

Любовь Бугаева

КИНОИСТОРИЯ РОССИИ

Часть 2

КИНО И КУЛЬТУРА:

история

и теория

Санкт-Петербург
2021

УДК 791.43
ББК 85.37\71.1
Б 90

Бугаева Л. Д. Киноистория России: в 2-х частях. Ч. 2. КИНО И КУЛЬТУРА: история и теория. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. — 124 с., илл.

Рецензенты: д. филол. н. *В. Ю. Вьюгин*,
к. филос. н. *С. А. Мартынова*

Серия: «Синематекст». Главный редактор серии: Бугаева Л. Д.

Учебное пособие «Кино и культура: история и теория» представляет собой вторую часть комплекса «Киноистория России». Российские и зарубежные фильмы рассматриваются внутри более широкого культурного поля — исторического, мифопоэтического, эмоционального, литературного контекстов. Показано, как в фильмах формируется идентичность, как манипулирование эмоциями позволяет метафорически переосмыслить происходящее на экране и какими средствами раскрывается интертекст. Книга предназначена для студентов — филологов, культурологов и киноведов, заинтересованных в том, чтобы посмотреть на российскую историю и культуру «кинематографическим» взглядом, а на кино — взглядом историка и культуролога.

Издано с использованием гранта
Благотворительного фонда Владимира Потанина, проект № ГК190001620

This work was supported
by the Vladimir Potanin Foundation, project ID GK190001620

ISBN 978-5-9676-0901-5
ISBN 978-5-9676-1269-5

© Л. Д. Бугаева, 2021
© ИД «Петрополис», 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	7
-------------------	---

РАЗДЕЛ 1. Кино и история

Крепостные и рабы на российском киноэкране	10
<i>Исторический экскурс</i>	
Эмансипация	10
<i>Вопросы</i>	14
<i>Киноистория</i>	
1. Крепостные крестьяне на киноэкране (часть 1)	15
<i>Вопросы</i>	24
<i>Киноистория</i>	
2. Крепостные крестьяне на киноэкране (часть 2)	25
<i>Вопросы</i>	34
<i>Кинофактика</i>	
Тело в фильмах о крепостном праве	35
<i>Вопросы</i>	39
<i>Кинофактика</i>	
Крепостные актрисы	40
<i>Вопросы</i>	44
<i>Кинофактика</i>	
Мамлюки и рабы	45
<i>Вопросы</i>	54
Библиография	54
Фильмография по теме	55

РАЗДЕЛ 2. Кино и миф

Здесь будет «город-сад»: Советская Арктика	55
<i>История</i>	
«Два капитана» и путь на Север	55
<i>Вопросы</i>	59
<i>Теория</i>	
Герой в тоталитарной культуре	59
<i>Вопросы</i>	61
<i>Литература и миф</i>	
«Два капитана» как квинтэссенция арктического мифа	61
<i>Вопросы</i>	63
<i>Кинофактика</i>	
Кинематографическая Арктика 1930-х – 1940-х годов	64
«Семеро смелых» и арктический миф	64
<i>Вопросы</i>	68
«Сказание о земле Сибирской» и обряд перехода	68
<i>Вопросы</i>	69
Динамика арктического мифа в 1940–1970-е годы: «Цветик-семицветик»	70
<i>Вопросы</i>	74
<i>Кинофактика</i>	
Кинематографическая Арктика 1970-х годов	75
Северная тема в 1970-е годы	75
Сергей Герасимов: от «Семеро смелых» к «Любить человека»	75
<i>Вопросы</i>	81
<i>Киноистория</i>	
Вместо эпилога	81
Библиография	82
Фильмография по теме	83

РАЗДЕЛ 3. Кино и идентичность

Изгнание и путешествие: эмоциональная география	85
<i>Теория</i>	
Экспатриант, турист, путешественник и освоение пространства	85
<i>Вопросы</i>	88
<i>Теория</i>	
Дiaspora и идентичность	88
<i>Вопросы</i>	89
<i>Кинофактика</i>	
Эмоциональная география в «Возлюбленных Марии» и «Польской свадьбе»	90
<i>Вопросы</i>	94
Библиография	94
Фильмография по теме	95

РАЗДЕЛ 4. Кино и эмоции

Эмоции на экране: страх	96
<i>Теория</i>	
Эмоции	96
<i>Вопросы</i>	99
<i>Теория</i>	
Эмоциональная реакция «страх»	99
<i>Вопросы</i>	100
<i>Кинофактика</i>	
«Спутник» Е. Абраменко (2020)	101
<i>Вопросы</i>	106
Библиография	107
Фильмография по теме	108

РАЗДЕЛ 5. Кино и литература

«Бесы» Достоевского и Вайды	109
<i>Из истории фильма</i>	109
<i>Теория</i>	
Интертекстуальность	110
<i>Вопросы</i>	111
<i>Кинофактика</i>	
«Бесы» А. Вайды (1988)	112
1. Мотив слежки	112
<i>Вопросы</i>	116
2. Кириллов	117
<i>Вопросы</i>	118
3. Самоубийство Кириллова. Эпилог	118
<i>Вопросы</i>	122
4. Кинотекст и подтекст	122
<i>Вопросы</i>	123
Библиография	123
Фильмография по теме	123

ПРЕДИСЛОВИЕ

В учебном пособии «Кино и культура: история и теория», состоящем из пяти разделов, каждый фильм, попадающий в поле зрения, рассматривается как текст внутри более широкого контекста — исторического, мифопоэтического, культурного, литературного, эмоционального. Цель — научить разбираться, как в фильме отражается история, мифология, конструируется идентичность.

Первый раздел «Кино и история» — это попытка представить крепостное право на российском киноэкране в исторической перспективе. Историко-культурный подход позволяет не только проследить динамику образов крепостных крестьян и рабов, но и понять причины актуализации определенных аспектов образа и поворотов темы крепостничества, рабства в зависимости от периода российской и советской истории. В центре внимания оказываются визуальные коды угнетения и протеста, а также узнаваемые символические образы крепостного права: покорной крестьянской толпы в раннем советском кинематографе, тихого протеста обиженного крестьянина и выразительного протеста крепостной актрисы в советском кинематографе, идиллических крестьян в позднем советском и постсоветском кинематографе. Рабство, в советском кинематографе вытесненное в историческое прошлое, в российском кинематографе последних десятилетий переживается как актуальное настоящее, а потому и образ раба многолик, эпизодичен и пока еще далек от оформленности.

Второй раздел «Кино и миф» обращен к кинематографической мифопоэтике — к реализации на экране арктического мифа. Если в 1930-е годы Север — опасное и загадочное пространство, которое нужно

победить и освоить, то в 1970-е годы это пространство, которое нужно сделать комфортабельным для жизни. В 1970-е годы Арктика уже не предстает лиминальной зоной обряда перехода, суровый северный климат — это не испытание силы характера в борьбе с природой, а обитатели Арктики — не каста особенных людей. В начале XXI века северная тема, казалось бы, почти исчерпавшая себя, с новой силой возвращается в литературу и кино. Чем же привлекал и привлекает Север писателей, кинематографистов и других деятелей искусства? Какими средствами и способами создавался арктический миф? Чем объясняется то взлет, то падение интереса к теме Севера? В этом разделе рассматривается исторический контекст, в котором происходило становление арктического мифа и роль, которую сыграл в этом становлении кинематограф.

Третий раздел «Кино и идентичность» посвящен вопросам конструирования в кино идентичности экспатрианта, под которым понимается человек, по собственной воле покинувший родной дом, а потому не являющийся изгнанником и не считающий себя таковым. Появление в художественном произведении фигуры экспатрианта предполагает создание пространств, как «своего», так и «чужого», наряду с разными вариантами их взаимодействия. В данном разделе рассматривается, как кинематографические эмоции и формируют окружающую действительность, и участвуют в ее интерпретации, как пространственная локализация становится хранилищем эмоциональной географии, формируя идентичность экспатрианта, и как взгляд режиссера на диаспору, часто — инсайдерский, становится частью комплексного процесса идентификации диаспоры в кино.

В четвертом разделе «Кино и эмоции» рассматриваются эмоциональные сценарии развития фильмического действия. На примере фильма «Спутник» (2020, режиссер Егор Абраменко), сочетающем в себе жанровые черты фильма ужасов, фантастики, триллера и психологосоциальной драмы, разбирается, какие нарративные стратегии используются для изображения эмоции страха. В разделе демонстрируются возможности, открывающиеся при манипулировании кинематографическими видами страха, в частности метафорическое переосмысление происходящего на экране.

Пятый раздел «Кино и литература» — это исследование отношений между литературным текстом и экранизацией на примере «Бесов» Ф. М. Достоевского и А. Вайды. Это также исследование отношений между экранизацией и историко-культурным контекстом литературного произведения — прояснение этого контекста кинематографическими

средствами. Экранизация предполагает особый тип интертекстуальности, совмещение разных стратегий подхода к материалу первоисточника и его обработке: от миметического воспроизведения кинематографическими средствами составляющих кинонарратива до перевода содержания, выражения его другими символическими элементами и введения в экранизацию новых элементов, отсутствующих в тексте источника. Изучение интертекстуальных стратегий в фильме Вайды позволяет лучше понять историческую действительность периода деятельности революционно-заговорщической организации «Народная расправа» с ее атмосферой всеобщей слежки, подозрительности и преследования.

Каждый раздел пособия включает тексты и вопросы к ним, которые могут быть использованы преподавателем при работе в аудитории и/или студентами для самоконтроля. В основу пособия легли написанные мной статьи¹.

Издание предназначено для российских и иностранных студентов — филологов, культурологов и искусствоведов, заинтересованных в том, чтобы посмотреть на российскую историю и культуру «кинематографическим» взглядом, а на кино — взглядом историка и культуролога.

¹ Раздел 1: *Бугаева Л. Д.* Эмансипация и груз прошлого: крепостные и рабы на российском киноэкране // Новое литературное обозрение. № 141. 2016 (5), 428–456; Раздел 2: *Бугаева Л. Д.* Арктический миф в советской культуре 1930-х годов и его возрождение // Звезда. 2018 (8). С. 222–245; Раздел 3: *Бугаева Л. Д.* Экспатриант на экране: культурная идентичность и эмоциональная этнография // Новое литературное обозрение. № 127. 2014 (3). С. 159–177; Раздел 4: *Bugaeva L.* Fear on the Small Screen // Russian Journal of Communication. 13(1). <https://doi.org/10.1080/19409419.2021.1874788>; Раздел 5: *Бугаева Л. Д.* «Бесы» Вайды, Камю, Достоевского // Французская литературная классика на отечественном экране и русская на французском. Москва: ВГИК, 2012, 15–26.

Раздел 1.

КИНО И ИСТОРИЯ

Крепостные и рабы на российском киноэкране

Исторический экскурс

Эмансипация

Понятие эмансипации восходит к римскому праву, где под ним понималось освобождение от *patria potestas* — власти отца семьи над детьми. Эмансипация есть освобождение от рабства и — в более широком смысле — от угнетения, от интеллектуальной зависимости и нравственных оков. В американской истории она тесно связана с указами президента США и главнокомандующего армией северян в годы Гражданской войны между Севером и Югом Авраама Линкольна. «The Emancipation Proclamation» («Прокламация об освобождении рабов», 1863) изменила социальный статус более трех миллионов рабов, правда, не на всей территории страны, а только в десяти мятежных южных штатах, входивших в состав Конфедерации. Превратившись в вольноотпущенников, бывшие рабы не получили равных гражданских прав, «The Emancipation Proclamation» явилась лишь первым шагом на долгом пути американской эмансипации к обществу равных в правах граждан. Тем не менее в современном общественном дискурсе понятие эмансипации в приложении

к феномену рабства в США соотносимо с поступательным прогрессивным движением страны в целом и задает образ чернокожего раба либо как мученика, чье страдание служит обвинением рабству, либо как борца, сражающегося (в не меньшей, если не большей, степени, чем первые переселенцы и пионеры Дикого Запада) за основные американские ценности, заявленные в Декларации независимости, в первую очередь — за свободу и равноправие. Знаменитая фраза из Декларации независимости США «Все люди сотворены равными» на момент создания отнюдь не предполагала немедленного включения рабов в число тех, кто обладает правом на «жизнь, свободу и правом на счастье». Но благодаря идее эмансипации она как бы восстанавливается в своем истинном значении: наконец восполняется ущербность референта, и слова «все люди» начинают относиться действительно ко всем американцам, а не только к свободным и состоятельным белым мужчинам.

В современном российском общественном сознании освобождение крепостных крестьян (составлявших на тот момент менее половины крестьянского населения России), провозглашенное 19 февраля 1861 года манифестом «О всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей», не интерпретируется как неотъемлемая часть общего непрерывного поступательного прогрессивного движения к свободному обществу в том числе и в силу того, что история движения за освобождение крепостного крестьянства оказывается прерванной: революционные события октября 1917 года не прочтываются как продолжение «освободительной» крестьянской реформы Александра II, а продолжают скорее реформирование общества, начало которому положило восстание декабристов. Нет в крепостном праве и расовой составляющей. Возможно, именно поэтому крепостные крестьяне в советском и российском кинематографе с самого начала его существования служат разным, иногда взаимоисключающим, целям и примеры их представления на экране не складываются в некую единую поступательную линию развития.

Унижение достоинства и физическое унижение, как правило, находят выражение в конкретных, легко узнаваемых и воспроизводимых образах. В визуальной истории рабства в США первые печально известные образы унижения рабов и расовой дискриминации — дагерротипы, сделанные под руководством зоолога и палеонтолога Луи Агассиса в 1850 году в Южной Каролине. Среди них особое место занимают снимки обнаженных до пояса чернокожих рабынь; их тела призваны не возбуждать желание, а рассказывать о здоровье и репродуктивных

качествах «объекта» фотосъемки. Лишенный кокетства и направленный в камеру взгляд (вступающий в противоречие с правилами портретной съемки того времени, не допускающей взгляда в камеру) не уравнивает обнаженных женщин со смотрящим, а, напротив, свидетельствует об их унижительном положении¹. Данные снимки — пример как бы объективно-нейтрального и в то же время уничижительного взгляда, это скорее определенный подход к визуализации рабства, чем символический образ. Другое известное постоянно тиражируемое изображение — фотография беглого раба Гордона, после бегства с плантации в Луизиане ставшего солдатом в американской армии, вернее, фотография его спины, покрытой келоидными рубцами из-за многочисленных побоев [Willis, Krauthamer 2012: 37, 54–55]².



Раб по имени Гордон (W. D. McPherson and Mr. Oliver. 1863). © Национальная портретная галерея Смитсоновского института (National Portrait Gallery, Smithsonian Institution)

¹ Исследование тел чернокожих рабов подтвердило, по мнению Агассиса, гипотезу о различном происхождении европейцев и африканцев и о существовании расовой иерархии. См. подробно в: [Willis, Krauthamer 2012: 4–11].

² Фотография Гордона, сделанная во время медицинского обследования 2 апреля 1863 года в лагере вооруженных сил Союза, является общественным достоянием.

Истязаемое плетью или испещренное рубцами тело, будучи конкретной исторической реалией, собственно, и станет в кинематографе одним из наиболее часто повторяющихся образов, телесным кодом физического страдания, в первую очередь — страдания раба. В отмеченном Пулитцеровской премией романе Тони Моррисон «Возлюбленная» (1987) страшные шрамы на спине чернокожей рабыни Сэти складываются в подобие узора, напоминающего цветущее вишневое дерево, которое становится в романе многоплановым символом, связанным и с Древом жизни, и с разрушением, и со смертью. Перенесенное на киноэкран вишневое дерево на спине героини является вариантом фотографии Гордона: в одном из наиболее эмблематических эпизодов героиня, показывая возлюбленному рубцы на спине, воспроизводит позу Гордона.



«Дерево» на спине. Кадр из фильма «Возлюбленная»
(режиссер Джонатан Демми. 1998)

Шрамы на спине Сэти — это рассказ языком тела о пережитой травме, присвоение и интимизация героиней коллективного опыта: израненное тело, оказавшись вовлеченным в коммуникацию, сообщает ей интимный характер, который затем — в силу эмпатии — переживает зритель. Можно также вспомнить многочисленные сцены истязания плетью и обезображенные рубцами спины рабов в фильме «12 лет рабства». Ряд иконических образов рабства был задан в фильме Спилберга

«Амистад» (1997) в эпизодах, повествующих о так называемом *the middle passage* — транспортировке африканских рабов через океан.

В качестве кинематографического примера универсального нарратива о рабстве (а не только нарратива о рабстве в США или, скажем, о крепостном праве в России) и одновременно «ментального эксперимента» на тему прошлого Натали Земон Дэвис приводит повторяющуюся в ряде фильмов сцену разговора раба и господина. В 71 году до н. э. у стен Рима Марк Красс и Спартак («Спартак», режиссер Стэнли Кубрик, 1960), в 50-е годы XIX века на Антильских островах англичанин и бывший раб («Кей-мада», режиссер Джилло Понтекорво, 1969), в 1795 году на сахарной плантации Кубы граф и раб («Тайная вечеря», режиссер Томас Гутьеррес Алеа, 1976) разыгрывают один и тот же сценарий: хозяин ищет признания, раб отвечает молчанием и плюет господину в лицо [Davis 2011]. В этой сцене (которая в разных вариантах будет присутствовать во многих фильмах о рабстве) протест возникает на микроуровне истории, а потому (как и покрытая шрамами спина чернокожего раба) получает легко узнаваемую телесную форму: позы раба и господина, плевков или иной оскорбительный ответ на попытку господина получить от раба признание. Возникает вопрос: существуют ли в советском или российском кинематографе сопоставимые образы рабства и крепостного гнета?

Вопросы

1. Как понимается «эмансипация» в разных культурах?
2. Как на визуальном уровне можно передать унижение человеческого достоинства и физическое унижение?

