «Машинима для чайников» (Hancock, Ingram 2007) признается, что неверно прочитал предложенное математиком и программистом Энтони Бэйли (Anthony Bailey) слово *machinema*, призванное объединить механический и кинематографические аспекты активно формирующейся практики¹. Позже Бэйли поблагодарил Хэнкока за популяризацию нового слова, добавив при этом, что замена *e* на *i* удачна также потому, что добавляет в новый термин дополнительный

¹ “Combining the concepts of Machine and Cinema, he — very diffidently — proposed to the list that perhaps, maybe, they could call this new artform Machinema” (Hancock, Ingram 2007, 13).

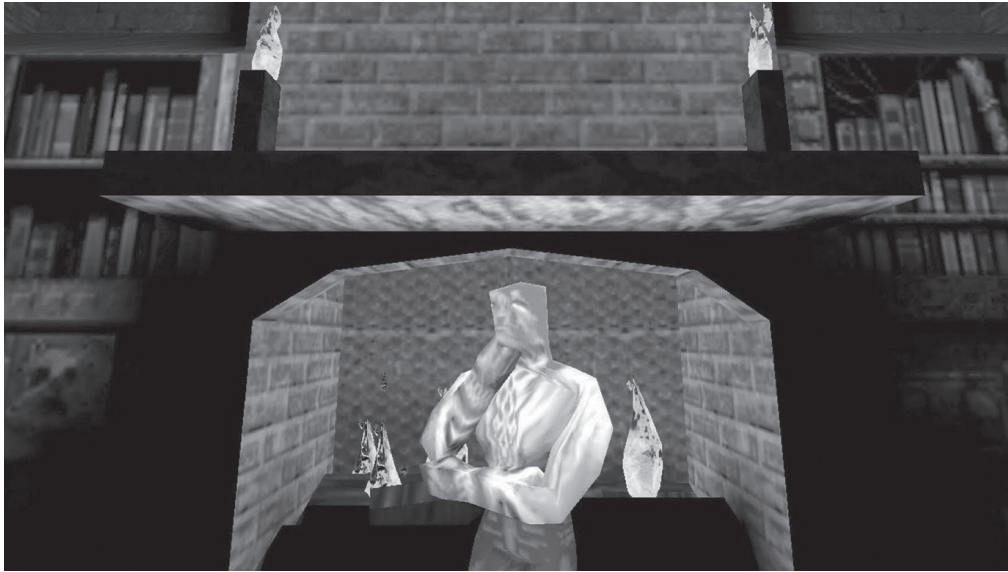
компонент — понятие одушевленности².

Первой работой в жанре машинимы принято считать “Diary of a Camper” (1 минута 37 секунд), выпущенную в 1996 году United Ranger Films (группой игроков «клана» Рейнджеров) на базе игры *Quake*. Почему именно эта работа? В отличие от многочисленных предыдущих демофайлов — записей *speedrun* (скоростное прохождение игры) или *deathmatch* («смертельный бой», запись игрового процесса, цель которого уничтожение как можно большего числа врагов) — в «Дневнике кемпера» разворачивается, пусть и крайне примитивный, но нарратив, а персонажи обмениваются репликами. Таким образом акцент смещается с демонстрации игрового процесса как такового на повествовательный элемент. Работа была выпущена до выхода каких-либо специальных программ для редактирования демозаписей, утилиты создавались самими участниками клана.

Этот короткометражный фильм положил начало активному использованию виртуальной среды для кинематографических целей и вдохновил целую серию подобных работ, которые впоследствии получили название *Quake-фильмы* (*Quake movies*) — так называлась машинима примерно до 2000 года. Как и в самом начале формирования демосцены, образцы машинимы существовали в формате демофайлов, то есть они могли быть проиграны (просмотрены) только внутри игры. Машинима изначально создавалась геймерами для геймеров, и была доступна лишь обладателям копии игры.

В 2000 году появляется первая полнометражная (длится более 40 минут) машинима — “Quad God” (реж. Джо Госс), выпущенная в видеоформате. Это был переломный момент в развитии машинимы. Здесь необходимо упомянуть о расколе в сообществе машинимы. Сам факт того, что видеоформат не предполагает обязательного обладания копией игры, вызвал возмущение среди некоторых геймеров и осмыслялся как потеря аутентичности машинимы, ее выход из субкультуры, ослабление связи с игровой культурой и опытом программирования. Те же, кто поддерживал видеоформат (Хью Хэнкок, Поль Марино, Кен Тэйн, Фридрих Киршнер, Петер Расмуссен, Анна Кэнг), преследовали более чем амбициозные цели: не просто отражать игровой опыт, но отделиться от чисто игровой среды и вывести машиниму на совершенной новый уровень. На этом

² “Some time later, Anthony contacted him and said he was very pleased with the fact that Hugh had adopted the name and popularized it, and that he really liked the change Hugh had made, in changing the e to an i, because now it didn’t just contain Machine and Cinema, it also contained Anima, life, which Anthony really thought, was the missing element in his original naming concept” (Hancock, Ingram 2007, 12–13).



“Eschaton: Darkening Twilight” (1997, Strange Company)

новом уровне машинима предстает как кинематографический медиум, способный составить конкуренцию конвенциональному кинематографу. Авторы приводят следующее определение машинимы:

Machinima isn't a technology. There's no piece of software called Machinima. It's a technique — the technique of taking a viewpoint on a virtual world, and recording that, editing it, and showing it to other people as a film (Hancock, Ingram 2007, 10).

Видеоформат набирал популярность, и к 2004 году эра демофайлов в целом подошла к концу. Этому способствовало также упрощение процесса записи: в 2004 году вышла игра *The Sims 2* (Electronic Arts), процесс создания фильма в которой редуцировался до нажатия пары кнопок. Раньше создание демофайлов требовало навыков программирования, участники кланов сами писали утилиты для записи и редактирования работ. Теперь же создание записей игры не требовало понимания того, как игра работала, а полученные видео можно было обработать в стандартных редакторах, таких как *Windows Movie Maker*. Немаловажно и то, что что изменилась тематика игр. Если раньше это в основном были шутеры, предполагающие огромную дозу насилия, то такие игры, как *The Sims* или *Second Life*, ставшие основным материалом для любительской машинимы, обращаются к сюжетам социального взаимодействия. Подобное «смягчение» игр привело к расширению аудитории, и, следовательно, размытию границ понятий «геймер» и «игровая культура», поскольку из герметичной субкультуры гейминг трансформировался в мейнстрим свободного времени.