1. Крепостные крестьяне на киноэкране (часть 1)

Крепостные крестьяне на киноэкране появились еще в период Великого Немого. Российский кинематограф тяготел к экранизациям произведений классической русской литературы XIX века, так что неудивительно, что затронутой оказалась и тема крепостного права. Впрочем, вряд ли можно говорить о серьезной постановке проблемы рабства и крепостничества в дореволюционном немом кино, которое нередко эксплуатировало одни и те же стереотипы. К примеру, драма из боярской жизни «Ванька-ключник» (режиссер Василий Гончаров, 1909, торговый дом «А. Ханжонков»), созданная на основе народной песни, может быть, и неплохо сделанный для своего времени фильм, но деревенские сцены отличаются тематической и образной бедностью и сводятся к хороводу дворовых и сенных девушек. Далеки от сходства с жизнью деревенские сцены в фильме «Лихо одноглазое» (режиссер Николай Ларин, 1916, Скобелевский комитет). Практически отсутствуют крестьяне в экранизациях «Мертвых душ» (режиссер Петр Чардынин, 1909, «А. Ханжонков»), «Барышни-крестьянки» (режиссер Чардынин, 1912, торговый дом «Варяг»), «Анны Карениной» (режиссер Владимир Гардин, 1914, «Русская золотая серия»), «Отцов и детей» (режиссер Вячеслав Висковский, 1915, «Русская золотая серия»). В фильме «Вадим» (режиссер Чардынин, 1910, «А. Ханжонков»; другие названия — «Повесть из времен Пугачева», «Боярин Палицын») по повести Лермонтова «пугачевщина» применена лишь постольку, поскольку она нужна была для приведения в исполнение замыслов героя» [Великий Кино 2002: 46], а в фильме «Кто загубил?» (режиссер Никандр Туркин, 1916, акционерное общество «А. Ханжонков и К°») режиссер «отрешился от претензий изобразить жизнь деревни как таковую, пользуясь бытовой обстановкой только как фоном для интересной жизненной драмы» [Великий Кино 2002: 325]. Тяжелая крестьянская доля там, где она становится темой фильма, есть некое экзистенциальное состояние деревенского жителя, необходимое, чтобы на его фоне завязалась основная интрига, как правило, любовная. Так, в фильме «С плахи под венец» (режиссер Кай Ганзен, 1911, «Братья Пате») суровый князь, недовольный тем, что его сын полюбил холопку, выдает девушку замуж за пьяницу, что, впрочем, не мешает возлюбленным воссоединиться в финале, а в «Крестьянской доле» (режиссер Гончаров, 1912, «А. Ханжонков и К°») деревенской девушке Маше приходится

стать любовницей барина, чтобы спасти семью от разорения после продажи единственной коровы.



Наказание Глаши (ей остригают волосы). Кадр из фильма «Господа Скотинины» (режиссер Григорий Рошаль. 1927)

Социальная значимость — ключевое понятие для советского кино о крепостном праве, вовлеченного в построение нового типа общественного сознания. Картины угнетения крепостных крестьян в это время чуть ли не в обязательном порядке призваны иллюстрировать несправедливость общественного строя до 1917 года, зреющий в крестьянских массах протест и необходимость революции. Именно за отсутствие «того главного, что ищем мы в советской картине, — социального значения» [Великий Кино 2002: 492] подверглась критике послереволюционная экранизация рассказа Льва Толстого «Поликушка» (режиссер Александр Санин, 1922, торговый дом «Русь»), где в роли Поликея выступил Иван Москвин, хотя критики и высоко оценили его игру. Характерное для советского кинематографа 1920-х годов стремление увидеть практически в любом сюжете периода крепостного права социальное значение приводило к тому, что при экранизации произведения литературная основа фильма трансформировалась, причем нередко кардинально — как в фильме «Господа Скотинины» (режиссер Григорий Рошаль, 1927, Союзкино) по мотивам комедии Фонвизина «Недоросль»

или в «Медвежьей свадьбе» (режиссеры Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925, Межрабпом-Русь) по одноименной пьесе Анатолия Луначарского (1923), в основе которой лежит новелла Проспера Мериме «Локис».

Комедия «Недоросль» в фильме Рошаля превратилась в социальную драму, включившую в себя историю восстания Пугачева. Фильм открывается титрами, задача которых — акцентировать неприглядные черты крепостного права и аргументировать необходимость борьбы против угнетателей: «Это было время жуткого деспотизма и произвола помещиков. Время, когда народный гнев прорвался кровавым народным бунтом». Главным героем становится не Митрофан, а портной Тришка (Игорь Доронин), эпизодический персонаж в комедии Фонвизина, который, спасая свою невесту, крепостную девушку Глашу (ее нет у Фонвизина) от издевательств помещиков, бежит из имения и присоединяется к пугачевцам.

Новелла Мериме была адаптирована к постреволюционной действительности еще в мелодраме Луначарского. Один из главных героев — доктор Брэдис, крестьянин по происхождению, — одержим идеей борьбы за освобождение крестьян:

Сколько наших жмудских жизней, детских, девичьих, юношеских, гениальных, может-быть, как сам наш Мицкевич, с'ел род людоедов-Шеметов. Никто никогда не вступался за этот народ, а за судороги самозащиты он платился так, что на столетия погружался в тупую собачью преданность... Но этому приближается конец <...> по существу у нас праву, граф может свободным завещанием распорядиться огромной частью своего богатства. Я борюсь за то, да, поистине, — борюсь, чтобы он завещал все это потомкам тех, чьими страданиями все это создано [Луначарский 1923].

В финале пьесы желание Брэдиса осуществляется: после смерти графа земля отходит местным крестьянам, о чем он и сообщает собравшимся: «Зверь убит, земля ваша. Ура! Ура! (Крестьяне кричат: ура! <...>)» [Луначарский 1923]. Эггерт идет еще дальше в трансформации новеллы Мериме и пьесы Луначарского в соответствии с «социальным заказом»: в финале фильма крестьяне поднимаются против графа и сжигают графское поместье.

Внимание кинематографистов в 1920-е и 1930-е годы приковано в первую очередь к тем историческим периодам, когда происходит бунт против власти: крестьянская война 1670–1671 годов под предводительством

Степана Разина (восстание хотя и не антикрепостное, но антиправительственное), крестьянское восстание 1773–1775 годов под предводительством Пугачева (начатое, впрочем, не крепостными крестьянами, а вольными казаками), восстание крестьян и казаков в Правобережной Украине против гнета поляков в 1768 году, борьба белорусских крестьян против польских панов в конце XVIII века, восстание крестьян под предводительством Кармелюка против польской шляхты и русского дворянства в 1814 году... Так, крестьянская война 1670–1671 годов нашла отражение в фильме «Степан Разин» (режиссеры Иван Правов и Ольга Преображенская, 1939, Мосфильм) по одноименному роману Алексея Чапыгина (1924–1927). О пугачевском восстании и его последствиях рассказывается в фильмах «Господа Скотинины», «Капитанская дочка» по сценарию Виктора Шкловского (режиссер Юрий Тарич, 1928, Совкино), «Золотой клюв» (режиссер Евгений Червяков, 1929), «Салават Юлаев» (режиссер Яков Протазанов, 1940, киностудия им. М. Горького). Картина «Колиивщина» (режиссер Иван Кавалеридзе, 1933, Украинфильм) открывается титрами, сообщающими о восстании на Украине и о том, какую роль оно сыграло в революционной истории:

В 1768 году на Правобережной Украине вспыхнуло великое народно-освободительное антифеодалное восстание, известное под названием «Колиивщина». <...> Колиивщина надломила господство магнатов и шляхты на Украине и сыграла огромную роль в борьбе украинского народа за национальное освобождение, за воссоединение Украины с Россией.

О восстании белорусских крестьян был снят фильм «Соловей» (режиссер Эдуард Аршанский, 1937, Белгоскино), а о восстании Кармелюка в 1930-е годы было снято два фильма: Фаустом Лопатинским по сценарию Георгия Тасина (1931, Украинфильм) и самим Тасиным (1938, Одесская киностудия). В фильме 1938 года зрителю сообщается о Кармелюке, что «десять лет с кучкою таких-же обездоленных наводил он страх на панов», и тут же раскрываются мотивы его поведения: «Мечь за угнетение народа и за свою загубленную жизнь руководила им». На первом плане находятся общественные интересы («мечь за угнетение народа»), а помещикам предъявляется обвинение («загубленная жизнь»). Борьба Кармелюка представлена как своего рода социальный, вернее, народный заказ: «Польские паны, украинские и русские помещики не раз загоняли его в Сибирь на каторгу, но народ верил: он снова вернется...»



Кадры из фильма «Господа Скотинины»
(режиссер Григорий Рошаль. 1927)

Акцент в этих и подобных фильмах делается на трагической смерти героя (героини) в финале, которая в символическом плане оказывается своей противоположностью. Трагический конец одновременно есть конец оптимистический, особенно в сталинском кино, так как в исторической перспективе умирающий герой (или героиня) — не побежденные, а победители. Так, Степан Разин (Андрей Абрикосов) перед казнью просит собравшихся на площади людей не забывать его, на что получает ответ: «Не забудем!» После смерти Степана борьба продолжается — его сподвижники на конях и с песней отправляются куда-то вдаль, дав предводителю посмертную клятву, что его кровь трижды отольется боярам. Тришка в «Господах Скотининых» после смерти Глаши не склоняется от горя, но, подняв голову, зовет крестьян на борьбу: «Хватит терпеть! Поступайте с ними так, как они поступают с вами! Изничтожить их!..» Кадры Тришки с мертвой возлюбленной на руках сменяются кадрами с колоколом (как тут не вспомнить «Колокол» Герцена и Огарева) и с крестьянами с топорами и вилами, которые, откликнувшись на призыв Тришки, громят и поджигают помещичий дом.



Плавучая виселица. Кадр из фильма «Капитанская дочка»
(режиссер Юрий Тарич. 1928)

Госпоже Простаковой (Варвара Массалитинова) больше не удается командовать своими крепостными, и она предположительно гибнет от руки Тришки. Пожар в фильме Рошаля — метафорический образ революционного пожара, который в 1917 году уничтожит не только Простаковых и Скотининых, но и весь помещичий строй; отсюда победная заключительная фраза фильма: «Догорало». Финальный и, пожалуй, наиболее трагичный пример в этом ряду — кадр из фильма-экранизации Тарича «Капитанская дочка» (плывущая по реке виселица с телами участников пугачевского бунта, подавленного осенью 1774 года), который не дает довольствоваться любовной историей и возвращает зрителя к общественной проблематике, как бы требуя ответа, которым становится революция 1917 года.



Кадр из фильма «Кармелюк»
(режиссер Георгий Тасин. 1938)

«Колиивщина» начинается с похорон замученного польским паном крестьянина, отца Семена Неживого (вскоре после смерти отца сын возглавит восстание против польских помещиков), а заканчивается подавлением восстания и казнью Семена (Александр Сердюк). Умирая, он выразит твердую уверенность, что его борьба будет продолжена: «За меня скажут, придет час — и скажут». Гибнет в финале фильма «Соловей» Сымонка-Соловей (Петр Масоха), предводитель восставших, но его товарищи, услышав оборвавший жизнь командира выстрел и на минуту

остановившись, чтобы почтить его память, затем продолжают движение, что, соответственно, означает продолжение борьбы за освобождение от крепостного гнета. Следуя логике искусства соцреализма, Устим Кармелюк (Александр Хвыля), сраженный выстрелом пана Рутковского, умирает не сразу, но, двигаясь в неопределенном направлении, призывает товарищей не сдаваться, а «с корнем вырвать проклятое панство, прахом развеять, по ветру пустить». После последних слов Кармелюка: «Горит, земля горит» — на экране появляются крестьяне с палками, вилами и рогатинами.

Финал фильма «Салават Юлаев» также адаптирован в соответствии с победным настроением сталинской эпохи. Реально-исторический Салават Юлаев был арестован, клеймен и по приговору суда отправлен на вечную каторгу, где и умер в возрасте 46 лет. В финале одноименного романа Степана Злобина (1929), на основе которого им самим был написан сценарий, Салават находится в плену, пытается бежать, но безуспешно, и ему — как особо опасному преступнику — выжигают на лбу клеймо. Кинематографический Юлаев бежит из плена, и, несмотря на то что восстание Пугачева подавлено, а сам он едва избежал смерти, в заключительной сцене он, как и Семен Неживой в «Колиивщине», выражает уверенность в светлом будущем: «Будет еще вольно жить башкирский народ!» Последний кадр запечатлел героя в победной позе с поднятыми руками.



Кадр из фильма «Салават Юлаев» (режиссер Яков Протазанов. 1940)

Кинематограф 1920-х — начала 1930-х годов категоричен в интерпретации феномена крепостного права и решительно избегает безоблачного образа патриархального крестьянина, довольного своей судьбой и безоговорочно преданного хозяину, вплоть до полного пересмотра образа верного слуги и его отношений с господином. Так, в фильме Тарича «Капитанская дочка» Савельич (Степан Кузнецов) от заботы о молодом барине Гриневе переключается на заботу о Пугачеве (Борис Тамарин): становится не только его писарем, но и помощником, учит самозванца грамоте, следит за исполнением его приказов и гибнет, оказывая сопротивление царским солдатам. Гринев же, стремясь оправдаться перед офицерами и доказать свое дворянское происхождение, танцует менуэт рядом с мертвым Савельичем.



Савельич учит Пугачева грамоте. Кадр из фильма «Капитанская дочка» (режиссер Юрий Тарич. 1928)



Менуэт. Кадр из фильма «Капитанская дочка»

За крепостным в кинематографе этого периода закрепляется образ классово сознательного и социально активного крестьянина, поднявшегося на борьбу с топором и вилами в руках.



Крестьяне с вилами, палками, косами. Кадр из фильма «Соловей» (режиссер Эдуард Аршанский. 1937)

Вопросы

1. Какое социальное значение имели фильмы о крепостном праве?
2. Как связаны между собой время создания фильма и исторический период в истории крепостного права в России, к которому обращаются создатели фильма?
3. На чем делается акцент в фильмах о крепостном праве? Какие метафорические образы для них характерны?

2. Крепостные крестьяне на киноэкране (часть 2)

В советском кинематографе, особенно в поздний период, в фокус внимания фильма, действие которого происходит в период крепостного права, как правило, попадает не только событие широкого исторического масштаба, но и микроистория, чье назначение — раскрыть в индивидуальных судьбах социальные отношения, обозначить причины и формы социального конфликта, задать визуальный код для его прочтения. Один из таких кодов связан со стремлением показать униженное положение крепостных крестьян, их страдания — как нравственные, так и физические. В литературе критического реализма и в советском кинематографе, изображавшем дореволюционную действительность в том же духе, неоднократно использовалась согнутая спина как метафора угнетения, и различие между господином и слугой (подневольным крестьянином, эксплуатируемым рабочим и т. п.) строилось на противопоставлении прямой осанки господина и согнутой спины слуги. Это неоднократно отмечали исследователи, в первую очередь Оксана Булгакова. В «Капитанской дочке» Тарича кадр с Пугачевым, дарующим крепостным крестьянам землю и свободу («Жалую вас отныне рекою с вершин и до устья, и землю и травами... И вечной вольностью...»)³, сменяется кадрами благодарных освобожденных крестьян, склоняющихся перед Пугачевым в традиционном покорном поклоне.

Возможно, таким образом в фильме передана идея неготовности крестьян к революции, которая, согласно марксистско-ленинскому учению, должна была быть осуществлена усилиями пролетариата как более прогрессивного по сравнению с крестьянством класса. В то же время в фильме нет сцен покорности крепостного крестьянина помещику-деспоту, так как кинематограф 1920-х годов тяготеет к созданию образов социально активных сознательных крестьян. В экранизации 1958 года (режиссер Владимир Каплуновский, Мосфильм) в аналогичном эпизоде крестьянская толпа подчеркнута многонациональна, при этом крестьяне как бы «выпрямились»: спину они не сгибают ни в благодарном, ни в покорном поклоне.

³ Напомним, что события повести Пушкина и, соответственно, фильма происходят в годы крестьянской войны 1773–1775 годов, т. е. почти за 90 лет до реформы Александра II.



Благодарные крестьяне. Кадр из фильма «Капитанская дочка»
(режиссер Юрий Тарич. 1928)



Благодарные крестьяне. Кадр из фильма «Капитанская дочка»
(режиссер Владимир Каплуновский. 1958)

Здесь крестьяне — прообраз будущей народной массы, которая будет осуществлять в России революционный переворот. Склоняются они в низком поклоне только в конце фильма — во время казни Пугачева. В «Русском бунте» (режиссер Александр Прошкин, 2000, компания «НТВ-Профит»), одной из многочисленных экранизаций повести Пушкина, созданной уже в постсоветский период, телесный язык сбивает с толку: освобожденные крестьяне встречают весть об освобождении, с одной стороны, как в советском кинематографе зрелого периода, т. е.

выпрямив спины и приветственно подняв руки, а с другой, как в раннем советском кино — опустившись на колени (хотя до этого они слушали зачитываемый указ стоя). Поведение крестьян, как, впрочем, и сама оценка революционных событий октября 1917 года, в 2000-е годы весьма противоречивы.



Благодарные крестьяне. Кадр из фильма «Русский бунт»
(режиссер Александр Прошкин. 2000)

Оксана Булгакова отмечает, что если дореволюционные фильмы представляли крестьянина как «славянского молодца», то в фильмах, снятых в конце 1920-х годов, имеет место слом парадигмы: эти фильмы больше

не удовлетворяются ясной, но «мягкой» дифференциацией походки и выправки двух классов (прямой — согбенный). Они выбирают для усиления «угнетенности» крестьян или пролетарских героинь не просто согнутые колени и непрямую спину, а самую низкую (унижающую) из возможных поз: герои вводятся сидящими или лежащими на земле или на полу [Булгакова 2005: 166].

В тех фильмах, где происходит восстание поработенных крестьян против помещиков, в финале спины крестьянин распрямляются: в начале «Господ Скотининых», в сцене наказания Глаши они покорно склоняют головы, а в конце предстают с распрямыми спинами и с поднятыми в руках вилами и топорами. Аналогичным образом крестьяне ведут себя и в других фильмах этого периода, причем поражение в освободительной борьбе не меняет их прямой осанки, не сгибает их ни в прямом, ни в переносном смысле. Напротив, прямая спина и поднятая голова в кинематографе 1920–1930-х годов закрепляется за образом восставшего крестьянина.



После смерти предводителя. Кадр из фильма «Соловей»
(режиссер Эдуард Аршанский. 1937)



Салават Юлаев в плену. Кадр из фильма «Салават Юлаев»
(режиссер Яков Протазанов. 1940)



«Будет еще вольно жить башкирский народ!»
Кадр из фильма «Салават Юлаев» (режиссер Яков Протазанов. 1940)

В сталинском кинематографе и советских фильмах более позднего периода противопоставление угнетенных и угнетателей хотя и присутствует, но в измененном виде. Линия противопоставления смещается, проходит не между помещиками и крепостными, а между господами, с одной стороны, и лакеями в широком смысле слова, с другой. Именно поэтому крепостные в советских фильмах далеко не всегда покорно склоняются перед бариним или барыней. Так, в экранизации сказа Павла Бажова «Каменный цветок» (режиссер Александр Птушко, 1946, Мосфильм) работающий на оброке крепостной мастер Данила (Владимир Дружников) разговаривает с бариним и барыней на равных, визуально даже возвышаясь над ними, при этом речь отнюдь не идет о протесте против крепостного права.



Данила-мастер и барин с барыней. Кадр из фильма «Каменный цветок» (режиссер Александр Птушко. 1946)

Несмотря на крепостное положение, Данила-мастер не только пользуется относительной свободой (в выборе заказа, в организации рабочего времени и т. п.), но и ведет себя гордо и независимо по отношению и к барину, и к Хозяйке Медной горы, отказываясь ради любви от предложенных ему богатств. Добавим, что финальная сцена фильма, когда Данила и его невеста Катя с верой в будущее встречают рассвет, является визуальной цитатой финальной сцены из фильма «Унесенные ветром», где с надеждой на лучшее будущее рассвет встречает персонаж социально противоположный — дочь плантатора и рабовладельца Скарлетт⁴.