Однако с точки зрения дня сегодняшнего можно сказать, что проект Машинимы как нового кинематографа для широкой аудитории провалился. Институты, призванные распространять машиниму, продвигать ее как кинематографический медиум, снизили свою активность или же прекратили функционировать. Например, Академия машинимы (The Academy of Machinima Arts & Sciences, AMAS) просуществовала с 2002 по 2009 годы, последний фестиваль машинимы (The Machinima Expo) датируется 2015 годом, а информация (анонсы) о конкурсах или показах носит локальный характер и относится, в основном, ко времени до 2010 года. Такие студии как *Strange Company* и *Machinima, Inc.* не смогли в своем творчестве выйти за пределы геймерского опыта. Основатель *Machinima, Inc.* Хью Хэнкок, покинул компанию еще в 2006 году. *Google* и *Warner Bros.* инвестировали десятки миллионов долларов в развитие платформы, и в 2016 году *Machinima, Inc.* стала дочерней компанией *Warner Bros. Digital Networks*.

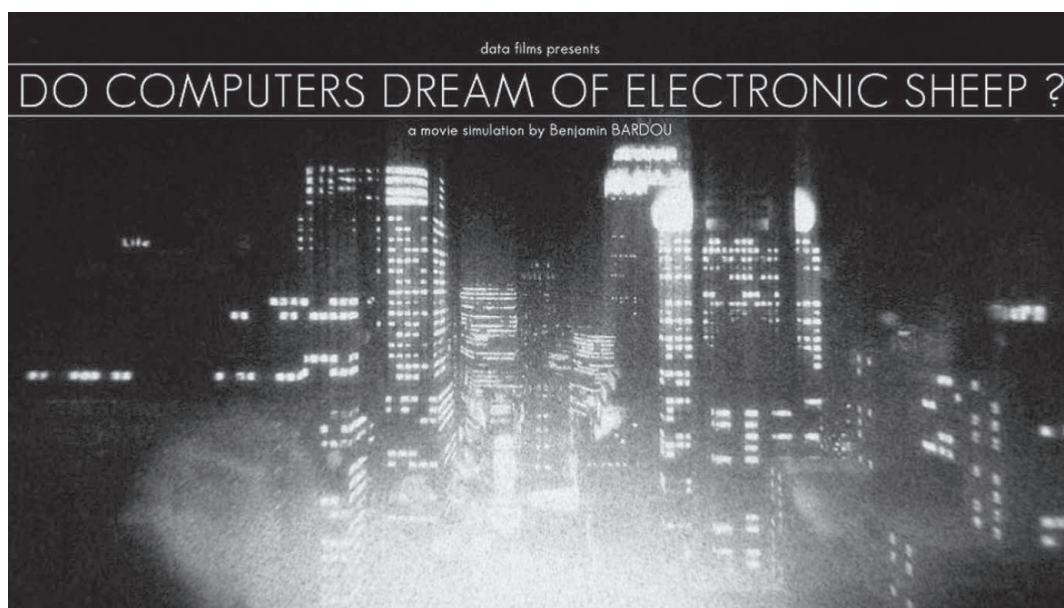
Тем не менее художественный потенциал машинимы проявился в сфере современного искусства. В 2015 году в рамках фестиваля цифровых языков *FILE* появляется отдельная «секция» для машинимы — *File Machinima*. Архив работ на сайте фестиваля [*FILE Machinima*] представляется наиболее представительной выборкой машинимы как вида искусства на сегодняшний день. Другой обширный архив машинимы (*The Machinima Archive*) сосредоточен в основном на игровой машиниме. Интересно то, что машинима как форма искусства наиболее близка по своим целям к интро и демофайлам, скажем так, докинематографической машинимы. Получение лучшего аудиовизуального результата, а также использование материала (игры) для решения неспецифичных для нее художественных задач.

Любопытна и живучесть этого жанра. Машинима вышла за пределы игровой культуры, сменила формат записи работ, методы редактирования и распространения, разделившись на несколько режимов функционирования, в одном из которых она превратилась из симптома субкультуры в институционально признанную форму цифрового искусства. Вместе с тем машинима сохранила связь со своим прошлым, ведь основным материалом для ее создания все также остаются уже готовые игры или же движки для их создания. Однако визуальный язык машинимы, разрабатываемый сейчас современными художниками, значительно отделился от визуального устройства переживания исключительно игрового опыта. Это связано с расширением культурного контекста машинимы. Пользователи, вышедшие из «хардкорной» гейм среды, так и не смогли

наполнить машиниму отвлеченными идеями; руководствуясь жадной признания и финансового успеха, они видели в ней прежде всего инструмент для решения практических задач, ради этого и создавались студии и платформы. Соревнование с конвенциональным кинематографом привело в итоге к провалу. Современные же художники, напротив, смотрят на возможности машинимы скорее с точки зрения философии, поэзии и антропологии, используя машиниму не как автореферентный медиум игровой культуры, но как пространство для игры идей.

Так, французский художник Бенджамин Барду, занимающийся графическим дизайном и кинематографом, в работе “Do Computers Dream of Electronic Sheep?”, инспирированной фильмом «Бегущий по лезвию», а также текстами Бенямина, Бодрийяра и Бодлера, раскрывает концепт города. Используя монтаж как основной прием, художник размывает границы между реальностью и симуляцией, конструирует путешествие внутри мегаполиса. Выбор игры (*Grand Theft Auto IV* и *V*) в данном случае является логичным продолжением художественных интенций автора: *GTA* осуществила мечту свободного передвижения по воображаемому городу, наполненному множеством нарративов.

Итак, возможный расцвет машинимы как формы цифрового искусства связан с дальнейшим расширением культурного контекста, а также с гибридизацией и использованием кинематографических приемов, философских и художественных текстов, оригинального звука. Кроме того, эстетика машинимы комплементарна популярным сегодня идеям



Benjamin Bardou “Do Computers Dream of Electronic Sheep?” (2013)

отказа от антропоцентризма, обращения к творческому потенциалу искусственного интеллекта. Статус субъекта в случае машинимы трудноопределим. Ситуация игры, вполне обычная для антропологического опыта, осложняется ускользанием идентичности играющего/смотрящего, что вызвано делегированием их функций неким цифровым аватаром. В результате мы уже не можем с точностью сказать, где именно мы находимся, а в случае машинимы возникает еще более шизофреническая ситуация: игровая интеракция нивелируется, оставаясь при этом как бы игровой, и мы можем лишь наблюдать некие процессы с неизвестной нам точки зрения. Активная вовлеченность в игру подразумевается, но на деле отсутствует. Посю- и потустороннее приобретает цифровые коннотации. Феномен видеоигр, а вместе с ними и машинимы, напрямую произрастающей из игровой культуры, может рассматриваться как новый антропологический опыт существования субъекта, подвергнутому цифровому расщеплению. Машинима в данном случае видится попыткой осмыслить этот опыт.

Впрочем, это лишь одно из предположений. Машинима трудноопределима и полна парадоксов в том смысле, что не вписывается ни в кинематограф, ни в анимационное кино, ни в видеоарт. Ее неразрывная связь со своими корнями — видеоиграми в одном случае послужила причиной для стагнации (проект игровой машинимы как нового кинематографа, как уже отмечалось, провалился), а в другом — подготовила идеальную среду для философской концептуализации цифрового искусства. Машинима продолжает свое развитие, параллельно существуя в разных режимах с большим или меньшим успехом. Эта нестабильность и определяет открытый финал разговора о ней.

Литература:

1. *Вейценбаум Д.* Возможности вычислительных машин и человеческий разум. От суждений к вычислениям. Пер. с англ. / Под ред. А. Л. Горелика. М: Радио и связь, 1982.
2. *Hancock H., Ingram J.* *Machinima For Dummies*. Hoboken: Wiley Publishing, 2007.

Любовь Бугаева

ПЕРСОНАЖ И ЗРИТЕЛЬ

Воспринятые вами высказывания других людей представляют своеобразное «отражение» их переживаний, отражение очень «непохожее», но функционально зависимое от «отражаемого», — точно так же, как черточки на валике фонографа «не похожи» на отразившуюся в них мелодию, но функционально зависимы от ее строения. И как эти черточки при движении фонографа служат исходной точкой «воспроизведения» мелодии, т. е. собственно второго ее отражения, более с ней сходного, чем первое, так чужие высказывания при ассоциативной деятельности сознания служат исходной точкой «воспроизведения» чужих переживаний, т. е. второго их отражения, более с ними сходного, чем первое. Чужой психический опыт в нашем познании есть отраженное отражение непосредственных переживаний других существ (Богданов 2003, 80).

Теория выразительности: Сергей Эйзенштейн

Сергей Эйзенштейн начал разрабатывать теорию выразительности в начале 1920-х годов и продолжал дополнять ее в 1930-е годы. В «Программе теории и практики предмета режиссуры» для студентов Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК), опубликованной в 1936 году, наряду с упражнениями для голоса и тела

большое внимание уделялось теоретическому аспекту выражения эмоций. Эйзенштейн был знаком с работой Людвиг Клагеса «Выразительное движение и сила изображения» (“Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft”, 1913) и с системой выразительной гимнастики (“Ausdrucksgymnastik”, 1922) Рудольфа Боде, кроме того, он на практике изучил принципы биомеханики Всеволода Мейерхольда (см. Bochow 2005). Теория выразительности и история «выразительного проявления», обозначенные в «Программе», раскрывают природу «выразительного движения». Одна из тем в разделе «Теория выразительного проявления», где разбираются разные учения о выразительном движении человека, — это Уильям Джеймс и его теория эмоций. Эйзенштейн связывает эмоциональное воздействие, которое фильм оказывает на зрителя, с рефлекторным повторением движений актера, которые, по Эйзенштейну, должны быть одновременно естественными, органичными и заданными, запрограммированными. Для того, чтобы вызвать в аудитории желаемую реакцию, необходимо овладеть системой «выразительных движений»¹. В статье «Метод постановки рабочей фильмы» (1925) Эйзенштейн дает следующее определение содержанию фильма: «Содержание, как я его понимаю, — есть сводка подлежащих сцеплению потрясений, которым желают в определенной последовательности подвергнуть аудиторию. (Или грубо: такой-то процент материала, фиксирующего внимание, такой-то процент — вызывающего злобу и т. д.)», — и требует организации материала «по принципу, приводящему к желательному эффекту» (Эйзенштейн 1964, 118).

Рассуждая об эмоциональном воздействии фильма на зрителя, Эйзенштейн регулярно ссылается на Джеймса. В статье «Станиславский и Лойола» (1937) он перефразирует знаменитую цитату Джеймса: «Мы плачем не потому, что мы грустны, а мы грустны потому, что плачем» (Эйзенштейн 2004б, 503). Эйзенштейн не заинтересован в объяснении принципов, на которых строится связь между телесными движениями или жестами, с одной стороны, и эмоциями, с другой; его не волнует, возникает ли эта связь в результате цепочки ассоциаций или представляет собой рефлекс. Для него важно, что в этом случае работает «закон *pars pro toto*, где *pars* — частный ракурс или положение, характерное для эмоции, непременно вызовет ощущение *toto* — то есть в данном случае переживание всего комплекса эмоции» (Эйзенштейн 2004б, 504). Описанное Джеймсом явление связи эмоционального состояния и телесных движений можно наблюдать повсеместно; более того, оно может

¹ Об Эйзенштейне и теории выразительности см.: Бохов 2000, 57–68.

выступать средством вхождения актера в требуемое по роли эмоциональное состояние. Эйзенштейн обнаруживает, что задолго до Джеймса о связи эмоционального состояния и телесных движений и использовании этой связи в актерской игре писал Г.Э. Лессинг в работе «Гамбургская драматургия» (“Hamburgische Dramaturgie”, 1767–69). По словам Эйзенштейна, Лессинг ищет способ связать произвольные движения с непроизвольными проявлениями переживаемых эмоций. В описании у Лессинга двух типов актеров — «переживающего, но не способного обнаружить свои чувства в действии, и не переживающего, но способного в движениях воспроизводить чужие эмоции» (Эйзенштейн 2004б, 505), — Эйзенштейн находит перекличку с идеями Джеймса. Сравнивая систему Джеймса и Лессинга с системой Станиславского, на первый взгляд радикально отличной, режиссер приходит к выводу, что оба подхода — Джеймса–Лессинга и Станиславского — имеют в основе общий принцип: монтаж. Так, передача эмоций актером раскладывается на составные элементы, воспроизведение которых способствует достижению определенного эмоционального состояния; этот конструктивный принцип лежит в основе обоих подходов. Различие же заключается в самих элементах: «грубо внешне двигательные элементы, характерные для эмоций», т. е. низшие формы движения, или движения тела, у Джеймса–Лессинга, и «тонкая материя аффективных воспоминаний или предлагаемых обстоятельств», т. е. высокие формы движения — эмоции, или движения души, у Станиславского. Таким образом, имеет место различие элементов при совпадении принципов конструкции, общей же оказывается прототипическая структура этих систем (Эйзенштейн 2004б, 509).