Финальный кадр из фильма «Каменный цветок» (1946)

⁴ Заметим, что в США современная рецепция этого легендарного фильма весьма неоднозначна. Он считается если не прославляющим, то в определенной степени допускающим рабовладение. Его неполиткорректность проявляется не столько в языке (в словах и выражениях, считающихся сегодня расистскими), сколько в точке зрения на отношения между рабами и рабовладельцами, а именно в отсутствии ярко выраженной критики рабовладельческих отношений, в поэтизации патернализма рабовладельца и особых отношений между «хорошими» плантаторами и их рабами, а также в допущении «нормальности» рабовладения на определенном этапе исторического развития.



Финальный кадр из фильма «Унесенные ветром» (1938)

Здесь происходит удвоение данного в источнике (две фигуры вместо одной на одинаковом фоне), которое, как считает И. П. Смирнов, является обычным для интертекстуальных операций, как бы отражающих в себе собственную работу по возвращению к тому, что уже было.

В экранизации рассказа Тургенева «Муму» (режиссеры Евгений Тетерин и Анатолий Бобровский, 1959, Мосфильм) Герасим (Афанасий Кочетков), хотя и не отличающийся независимостью Данилы-мастера, все же не склоняется в традиционном поклоне перед барыней ни при первой встрече с ней в деревне, ни служа ей в городе.

Напротив, возвышаясь над другими героями фильма, он, как правило, стоит не сгибаясь — за исключением эпизода, в котором убивает Муму. В финале фильма Герасим быстрым шагом и с поднятой головой возвращается по ровной дороге в родную деревню. Протестность крепостного крестьянина как представителя определенного социального класса, характерная для раннего советского и сталинского кино, позднее принимает индивидуальную форму: в фокусе внимания оказывается не только коллективный, но и одиночный протест. В данном случае можно говорить об определенном типе киногероя — противника угнетения в разных его формах.



Герасим. Кадр из фильма «Муму»
(режиссеры Евгений Тетерин и Анатолий Бобровский. 1959)

В позднем советском и особенно в постсоветском кино складывается иная ситуация. Юрий Грымов в своем прочтении рассказа Тургенева (1998, ВГТРК) не только меняет телесный код (режиссер практически не использует согнутую спину и пространство низа в качестве метафор угнетения и не проводит дифференциацию героев на основе противопоставления «прямой — согбенный»), но и изменяет финал истории, делает его открытым: Герасим в исполнении Александра Балуева, в отличие от Герасима в исполнении Кочеткова, движется в сторону леса, понуро опустив голову. Здесь вряд ли можно говорить о протестующем герое — скорее о герое, подавленном обстоятельствами. Завершается фильм опять-таки не кадрами с уходящим Герасимом, а кадрами со звонящей в колокольчик барыней (Людмила Максакова), на звонок которой никто не приходит. Вытеснившая всех других героев, барыня, пусть и не самодостаточная, все же доминирует: она заполняет собой пространство экрана и, предположительно, пространство жизни.

Крепостные в зрелом советском кинематографе, особенно в 1960–1970-е годы, становятся выразителями социального протеста в целом, они как бы «вырастают» из крепостных отношений, которые оказываются им узки. В случае, если в качестве литературной основы берется произведение, где герой законопослушен (в силу своей крестьянской «ограниченности» и, следовательно, неготовности к революционному преобразованию общества), как тургеневские персонажи Герасим («Муму») или Фома («Бирюк», цикл «Записки охотника»), режиссер стремится усилить конфликтную линию в отношениях барина / барыни и крепостного, придать ей трагичности и сделать более открытой для разных прочтений. Так, Роман Балаян в фильме «Бирюк» (1977, киностудия им. А. Довженко) радикально изменяет конец истории: лесник Фома по прозвищу Бирюк (Михаил Голубович) гибнет от случайной пули, выпущенной барином во время охоты (как известно, этого нет у Тургенева). Изменен финал и в фильме Ильи Авербаха «Драма из старинной жизни» (1971, Ленфильм) по повести Лескова «Тупейный художник»: крепостная Люба (Елена Соловей) не спивается, смиряясь со своей судьбой, как это происходит у Лескова, но, уверенная в том, что «земля обетованная» существует, уходит странствовать по миру в поиске этой земли.

Вопросы

1. Как меняется телесное выражение угнетения на экране?
2. Как противопоставлены угнетенные и угнетатели в сталинском кинематографе и фильмах более позднего периода?
3. Расшифруйте визуальный код прочтения социального конфликта в фильмах о крепостном праве.

Тело в фильмах о крепостном праве

Если признать, что существует тенденция выражать социальные ситуации определенного рода соответствующим стилем телесного поведения [Douglas 1973], то можно предположить, что существует определенный отбор в описании стиля такого поведения. Тело субъекта, в данном случае тело крепостного крестьянина, выступает не только носителем информации о нем, т. е. персональным медиумом, но и медиумом социальной структуры, частью которой оно является⁵. В кинонарративе крепостного права в России, особенно в советский период, удается найти не так много телесного страдания и физической боли именно у крепостного крестьянина, как можно было бы ожидать. Даже в кинематографе 1920-х годов, более откровенном в показе физиологии страдания, телесность редуцируется, а визуализация страдания принимает метафорические формы.



Казнь Степана Разина. Кадр из фильма «Степан Разин»
(режиссеры Иван Правов и Ольга Преображенская. 1939)

⁵ Социальная система во многом контролирует способы телесного выражения: тело не есть «индивидуальная структура, с помощью которой человек сигнализирует о своих намерениях другим. Это медиум, отражающий контроль со стороны общества и установленные им граничные условия. Следуя этой точке зрения, мы вновь возвращаемся к телу как чему-то, с помощью чего можем понимать культуру» [Radley 1991: 99].

Так, в «Господах Скотининых» в сцене наказания Глаши кадры с подрагивающей от ударов плетью стриженной головой девушки сменяются кадрами с трепещущими на ветру деревьями и переступающей с ноги на ногу лошадю. В фильме «Степан Разин» казнь казацкого атамана вынесена за кадр: камера, как и многие пришедшие на место казни люди, как будто не в состоянии смотреть на происходящее. Смерть атамана зритель не видит — он слышит слова, что атамана «убили».

В фильме «Колиивщина» о том, что «в страшных муках погибли сорок два российских солдата, которые перешли на сторону восставших украинских крестьян», зритель опять-таки узнает не из визуального ряда, а из титров. Визуальный же ряд в этом эпизоде сводится к появлению священника, благословляющего арестантов, а смерть повстанцев на виселице представлена в реакции на нее свидетелей казни — деревенских жителей.

В сталинском кинематографе и в советском кинематографе 1960–1970-х годов телесность наказания и страдания редуцируется еще больше. Так, в фильме «Каменный цветок» маленького Данилу в бытность его пастухом за пропажу коров наказывают плетью, но ни тело Данилы во время наказания, ни тело со следами ударов не попадают в объектив камеры.



Наказание плетью. Кадр из фильма «Каменный цветок»
(режиссер Александр Птушко. 1946)

В фильме «Тарас Шевченко» (режиссер Игорь Савченко, 1951, Киевская киностудия) наказание солдата из крепостных, которого пропускают через строй, снято панорамной камерой с высокой удаленной точки.



Через строй. Кадр из фильма «Тарас Шевченко»
(режиссер Игорь Савченко. 1951)

В «Драме из старинной жизни» наказание плетью «тупейного художника» остается за кадром: все, что в течение короткого времени видит зритель, когда крепостного парикмахера приводят в чувство, — это удаленное (опять удаленное!) от камеры тело с неясно различимыми следами побоев.



Наказание плетью. Кадр из фильма «Драма из старинной жизни»
(режиссер Илья Авербах. 1971)

В фильме «Бирюк» сцены физического насилия над лесником, в которых присутствует, хотя бы отчасти, страдающее тело героя, — это эпизоды избияния его такими же, как он, деревенскими мужиками, браконьерами в охраняемом им лесу. Впрочем, само избияние зритель и в этом случае видит с удаленного расстояния, а дискурс страдающего тела — это шатающееся затрудненное движение избитого героя к дому.



Избиение лесника. Кадр из фильма «Бирюк» (режиссер Роман Балаян. 1977)

Насилие со стороны помещика — оборвавшая жизнь Фомы случайная пуля, т. е. это насилие, во-первых, опосредованное и, во-вторых, эстетизированное: Фома умирает бескровно и даже красиво, становясь частью той природы, которую он оберегал, и по его уже бесчувственному мертвому телу продолжают ползать муравьи.



Смерть лесника. Кадр из фильма «Бирюк»

Оружие убийства, в данном случае ружье, появившись на экране, могло бы запустить в воображении зрителя ассоциативный механизм восприятия боли, но режиссер делает все, чтобы отвлечь зрителя от сопереживания умиранию тела Фомы. В постсоветском кинематографе ситуация будет иной. Так, в фильме «Русский бунт» истязаемое тело крепостного крестьянина уже присутствует, хотя и не конкретизируется в достаточной степени для символизации. Сцены истязания и казни самого Пугачева, хотя они вряд ли подпадают под дискурс о крепостном праве, так как крепостным крестьянином донской казак Пугачев не был, все же входят в визуальный нарратив страдания и боли.

Физическая боль практически не разделяема с другими людьми; невозможно ни подтвердить, ни опровергнуть, что тело другого испытывает боль: «До каких бы пределов ни доходила боль, она достигает этого отчасти благодаря своей неразделяемости (*unsharability*), и эта неразделяемость гарантируется ее невыразимостью в языке» [Scarry 1985: 4]. Психологическое страдание, хотя и его бывает трудно выразить, напротив, обладает референтным содержанием, а потому поддается вербальной и визуальной объективации. При этом можно атрибутировать чувственные характеристики боли другому референту, отличному от того, кто ее испытывает:

То есть чувственные характеристики боли — и в их числе ее непреодолимая энергия (*vibrancy*), или ее неопровержимая реальность, или попросту ее «определенность» — могут быть испытаны отдельно от тела и представлены как атрибуты чего-то еще (чего-то, что само по себе лишено этих атрибутов, неэнергично, нереально, неопределенно). <...> такой процесс будет называться «аналогической верификацией» или «аналогическим воплощением» [Scarry 1985: 13–14].

Собственно, нечто подобное и происходит в советском кинодискурсе о крепостном праве, следующем традиции критического реализма, а также в фильмах 1990-х, акцентирующих внимание на психологии героя («Му-му» Юрия Грымова). Нравственные страдания и психологический конфликт становятся в них центральными, а страдания конкретного физического тела, как телесные, так и психологические, отделяются от референта и переносятся на ситуацию в целом и на изображаемый «кусочек» действительности.

Вопросы

1. Как связаны между собой социальные ситуации и стиль телесного поведения?
2. Как проявляется телесность героя в советских фильмах о крепостном праве?
3. Какие тенденции можно выделить в передаче на экране физических и душевных страданий героя-крестьянина?

Кинопрактика

Крепостные актрисы

Редукция телесности в советском кинематографическом дискурсе о крепостном праве приводит к тому, что на первый план выдвигается герой, способный словесно выразить антикрепостнические настроения. Подобным выразителем конфликтного сознания становится крепостной актер или крепостная актриса.

Так, крепостная актриса появляется в фильме «Юность поэта» (режиссер Абрам Народицкий, 1937, Ленфильм): это крепостная девушка Наташа (Валентина Ивашева), в которую влюблен юный Пушкин (Валентин Литовский). Наташа не является одной из сторон классового противоборства, хотя в фильме развивается тема крепостного права и рабства. Наташа, впрочем, противопоставлена княжне Эллен, с которой Пушкин знакомит Горчаков, но в основе противопоставления — не столько классовые различия, сколько связанная с социальным положением героинь оппозиция естественного и искусственного. В финале фильма Наташа, после смерти помещика проданная вместе с его имением за долги, не обличает крепостное право, но жалеет, что Пушкин не богат и не может ее выкупить. Крепостная Наташа, конечно, не выразитель протестного сознания, но все же она триггер, заставляющий молодого Пушкина задуматься о крепостном праве и — шире — о свободе и рабстве («Свободой Рим возрос, а рабством погублен») и написать оду «Вольность», которая звучит в кадре. Не случайно в финальных сценах фильма, запечатлевших, как повозка увозит Наташу из Царского Села и как Пушкин с друзьями покидает лицей, взгляд девушки обращен

назад, в то время как лицеисты смотрят вперед на открывающийся перед ними путь.

В постсталинский период советский кинематограф создает несколько образов крепостных актрис, как с трагической, так и со счастливой судьбой, которые оказываются в самом центре конфликта в сюжете о крепостном праве. В XIX веке крепостные театры, в которых были заняты крепостные актеры, существовали по всей России, существенно разнясь и мастерством актеров, и условиями содержания актеров в театре. Один из владельцев такого театра граф Сергей Михайлович Каменский, прославившийся необычайной жестокостью по отношению к актерам, стал прообразом владельца крепостного театра в повестях Герцена «Сорока-воровка» (1846/1848) и Лескова «Тупейный художник» (1883), к которым обратился советский кинематограф: «Сорока-воровка» (режиссер Наум Трахтенберг, 1958, Мосфильм) и «Драма из старинной жизни» (режиссер Илья Авербах, 1971, Ленфильм). Сюжеты обоих фильмов, как и сюжеты их литературных основ, перекликаются. В «Сороке-воровке» талантливая крепостная актриса Анета (Зинаида Кириенко), после смерти ее бывшего владельца не получившая обещанную вольную, достается князю (Владимир Покровский), в планах которого сделать ее своей любовницей. Князь сдает в рекруты возлюбленного Анеты Степана (Виктор Коршунов). Лишенная возможности уйти от князя и стать актрисой императорских театров, потерявшая возлюбленного, она кончает жизнь самоубийством. В «Драме из старинной жизни» крепостная актриса Люба (Елена Соловей) также страдает от домогательств владельца театра графа Каменского (Евгений Перов). Впрочем, в отличие от героини «Сороки-воровки», она решается на побег со своим возлюбленным — крепостным парикмахером Аркадием (Анатолий Егоров), но, как и в «Сороке-воровке», история заканчивается трагически. Парикмахера Аркадия, как и актера Степана, отправляют в солдаты; выжив на армейской службе, Аркадий погибает от руки грабителя, который присваивает деньги, предназначенные для выкупа Любы из неволи. Люба, после попытки побега впадшая в немилость у графа, лишена возможности выступить на сцене, отправлена заниматься скотом, а после известия о смерти Аркадия уходит странствовать по миру.

Несмотря на определенное сходство этих сюжетов с общим историческим персонажем — графом Каменским, между фильмами существует ряд существенных отличий, в том числе и на уровне телесного дискурса. «Сорока-воровка» — нарратив психологического страдания и протеста. «Драма из старинной жизни» — нарратив травмы. Лишь в финале

фильма, сменив одежду крестьянки на одеяние странницы и тем самым изменив свою социальную роль, героиня «Драмы из старинной жизни» проявляет активность, отправляясь на поиск сказочной земли, где живут вольные люди, и не бросая поиска, несмотря на сомнения окружающих в реальности существования места, где нет угнетения. Под общий смех Люба уходит, по-прежнему уверенная, что есть земля обетованная, где «небо синее», «дома белые», зимы нет и где «вольные крестьяне на быках землю пашут». Фраза о вольных крестьянах, пахущих землю, — это последняя звучащая фраза фильма, последняя точка в нарративе картины о крепостничестве, задающая — несмотря на трагичность судьбы героини — оптимистическую перспективу.



Анета. Кадры из фильма «Сорока-воровка» (режиссер Наум Трахтенберг. 1958)

Крепостная актриса Анета в «Сороке-воровке» — с самого начала борется за право распоряжаться своей судьбой. Ее телесная динамика и позы не соотносимы с образом униженной крепостной. Булгакова отмечает зарезервированность в XIX веке прямой спины и поднятой головы «для парадных портретов царей, дворян, чиновников и красавиц», а после революции — выпрямленную спину мужчин и отброшенные назад плечи у женщин в плакатной графике, а затем в живописи и скульптуре [Булгакова 2005: 53]. Анета не только в роли, исполняемой ею на сцене крепостного театра, но и в бытовых сценах принимает царственную осанку парадных портретов.

Князь же, напротив, балансирует между парадным портретом и комичным изображением. В сцене неудачного любовного преследования, потеряв парик, он смещается в отведенное для угнетенных пространство низа: подбирая парик, ползает по полу.

«Крепостная актриса» (режиссер Роман Тихомиров, 1963, Ленфильм) — еще одна вариация образа крепостной актрисы и ее противостояния помещику-крепостнику, но со счастливым финалом. Героиня музыкального художественного фильма по оперетте Николая Стрельникова «Холопка» (1929, либретто Владимира Раппопорта и Евгения Геркена) Анастасия Батманова (Тамара Семина), бывшая крепостная, возвращается на родину из Парижа, где она с успехом выступала в опере, и попадает в поле пристального внимания графа Кутайсова. Иван Павлович Кутайсов (Евгений Леонов) — реальное историческое лицо, турок по национальности, взятый в плен русскими войсками во время Русско-турецкой войны 1768–1774 годов и выросший при дворе великого князя Павла Петровича, который сделал его графом за усердную службу в качестве камердинера и гардеробмейстера. Батманова отвергает притязания графа и выходит замуж за любимого человека, успешно избежав возникшей опасности возвращения в прежний статус крепостной актрисы. Ни одежда, ни манера держаться, ни жесты не выдают в Батмановой бывшую крепостную (несмотря на название, акцентирующее происхождение героини), что, впрочем, отчасти объясняется жанром (музыкальный фильм).

«Крепостная актриса» — пожалуй, один из первых фильмов в зрелом советском кинематографе, где крепостные крестьяне и быт периода крепостничества в России выступают главным образом как фон для развертывания сюжетной линии. Со временем фильмов, где появление крепостных крестьян на экране не связано с темой борьбы с крепостным правом и — шире — с угнетением в разных формах, станет

гораздо больше. Действительность крепостной России в таких фильмах, как «Формула любви» (режиссер Марк Захаров, 1984, Мосфильм) или «Барышня-крестьянка» (режиссер Алексей Сахаров, 1995, Мосфильм / «Ритм»), снятом по мотивам повестей Пушкина «Барышня-крестьянка» и «Роман в письмах», — это действительность идеализированная, построенная в стиле, близком пасторали, поэтизирующем сельскую жизнь и индифферентном к различным формам социального протеста.



Крепостные крестьяне. Кадр из фильма «Барышня-крестьянка» (режиссер Алексей Сахаров. 1995)

Вопросы

1. Какие смыслы несет в себе образ крепостной актрисы? Как меняется этот образ на советском экране?
2. В чем отличие фильмов о крепостных крестьянах и о крепостных актрисах?

*Кинопрактика***Мамлюки и рабы**

Тема рабства на советском и российском киноэкране не ограничена фигурами крепостных, но включает также фигуры раба и невольника. Рабы делятся на «своих», взятых в плен или обращенных в рабство на территории, входящей или входившей в состав Российской империи или Советского Союза, а затем угнанных на чужбину, и «чужих» — тех, кто существует в географическом или историческом далеке. Действие фильмов с «чужими» рабами происходит на Древнем Востоке (фильм-опера «Дилором» по мотивам поэмы Алишера Навои «Семь планет» (режиссер Али Хамраев, 1968, Узбекфильм); фильм-сказка «Волшебная лампа Аладдина» (режиссер Борис Рыцарев, 1966, киностудия им. М. Горького) и т. п.) или в США. Часто в основе фильма — литературное произведение.