Цитируя известный пример Джеймса с медведем², Эйзенштейн соглашается с утверждением американского философа-прагматиста о важности телесного аспекта эмоциональности в процессе взаимодействия человека с миром:

Если бы телесные состояния не следовали непосредственно за восприятием, последнее носило бы чисто интеллектуальную форму, чистую, бесцветную, лишенную эмоциональной теплоты. Тогда при виде медведя мы сочли бы за лучшее убежать, на обиду считали бы себя в праве

² «Здравый смысл говорит, что, когда мы что-нибудь теряем, то скорбим и плачем, при виде медведя пугаемся и стараемся убежать, когда нас обижают, впадаем в ярость и пытаемся наказать обидчика. Согласно моей гипотезе, этот порядок следствия некорректен; душевные состояния не следуют непосредственно одно за другим, между ними встает телесное выражение состояния» (James 1884, 190; цит. по: Эйзенштейн 2004б, 508).

нанести ответный удар, но не чувствовали бы при этом страха или ярости (James 1884, 190; цит. по: Эйзенштейн 2004б, 509).

Впрочем, Эйзенштейн считает, что теория Джеймса приложима не столько к актеру, сколько к зрителю. Зритель эмоционально соучаствует в том, что происходит на сцене или на экране. Отражая и имитируя телесную динамику актера, зритель достигает желаемого эмоционального состояния. Его восприятие активно, он становится соавтором фильма. В лекции о биомеханике 1935 года Эйзенштейн утверждает, что положения теории эмоций Джеймса реализуются не в актерах, а в публике:

Тут выясняется, что точка зрения Джемса имеет правильное выражение в театре, где? — не на сцене, что вот актер сделал правильное движение и сразу заперезживал. А это имеет место в публике, потому что публика воспроизводит то, что она видит, в движении, причем не в развернутом виде, а в собранном, и через это входит в то эмоциональное состояние, которое ей демонстрирует актер. Вот где секрет формы (РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 961).

Исключенный из театра Мейерхольда в 1922 году и из его школы в 1924 году, Эйзенштейн, тем не менее, принял многие идеи Мейерхольда и попытался интерпретировать их через призму теории эмоций Джеймса, в ряде случаев опережая современные дискуссии о зрительском восприятии и эмпатии. В статье «О форме сценария» (1929) Эйзенштейн дает определение эмоциональному сценарию, который можно рассматривать как ступень на пути к определенной эмоциональной реакции зрителя: «стенограмма эмоционального порыва, стремящегося воплотиться в нагромождении зрительных образов», «предвосхищенный рассказ будущего зрителя о захватившей его картине», «представление материала в тех степенях и ритмах захваченности и взволнованности, как он должен 'забирать' зрителя» (Эйзенштейн 2004а, 465–466). Эмоциональный сценарий — это не последовательный пересказ событий, но эмоциональный импульс режиссеру, который должен найти для этого импульса визуальные образы, способные вызвать в зрителе необходимый эмоциональный отклик. Идея эмоционального сценария, хотя и оказавшаяся не особо удачной на практике³, находится в русле художественных исканий 1920-х

³ Один из первых примеров эмоционального сценария и один из первых провалов — сценарий А. Ржешевского к фильму «Простой случай» Вс. Пудовкина (1930). Ржешевский, рассматривавший фильм как единое целое, цементируемое в первую очередь эмоциями зрителя, включал в сценарий не только действия, но и эмоциональное состояние и мысли героев, заставляя читателя сценария, в первую очередь режиссера, увидеть фильм глазами зрителя. Пудовкин позднее говорил, что, когда он

годов, нацеленных на эмоциональную вовлеченность зрителя и создание произведений, в которых эмоциональные реакции зрителя оказываются предвосхищенными и предзаданными.

Николай Жинкин в статье «Психология киновосприятия» высказывает предположение, что создание фильма — не обязательно односторонняя коммуникация, и задается вопросами: возможна ли обратная связь в ситуации просмотра фильма и, если эта связь возможна, где именно имеет место обратная коммуникация — в зрительской реакции или в интенциях режиссера? Очевидно, что в кинематографе реакция аудитории не может изменить происходящего на экране, и Жинкин приходит к выводу, что «ситуация и структура восприятия задается замыслом произведения», то есть «получается своеобразный парадокс — восприятие оказывается не в системе приемных входных устройств [...], а на выходе познающей системы» (Жинкин 1971, 214–254). Предвосхищая ставшее возможным только в эру нейрофизиологических исследований открытие феномена интересубъектной синхронизации при просмотре фильма (то есть активности у зрителей примерно одних и тех же участков мозга), Жинкин видит главную цель исследователей в нахождении способов иммерсии зрителя в происходящее на экране, для чего «создатель фильма должен до создания фильма увидеть его глазами зрителя» (Жинкин 1971, 225). Эмоциональный сценарий с его амбициозной задачей управления как творческим процессом режиссера, так и восприятием будущего зрителя, был одной из попыток добиться этой иммерсии.

Антонио Дамасио, исходя из теории Джеймса–Ланге, определяет эмоции как телесные изменения, приводящие к чувствам, которые возникают не на основе действительных движений тела, а на основе “*actual maps constructed at any given moment in the body-sensing regions*” (Damasio 2003, 112)⁴. Современные нейрофизиологи не разделяют спорного утверждения Джеймса, что эмоция следует за телесной реакцией, тем не менее связь телесных реакций и эмоций не подлежит сомнению. Так, если зажать

первый раз читал сценарий Ржешевского, то испытывал «совершенно своеобразное» впечатление: «сценарий при чтении волновал, как волнует настоящее литературное произведение» (Пудовкин 1982, 353).