Беглый негр пьет воду. Кадр из фильма «Том Сойер»
(режиссеры Лазарь Френкель и Глеб Затворницкий. 1936)

Так, в Советском Союзе вышло два фильма по романам Марка Твена о приключениях Тома Сойера и Гекльберри Финна — «Том Сойер»

Лазаря Френкеля и Глеба Затворницкого (1936, Киевская киностудия / Украинфильм) и трехсерийный телевизионный художественный фильм «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» Станислава Говорухина (1981, Одесская киностудия). Сюжет фильма, особенно первой советской версии романа Твена, перестраивается таким образом, что тема рабства, и так занимающая в произведении важное место, становится центральной. В отличие от книги фильм начинается не с поисков Тома тетушкой Полли, а с погони за сбежавшим рабом, за поимку которого назначено 200 долларов. Начало основного действия предваряется титрами, представляющими США как рабовладельческое государство: «Вот в этой Америке — Америке времен рабства черных — в маленьком городке Питтсбурге, на реке Миссисипи, жил наш герой — мальчик Том Сойер».

Жителям города, которые считают рабство нормальным явлением, противостоят доктор Робинзон (Евгений Самойлов), занимающийся наукой и считающий, что «священная обязанность каждого человека — защищать слабых», и Том Сойер (Котя Кульчицкий), который еще в начале фильма заявляет, что хочет быть Робин Гудом и бороться за справедливость. Одна из интриг фильма разворачивается вокруг убийства доктора, в котором обвиняют его бывшего раба Джима (Вейланд Родд). Заканчивается же фильм кадрами с идущим по Миссисипи пароходиком, на борту которого Джим поет песню, что он плывет «к свободе, которой нет конца».

В фильме «Максимка» (режиссер Григорий Колтунов, 1952, Киевская киностудия) по мотивам рассказов Константина Станюковича история мальчика-негра, как и история о приключениях Тома Сойера, трансформируется в обличение рабства и работорговли. Фильм, действие которого происходит в 1864 году, начинается с того, что во время плавания в Атлантическом океане капитан российского корабля «Богатырь» пытается задержать американское судно, подозревая американцев в перевозке рабов. Русские офицеры руководствуются положениями Венского конгресса 1815 года, который запретил торговлю рабами, а также Лондонским договором 1841 года между Англией, Францией, Россией, Австрией и Пруссией, приравнявшим работорговлю к пиратству и разрешившим военным кораблям останавливать суда, на которых могут находиться рабы. Спасенный русскими матросами и названный Максимкой чернокожий мальчик (Толя Бовыкин) сближается с матросом Лучкиным (Борис Андреев), бывшим крепостным, отданным во флот помещиком, которому приглянулась жена Лучкина. Россия, в которой совсем недавно

по отношению ко времени истории был принят указ об отмене крепостного права, противопоставлена Соединенным Штатам как страна более прогрессивная и свободная: «У нас все-таки объявили волю крестьянам, а у этих американцев, значит, крепостные есть». Фильмы «Том Сойер», «Максимка» и им подобные создают страшные образы «ненашего» рабства.

Тема же «своего», или «нашего», раба на чужбине обыгрывается в фильме грузинского режиссера Давида Рондели «Мамлюк» (1958, Грузия-фильм) на основе его собственного сценария, созданного по мотивам повести «Мамелюк» (1912) грузинского писателя Кондратия Татаришвили. Мамлюк — это «тот, кто находится в собственности», «раб, купленный или переданный в составе налога», «раб-невольник». Открывающие фильм титры объясняют значение слова, вынесенного в название:

«Мамлюк» по-арабски значит: белый раб, невольник. В Египте мамлюками назывались воины-рабы, составлявшие гвардию государей. Мамлюки набирались, главным образом, из похищенных и проданных в рабство грузин, черкесов и других уроженцев Кавказа. Со временем военачальники мамлюков превратились в крупных феодалов, захватили власть в Египте и правили им на протяжении нескольких столетий, вплоть до нашествия Наполеона...



Хвича и Гоча в Грузии. Кадр из фильма «Мамлюк»
(режиссер Давид Рондели. 1958)

Если в IX–XI веках этим словом назывался любой белый невольник, то с XIII века мамлюк — это действительно только раб-воин тюркского или кавказского происхождения. Мамлюки в XVIII веке, в отличие от рабов, кажутся вполне свободными людьми, более того, как ни парадоксально, становятся правящим классом.



На рынке рабов в Стамбуле. Кадры из фильма «Мамлюк»

Действие повести и фильма происходит в XVIII веке. Это время, когда царь Соломон I пытается бороться с работорговлей, от которой страдают жители Имеретинского царства: тысячи молодых грузинских юношей и девушек ежегодно похищают и угоняют в рабство чужеземцы, в бизнесе которых принимают участие и отдельные грузины. Герои фильма — Хвича и Гоча — дети из грузинской деревни; одного за другим их похищают, чтобы продать потом на невольничьем рынке в Стамбуле. После продажи Хвича оказывается в Египте, где из него воспитывают мамлюка Махмуда (Отар Коберидзе), а Гоча попадает в Венецию.



В Египте. Кадр из фильма «Мамлюк»



Хвича-Махмуд. Кадр из фильма «Мамлюк»

Друзья детства встретятся спустя много лет на поле знаменитого сражения 21 июля 1798 года, вошедшего в историю как битва у пирамид, между турецко-египетской армией и армией Наполеона. Турецко-египетская армия потерпела поражение, конница мамлюков под предводительством Мурада Бея была разгромлена, и правящая роль мамлюков в Египте на этом закончилась. В битве оба друга погибнут: Хвича-Махмуд убьет Гочу, а затем и сам падет от руки египтян, посчитавших его предателем.



Битва у пирамид. Смерть Гочи и Хвичи. Кадры из фильма «Мамлюк»

«Мамлюк» менее всего есть реконструкция событий прошлого, хотя похищение грузинских детей работаргловцами — факт неоспоримый и хорошо известный. «Мамлюк» — это в первую очередь фильм о рабстве в широком смысле, попытка обозначить границу, разделяющую свободу подлинную и свободу мнимую, и патриотическая картина о любви к родной земле, символом которой для героев становится ласточка, всегда возвращающаяся после зимовки в Египте в грузинские села. Финальный кадр фильма — на фоне египетского изваяния поднимающиеся в небо ласточки. Режиссерская мысль очевидна: в отличие от Хвичи и Гочи, навечно оставшихся в песках чужой им египетской пустыни, ласточки вернутся на родину.

В Коране есть строки со словом «мамлюк», переведенном как «раб»: «Аллах привел притчу о рабе, который принадлежит другому и совершенно не обладает властью, и человеку, которому Мы даровали прекрасный удел и который расходует его тайно и открыто. Равны ли они? Хвала Аллаху! Но большая часть людей не знает этого» (Коран, 16:75). Рабом, или мамлюком, является тот, кто не разделяет учение пророка Мухаммеда, не пользуется раскрывающейся в Коране мудростью, обращается к другим учениям и другим пророкам. В «Мамлюке» Хвича, получивший в неволе имя пророка Мухаммеда и принявший ислам, однако, не становится свободным; подобно тому, как Коран утверждает мысль об отсутствии свободы вне Аллаха, фильм утверждает мысль об отсутствии свободы за пределами родины. Заметим, что мальчик-негренок в фильме «Максимка» не стремится вернуться на родину, но радостно становится российским юнгой.

Кинематограф периода перестройки отличает переосмысление концепции рабства, что отчасти было вызвано публикациями дневников и воспоминаний узников сталинских лагерей и произведениями на лагерную тему. Принудительный труд в сталинских лагерях теперь определяется как рабский, а за узниками лагерей закрепляется статус рабов. Так, в фильме «Людоед» (режиссер Геннадий Земель, 1991, компания «Катарсис»), рассказывающем трагическую историю восстания заключенных Степлага в поселке Кенгир в Казахстане в мае–июне 1954 года против невыносимых условий труда, вынесенная в название фильма тема людоедства связана не только с фактами вынужденного каннибализма беглых узников, но и со сталинским государством, уничтожающим, или пожирающим, своих «рабов». Сняв фильм на специальную пленку, создающую характерное для документальных фильмов желтое изображение, Земель включил в него многочисленные натуралистические эпизоды, в том числе изображение труда заключенных

на медных рудниках; только в короткий период лагерного самоуправления этот труд перестает восприниматься как подневольный труд рабов.

«Людоед», переосмысливший опыт сталинских лагерей в метафорах каннибализма и рабства, стал одним из фильмов, в которых метафора рабства опирается на довольно крепкий фундамент: фигуративное изображение раба, под определение которого подпадают узники сталинских лагерей. Можно выделить два типа метафор тюрьмы и рабства: во-первых, они могут составлять значение метафоры, т. е. определяются через какое-то другое состояние или отношение (тюрьма есть X; рабство есть X); во-вторых, они могут описывать мир за пределами тюрьмы и рабской неволи (X есть тюрьма; X есть рабство) [Alber 2011]. Метафора рабства, как и метафора тюрьмы, способствует критическому взгляду на так называемый свободный мир. Несмотря на соблазн широкого использования метафор рабства и раба, режиссеры, обращающиеся к этой теме, все же исходят из присутствия в фильме раба в прямом смысле слова.

В фильме «Савой» (режиссер Михаил Аветиков, 1990, Мосфильм) инженера из Москвы Сергея Гусева (Владимир Стеклов), отправившегося в командировку в Среднюю Азию, в дороге похищают (возможно, по ошибке); в результате он оказывается не по месту командирования, а на соляных коях в качестве раба, затем в немецкой колонии (из рабства его выкупает немец-колонист), в тюрьме, в банде и т. д. В финале фильма Гусев возвращается в Москву, где ему предстоит погибнуть.

Стеклов играет героя, не только не приспособленного к тем условиям, в которых он оказывается, но и как будто не понимающего ни того, что происходит вокруг него, ни своей роли в происходящем. В фильме практически нет слов, звучащая речь героев сведена к немногочисленным репликам. Метафора раба, каковым инженер Гусев является на соляных коях, проецируется на другие ситуации с его участием, разрастаясь до метафоры человека в мире, изменений которого он не понимает и управлять собой в котором не может.

Раб-пленник, захваченный во время военных действий и используемый для разного рода работ, стал «новой» реальностью постсоветского периода, равно как и раб-мигрант. На экране появились рабы — пленники афганской и чеченской войн и рабы-мигранты: Иван Ермаков (Алексей Чадов) в чеченском плену («Война», режиссер Алексей Балабанов, 2002, компания «СТВ»), русские в лагере моджахедов в Афганистане («Пешаварский вальс», режиссер Тимур Бекмамбетов, 1994, компания «Dardkompani Ltd.»), рабы-мигранты («Сумасшедшая помощь», режиссер Борис Хлебников, 2009) и т. п.



В рабстве. Соляные копи. Кадры из фильма «Савой»
(режиссер Михаил Аветиков. 1990)

Образ раба в фильмах многолик, эпизодичен и пока еще далек от оформленности.

Рабство, в советском кинематографе вытесняемое в историческое прошлое, в российском кинематографе переживается как актуальное настоящее. Квентин Мейясу, поставив проблему доисторического, или архиископаемого, определил доисторическое как «реальность (вещи или события), существовавшую до жизни на Земле», о которой наука может производить суждения, опираясь на принцип фактичности [Мейясу 2013]. Рабство в некотором смысле есть своеобразный аналог «доисторического» — некое бытие до собственной манифестации в субъективном объективе российского кинематографа, который, открывая фигуративное и нефигуративное рабство, движется в сторону, противоположную эмансипации.

Вопросы

1. Как советский кинематограф показывал рабство?
2. Какие метафорические смыслы возникают в фильмах о рабстве в перестроечный период?

Библиография

- [Булгакова 2005] — Булгакова О. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- [Великий Киноемо 2002] — Великий Киноемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / Сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Скородникова, Ю. Цивьян и Р. Янгиров. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- [Луначарский 1923] — Луначарский А. Медвежья свадьба: (Мелодрама на сюжет Мериме) // Луначарский А. Драматические произведения: В 2 т. Т. 2. М.: ГИЗ, 1923 (lunacharsky.newgod.su/lib/dramaticheskie-proizvedeniya/medveza-svadba).
- [Мейясу 2013] — Мейясу Кв. Время без становления: Доклад в Университете Мидлсекса в рамках семинара Центра исследования современной европейской философии, организованного Питером Холлуардом и Рэем Брасье, 8 мая 2008 года / Пер. с англ. А. Писарева // Гефтер. 2013. 14 февраля (gefter.ru/archive/7657).
- [Alber 2011] — Alber J. Cinematic Carcerality: Prison Metaphors in Film // Journal of Popular Culture. 2011. Vol. 44. № 2. P. 217–232.

- [Berlin 2015] — *Berlin I.* The Long Emancipation: The Demise of Slavery in the United States. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015.
- [Davis 2011] — *Davis N. Z.* Slaves on Screen: Film and Historical Vision. Toronto: Vintage Canada, 2011.
- [Douglas 1973] — *Douglas M.* Natural Symbols: Explorations in Cosmology. Harmondsworth: Penguin, 1973.
- [Radley 1991] — *Radley A.* The Body and Social Psychology. New York: Springer, 1991.
- [Scarry 1985] — *Scarry E.* Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. New York; Oxford: Oxford University Press, 1985.
- [Willis, Krauthamer 2012] — *Willis D., Krauthamer B.* Envisioning Emancipation: Black Americans and the End of Slavery. Philadelphia: Temple University Press, 2012.

ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ

- «Барышня-крестьянка» (режиссер Алексей Сахаров, 1995, Мосфильм / «Ритм»).
- «Бирюк» (режиссер Роман Балаян, 1977, киностудия им. А. Довженко).
- «Война» (режиссер Алексей Балабанов, 2002, компания «СТВ»).
- «Волшебная лампа Аладдина» (режиссер Борис Рыцарев, 1966, киностудия им. М. Горького).
- «Господа Скотинины» (режиссер Григорий Рошаль, 1927, Союзкино).
- «Драма из старинной жизни» (режиссер Илья Авербах, 1971, Ленфильм).
- «Золотой ключ» (режиссер Евгений Червяков, 1929, Совкино).
- «Каменный цветок» (режиссер Александр Птушко, 1946, Мосфильм).
- «Капитанская дочка» (режиссер Владимир Каплуновский, 1958, Мосфильм).
- «Капитанская дочка» (режиссер Юрий Тарич, 1928, Совкино).
- «Крепостная актриса» (режиссер Роман Тихомиров, 1963, Ленфильм).
- «Людоед» (режиссер Геннадий Земель, 1991, компания «Катарсис»).
- «Максимка» (режиссер Григорий Колтунов, 1952, Киевская киностудия).
- «Мамлюк» (режиссер Давид Рондели, 1958, Грузия-фильм).
- «Медвежья свадьба» (режиссеры Константин Эггерт и Владимир Гардин, 1925, Межрабпом-Русь).
- «Му-му» (режиссер Юрий Грымов, 1998, ВГТРК).
- «Муму» (режиссеры Евгений Тетерин и Анатолий Бобровский, 1959, Мосфильм).
- «Пешаварский вальс» (режиссер Тимур Бекмамбетов, 1994, компания «Dardkompani Ltd.»).

- «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» (режиссер Станислав Говорухин, 1981, Одесская киностудия).
- «Русский бунт» (режиссер Александр Прошкин, 2000, компания «НТВ-Профит»).
- «Савой» (режиссер Михаил Аветиков, 1990, Мосфильм).
- «Салават Юлаев» (режиссер Яков Протазанов, 1940, киностудия им. М. Горького).
- «Колиивщина» (режиссер Иван Кавалеридзе, 1933, Украинфильм).
- «Соловей» (режиссер Эдуард Аршанский, 1937, Белгоскино).
- «Сорока-воровка» (режиссер Наум Трахтенберг, 1958, Мосфильм).
- «Степан Разин» (режиссеры Иван Правов и Ольга Преображенская. 1939).
- «Сумасшедшая помощь» (режиссер Борис Хлебников, 2009, компания «Коктебель»).
- «Тарас Шевченко» (режиссер Игорь Савченко, 1951, Киевская киностудия).
- «Том Сойер» (режиссеры Лазарь Френкель и Глеб Затворницкий, 1936, Киевская киностудия / Украинфильм).
- «Формула любви» (режиссер Марк Захаров, 1984, Мосфильм).
- «Юность поэта» (режиссер Абрам Народицкий, 1937, Ленфильм).

Раздел 2.

КИНО И МИФ

Здесь будет «город-сад»: Советская Арктика

История

«Два капитана» и путь на Север

В романе Вениамина Каверина «Два капитана» (1938–1944), первая часть которого была напечатана в журнале для школьников «Костер» еще до начала войны¹, главный герой Саня Григорьев, одержимый идеей отыскать пропавшую полярную экспедицию капитана Татаринова, становится полярным летчиком и находит на Северной Земле последнюю стоянку исчезнувшей экспедиции с тем немногим, что от нее осталось. Поиск свидетельств об экспедиции и раскрытие тайны гибели шхуны «Святая Мария» происходит параллельно с развитием арктической темы. Лейтмотив повествования — неоднократно повторяемые героем слова данной в детстве клятвы «Бороться и искать, найти и не сдаваться!», взятые из стихотворения Теннисона «Улисс» (*To strive, to seek, to find, and not to yield*). Именно эти слова были выгравированы на мемориале

¹ Костер. 1938, № 8–12, 1938; 1939, № 1, 2, 4–6, 9–12; 1940, № 2–4. Вторая часть выйдет в журнале «Октябрь», 1944, № 1–2, 7–8, 11–12.

исследователя Южного Полюса капитана Роберта Скотта — на кресте на холме около его первой стоянки на леднике Росса в Антарктике и на памятнике на горе Уайз близ Плимута в Великобритании. Тема Севера, его исследования, покорения и освоения, — на поверхности каверинского повествования, но выходит далеко за его пределы. «Два капитана» — это своеобразный текст-симптом, не только зафиксировавший рождение и становление арктического мифа в советской культуре 1930-х годов, но одновременно и его квинтэссенция, и его трансформация, и литературный памятник этому мифу, и отправная точка для дальнейших вариаций.