⁴ Утверждая важность телесных репрезентаций ментальных процессов, Дамасио обнажает подоплеку теории Джеймса–Ланге — *corporis affectiones* Спинозы. Спиноза использует термин «аффекты», т. е. «состояния тела (*corporis affectiones*), которые увеличивают или уменьшают способность самого тела к действию, благоприятствуют ей или ограничивают ее, а вместе с тем и идеи этих состояний» (Спиноза 1957, 456).

карандаш между зубами, то задействованными окажутся мышцы, которые используются при улыбке. Если же держать карандаш подобным образом некоторое время, то опыт восприятия, например восприятие фильма, окажется более позитивным. Это один из многочисленных примеров связи телесных и эмоциональных реакций, позволяющей не только задать определенную зрительскую реакцию, но и манипулировать ею. Джеймс, рассуждая о природе эмоций, приблизился к раскрытию процессов восприятия, которые имеют место в кинематографе. Так, в ситуации просмотра кинофильма зритель испытывает определенные эмоции, в том числе переживает их телесно. При этом сперва имеет место восприятие какого-либо события на экране, затем следуют телесные движения, являющиеся реакцией на увиденное, после чего наступает аффективное состояние, которое, согласно Джеймсу, и есть эмоция.

Антонио Дамасио ввел в оборот метафору ‘мысленное кино’ (*‘movie-in-the-brain’*) (Damasio 1999). ‘Мысленное кино’ — это взаимодействие сознания со средой, причем в первую очередь на глубинном уровне — взаимодействие как эмоциональное погружение, а эмоции зрителя — результат эмпатии, возникающей в силу активности зеркальных нейронов. Идентифицируя себя с тем или иным экранным персонажем, зритель воспроизводит в редуцированной форме его движения. Впрочем, как считает Джеффри Закс, механизм эмоционального восприятия событий фильма не сводится к одному лишь телесному подражанию, основным в работе этого механизма является не телесная имитация, а «субъективное переживание эмоции». Данное переживание в свою очередь есть результат оценки происходящего (*appraisal*) с позиции «как будто», предполагающей подстановку себя на место героя (*“as if” appraisal*), причем степень оценочной модальности может меняться: возрастая или уменьшаться (Zacks 2015, 67–68). За телесным подражанием следуют два возможных сценария, которые собственно и приводят к субъективному переживанию эмоции. Первый сценарий — это реакция на происходящее на экране в режиме “as if” (зритель оценивает ситуацию и/или действия героя на экране или «примеряет» их на себя). Вторым сценарием — непосредственный переход от телесного подражания к соответствующей эмоциональной программе, связанной с телесными движениями (тот переход, о котором говорит Джеймс) (см. Zacks 2015, 76). Таким образом, можно предположить, что в ситуации просмотра фильма зритель оказывается вовлеченным в происходящее на экране на нескольких уровнях — от обозрения до эмоциональной вовлеченности и полного погружения в происходящее.

Зрительская вовлеченность

Вовлеченность, “engagement”, — это ключевой фактор в системах, основанных на телесном взаимодействии зрителя с произведением: в разных видах партиципаторного искусства, в т. ч. в энактивном и VR-кинематографе⁵, где вовлеченность характеризует как отношения между зрителем и кинонарративом, который в случае партиципаторного искусства меняется в зависимости от активности зрителя, так и отношения между зрителем и персонажем (в произведениях, где персонаж имеет место быть). Как заметил Арнольд Берлант, “The individual is no longer a spectator, distantly removed from objects and events and viewing them with uninvolved objectivity. The spectator has been transformed into an actor, wholly implicated in the same continuum in which everyone else is involved” (Berleant 1991, 59).

В энактивном и VR-кинематографе на современной стадии развития доминирует непосредственный переход от телесного подражания к соответствующей эмоциональной программе, т. е. переход к эмоциональной реакции по Джеймсу (хотя встречаются и метапозиция, и позиция участника-наблюдателя). Так, например, первый российский VR-хоррор «Вне тела» (2017, 12 минут, автор сценария и режиссер Максим Никонов) об ученом, который стремится в ходе поставленного над собой эксперимента доказать наличие жизни после смерти, нацелен на создание иллюзии переживания ситуации выхода за пределы своего тела. Виртуальная реальность позволяет не только использовать субъективную камеру и показать место и участников эксперимента «глазами» основного экспериментатора, предоставившего для опыта свое тело, но и «транспортировать» зрителя в реальность фильма, где он может оглядываться по сторонам, время от времени «натыкаясь» взглядом на попадающие в поле зрения части своего тела, а после выхода из тела — наблюдать его со стороны.

⁵ Энактивный подход основан на представлении о том, что восприятие есть чувственно направленное действие, соответственно, поток наррации в энактивном кино осуществляется не только в процессе осознанного восприятия вербально-визуальных рядов фильма, но и в результате бессознательной психофизиологической или эмоциональной вовлеченности зрителя. Энактивный кинематограф ориентирован на участие зрителя и в процессе восприятия, и в процессе порождения нарратива, в результате не только режиссер, но и зритель может контролировать кинонаррацию. VR-кинематограф также предполагает психофизиологическую вовлеченность зрителя: сокращая дистанцию между зрителем и кинематографическим действием, он предоставляет зрителю возможность оказаться как бы внутри ситуации — внутри мира, создаваемого в виртуальном пространстве.

VR-фильм «Записки о темноте» (“Notes on Blindness”, 2016, Peter Middleton & James Spinney), выступающий дополнением к документальному фильму о потерявшем зрение человеке — писателе и теологе Джоне Халле, также запускает в зрителе эмоциональную реакцию по Джеймсу. Джон, стремясь понять свое новое состояние и адаптироваться к нему, т. е. утвердиться в новой идентичности, на протяжении трех лет вел аудиодневник. Зритель VR-фильма, следуя линии наррации Джона, имеет возможность не только представить, но и во многом прочувствовать отдельные моменты истории, например, прогулку по парку, во время которой Джон теряет ощущение пространства и времени, переживает панический страх, но «выбирается» из темной «ямы».

На непосредственной эмоциональной реакции зрителя, следующей за телесным проигрыванием ситуации, строятся многие VR-фильмы Нонни де ла Пенья, балансирующие между игровым кинематографом и журналистикой. По определению их создательницы, это «журналистика погружения» (“immersive journalism”). Так, например, фильм «После одиночного заключения» (“After Solitary”, 2017, режиссер Лорен Мучиоло, Кассандра Герман, продюсер Нонни де ла Пенья) «погружает» зрителя в историю Кенни Мура, осужденного за серьезные преступления в возрасте 18 лет и проведенного пять с половиной лет в одиночной камере и более 10 лет в обычной камере. Зритель, окруженный голограммами, оказывается внутри рассказываемой истории: в той же камере, что и Кенни, — «мухой на стене», в соседней камере и т. п. Главный персонаж фильма, бывший заключенный Кенни, не вызывает симпатии — ни совершенными им преступлениями, ни своим поведением, ни внешними чертами; тем не менее его опыт пребывания в одиночной камере и некий общий неперсонифицированный опыт пребывания в ограниченном тюремном пространстве впечатываются в телесную память зрителя. Создатели фильма “captured video of an actual inmate and then dropped him into the solitary cell with you so that he and you are moving together around the cell as he tells his story in that confined space. Viewers come out with a very raw understanding of that restricted environment and its psychological impact” (Goldman 2018).

Подобные примеры можно множить. Важно, что в данном случае происходит не просто «транспортировка» зрителя в создаваемую кинематографическими средствами ситуацию, но его погружение, «вхождение» в телесность одного из ее участников — центрального или второстепенного персонажа или наблюдателя. В энактивных медиа и VR-кинематографе осуществляется прямая и непосредственная связь телесной программы с эмоциональной реакцией, в классическом кинематографе, рассчитанном

на эмоциональное воздействие на зрителя, — опосредованная. Так, в фильме «Первая реформатская церковь» (2018, режиссер Пол Шредер) суровая аскетичная атмосфера старой реформатской церкви, насчитывающей 250-летнюю историю, и жизни бывшего армейского священника, а теперь священника реформатской церкви Эрнста Толлера (Итан Хоук), потерявшего сына на войне в Ираке, передана разнообразными средствами — начиная от цветовой палитры и кончая композицией кадра, — в число которых, однако, не входит «транспортировка» или «вхождение» зрителя в телесность персонажа Итона Хоука; напротив, камера зачастую дистанцирует и «отстраняет» зрителя от Толлера, тем самым подчеркивая одиночество героя. Зрительская эмоциональная реакция на пространство действия и на персонажа, в отличие от VR-фильма «После одиночного заключения», основана на принципиально ином, опосредующем реакцию, механизме, не связанном с эмоциональной реакцией по Джеймсу.

Различие между непосредственным и опосредованным типами связи телесной программы с эмоциональной реакцией сопоставимо с разницей восприятия взрослого и ребенка, о которой говорит Эйзенштейн в статье 1943 года. Так, в ситуации просмотра спектакля или фильма взрослый зритель, в отличие от ребенка,

[...] мимирует исполнителей более сдержанно, но именно поэтому, вероятно, еще более интенсивно *фиктивно*, то есть без фактического повода и без реального поступка-действия переживает всю ту великолепную гамму благородства и геройства, которые ему демонстрирует драма, или дает *фиктивный* же выход изменным побуждениям и преступным задаткам своей зрительской натуры — опять-таки не поступком, но все через те же реальные чувства, сопутствующие фиктивному соучастию в злодеяниях на сцене (Эйзенштейн 2002, 52).

Таким образом, зритель, в результате «фиктивного выполнения подвигов мысли, подвигов чувства, подвигов действия», переживает «совершенно реальное, конкретное удовлетворение» (Там же). Можно предположить, что энактивные медиа и VR-кинематограф, создавая для зрителя возможность «реального поступка-действия», создают среду для подобия «детского» восприятия, описанного Эйзенштейном.

В VR-кинематографе, где у зрителя возникает иллюзия телесного присутствия в пространстве фильма и есть возможность модифицировать, пусть и незначительно, линию наррации, а также в фильмах или фрагментах фильмов, где у зрителя есть возможность управлять энактивным аватаром, отношения между режиссером, зрителем и содержанием произведения, в частности, между зрителем и персонажем, можно

охарактеризовать терминами, предложенными Пией Тиккой: «авторство второго порядка» ('second-order authorship') и «зрительство второго порядка» ('second-order spectatorship'). П. Тикка утверждает, что автор, жертвуя возможностью непосредственно влиять на зрителя благодаря линейной наррации,

[...]has to adopt the meta-level idea of constructing frameworks or environments within which individual narrative events can take place in an emergent manner. However, while taking place outside the author's control, the system can be made to operate within the narrative constraints set by the author. Instead of assuming the role of an omniscient and omnipotent controller, the second-order authorship has to accept a more modest approach to control (Tikka 2010).

В энактивном и VR-кинематографе, требующем от зрителя телесной и эмоциональной вовлеченности, роль зрителя также претерпевает серьезные изменения и определяется его активностью и вовлеченностью в события на экране:

The spectator's control may be compared to that of author's, establishing the idea of 'second-order spectatorship'. This implies that, in similar manner as the second-order authorship implies loss of the full control of the narrative systems, even the interactive participant has to give up the idea of full control over the same system. [...] The experience becomes more meaningful for an individual when it involves investing one's own cognitive effort in filling in gaps, building bridges and constructing explanations for supporting coherence of the narrative events (Ibid.).

Что привносит данная терминология в дискуссию о персонаже? Степень и форма зрительского участия в конструировании экранного персонажа (степень телесного участия в происходящем на экране и идентификации с тем или иным персонажем) — это то, что отличает персонажа в VR и энактивных медиа от персонажа классического кинематографа. И в первом, и во втором случае может происходить «транспортировка» зрителя в происходящее, конструирование персонажа, в т. ч. в результате ментальных операций. При просмотре фильма в зрителях в любом случае, как правило, «запускается» ре-переживание происходящего на экране; Кейт Оутли называет данный механизм запуска эмоциональной программы "suggestion structure" (Oatley 2009, 481–502). Однако только в первом случае — при «детском» восприятии, предполагающем наличие поступка-действия (если воспользоваться терминологией Эйзенштейна), телесность зрителя оказывается составной частью образа персонажа.