«Два капитана» первоначально вышли в журнальном варианте: их публикация началась в восьмом номере детского журнала «Костер» за 1938 год, где главы из романа расположились на самых первых страницах. В каждом номере журнала перечислялись «знаменательные географические даты» соответствующего месяца, и тема исследований Севера, Северного и Южного полюсов, присутствует практически в каждом выпуске 1938 года. В результате покорение Севера предстало основным достижением советской науки, или иными словами: советская наука замечательна, так как сделала возможными экспедиции и полеты на Север. Даже олени стада, если верить авторам журнала «Костер», исключительно благодаря советской науке «стали самыми большими на Камчатке» [Волков 1938: 37]. Как доходчиво объяснял детскому читателю полярный летчик Михаил Водопьянов,

Раньше, когда еще не были освоены северные моря, для того, чтобы попасть из Архангельска или Мурманска во Владивосток, на Камчатку или Сахалин нужно было пройти длинный путь по чужим морям, заходить в иностранные порты — брать уголь и пресную воду. Царское правительство пользовалось этим неудобным южным путем, хотя в России был свой путь, более короткий, — путь по северным морям. До Октябрьской революции ни один пароход не проходил по северному маршруту за одну навигацию. А почему? Потому, что царское правительство считало северные моря, которые всегда забиты льдом, непроходимыми и даже не пыталось их изучать. Только наша партия и правительство занялись освоением этого трудного пути [Водопьянов 1954: 136].

В сознании детских читателей закреплялась мысль, что советское правительство всячески способствовало освоению Севера, а правительства капиталистических стран, в том числе дореволюционной России, — нет,

соответственно вина за провалы северных экспедиций полностью лежит на «жадной» капиталистической экономике.

Почему же в 1930-е годы именно Север и авиация, в первую очередь — полярная, становятся столь значимыми темами? Ведь исследование Севера велось уже давно, экспедиции 1930-х годов реализовали многие планы, задуманные еще до полной победы большевиков. Так, первая организация, в задачу которой входило изучение возможностей практического использования Арктики, — Комитет Северного морского пути — была создана не советской властью, а адмиралом Колчаком, в молодости принимавшим участие в арктических экспедициях и заинтересованным в освоении и использовании северных земель. Путь на Север для большевиков откроется только после победы над армиями Колчака и Миллера². В 1926 году постановление ЦИК СССР закрепит как государственную собственность территорию от северного полюса до материковой части страны. Тогда созданный Колчаком Комитет Северного морского пути будет преобразован в «Комсеверпуть», который, как и при Колчаке, будет заниматься развитием внешней торговли по транспортным маршрутам через Северный Ледовитый океан. Затем на смену «Комсеверпути» придет Северо-Сибирское государственное акционерное общество «Комсеверпуть», в 1932 году преобразованное во Всесоюзное экспортно-импортным и транспортно-промышленное объединение, а в конце 1932 года будет создано главное управление Северного морского пути, руководителем которого станет Отто Юльевич Шмидт. А в 1937 году в Ленинграде откроется Арктический музей. Получив доступ³ к арктическим территориям, советская страна начала их активное освоение и реализацию планов, как недавно созданных, так и доставшихся ей из дореволюционного прошлого или из «вражеских» источников.

В пересказе для советских школьников многие факты, например, то, что идея дрейфующей на льдине научной экспедиции принадлежит Нансену, а не Папанину, или то, что Колчак был серьезным исследователем Арктики, или не афишировались, или просто замалчивались. Зато много говорилось о решении при советской власти задач, которые

² Большеви́стская Россия в годы гражданской войны была отрезана от северных портов: части под командованием генерала-лейтенанта Евгения Миллера захватили контроль в районе Белого моря, заняли Мурманск и Архангельск, а адмирал Александр Колчак установил диктатуру в Сибири. См.: [McCannon 1998: 20–21].

³ О. Ю. Шмидт известен в первую очередь тем, что на ледоколе «Сибиряков» прошел Северный морской путь за одну навигацию.

не были решены раньше; например, участники экспедиции на ледоколе «Георгий Седов»: «разрешили столетнюю загадку: они доказали, что никакой Земли Санникова к северу от Новосибирских островов нет и что до самого полюса простирается глубоководный океан» [*Антрушин* 1940: 31]. Профессии, связанные с Севером, утверждались как новые и крайне востребованные; еще в конце 1920-х годов полярный исследователь, первооткрыватель арктических территорий, — это один из вариантов «Кем быть?» в новой советской действительности:

Сдавайся, ветер вьюжный,
сдавайся, буря скверная,
открою
полюс
Южный, —
а Северный —
наверное [*Маяковский* 1928/1987: 649].

В 1930-е годы то, что мыслилось как профессия пусть недалекого, но все-таки будущего, становится профессией настоящего, и строки из поэмы Маяковского будет декламировать уже не тот, кто выбирает полюс, а тот, кто сделал этот выбор, — «папанинец» Петр Ширшов на станции «Северный Полюс». Север, выступавший аналогом Ultima Thule — легендарного недостижимого острова, становится достижимым, хотя и труднодоступным. Путь на Север — это испытание, до полюса может добраться не любой человек, а только герой, который всегда ставит общественные интересы выше личных. Эта мысль о приоритете общественного утверждается повсеместно, для чего из летописи исследований Севера выбираются примеры ее подтверждающие. Так, история о русском полярном исследователе Георгии Седове (1877–1914) [*Пинегин* 1940: 11–24], на Северном полюсе так и не побывавшего (понятно, что добраться до полюса не удалось, так как он путешествовал в дореволюционное время без поддержки советского народа и советской власти), заканчивается словами: «через четыре дня после свадьбы, Георгий Яковлевич уехал в новую экспедицию на Новую Землю» [*там же*, 24]. Если русский исследователь Седов не достиг своей цели, то советский ледокол «Георгий Седов» совершил легендарный дрейф, продолжавшийся 812 дней, и выполнил все поставленные задачи, преодолев «неимоверные трудности». Собственно именно возможность героизировать освоение Арктики, даже в случае неудачи, как это произошло с экспедицией

«Челюскина», и является одной из причин мифологизации Арктики в 1930-е годы.

Вопросы

1. Когда и как происходит рождение и становление арктического мифа в советской культуре?
2. Почему значимыми темами становятся Север и полярная авиация?
3. Как в 1930-е годы переписывается история освоения Севера?

Тезисы

Герой в тоталитарной культуре

Герой в тоталитарной культуре — это «центральный актер тоталитарных мифов», представленный «в образе строителя новой жизни и победителя всех препятствий и любых врагов»; героическая позиция «живет борьбой», «стремится свершиться ценой жизни или смерти» [Гюнтер 1994: 71]. По мнению Г. Гюнтера, основные типы героев обрисованы в мечтах о подвигах Сергея Тюленина в романе Александра Фадеева «Молодая гвардия». На первом месте стоят подвиги первооткрывателей Ливингстона, Амундсена, Седова, Невельского (примечательно, что три из четырех имен принадлежат исследователям Северного и Южного полюса и Дальнего Востока) — это как бы предыстория подвигов советских героев. За ними следуют герои революции и гражданской войны, затем летчики-полярники и зимовщики: «Есть на свете люди с орлиным сердцем, полным отваги. Это простые люди, такие же, как ты. Они пробираются на самолетах к пострадавшим сквозь пургу и мороз, они вывозят их, подвязывая к крыльям самолетов, — это первые Герои Советского Союза. Чкалов! Он такой же простой человек, как и ты, но имя его гремит на весь мир, как вызов. Перелет через Северный полюс в Америку — мечта человечества! Чкалов, Громов. А папанинцы на льдине?» [Фадеев 1947: 60]. В иерархии героев сталинской эпохи герои труда (категория героев, в которую входят летчики и полярные исследователи) стоят не на третьем, а на первом месте; сталинская культура — это тоталитарный культ героев, «героика масс», и именно

«героический характер» советского искусства отличает его от реализма XIX века [Добин 1934: 3]. Арктика с легкой руки поэта Ильи Сельвинского получает меткое название «заповедник героев».

В советской периодике, «взрослой» и «детской», наряду с летчиками воспеваются полярники и их «трудовые подвиги», которые предстают как «борьба человека с природой». Можно сказать, что в сталинской культуре рождаются два монументальных образа: с одной стороны, героя — первопроходца и покорителя Севера, полярного летчика или полярника-зимовщика, с другой стороны, врага, которым оказывается сам Север, труднодостижимый, опасный, неприветливый. Собственно именно борьба с Севером-врагом и дает возможность проявить героизм. Складываются следующие символические смыслы: Москва — центр, за ее границами — «враждебная империя капитала», «свет, излучаемый сакральным центром, достигая периферии, ослабляется», поэтому «суровая Арктика — как и фашистские страны — образует темную, адскую, враждебную всякой жизни зону» и «дана в холодных красках смерти — в черном и белом, между тем как с советской родиной всегда ассоциируются красный цвет и свет солнца» [Гюнтер 2000: 745]. Зимовщики — это герои, оставшиеся на льду, «чтобы, совершив годичный дрейф, подняться на недостигаемую высоту знамя советской науки» [Костер 1938: 6]. Посадка на полюсе, «крыше мира», — это «завоевание полюса», сам факт посадки и является победой:

Вот он, советский полюс, под нашими ногами! Растерявшись, мы молча обнимаем друг друга. [...] Наше напряженное состояние рассеял начальник зимовки на полюсе Иван Дмитриевич Папанин. Он отошел в сторонку и деловито притопывал ногой, проверяя, крепок ли лед. Тут все безудержно, радостно рассмеялись [...]. И уже после этого взрыва смеха мы немного успокоились и стали говорить все разом. Что мы говорили, не помню. Мы победили. Мы завоевали полюс. Это было счастье! [Водопьянов 1954: 147–148]

Г. Гюнтер и Е. Добренко рассматривают сталинскую культуру и характерное для этой культуры воспевание героизма как проявление инфантилизма, препятствование процессу взросления индивидуума [см. Гюнтер 2000: 750; Добренко 1993: 45–46]. Представляется, однако, что для сталинской культуры характерен не столько инфантилизм, сколько постоянная ориентация на мир детства; именно обращение к детскому читателю позволяло в простой и наивной форме говорить о свершениях и победах. Можно сказать, что наивное мифологическое сознание

коррелирует с «наивным» детским сознанием, а детская аудитория оказывается тем идеальным адресатом, к которому можно обратиться восторженный рассказ о покорении Севера, не рискуя показаться смешным. Более того, дети — это идеальный объект «северной» риторики: задается поведенческая модель, которую детям предстоит реализовать, когда они станут взрослыми или когда они будут выбирать «кем быть». Как результат, советские дети, вдохновленные массивной пропагандой героизма полярников, повсеместно играют в «папанинцев».

Вопросы

1. Что представляет собой герой в тоталитарной культуре?
2. Какие символические смыслы имеет Север в 1930-е годы?
3. Г. Гюнтер и Е. Добренко рассматривают сталинскую культуру и характерное для этой культуры воспевание героизма как проявление инфантилизма. Что делает возможным подобный подход?

Литература и миф

«Два капитана» как квинтэссенция арктического мифа

Роман «Два капитана» (1938–1944) традиционно относится к приключенческой разновидности *Bildungsroman*'а. Событие, многократное переживание которого сообщает герою романа Сане Григорьеву уникальный опыт и, собственно, вводит в повествование арктическую тему, — это письма капитана Татаринова из экспедиции по Северному морскому пути, которые он писал своей жене Марии Васильевне, многократно прочитанные Саней в разных ситуациях и с разной эмоциональной и интеллектуальной реакцией. Безусловно, письма капитана пропавшей экспедиции меняют жизнь героя, и история с письмами задает определенный вектор становления героя, впрочем, не меняя существенно его характера, с самых юных лет отличающегося твердостью, целеустремленностью и умением добиваться желаемого. В метонимической репрезентации капитана Татаринова его письмами часть (письма) замещает целое (капитана) и при этом актуализирует его отсутствие — ту нехватку, или

недостачу (терминология Владимира Проппа), которая заставит Саню Григорьева заняться поиском пропавшей полярной экспедиции. Движение героя к своей цели, прохождение через испытания и лишения, обретение помощников, борьба с вредителями и финальное вознаграждение (элементы сказочной структуры по Проппу) оказываются составляющими сюжета, в котором советская героиня искусно накладывается на приключенческую романтику.

Впрочем, за внешним сходством героини и романтики, действий капитана Григорьева и капитана Татаринова скрывается их содержательное различие. В романе реализуются все составляющие советского арктического мифа, отличного от неосложненной политикой и идеологией романтики приключений. Экспедиция капитана Ивана Львовича Татаринова, как экспедиция Седова и других исследователей Арктики в досоветский период, обречена на неудачу, однако, не только из-за предательства двоюродного брата капитана — Николая Антоновича, но и в силу своей принадлежности к досоветскому периоду. Водопьянов в «Мечте пилота» советовал продумывать каждую деталь снаряжения и не экономить на этих деталях, так как пришел к выводу, что ни одна из северных экспедиций не была хорошо снаряжена. «Вину» за неудачу полярных экспедиций несет «жадная» капиталистическая экономика. В «Двух капитанах» Николаю Антоновичу, занимавшемуся снаряжением экспедиции своего брата — капитана Татаринова, неоднократно вменяется вина за закупленные некачественные продукты; Николай Антонович предстает не только ревнивым завистливым соперником брата, но и «жадным» капиталистом, не способным в силу ограниченности капиталистического взгляда увидеть перспективы освоения северных земель. Закономерно, что путь на Север открывается для молодого⁴ советского летчика, так как он, во-первых, советский, во-вторых, молодой, и, в-третьих, летчик. Сане Григорьеву, как и Михаилу Водопьянову, в какой-то момент приходит в голову «одна простая мысль», что «на самолете Амундсен добрался бы до Южного полюса в семь раз быстрее» [Каверин 1941: 147]. Как и Водопьянов, Григорьев, отзываясь на ленинский призыв «мечтать», мечтает о великих открытиях. Как и Водопьянову, герою Каверина удастся осуществить свои мечты. 21 мая 1937 года в Реалистическом театре в Москве состоялась премьера спектакля «Мечта» по пьесе Водопьянова в постановке ученика Мейерхольда Николая Охлопкова — в этот же день автор пьесы сел на лед

⁴ О культуре молодости в сталинской культуре см.: [Гюнтер 1994: 75].

на Северном полюсе. Саня Григорьев, первоначально нацеленный на то, чтобы стать моряком, меняет свой выбор «кем быть» в пользу профессии летчика (отдавая тем самым дань настроениям времени) и добивается исполнения мечты несмотря на препятствия, в том числе такие, которые, казалось бы, нельзя обойти простым усилием воли, например, небольшой рост.

Став полярным летчиком, герой Каверина, как и «сибиряковцы», преодолевает трудности — весь «стандартный набор», который ассоциируются с профессией полярного летчика: «бесконечные полугодовые ночи за полярным кругом, недели изнуряющего ожидания погоды, полеты над снежными горными хребтами, когда глаза невольно высматривают место для вынужденной посадки, полеты в пургу, когда не видишь крыльев своей машины, мучительную возню с запуском мотора на пятидесятиградусном морозе» [*там же*, 147] и т. п. Впрочем, в борьбе с суровой природой летчику помогают советские ненцы. В романе, однако, важна не столько борьба Сани с полярной непогодой и поломками самолета, сколько борьба за исполнение мечты — стать полярным летчиком и найти пропавшую экспедицию капитана Татаринова. Первый, журнальный, вариант романа Каверина, последние главы которого были напечатаны в номерах за 1940 год, особенно оптимистичен, так мечты Сани Григорьева осуществляются еще до войны: история «двух капитанов» счастливо завершается в Энске в 1939 году, то есть на шесть лет раньше, чем в финальном варианте романа. Пропавшая экспедиция капитана Татаринова в этой версии романа найдена в 1936, а доклад в Географическом обществе прочитан в 1937 году. Заканчивается же роман и в первой, и в последней версии надписью на могиле капитана Татаринова, которая, как последнее напутственное слово, задает читателям-школьникам модель для воспроизведения: «Бороться и искать, найти и не сдаваться».

Вопросы

1. Какие сюжетные схемы лежат в основе романа В. Каверина «Два капитана»?
2. Как в романе реализуются составляющие советского арктического мифа?

Кинематографическая Арктика 1930-х — 1940-х годов

«Семеро смелых» и арктический миф

Если квинтэссенцией арктического мифа в литературе 1930-х годов можно считать роман Каверина «Два капитана», совместивший тему исследований Севера с темой авиации, то квинтэссенция мифа в советском кинематографе — это фильм «Семеро смелых» (1936, Ленфильм, реж. С. Герасимов, авторы сценария Ю. Герман и С. Герасимов)⁵. Герасимов героизирует всех зимовщиков без исключения. Зимовщики — люди разных профессий, летчик — лишь одна из них, а врач Женя Охрименко (Т. Макарова) из двух влюбленных в нее мужчин — летчика Богуна (И. Новосельцев) и начальника зимовки Летникова (Н. Боголюбов) — выбирает как ни странно начальника зимовки. «Семеро смелых» посвящены X съезду ВЛКСМ и адресованы молодежи; Герасимов отмечал: «Я никогда не думал о себе как о режиссере молодежной темы, но логикой вещей, будучи в то время молодым человеком, вновь и вновь возвращался к жизни своих сверстников» [Герасимов 1984: 20]. Тема освоения новых территорий хорошо знакома Герасимову, отец которого, политический ссыльный, перебравшийся из Сибири на Урал, погиб во время геологической экспедиции. Герасимова часто представляют функционером, быстро реагирующим на изменения политического климата в стране, забывая, что он также был веселым экспериментатором: в 1920-е годы Герасимов — «фэксовец» (участник Фабрики эксцентрического актера, созданной в Петрограде Л. Траубергом и Г. Козинцевым), в начале 1930-х годов — ассистент режиссера на одной из первых звуковых советских картин «Одна» (1931, Союзкино, реж. Г. Козинцев, Л. Трауберг). Но если в 1920-е годы Герасимов-актер смело экспериментирует, то в 1930-е годы Герасимов-режиссер уже следует идеологически выверенным настроениям своего времени. Это желание схватить и передать атмосферу эпохи или то, что считается таковой, будет преследовать режиссера всю жизнь. Вероятно, именно поэтому Герасимов, имевший за плечами опыт экспериментально авангардного киноискусства, выбирает для фильма «Семеро смелых» реалистический стиль с элементами романтики,

⁵ См. подробнее о фильмах С. Герасимова 1930-х годов: [Bugaeva 2015: 312–317].

ориентируясь при этом на концепцию Арктики как места испытаний и проверки характера и силы духа. Прототипом одного из героев фильма — начальника зимовки Ильи Летникова послужил Михаил Ермолаев (1905–1991), советский исследователь Арктики, полярный геолог. Ермолаев был участником нескольких экспедиций на Крайний Север (в том числе на ледоколе «Красин») и на Новую Землю. Герасимов, чтобы убедительно воспроизвести атмосферу полярной станции, заставил съемочную группу приобщиться к опыту полярников: участвовать в экспедиции в Баренцевом море, взбираться на ледяную вершину Эльбруса, упражняться в ходьбе на лыжах на склонах Хибин на Кольском полуострове. Режиссер рассказывал: «Мы жили в Заполярье чуть ли не целый год. Снимали и на Кольском полуострове, и на Рыбачьем, и на Кильдине. Жили дружной командой, как истинные полярники, словно бы и забыв о кинематографической профессии. И это помогло родиться той естественности тона и свободе поведения, которые и сделали успех этому фильму» [там же].