Классический кинематограф, в отличие от VR, воздействует на зрителя

«более интенсивно фиктивно» (Эйзенштейн). Говоря о вовлеченности зрителя в происходящее на экране, исследователи различают понятия зрительской симпатии (*sympathy*) и эмпатии (*empathy*). Эмпатия предполагает разделение зрителем чувства героя, в то время как симпатия требует сочувствия — переживания за героя, оказавшегося в трудной или, реже, благоприятной ситуации. Карл Плантинга, впрочем, уверен, что соотношение симпатии и эмпатии сложнее: симпатия — это не только переживание за героя, но и соответствующие эмоции и чувства, а эмпатия — это не только эмоции зрителя, аналогичные эмоциям героя, но и сочувствие к нему (Plantinga 2018, 198). Вслед за М. Смитом (Smith 1995) К. Плантинга предлагает различать симпатию, лояльность (*allegiance*), суть которой в “our allying ourselves with, focusing on, and rooting for a character” (Plantinga 2018, 199), и хорошее отношение (*liking*):

Sympathy must be distinguished not only from allegiance but also from liking. If sympathy is a response of care rooted in the other’s suffering and misfortune, liking a character has a broad and diffuse causality. We may like characters because they are attractive, witty, athletic, graceful, or have other perceived nonmoral characteristics. We may like characters due to a perceived tribal affiliation, such as ethnicity, race, religion, city, state, or nation. We may like a character in one respect, say his spunkiness or creativity, and dislike him in another, for example, his arrogance or foolishness. Thus liking can be elicited by affiliation, attractiveness, cuteness, and similarity, while sympathy is aroused by perceived unfair treatment, the need for protection, and similar nonmoral factors. We can have sympathy for a character, but not particularly like him (Plantinga 2018, 200).

Кроме того, отношение зрителя к персонажу может определяться как оппозиция (*opposition*) (как правило, имеющая место по отношению к антагонисту или злодею), антипатия (*antipathy*) (непродолжительное чувство, часто связанное с моральной оценкой отдельных поступков персонажа), неприязненное отношение (*dislike*) к персонажу в целом или к отдельным чертам его характера, внешности, поведения и нейтральное отношение (*neutral interest*), т. е. отсутствие ярко выраженной эмоциональной реакции на персонажа и его действия, некое дистанцирование от него (см.: Plantinga 2018, 201–204), нередко обусловленное стилистикой фильма, например, созданием иронической перспективы по отношению к происходящему на экране, как, например, в фильмах братьев Коэнов. Расширяет спектр отношений к персонажу проекция (*projection*), сочетающая сильную симпатию к персонажу с лояльностью ему и предполагающая желание зрителя подражать персонажу (Ibid.,

204). Джеки Стейси называет подобную работу зрительского воображения «кинематографическими идентификационными фантазиями» (“cinematic identificatory fantasies”) и включает в число «фантазий» обожание, поклонение и преданное служение (Stacey 1994, 235). Типология зрительского отношения к персонажу, предложенная Плантингой, помогает разграничить не только когнитивный и аффективный компоненты зрительской реакции, но и возможности классического кинематографа и энактивного и VR-кино.

В VR-кинматографе и энактивном кино на современном этапе развития выделяемые исследователями формы отношения зрителя к персонажу реализуется иначе, чем в традиционном кино. VR-фильмы, в которых зритель находится в позиции персонажа, чья точка зрения является центральной и организует пространство — т. е. в VR-нарративе от первого лица, исключают (возможно, пока исключают) такие формы зрительской вовлеченности как оппозиция, антипатия, неприязненное отношение, нейтральное отношение и лояльность, оставляя пространство для проявлений, в первую очередь эмпатии и проекции, отчасти — симпатии. В случае, если в VR-фильме зритель находится в позиции не участника действия, а наблюдателя, возможны другие формы отношения к персонажу, хотя справедливости ради надо заметить, что драматургия VR-фильмов пока не предоставляет для их реализации серьезных возможностей, а потому в VR-кино по отношению к персонажу преобладают симпатия и антипатия, т. е. более простые и непродолжительные реакции, основанные на более простой телесной программе, чем, например, лояльность или неприязнь.

В классическом Голливуде механизм проекции персонажа на зрителя нередко связан с дистанцированием от него: “projection can be seen to be the psychic structuring foregrounded within the mode of cinematic spectatorship organized around distance” (Stacey 1994, 236). В VR-кино зритель находится с персонажем как бы в одном и том же физическом пространстве. Так, зритель фильма Нонни де ла Пенья «Из ссылки: история Даниэля» (“Out of Exile: Daniel’s Story”, 2016), построенного вокруг аудиозаписи скандала, разгоревшегося в консервативной семье Даниэля после его признания в нетрадиционной сексуальной ориентации, оказывается погруженным в ситуацию семейной ссоры, закончившейся изгнанием Даниэля из дома, — окруженным голограммами членов семьи Даниэля и звуковой партитурой их взволнованных, срывающихся на крик голосов. А зритель фильма «После одиночного заключения» следит за происходящим, например, за тем, как главного персонажа фильма — заключенного Кенни Мура (вернее, его голограмму), нарушившего правила поведения

в камере (Кенни заклеил смотровое окошко, что заключенным делать запрещено), волокут по коридору несмотря на его сопротивление. Зритель как будто присутствует в ограниченном пространстве соседней камеры; картинка, которая открывается его зрению и слуху, — точная копия того, что он увидел и услышал бы, действительно находясь в соседней с Кенни одиночной камере и следя за тем, что происходит в коридоре тюрьмы через узкое дверное окошко.

Кино создает разные формы близости зрителя к персонажу (см. подробно: Eder 2006, Smith 1995, Smith 2010) — от проникновения в его внутреннюю жизнь до отстраненного оценивающего взгляда, но в любом случае пространственно-временная близость персонажа и зрителя играет существенную роль. Нонни де ла Пенья считает, что сама форма рассказывания истории персонажа, которую мы имеем в VR-кино, меняет восприятие событий, так как создает телесную память о нем: “What if I could present you with a story that you would remember with your entire body and not just your mind? With VR, I can put you in a scene in the middle of a story you normally see on the news and lessen the gap between actual events and personal experience” (Goldman 2018).

Память — это то, что лежит в основе самосознания и самопознания. Более того, как утверждает Уильям Джеймс, в самом факте памяти о прошлом заключена интимность, отличающая обладателя опыта от того, кто этим опытом не обладает: «воспоминание подобно непосредственному чувству; его объект наполнен теплым и интимным чувством, которого никогда не достигает объект представления» (James 1950, 238–239). Нейрофизиологические исследования убедительно доказывают, что человеческая память, как правило, не удерживает источник информации, на основе которого было сформировано мнение о событии, поэтому кинематографические образы в принципе могут создавать ложную память о событии. Подобная подстановка фикционального на место фактического собственно и становится возможной благодаря тому, что модель события — и в кино, и в реальности — едина; как замечает Закс, «не бывает такого, чтобы в одну корзину можно было сложить события из реальной жизни, в другую — из кинофильмов, в третью — из романов» (Zacks 2015, 92). В случае энактивного и VR-кинматографа фикциональный опыт не только подставлен на место фактического, но и интимизирован на уровне телесного восприятия. В результате создается телесная память зрителя о фикциональном опыте экранного персонажа. Персонаж не только окрашивается эмоциями зрителя, но и оказывается связанным

со зрителем «теплым и интимным чувством», о котором говорит Джеймс. Пожалуй, можно сказать, что персонаж — это конструкция, созданная не только интенциями автора, но и зрителя, в первую очередь — его эмоциональной реакцией, которая — в случае персонажа VR-фильма или энактивного фильма — укоренена в зрительской телесности.

Литература

1. Богданов А. А. Эмпириомонизм. Статьи по философии. Москва: Республика, 2003.
2. Бохов Йорг. «Эйзенштейн — патогномик? Физиогномические аспекты в теории выразительности и в фильмах Сергея Эйзенштейна» // Киноведческие записки 47. 2000. С. 57–68.
3. Жинкин Н. И. Психология киновосприятия. Кинематограф сегодня 2. Москва: Искусство, 1971. С. 214–254.
4. Пудовкин В. Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // А. Г. Ржешевский. Жизнь. Кино. Москва: Искусство, 1982. С. 353–358.
5. Спиноза Бенедикт. Этика // Спиноза Бенедикт. Избранные произведения в двух томах. М.: Государственное издательство политической литературы. 1957. Т. 1. С. 359–618.
6. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения. В шести томах. Т. 1. М.: Искусство, 1964.
7. Эйзенштейн Сергей. Лекция о биомеханике 28 марта 1935 года. РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 961
8. Эйзенштейн Сергей. О форме сценария // Эйзенштейн Сергей. Неравнодушная природа, 1. Москва: Музей кино, 2004а. С. 465–466.
9. Эйзенштейн Сергей. С заранее обдуманном намерением («Монтаж аттракционов») // Эйзенштейн Сергей. Метод, 1. Москва: Музей кино, 2002. С. 49–63.
10. Эйзенштейн Сергей. Станиславский и Лойола // Эйзенштейн Сергей. Неравнодушная природа, 1. Москва: Музей кино, 2004b. С. 485–510.
11. Berleant Arnold. Art And Engagement. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
12. Bochow Jörg. Das Theater Meyerholds und die Biomechanik. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2005.
13. Damasio Antonio. Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain. Orlando, FL: Houghton Mifflin Harcourt, 2003.

14. *Damasio Antonio*. The Feeling of What Happens. Orlando, FL: Houghton Mifflin Harcourt, 1999.
15. *Eder Jens*. Ways of Being Close to Characters // *Film Studies: An International Review* 8, 2006. P. 68–80.
16. *Goldman Naomi*. Nonny de la Peña: Pioneering VR and Immersive Journalism // *VFX Voice*. April 3, 2018. [Электронный ресурс] URL: <http://vfxvoice.com/nonny-de-la-pena-pioneering-vr-and-immersive-journalism>
17. *Grodal Torben*. Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition. Oxford, NY: Oxford University Press, 1999. <https://proxy.library.spbu.ru:3316/10.1080/14626268.2011.550028>
18. *James William*. The Principles of Psychology. In two volumes. Vol. 1. New York: Henry Holt & Co, 1890; New York: Dover, 1950.
19. *James William*. What is an Emotion? // *Mind* 9, 34. 1884. P. 188–205.
20. *Oatley Keith*. Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction. Wiley-Blackwell, 2011.
21. *Plantinga Carl*. Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement. Oxford: Oxford University Press, 2018.
22. *Smith Greg M*. The Film Structure and the Emotional System. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.
23. *Smith Murray*. Engaging Characters: Further Reflectio // *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* / Jens Eder, Fotis Jannidis, and Ralf Schneider (eds.). Berlin: De Gruyter, 2010. P. 232–258.
24. *Smith Murray*. Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema. Oxford: Oxford University Press, 1995.
25. *Stacey Jackie*. Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship. London; New York: Routledge, 1994.
26. *Tikka Pia*. Enactive Cinema: Simulatoriam Eisensteinense. Juväskylä, 2008.
27. *Tikka Pia*. Enactive Media — Generalising From Enactive Cinema // *Digital Creativity*. 2010. Vol. 21, 2010. Issue 4. [Электронный ресурс] URL:
28. *Zacks Jeffrey M*. Flicker: Your Brain On Movies. Oxford, NY: Oxford University Press, 2015.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Апостолов Андрей Игоревич, креативный продюсер, Киностудия им. М. Горького; преподаватель, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургский Государственный Институт кино и телевидения; Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Бугаева Любовь Дмитриевна, доктор филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Вьюгин Валерий Юрьевич, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Головачева Ирина Владимировна, доктор филологических наук, профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (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)

Захарова Ярослава Андреевна, исследователь, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург (Россия)

Капрелова Маргарита Борисовна, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург (Россия)

Кечик Александр Владимирович, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Кибальник Сергей Акимович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; профессор, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Мариевская Наталья Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Мартьянова Ирина Анатольевна, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия)

Непша Виктор Сергеевич, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Полищук Вера Борисовна, кандидат филологических наук, Союз переводчиков России, независимый исследователь, Санкт-Петербург (Россия)

Поселягин Николай Владимирович, кандидат филологических наук, заведующий отделом, Журнал «Новое литературное обозрение», Москва (Россия)

Пронин Александр Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Славина Ольга Юрьевна, кандидат филологических наук, куратор, преподаватель, Гамбургский университет, Гамбург (Германия)

Тулчинский Григорий Львович, доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

Фуртай Франциска Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина, Пушкин (Россия)

Шарапова Марина Александровна, кандидат искусствоведения, преподаватель, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

Шевцов Василий Анатольевич, кинодраматург, Москва (Россия)

ПРОСТРАНСТВО и ПЕРСОНАЖ

Сборник статей

Под РЕДАКЦИЕЙ Л. Д. БУГАЕВОЙ

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 28.08.2018.

Формат 60 × 84 1/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. 26,25 п.л. Тираж 1000. Заказ 76.

Отпечатано в типографии «ПетроБук»

197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16