Фильм повествует об отважной «семерке» — семи членах геологической экспедиции, отобранных из 409 добровольцев, отозвавшихся на опубликованный в газете призыв (в действительности шести выбранных добровольцев и одного «арктического зайца», которого сыграл шестнадцатилетний Петр Алейников). Открывающие фильм кадры арктического лета быстро сменяются картинками суровой зимней природы Арктики — ведь на 72-й параллели зима длится 275 дней. Поэтому для зимовщиков в фильме даже десять дней безветренной погоды — подарок судьбы, впрочем, омраченный полумокрой аэросаней. Примечательно, что у полярников ломаются, или выходят из строя практически все технические устройства за исключением радиопередатчика. По контрасту с ненадежной техникой и ненадежным инвентарем надежны только люди. Зимовщики сообща решают возникающие проблемы, дружно сражаются с непогодой, спасают жизнь раненому чукче и — несмотря на трудности, мороз и ненадежную технику — выполняют сверхзадачу: находят олово. Герои фильма не просто выживают в Арктике — они там работают.

Снятый на Кольском полуострове, фильм «Семеро смелых» соотносим с сюжетом о крайнем северном пределе ойкумены и сакральном иницирующем центре, притягательном своей недостижимостью. Число семь символично; семь зимовщиков — это семь сказочных богатырей; культурные и мифологические смыслы тесно сплетаются с советской пропагандой.





Кадры из фильма «Семеро смелых»
(режиссер Сергей Герасимов. 1936)

Собственно в 1936 году, когда фильм «Семеро смелых» вышел на экраны, советский арктический миф был уже полностью сформирован. К этому времени сложилось восприятие Арктики как поля битвы с силами природы, «белого пятна», которое необходимо чем-то заполнить, врага, которого надо победить, дикого зверя, которого надо укротить, и, наконец, потенциального друга. Действительный героизм полярных исследователей нещадно эксплуатировался в советской культуре с тем, чтобы, смоделировав образец для подражания и вдохновив обычных людей примером, вдохнуть жизнь в сталинскую тоталитарную культуру. Благодаря искусной манипуляции и соединению мифологии с идеологией фильм «Семеро смелых» с его романтикой фронта стал блокбастером в советском прокате 1936 года.

Примечательно, что реакция на фильм в марксистских кругах за пределами Советского Союза была совершенно иной — более чем прохладной. В американской критике высказывалось мнение, что «Семеро смелых» Герасимова — это незначительный советский фильм о героизме и приключениях полярной экспедиции, временами интересный, но в концептуальном плане слишком слабый, чтобы представлять

важность [Ellis 1936: 30]. Для американских марксистов тема Севера связывалась с Золотой лихорадкой и рассказами Джека Лондона, то есть с «капиталистическим» мотивом быстрого обогащения, и огромный пропагандистский потенциал арктической темы, успешно реализованный в советской культуре, ускользнул от внимания заокеанских критиков. В советском же кинематографе, напротив, Север — то, о чем мечтают и взрослые, и дети.

Вопросы

1. Какие составляющие арктического мифа реализуются в фильме С. Герасимова «Семеро смелых»?
2. Как в фильме соединились мифология и идеология?

«Сказание о земле Сибирской» и обряд перехода

Кинематограф позднего сталинского периода добавляет новые обертоны смысла арктическому мифу. В центре фильма Ивана Пырьева «Сказание о земле Сибирской» (1947, Мосфильм), ставшего лидером проката в 1948 году (3-е место; 33,8 миллиона зрителей), — судьба молодого талантливого пианиста Андрея Балашова (В. Дружников). Балашов, получивший на фронте ранение руки, утрачивает способность профессионально заниматься музыкой. Функциональная недостаточность переживается им как нехватка, деформирующая личность и переводящая его в разряд инвалидов.

Осознание отсутствия или нехватки становится актом трансгрессии: субъект дифференцирует социальную общность, к которой он принадлежал до образования нехватки и/или ее осознания, и общность, в которую он включается в результате нехватки. В снятом ранее фильме «В шесть часов вечера после войны» (1944), где ампутантом становится артиллерист Кудряшов (Евгений Самойлов), И. А. Пырьев намечает, но не проигрывает возможность инициированного ампутацией обряда перехода как физической и духовной деградации. Кудряшов после ампутации впадает в отчаяние, опускается, начинает пить, но, тем не менее, довольно быстро осознает ошибочность своего поведения. Затем происходит

его возвращение на фронт и в прежнюю идентичность: смелого бойца и энергичного человека, уверенного в себе оптимиста.

В фильме «Сказание о земле Сибирской» в отличие от хрестоматийного примера того времени — летчика Алексея Мересьева, потерявшего обе ноги, но вернувшегося в профессию, Андрей Балашов не ставит целью восстановление утраченных функций конечности и не стремится переориентироваться на исполнение музыкальных произведений здоровой рукой, как это сделал, например, брат Людвиг Витгенштейна Пауль. Балашов, ощущающий свою недостаточность и осознающий невозможность продолжать карьеру музыканта, разрывает отношения с любимой девушкой Наташей (М. Ладынина) и уезжает сперва в Сибирь, а затем еще дальше — на Север. Для всех музыкант бесследно исчезает, но в действительности он находится в Заполярье, где и происходит его духовная трансформация. После «временной смерти» — выпадения героя из прежних социальных связей, он «возрождается» в новом качестве. Ассоциативная связь севера и смерти здесь сопрягается с символикой пути на север как пути к духовному центру мира. Белизна снега отсылает к белизне чистого листа, с которого начинается новый этап жизни музыканта-инвалида — его становление как композитора. Созданная в Заполярье симфоническая оратория «Сказание о земле Сибирской» приносит Балашову успех и признание его как композитора. В финале фильма происходит и его воссоединение с Наташей, на протяжении всего периода духовных исканий героя сохранявшей ему верность. Телесная недостаточность героя полностью компенсируется и в профессиональной, и в личной сферах, и фильм завершается ораторией «Сказание о земле Сибирской», прославляющей роль Сталина в освоении Сибири, текст которой был написан Игорем Сельвинским.

Вопросы

1. Какие дополнительные смыслы обретает арктический миф в сталинской культуре?
2. Как в фильме «Сказание о земле Сибирской» решается тема Севера?

*Динамика арктического мифа в 1940–1970-е годы:
«Цветик-семицветик»*

К концу 1940-х годов арктический миф в советской культуре угасает. Интересна в этом плане история экранизаций опубликованной в самом начале 1940 года сказки Катаева «Цветик-семицветик». В сказке Валентина Катаева «Цветик-семицветик» (1940)⁶ девочка Женя просит соседских мальчишек взять ее в свою игру, но получает отказ. Игра, в которую мальчишки не взяли Женю, — это игра в «папанинцев»:

Пришла Женя во двор, а там мальчишки играют в папанинцев: сидят на старых досках, и в песок воткнута палка.

— Мальчишки, мальчишки, примите меня поиграть!

— Чего захотела! Не видишь — это Северный полюс? Мы девчонок на Северный полюс не берем [Катаев 1968: 575–576].

В игре все продумано: песок — снег, а палка обозначает место, где находится засыпанный песком-снегом лагерь папанинцев. Обиженная Женя, которой тоже хочется приобщиться к героическим событиям, тратит третий, синий, лепесток волшебного цветка на то, чтобы оказаться на Северном полюсе:

[...] — И не нужно. Я и без вас на Северном полюсе сейчас буду. Только не на таком, как ваш, а на всамделишном. [...] Вели, чтобы я сейчас же была на Северном полюсе! Не успела она это сказать, как вдруг откуда ни возьмись налетел вихрь, солнце пропало, сделалась страшная ночь, земля закружилась под ногами, как волчок. Женя, как была в летнем платьице с голыми ногами, одна-одинешенька оказалась на Северном полюсе, а мороз там сто градусов! [там же]

Сказка Катаева, хотя и отсылает к арктическому дневнику Ивана Папанина [см. Папанин 1939; Папанин 1938], все же не о покорении Северного полюса. Северная тема здесь включается в сюжетную структуру, известную как «роман воспитания» (*Bildungsroman*), в центре которой — становление героя в результате воспитания и обретения опыта. В конце истории Женя, осознав несерьезность и ошибочность своих желаний, в том числе (как можно предположить) ошибочность своего перемещения на Север, совершенного «просто так» — без серьезной цели

⁶ «Цветик–семицветик» был впервые опубликован в 1940 году в «Литературной газете» и журнале «Мурзилка».

и без преодоления трудностей, использует последний лепесток более благоразумно.

В мультфильме «Цветик-семицветик» (1948, Союзмультфильм, реж. М. Цехановский) нет упоминания папанинцев, хотя ассоциации с лагерем папанинцев все же довольно прозрачны: во дворе мальчишки несмотря на лето играют в «зимовку» и тащат «к полюсу» санки с красным флагом. Они отказываются взять в игру девочку Женю — ведь действительно в экспедиции Папанина не было женщин.



Игра в папанинцев. Кадр из мультфильма «Цветик-семицветик» (режиссер Михаил Цехановский. 1948)



На полюсе. Кадр из мультфильма «Цветик-семицветик» (режиссер Михаил Цехановский. 1948)

А в короткометражном фильме «Цветик-семицветик» 1968 года (к/с им. М. Горького, реж. Г. Аразян, Б. Бушмелев) тема Севера уже неактуальна, и мальчики во дворе играют не в папанинцев, а в космонавтов: никаких лыж и саней, они строят ракету «Восток» для полета на Луну. Женя в отместку не взявшим ее в игру мальчишкам отрывает лепесток, чтобы оказаться вместе с одним из них не на Северном полюсе и не на Луне, а на Полярной звезде, где нет медведей, но тоже очень холодно.



Игра в космонавтов. Кадр из фильма «Цветик-семицветик»
(режиссеры Гарник Аразян, Борис Бушмелев. 1968)



На Полярной звезде. Кадр из фильма «Цветик-семицветик»
(режиссеры Гарник Аразян, Борис Бушмелев. 1968)

В мультфильме 1977 «Последний лепесток» (Союзмультфильм, реж. Р. Качанов) тема экспедиции к Северному полюсу опять возвращается: мальчишки во дворе даже собираются на полюс с собакой. Как известно, у папанинцев была собака — пес породы лайка по кличке Веселый. Готовясь к походу, ребята запасаются продуктами. Аналогичным образом действовал и Папанин. Несмотря на протесты летчиков, которые боялись перегрузить самолет да не видели необходимости в большом запасе продуктов, Папанин пытался взять на зимовку как можно больше еды. В этом варианте «Цветика-семицветика» медведи есть, но не злые, как в сказке Катаева, а добрые медвежата: они не набрасываются на Женю, напротив, делятся с ней шапкой и шарфом.



Игра в полярников. Кадр из мультфильма «Последний лепесток»
(режиссер Роман Качанов, 1977)



На полюсе. Кадр из мультфильма «Последний лепесток»
(режиссер Роман Качанов, 1977)

В истории экранизаций «Цветика-семицветика» прослеживается определенная логика: мультфильм 1970-х годов есть возвращение к исходному варианту и новый виток арктической темы. Аналогичная логика характерна в целом для решения арктической темы в культуре 1970-х годов, в первую очередь — в кинематографе.

Вопросы

1. Как изменяется киноинтерпретация «Цветика-семицветика» в разные периоды истории?
2. Чем объясняются эти изменения?

Кинематографическая Арктика 1970-х годов

Северная тема в 1970-е годы

В 1970-е годы на кино- и телеэкранах вновь появляются фильмы о Севере, об Арктике и Антарктике, о полярной романтике и героическом труде полярников: «Антарктическая повесть» (1980, Мосфильм, реж. С. Тарасов) по повестям Владимира Санина из цикла «Зов полярных широт» («В ловушке» и «Трудно отпускает Антарктида»), «Семьдесят два градуса ниже нуля» (1976, Ленфильм, реж. С. Данилин, Е. Татарский) по одноименной повести Владимира Санина, «Земля Санникова» (1973, Мосфильм, реж. А. Мкртчян, Л. Попов) по мотивам одноименного научно-фантастического романа Владимира Обручева, написанного в 1924 году и опубликованного в 1926 году, снимается новая шестисерийная экранизация «Двух капитанов» (1976, Мосфильм, реж. Е. Карелов).

Режиссерам 1970-х годов, стремившимся возродить энтузиазм 1930-х, пришлось комбинировать уже эксплуатировавшуюся и довольно избитую тему созидания и рождения города, практически утратившую свою значимость, с переживающей новый виток привлекательности темой освоения неизведанных земель. Логично, что в кино строительство новых городов и заводов сместилось в сторону полярного круга. Романтика открытий и побед трансформировалась в романтику строительства и побед, но не над неизведанными землями, а над неблагоприятными для человека природой и климатом. «Ударные стройки» стали характерной приметой времени и задали определенный подход к арктической теме: ледяная снежная пустыня, превращающаяся в оазис в результате реализации фантазий советского человека. Стремясь залатать брешь в советской идеологии в период застоя и актуализировать тему строительства, режиссеры стали выбирать Север, Заполярье, местом действия.

Сергей Герасимов: от «Семеро смелых» к «Любить человека»

В череде картин, подпитывающих арктический миф в 1970-е годы, обращает на себя внимание фильм Сергея Герасимова «Любить человека» (1972, к/с им. М. Горького) о строительстве нового города в Заполярье.

К теме строительства Герасимов обращался еще в 1930-е годы — в фильме «Комсомольск» (1938, Ленфильм) рассказывающем историю строительства Комсомольска-на-Амуре в Хабаровском крае на Дальнем Востоке. Хотя Комсомольск и не находится за полярным кругом, в советское время он приравнялся к районам Крайнего Севера и по климатическим условиям, и в экономическом плане: жители города получали «северную» прибавку к зарплате. В фильме 1938 года строительство нового города омрачает саботаж и вредительство врагов советской власти. Режиссер, как обычно, откликается на веяния времени, и тема вредителя и шпиона — одна из них; в определенном смысле фильм балансирует между прямолинейностью и банальностью темы врагов-вредителей и аутентичной романтикой созидательного труда. «Комсомольск» — это своего рода постановочный пропагандистский киноотчет о строительстве Комсомольска-на-Амуре. Съемки частично велись в самом городе, строительство которого началось в 1932 году и все еще продолжалось в 1937–1938, поэтому актеры в массовке на заднем плане — местные строительные рабочие. Большая часть строителей города — это приехавшая по комсомольской путевке молодежь, но на стройке работали и политзаключенные, что Герасимов, разумеется, не показывает. Фильм обладает всеми основными чертами произведения соцреализма: преданные делу прогрессивно мыслящие строители, руководящая роль партии, утверждение желаемого как существующего в действительности. Перенесенные на бумагу фантазии семнадцати девушек, обратившихся с призывом приехать ко всем девушкам Советского Союза, должны стать реальностью, по крайней мере, так считает главная героиня фильма Наташа (Т. Макарова). И реальность «подтягивается» под желания героев. Герасимов в «Комсомольске», впрочем, не развивает тему Севера, а только намечает: трудности строительства города связаны не столько с суровым климатом (хотя и климат, безусловно, имеет значение), сколько с происками врагов.

«Любить человека» (1972) — второй фильм трилогии, в которую входит фильм «У озера» (1970, к/с им. М. Горького) о строительстве целлюлозно-бумажного комбината на берегу озера Байкал и о борьбе вокруг этого строительства за сохранение уникальной экологической системы озера, а также мелодрама «Дочки-матери» (1975, к/с им. М. Горького). С точки зрения Неи Зоркой, трилогия Герасимова, имевшая весьма поверхностное отношение к проблемам, конфликтам и противоречиям времени, но снятая в реалистической манере с вниманием к детали, является собой пример советского псевдо-реализма [Зоркая 2006: 398]. Однако

как бы ревизионистки не подходить к фильмам Герасимова с высоты постперестроечной эпохи, «Любить человека» заслуживает внимания по ряду причин. Фильм рассказывает историю Дмитрия Калмыкова (Анатолий Солоницын), увлеченного архитектора средних лет, который во время короткой командировки в Москву знакомится с дизайнером интерьеров Марией (Л. Виролайнен) и увозит ее с собой в Красноярский край. Фильм повествует о том, как герои, преодолевая трудности, строят отношения между собой, и о том, как строится новый город — о победах и поражениях в трудном процессе его строительства.

Во вводной части фильма участники архитектурного симпозиума знакомятся с проектами фонтанов, библиотек, дворцов, предназначенных для советских республик в Центральной Азии, и смотрят документальные кадры, запечатлевшие мексиканского художника Альфаро Сикейроса. Связь теплого климата и архитектуры далеко не случайна; герой фильма Герасимова Калмыков открыто ее обозначает: «Почему цивилизация зародилась в районе Средиземного моря? Потому что температура 21 градус по Цельсию обеспечивает необходимые условия для развития культуры и цивилизации». Калмыков и его единомышленники стремятся создать на Крайнем Севере условия жизни как на Средиземном море, что, впрочем, не означает превращения жителей Севера в недалеких потребителей, напротив дает им больший простор для творчества. С точки зрения героя Герасимова, борьба за выживание бесполезна и разрушительна для творческого человека, создание же комфортабельных условий для жизни, напротив, помогает ему полнее раскрыть свой творческий потенциал.

Катерина Кларк считает снежный ландшафт типичным для России, символизирующим победу над Наполеоном и мифологическим пространством драматического действия [Кларк 2009: 58–80]. Сказанное справедливо по отношению к фильмам Герасимова 1930-х годов — «Семеро смелых» и «Комсомольск». «Любить человека» одновременно отсылает к арктическому мифу 1930-х годов и изменяет его. Если в фильме «Семеро смелых» полярники борются с враждебными силами природы, стараясь приспособиться к жизни в суровых условиях Арктики, то в «Любить человека» герои преображают окружающую обстановку. В «Семеро смелых» полярники исследуют Арктику и мечтают о том, чтобы построить в Заполярье дороги и заселить его, в «Любить человека» территория уже исследована, дороги и дома уже построены. В «Комсомольске» герои фильма реализуют чей-то уже готовый проект города и на стройке выполняют в основном тяжелую физическую работу,

в «Любить человека» герои — это творцы. По сравнению с периодом 1930-х годов смещаются акценты: вместо человек *vs.* природа — человек и природа, вместо человек и труд — человек и творческий труд [cf. Bugaeva 2015: 317–321].

В московских эпизодах фильма зритель знакомится с современным жилым комплексом на 400 квартир, где есть столовая на каждом этаже, спортивный зал, кинотеатр и библиотека. Типичная квартира — двухкомнатная с небольшой кухней. Современное творение архитекторов, напоминающее дома-коммуны времен первой пятилетки, — это творение архитектора Натана Остермана. Калмыкова восхищается домом Остермана, но у него другие планы домов для Заполярья. Герасимов вкладывает в уста Калмыкова архитектурные идеи Александра Шипкова да и вообще многое заимствует из его биографии для своего героя. Шипков приехал в Норильск вместе с женой, тоже архитектором, и был главным архитектором города в 1964–1967 годы. Норильск, где снимался фильм, в 1960-е – 1970-е годы — это место отчаянно смелых архитектурных проектов. Для первого этапа застройки Норильска в 1930-е годы характерно желание воссоздать привычные архитектурные формы, в результате в ледяной тундре появлялись районы, ставшие мини-версиями Ленинграда или Москвы. Подобный феномен можно рассматривать не как ассимиляцию северного пространства, а как средство изоляции живущего там человека. Каждая квартира становилась маленьким островком, вызывающим ностальгические чувства по тому миру, который остался где-то позади. Идея, которую во время своей работы в Норильске пытался воплотить в жизнь Шипков, а в фильме пытается реализовать Калмыков, это противопоставление конкретности и реальности жилого пространства бесконечности Арктики, открытые просторы которой далеко не всегда пробуждают фантазию, скорее, наоборот, вызывают чувства одиночества и изолированности. В одном из эпизодов фильма Калмыков представляет комплекс, в котором два жилых дома связаны проходом через зимний сад. Этот проект призван подчеркнуть, что жилой дом в Арктике — это не крепость, защищая человека от природы, и не место его единения с ней, но и первое, и второе. В комплексе на 1000 квартир под одной крышей объединены кафе, библиотеки, спортивный зал, кинотеатр, прачечная, химчистка и т. п. Многофункциональный дом имеет общие черты с Домом нового образа жизни Остермана и домами-коммунами, тем не менее, он другой. Комплекс, по словам Калмыкова, подобен варежке: он сочетает в себе жилое и рабочее пространства с элементами природы. Главное украшение комплекса — это зимний



Кадр из фильма «Любить человека» (режиссер Сергей Герасимов. 1972)

сад, который сверху должен защищать прозрачный купол, открывающийся в летнее время. Каждый житель комплекса должен иметь девять кв. метров жилого пространства и шесть с половиной кв. метров зимнего сада [Шейко 1976: 90–94].

Упоминание сада — отсылка одновременно к Маяковскому и Достоевскому. В поэме Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка» (1929) полные энтузиазма рабочие несмотря на то, что строительство города находится на уровне котлована и вокруг грязь, уверены, что «через четыре года здесь будет город-сад» [Маяковский 1987: 608–611]. Истоки образа, однако, восходят к XIX веку — к Дневнику писателя Федора Достоевского, где писатель высказывает мысль о необходимости Сада:

Но пусть каждый фабричный работник знает, что у него где-то там есть Сад, под золотым солнцем и виноградниками, собственный, или, вернее, общинный Сад [...] Человечество обновится в Саду и Садам выправится — вот формула [Достоевский 1876/1994: 265].

Обновленное человечество, по Достоевскому, будет жить в Саду — эту концепцию и развивает в фильме «Любить человека» Герасимов.

Зимний сад из проекта Шипкова в фильме Герасимова становится садом, необходимость которого в заполярном городе Шипков отстаивает на уровне городской администрации и министерства. Для Герасимова, как и для Достоевского, сад это нечто большее, чем сад, реально существующий. В фильме «Семеро смелых» начальник зимовки высказывает предположение, что в будущем в Арктике будут расти сады, в «Комсомольске» один из первых строительных объектов — парк отдыха у реки Амур. То, на что в ранних фильмах Герасимов лишь слегка намекает, обретает плоть в фильме «Любить человека», существенно изменившем концепцию жизни в условиях Севера. Молодые архитекторы борются не за выживание и не за выполнение грандиозных планов, а за создание достаточно комфортных условий для жизни советского человека. Они борются не с природой, а с бюрократией, создающей препятствия на пути к реализации их проектов. Идея, которую улавливает чутко реагирующий на настроения времени Герасимов, заключается в следующем: в Арктике люди не должны работать вместе в некомфортабельных условиях, они должны жить и работать вместе, более того, жить и работать комфортно. «Любить человека» раскрывает детали плана жилого комплекса, сочетающего разные виды активности и объединяющего людей для совместной творческой активности и совместного отдыха. Режиссер апробирует в фильме концепцию Севера как «другого мира», где индивидуальность выходит на первое место, а романтические настроения преобладают над холодным расчетом, распространенную в культуре 1960-х и 1970-х годов, но идет дальше: создает образ Севера как места, где возможно осуществление социалистической мечты, и как места, где мечта Достоевского об обновленном человечестве может обрести плоть. Герасимов искусно соединяет романтику полярных исследований с романтикой строительства нового города, снабжая это сочетание пластом литературных ассоциаций.

Если в 1930-е годы Север — опасное и загадочное пространство, где человеку приходится бороться за то, чтобы выжить, которое необходимо завоевать и освоить, то в 1970-е годы важно не просто выжить, а трансформировать Арктику, сделать арктическое пространство более комфортабельным для жизни. В 1970-е годы Арктика уже не предстает лиминальной зоной обряда перехода, суровый северный климат — это не испытание силы характера в борьбе с природой, а обитатели Арктики — не каста особенных людей. Север из места самоопределения человека превращается в место его самореализации и реализации творческих планов. Характер борьбы меняется: это борьба за творческие

мечты и города будущего. Что же касается местного населения, то, как и раньше, в основном они лишь пользуются результатами труда людей с Большой Земли. Таким образом, героизм исследователей и романтика открытия новых земель заменяются героической деятельностью человека, преобразующего «белые пятна» и расширяющего пределы биосферы.

Вопросы

1. Какие темы поднимает С. Герасимов в фильме «Комсомольск»?
2. Что из себя представляет арктический миф в 1970-е годы?
3. Как в фильме «Любить человека» связаны миф и реальность?
4. Какими символическими смыслами обладает образ цветущего сада? Какой смысл этот образ приобретает в пространстве Арктики?

Киноистория

Вместо эпилога

Став опять популярной в 1970-е-1980-е годы, тема Севера уходит в тень во время перестройки и последующих десятилетий с тем, чтобы вновь возродиться в 2010-е годы. Так, в 2016 году в Москве в центре фотографии имени братьев Люмьер проходит выставка «Покорение. Наследник авангарда Яков Халип», посвященная фотографу Якову Халипу, автору фоторепортажа из Арктики, который в 1938 году в составе спасательной экспедиции побывал на Северном полюсе. Интересен не столько сам факт проведения выставки, сколько то, что она сопровождалась научными играми для школьников 12–14 лет под общим названием «Покори Арктику», быстро ставшими популярными. Участники одной игры получали «Дневник Ивана Папанина» с вопросами об экспедиции, ответы на которые им предстояло найти среди экспонатов выставки. Участники другой игры делились на две команды — ледокол «Таймыр» и ледокол «Мурман» — и должны были, отвечая на вопросы, продвигаться к полюсу, чтобы спасти застрявших на льду папанинцев.

БИБЛИОГРАФИЯ

- [Антрушин 1940] — Антрушин А. «Георгий Седов» // Костер. 1940. № 2.
- [Водопьянов 1954] — Водопьянов М. Полярный летчик. Рассказы. Л.: Лениздат, 1954.
- [Волков 1938] — Волков Ф. Камчатка. Фото-очерк // Костер. 1938. № 9.
- [Герасимов 1984] — Герасимов С. Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. Статьи. Очерки. Воспоминания. М.: Искусство, 1984.
- [Гюнтер 1994] — Гюнтер Ганс. Герой в тоталитарной культуре // Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи. СПб.: Интератекс, 1994.
- [Гюнтер 2000] — Гюнтер Ханс. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
- [Добин 1934] — Добин Е. О стиле социалистического реализма // Литературная газета. 1934.06.02.
- [Добренко 1993] — Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München: Verlag Otto Sagner, 1993.
- [Достоевский 1876/1994] — Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 15 тт. Т. 13. Дневник писателя. 1876 год. СПб.: Наука, 1994.
- [Зоркая 2006] — Зоркая Н. М. История советского кино. СПб.: Алетейя, 2006.
- [Каверин 1941] — Каверин В. Два капитана. Л.: ОГИЗ, Художественная литература, 1941.
- [Катаев 1968] — Катаев В. Собрание сочинений: в 9-ти томах. Т. 6. М.: Художественная литература, 1968.
- [Кларк 2009] — Кларк К. Имперское возвышенное в советской культуре второй половины 1930-х годов // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 58–80.
- [Костер 1938] — Костер. 1938. № 1. С. 6.
- [Маяковский 1928/1987] — Маяковский В. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Правда, 1987.
- [Папанин 1938] — Папанин И. Д. Жизнь на льдине. Дневник. М.: Правда, 1938.
- [Папанин 1939] — Папанин И. Д. На полюсе. М.-Л.: Детская литература ЦК ВЛКСМ, 1939.
- [Пинегин 1940] — Пинегин Н. На Колыму // Костер. 1940. № 3. С. 11–24.
- [Фадеев 1947] — Фадеев А. Молодая гвардия. М.: Детгиз, 1947.
- [Шейко 1976] — Шейко Р. Дом в Заполярье // Юность. 1976. № 7. С. 90–94.
- [Bugaeva 2015] — Bugaeva Lyubov. 'Here will be a Garden-City': Soviet Man on an Arctic Construction Site // Films on Ice: Cinemas of the Arctic / Ed. by Scott MacKenzie & Anna Stenport. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 310–324.

[Ellis 1936] — *Ellis Peter*. *Current Films // The New Masses*. 30 June 1936.

[McCannon 1998] — *McCannon John*. *Red Arctic: polar exploration and the myth of the north in the Soviet Union*. New York: Oxford University Press, 1998.

ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ

«Антарктическая повесть» (режиссер Сергей Тарасов, 1980, Мосфильм).

«Валерий Чкалов» (режиссер Михаил Калатозов, 1941, Ленфильм).

«Герои Арктики (Челюскин)» (д/ф, режиссер Яков Посельский, 1934, СССР).

«Два капитана» (режиссер Евгений Карелов, 1976, Мосфильм).

«Два капитана» (режиссер Владимир Венгеров, 1955, Ленфильм).

«Два океана» (режиссеры Владимир Шнейдеров, Яков Купер, 1933, Межрабпомфильм).

«Девушка с Камчатки» (режиссер Александр Литвинов, 1937, Мосфильм).

«Клякса в Арктике» (м/ф, режиссер Лев Атаманов, 1934, Межрабпомфильм).

«Комсомольск» (режиссер Сергей Герасимов, 1938, Ленфильм).

«Любить человека» (режиссер Сергей Герасимов, 1972, к/с им. М. Горького).

«На Северном полюсе» (д/ф, режиссер Марк Трояновский, 1937).

«Обыкновенная Арктика» (режиссер Алексей Симонов, 1974, Ленфильм).

«Папанинцы» (д/ф, режиссеры Яков Посельский, Ирина Венжер, 1938, Союзкинохроника).

«Победители ночи» (режиссеры Адольф Минкин, Игорь Сорохтин, 1932, Росфильм).

«Последний лепесток» (м/ф, режиссер Роман Качанов, 1977, Союзмультфильм).

«Романтики» (режиссеры Марк Донской, 1941, Союздетфильм).

«Самоедский мальчик» (м/ф, режиссеры Николай и Ольга Ходатаевы, Валентина и Зинаида Брумберг, 1928, Совкино).

«Семеро смелых» (режиссер Сергей Герасимов, 1936, Ленфильм).

«Семьдесят два градуса ниже нуля» (режиссеры Сергей Данилин, Евгений Татарский, 1976, Ленфильм).

«Земля Санникова» (режиссеры Альберт Мкртчян, Леонид Попов, 1973, Мосфильм).

«Сказание о земле Сибирской» (режиссер Иван Пырьев, 1947, Мосфильм).

«Цветик-семицветик» (режиссер Марк Цехановский, 1948, Союзмультфильм).

«Цветик-семицветик» 1968 года (режиссеры Гарник Аразян, Борис Бушмелев, 1968, к/с им. М. Горького).

«Шестая часть мира» (д/ф, режиссер Дзига Вертов, 1926, Совкино).

Раздел 3.

КИНО И ИДЕНТИЧНОСТЬ

Изгнание и путешествие: эмоциональная география

Теория

Экспатриант, турист, путешественник и освоение пространства

Являясь пространством репрезентаций, т. е. пространством, в котором доминируют художественные невербальные средства пространственного конструирования, кинематограф есть в то же время репрезентация пространства и пространственная практика — физическое поле активности субъекта, в качестве которого выступает экранный герой. При этом в кинематографическом пространстве сохраняется место и для социальной инженерии, и для действий субъекта. Кинематографическое пространство гетерогенно и включает пространства как абстрактные, так и исторически конкретные, как обжитые, так и в делёзовском смысле пустые и т. д. Что происходит с этим пространством в том случае, когда в фильме появляется герой-экспатриант, обладающий диаспоральной идентичностью? Каким образом фигура экспатрианта и его действия влияют на репрезентацию пространства?

Появление в художественном произведении фигуры эмигранта или экспатрианта предполагает конструирование пространств, как «своего», так и «чужого», наряду с разными вариантами их взаимодействия. Путешествие с целью открыть новые смыслы в процессе пути также предполагает создание пространства — мира путешествия. В чем особенность этих пространств? Как формируется идентичность изгнанника и путешественника?

Эмиграция есть вынужденное переселение, изгнание и в то же время выход за пределы, то есть и действительное состояние изгнания, и метафорическое состояние жизни вне влияния определенной культуры [Said 2000: 373]. Если рассматривать эмиграцию как отчуждение в широком смысле, но при этом связывать эмиграцию с пространственной дислокацией, то можно выделить несколько форм отчужденности, обозначенных, в частности, следующими фигурами: эмигрант (вынужденный изгнанник), экспатриант (человек, добровольно покинувший свой дом), номад (человек, не имеющий постоянного дома), турист (человек, находящийся в поиске аутентичного) [Israel 2000; Kaplan 1996; Бугаева 2006; MacCannel 1976].

В культуре XXI века фигура *туриста* изменяется, наполняясь новым содержанием, а фигуры *эмигранта* и *экспатрианта* в ряде случаев совмещаются: оба оказываются изгнанниками, но не из родной страны (метрополии), а из новой страны обитания, так как попадают в пространство диаспоры, которое находится в сложных отношениях с пространством страны обитания вплоть до вытеснения этого диаспорального пространства доминантной культурой. Более того, так как отчуждение принимает новые формы, появляются новые знаковые фигуры отчужденности. Так, в современной культуре наряду с фигурой туриста все большее значение получает фигура *путешественника*. Если турист фиксирован на объекте туристической поездки, на аутентичном, на новых впечатлениях, то для собственно *путешественника* смысл путешествия в большей степени связан с самим процессом движения. Еще одна форма отчуждения, активно заполнившая теле- и киноэкранны, страницы книг, — фигура *беженца*.

Для собственно *путешественника*, в отличие от туриста, смысл путешествия связан с самим процессом движения. Путешественником становится турист, преодолевающий в сознании рамки конкретного туристического объекта и стремящийся к некому метафизическому объекту, а, в конечном итоге, к самопознанию. Тогда

туристическая поездка превращается в путешествие-квест. Исследования культуры туризма показывают, что некоторые люди отправляются в путешествие не только в поисках аутентичного опыта другого места и времени, т. е. не как туристы, но и потому что переживают переходный период в жизни, в т. ч. жизненный кризис: кризис взросления, кризис середины жизни, кризис, вызванный потерей работы или близкого человека, а также утратой интереса к жизни, синдром «опустевшего гнезда» (кризис родителей, дети которых выросли и отделились от них) и, напротив, синдром «переполненного гнезда» (проблемы родителей, дети которых запаздывают с переходом в самостоятельную жизнь) и т. п. Тогда смысл пространственного перемещения оказывается связанным с самим движением. Пространство путешествия выступает лиминальным пространством, в котором осуществляется переход путешественника к новой идентичности или к новому социальному положению, — подобный туризм, вернее — путешествие, сближается с пилигримажем [Currie 1997; Cohen 1992; Gyimóthy & Mykletun 2004; Sørensen 2003]. Интересно, что сами туристы в нарративах личного опыта говорят о своем путешествии в терминологии обрядов перехода, уникального опыта, переломного момента, духовной трансформации [Ном 2004].

Пространственная практика, есть процесс апроприации топографической системы, это освоение пространства из определенного места. Границы и размеры пространства определяются социальным воображением и физическим перемещением субъекта. Передвигаясь (или оставаясь на одном месте), он расширяет или сужает границы своего мира — физического и социального. Комплекс 'субъект-в-контексте' функционирует как субъектно-объектное единство, где контекст — не только сумма окружающих субъекта объектов, но также траектория движения субъекта, восприятие окружающего пространства и рефлексия о нем. В результате движения-перемещения экранный экспатриант, турист, путешественник наделяет смыслом окружающее его экранное пространство, во взаимодействии с которым и утверждается его идентичность. Субъект существует в как бы пульсирующем — расширяющемся и сужающемся — мире. Так называемое «свое» пространство сужается, когда он попадает в инородное для себя окружение, и расширяется в родной с точки зрения диаспоральной идентичности обстановке, в том числе и посредством слияния с родственными пространствами других субъектов.

Вопросы

1. Какое смысловое наполнение в XXI веке имеют фигуры экспатрианта, туриста и путешественника?
2. В чем отличие путешественника и туриста?
3. Какую роль в создании идентичности играет пространство?

Теория

Диаспора и идентичность

Если эмиграция в широком смысле имеет место не только в географическом пространстве, но и во времени (эмигрантом можно считать как человека, в силу обстоятельств переехавшего в другую страну, так и человека, не совершившего перемещения в пространстве, но оказавшегося в чуждой для него действительности в результате революции, военного переворота и т. п.), то экспатриация — это не временная, а исключительно пространственная дислокация, одна из форм географической отчужденности от «дома» — исторической родины. В отличие от эмигранта, экспатриант не является изгнанником и не считает себя таковым; он, как правило, добровольно покидает родной дом (с целью получения образования, устройства личной жизни, улучшения условий жизни, творчества и т. п.), а потому и не испытывает меланхолического [Фрейд 1998: 214]) чувства утраты любимого объекта.

Однако в ряде случаев полного вписывания субъекта в культуру страны обитания по той или иной причине не происходит, и эмигрант-экпатриант оказывается изгнанным, но не из родной страны, которую он по той или иной причине оставил, а из страны, ставшей его новой родиной. В данном случае речь идет об изгнании в первую очередь в метафорическом смысле: эмигрант-экпатриант в новом обществе становится аутсайдером, происходит формирование диаспоральной идентичности, характеризующейся чувством отчужденности. В подобной ситуации отчуждения субъект демонстрирует поведенческую логику экспатрианта с диаспоральной идентичностью, сохраняющего в новой среде тесную связь с исторической родиной и формирующего в стране обитания некое «межпространство», в котором проходит либо некоторая часть его жизни, либо вся жизнь.

Остановимся на фигурах эмигранта-экспатрианта и путешественника. «Свое» пространство, которое эмигрант-экспатриант создает вокруг себя, — способ его защиты от окружающей среды, оно сокращается или расширяется в зависимости от степени изолированности диаспоры от влияния новой культуры и от той стратегии, которая реализуется в стране проживания эмигранта-экспатрианта по отношению к диаспоре. Можно выделить следующие варианты взаимодействия пространств диаспоры (или близкой к ней по своим характеристикам и функциям группе) и страны, в которой она образуется: антропофагия / антропоэмия [Бауман 2004: 110] и параллельное существование.

Антропоэмия есть выталкивание из себя всего чужого, изоляция «чужих» в некоем подобии гетто или ограничение доступа к определенным местам или благам, доступным только для своих. Чужое идентифицируется на основании этнических, религиозных и ряда других признаков. Антропофагия, напротив, есть поглощение чужеродных элементов доминирующей культурой до их полной ассимиляции и уничтожения самой инаковости [Бауман 2004: 110]. Соответственно параллельное существование предполагает отсутствие взаимодействия между диаспорой и ее окружением, когда эмигранты-экспатрианты в диаспоре оказываются как бы невидимыми для взгляда извне и *vice versa*.

Стратегия изгнанника, в «чужом» пространстве не всегда опирающегося на этническую общность с другими изгнанниками, может быть также обозначена как создание воображаемой диаспоры и/или эмоциональная география. Диаспоральное сознание ищет себе подобных и конструирует воображаемое сообщество. Герои, вытесненные доминантной культурой на периферию, объединяются в сообщества, братства, союзы. Диаспоральная идентичность героев создается в пространстве гетеротопии их общей инаковостью в обществе, а также их эмоциональным сходством друг с другом и эмоциональной близостью.

Вопросы

1. Какие варианты взаимодействия пространств диаспоры и страны обитания можно выделить? В чем их различие?
2. Что такое «диаспоральная идентичность»? Как она создается?
3. Приведите примеры фильмов/сериалов о жизни диаспоры.

Эмоциональная география в «Возлюбленных Марии» и «Польской свадьбе»

В фильме Андрея Кончаловского «Возлюбленные Марии» («*Maria's Lovers*», 1984, Cannon Group), свободной вариации на тему повести Андрея Платонова «Река Потудань», сербская диаспора в небольшом городке в Пенсильвании являет собой пример диаспоры с нечеткой границей. Пространство городка гетерогенное, в нем недавние экспатрианты, сербские американцы, смешаны с американцами, живущими в США на протяжении уже нескольких поколений. Сербский американец Иван Бибиц (Джон Сэвидж), вернувшийся домой из японского плена, женится на сербской американке Марии (Настасья Кински), за которой ухаживает «стопроцентный» американец.

В фильме практически отсутствует этнический компонент; девушки в национальных костюмах, поющие сербские песни, ненадолго появляются в проходном эпизоде, выполняющем сугубо фоновую функцию. Тем не менее можно говорить об общности сербских американцев, создаваемой не фольклорными основами этнических обрядов, но повседневными практиками. Героев сербского происхождения объединяет уважительное отношение к старикам (Мария живет с глухой бабушкой, о которой трогательно заботится), подчеркнутая чистота в доме, добротная мебель, сделанная своими руками. Существует между ними и эмоциональная общность, проявляющаяся в необычной страстности, иррациональности и непредсказуемости поведения, трагичности мировосприятия, немногословности. Демонстрируя свою любовь к Марии, Иван прикладывает руку к раскаленной плите и до мяса сжигает ладонь. Мария немедленно после близости в постели прогоняет своего любовника (Кит Кэррадайн), оставив без внимания его предложение выйти замуж, короткой фразой: «А теперь уходи». Подобные примеры внешней иррациональности и непредсказуемости, создающие образы Ивана и Марии как людей особых, отличных от других, можно множить. Несмотря на разный жизненный опыт, у Ивана и Марии во многом сходные эмоциональные реакции.

Каждый локализованный в пространстве и прочувствованный момент настоящего, как считает Оуайн Джонс, впечатывается в наше тело и наш разум, становясь хранилищем нашей географии, формирующей идентичность [Jones 2007: 206]. Эмоции конструируют окружающую действительность и участвуют в ее интерпретации. Воспоминания всегда

пространственно локализованы и эмоционально окрашены, состоят из образа и чувства. Случайные, казалось бы, воспоминания о прошлом эмоционально связаны с настоящим. Преследующий Ивана со времени японского плена сон о набрасывающейся на человека крысе — экспликация страхов Ивана в послевоенном настоящем; сон отсылает не только к травматическому опыту войны, характерному для «потерянного поколения»¹, но к общему ощущению «потерянности» и невписанности экспатрианта, эмоциональная география которого отличается от географии неэкспатрианта. Именно эмоциональная инаковость сближает Ивана, Марию, покойную мать Марии и отца Ивана и позволяет говорить об их диаспоральной идентичности.

К сербской диаспоре в «Возлюбленных Марии» отчасти приложена концепция гетеротопии Мишеля Фуко [Foucault 1984: 46–49], предполагающая пространство, одновременно реальное и воображаемое, включающее в том числе пересекающиеся пространства национального и глобального. Гетеротопия, по Фуко, — это пространство, в котором возможно соединение нескольких мест, нескольких локусов, в противном случае несовместимых. В «Возлюбленных Марии» диаспоральная идентичность героев создается в пространстве гетеротопии их общей инаковостью в обществе, а также их эмоциональным сходством друг с другом и эмоциональной близостью.

Польская диаспора в фильме Терезы Коннелли «Польская свадьба» (“Polish Wedding”, 1998, Fox Searchlight Pictures) — также пример гетеротопии, в котором польских американцев объединяет общий эмоциональный ландшафт и общие повседневные практики. Члены польско-американской семьи регулярно ходят в католическую церковь, собираются на религиозные праздники, готовят традиционные польские блюда, консервируют овощи и т. п. Польские американцы не изолированы в своем городе (Хамтрамк, Мичиган), не отличаются внешне от других жителей, но, как и в «Возлюбленных Марии», обладают определенной эмоциональной общностью, благодаря которой их реакции на происходящие события (церемония возложения венка на статую девы Марии, беременность, рождение ребенка) практически идентичны. Если в городском пространстве этническая идентичность польских американцев размывается, то в домашнем пространстве, несмотря на семейные

¹ Переживание травматического опыта военнопленного показано в документальном фильме Джона Хьюстона «Да будет свет» («Let There Be Light», 1946), кадры из которого открывают фильм «Возлюбленные Марии».

конфликты, она становится более отчетливой. Собственно, именно наличие семьи и дома, в котором сохраняется польский уклад жизни, в результате конструирует диаспоральную идентичность польского экспатрианта.

Марк Джонсон считает, что значение и смысл телесны и структурированы взаимодействием организма со средой [Johnson, 2007: xi–xii]. Кинематограф изображает человека в окружающей среде, однако кинематографический вариант взаимодействия организма со средой отличается от происходящего в реальности не только самим характером репрезентации, но и полисубъектной структурой взаимодействия. Обращаясь к кинематографу, можно говорить о взаимодействии организма со средой на разных уровнях и по отношению к разным субъектам — героям фильма, режиссеру, зрителям. Взаимодействие, возникающее на уровне создаваемого на экране мира, не так примитивно, как может показаться с первого взгляда. Помимо довольно простых форм, основанных на причинно-следственных связях, это взаимодействие может приводить к созданию среды как проекции ментального состояния субъекта, данной в субъективной или объективной перспективе. В таком случае возникает среда, окрашенная эмоционально и являющаяся результатом деятельности нескольких субъектов (один из которых — режиссер и / или оператор фильма).

Роже Кайуа утверждает, что из всех различий, используемых для категоризации окружающего мира, самое резкое — это различие между организмом и средой, так как «нигде больше чувственный опыт обособления не переживается столь непосредственно» [Кайуа 2003: 83]. В кинематографе, где имеет место «обратная», или перевернутая, мимикрия, не организм приспосабливается к среде, но среда «приспосабливается» к организму, имитируя его внутреннее состояние. В результате среда на экране выступает ментальным ландшафтом героев, в нашем случае — героев-экспатриантов. В «Возлюбленных Марии» Кончаловский проецирует чувства героев — Марии, Ивана — на окружающую среду и создает эмоционально нагруженное пространство. Мрачные загородные пейзажи — место, где Иван перед уходом на войну назначил свидание Марии и где он после войны признается ей в любви, — перекликаются с мрачным настроением Ивана. Мимикрия, таким образом, включается в эмоциональную линию кинонарратива.

В «Кино 1» Жиль Делёз, противопоставляя итальянский неореализм реализму места и пространственной локализации, отмечает, что в итальянском кино на первое место выходят внутренние факторы движения.

В задачу среды на экране теперь входит пробуждение аффективной памяти, реактуализация эмоций. В «Возлюбленных Марии» Ивану со времен японского плена периодически снится один и тот же страшный сон о крысе, набрасывающейся на человека. Уехав от Марии в другой город, Иван устраивается на работу мясником — зритель видит его занятым рубкой мяса. Камера медленно и детально скользит по мясным тушам. И крыса, стремящаяся добраться до внутренностей человека, и внутренности животных на мясном комбинате, где работает Иван, — отсылка к внутреннему состоянию Ивана. Пространство, в котором появляется страшная крыса, и пространство мясного комбината — это состояние его души. Действуя в этих пространствах, Иван действует внутри своей психики, где вступает во взаимодействие не с окружающей реальностью, а со своим внутренним «я». Кино, по определению являющееся внутренним пространством (Эйзенштейн), создает возможность корреляции тела и сознания героя в контексте, обладающем двойственной и даже тройственной природой: пространство *per se*, метафорическое пространство физиологического субъекта и проекция психологического состояния субъекта, его внутреннего «я».

Восприятие, как известно, имеет двойную природу и может быть субъективным или объективным. Если субъективный образ дается с точки зрения того, кто является частью сеттинга, то объективный образ — с точки зрения находящегося за его пределами. Кинематографический образ по мере того, как камера переходит от показа событий глазами героя к внешней точке зрения, балансирует между субъективностью и объективностью, что позволяет Жилью Делёзу вслед за Пазолини говорить о третьем типе образа-перцепции — кинематографическом эквиваленте несобственно-прямой речи. Представление экспатрианта на экране тоже можно рассматривать как несобственно-прямое высказывание, совмещающее внутреннюю и внешнюю точки зрения на диаспору.

«Польская свадьба» — дебютный фильм по собственному сценарию Терезы Коннелли, польки по происхождению; действие фильма происходит в городе, где прошло ее детство. «Возлюбленные Марии» — первый полнометражный фильм Андрея Кончаловского, снятый после его переезда в США в Голливуде. Таким образом, это фильм о славянской (сербской) диаспоре славянского (русского) режиссера (на тот момент — экспатрианта) по мотивам повести русского писателя.

Не стремясь к обобщению, следует сказать, что создание на экране диаспоральной идентичности героя-экпатрианта — задача, привлекающая в первую очередь инсайдеров и, как ни странно, аутсайдеров из

третьей страны. Режиссер, обратившийся к теме диаспоры, с одной стороны, выполняет роль этнографа или социолога, в том числе этнографа эмоций, а с другой — нередко эксплицирует эмоциональную составляющую в представлении диаспоры на экране, обусловленную часто его собственной инсайдерской позицией.

Вопросы

1. Что такое «эмоциональная география»?
2. Как в фильмах Андрея Кончаловского «Возлюбленные Марии» и Терезы Коннелли «Польская свадьба» конструируется диаспоральная идентичность?
3. Как связаны между собой окружающее пространство и внутреннее состояние героя?
4. Какую роль при создании культурной идентичности играют эмоции?

Библиография

- [Бауман 2004] — *Бауман З.* Текучая современность. СПб.: Питер, 2004.
- [Бугаева 2006] — *Бугаева Л. Д.* Мифология эмиграции: геополитика и поэтика // *Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века.* L. Bugaeva, E. Hausbacher (Hgg.). Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006. С. 51–71.
- [Кайуа 2003] — *Кайуа Роже.* Мимикрия и легендарная психастения // *Кайуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003.
- [Фрейд 1998] — *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1998.
- [Cohen 1992] — *Cohen Erik.* Pilgrimage Centers: Concentric and Excentric // *Annals of Tourism Research*, 1992. Vol. 19. No. 1. P. 33–50.
- [Currie 1997] — *Currie Russell R.* A Pleasure–Tourism Behaviors Framework // *Annals of Tourism Research*, 1997. Vol. 24. No. 4. 1997. P. 884–897.
- [Foucault 1984] — *Foucault M.* Of Other Spaces, Heterotopias // *Architecture, Mouvement, Continuité*. 1984. № 5. P. 46–49.

- [Gyimóthy, Mykletun 2004] — *Gyimóthy Szilvia & Reidar J. Mykletun*. Play in Adventure Tourism: The Case of Arctic Trekking // *Annals of Tourism Research*, 2004. Vol. 31. No. 4. P. 855–878.
- [Hom 2004] — *Hom Cary Stephanie*. The Tourist Moment // *Annals of Tourism Research*, 2004. Vol. 31. No. 1. P. 61–77.
- [Israel 2000] — *Israel Nico*. *Outlandish: Writing between Exile and Diaspora*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- [Johnson 2007] — *Johnson Mark*. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2007.
- [Jones 2007] — *Jones O*. *An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape // Emotional Geographies / Ed. by J. Davidson, L. Bondi, and M. Smith*. Farnham: Ashgate Publishing, 2007.
- [Kaplan 1996] — *Kaplan Carol*. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.
- [MacCannel 1976] — *MacCannel Dean*. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken, 1976.
- [Said 2000] — *Said Edward*. *Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader / ed. by Moustafa Bayoumi and Andrew Rubin*. New York: Vintage Books, 2000.
- [Sorensen 2003] — *Sorensen Anders*. *Backpacker Ethnography // Annals of Tourism Research*, 2003. Vol. 30. No. 4. P. 847–867.

ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ

- «Возлюбленные Марии» («*Maria's Lovers*», режиссер Андрей Кончаловский, 1984, Cannon Group).
- «Польская свадьба» («*Polish Wedding*», Терезы Коннелли, 1998, Fox Searchlight Pictures).

Раздел 4.

КИНО И ЭМОЦИИ

Эмоции на экране: страх

Теория

Эмоции

Исследователи-эмпирики в области социальных наук, исследуя природу эмоций и сами эмоции, часто игнорируют существующий корпус данных, непосредственно относящийся к чувствам и их осмыслению — литературу и кинематограф, в особенности кинематограф. Разумеется, нельзя отождествлять изображение эмоций с репрезентацией эмоций, как и с самими эмоциями, а литературу и кино — с эмпирическими данными. Тем не менее, есть основания считать, что изображение эмоций в художественном нарративе сообщает что-то важное о том, как люди переживают эмоции в определенном культурно-историческом контексте. Патрик Колм Хоган считает, что в данном случае мы имеем корпус общепризнанных, тщательно продуманных, нарративных изображений эмоциональных сценариев [Hogan 2009]. Истории, в особенности истории, которыми мы больше всего восхищаемся, как отмечает Хоган, анимированы эмоциями. При этом эмоциональное воздействие неотделимо от нарративной структуры. Аффективный ответ — это часть всей

ситуации, а оценка и эмоциональный отклик на рассказанную историю направляются и организуются ограниченным числом типовых нарративных структур¹. Эмоциональные реакции на художественное произведение — печаль, гнев, удивление — дают понять, что именно затрагивает людей конкретной культуры. Таким образом, художественный нарратив открывает доступ к аутентичным спонтанным человеческим эмоциям, часто скрываемым при личном взаимодействии. Добавим, что обращение к художественным произведениям (кино- и литературным) позволяет исследовать телесные нарративы эмоций, отказавшись от заранее выработанных критериев отбора материала. При этом неважно, является ли история, выступающая предметом наррации, «реальной», или «мифической», важно лишь, какие связи устанавливаются между нарративными структурами и новым опытом [Turner 1986: 36].

Опыт — чрезвычайно важное понятие для исследования эмоций в кинонарративе. Опыт, который получает субъект, — перцептивный, вербальный, эмоциональный — оставляет, скажем так, «следы» в его разуме. «След» имеет два компонента: репрезентативный и эмотивный. Эмотивный компонент — это не воспоминание о пережитой эмоции, то есть не репрезентация, а повторное эмоциональное переживание [Oatley 2014]. При просмотре фильма ре-переживание как бы «запускается» в фрейме видения. Кейт Оутли называет данный механизм запуска эмоциональной программы «suggestion structure».

Хьюго Мюнстерберг в книге *The Photoplay: A Psychological Study* (*Фотопьеса: Психологическое исследование*, 1916)² предлагает деление кинематографических эмоций на две группы. Первая группа — это эмоции, которые зритель переживает вместе с героями на экране. Подобные эмоции зрителя, как сказали бы сегодня нейрофизиологи, — результат эмпатии, возникающей в силу активности зеркальных нейронов. Вторая

¹ Хоган вводит понятие парадигматической прототипической истории. Под это понятие попадают истории, широко разделяемые писателями и читателями внутри определенной традиции, способствующие установлению оценочных стандартов и структурных принципов внутри традиции. Цель — изолировать универсальные паттерны структуры истории таким образом, чтобы увидеть конкретные истории как проявление этих паттернов (дескриптивное соответствие), затем, чтобы объяснить эти паттерны отсылкой к точно сформулированным когнитивным принципам (экспланаторное соответствие).

² В данной работе Мюнстерберг говорит о «зеркальных нейронах» (хотя, разумеется, не использует этот термин) задолго до появления первых исследований в этой области.

группа — эмоции, являющиеся реакцией на события фильма зрителя, находящегося в метапозиции по отношению к увиденному. Эмоции зрителя и киногероя в данном случае далеко не всегда совпадают, скорее, наоборот — могут быть диаметрально противоположными. Мюнстерберг называет подобные эмоции вторичными. Джеффри Закс [cf. Zacks 2014], как и Мюнстерберг, также делит эмоции на две группы, но считает, что механизм эмоционального восприятия экранных событий не сводится к одному лишь телесному подражанию: основным в работе этого механизма является субъективное переживание эмоции. Это переживание, в свою очередь, есть результат оценки происходящего с позиции «как будто», предполагающей подстановку себя на место героя, в результате которой зритель радуется успеху положительного героя (или того героя, которому симпатизирует) или неудаче злодея. Зритель подражает мимике и/или телесным движениям героя. 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 «как будто» (зритель оценивает ситуацию и/или действия героя на экране, «примеряет» их на себя). Второй сценарий — непосредственный переход от телесного подражания к соответствующей эмоциональной программе, связанной с телесными движениями.

Если посмотреть на фильмы с точки зрения их эмоционального воздействия на зрителя, то можно заметить, что действительно восприятие эмоционально нагруженных эпизодов происходит по двум сценариям. Во-первых, данные эпизоды, например, события, происходящие с героями фильма Андрея Тарковского «Сталкер» (1979) на их пути к исполняющей желания мистической комнате, или с героями фильма Алексея Балабанова «Я тоже хочу» (2012) на их пути к Колокольне Счастья, могут восприниматься в режиме «как будто» — с постановкой себя на место героя и оценкой по шкале хорошо/плохо событий, которые происходят во время пути-квеста (с учетом их роли и значимости в общем контексте фильма). Во-вторых, при восприятии ряда сцен, например, в фильме «Сталкер», активизируется эмоциональная программа, связанная с мимикой и телесными движениями героев на экране, которые в свою очередь имитирует зритель. Предполагается, что в ряде напряженных моментов в воображении зрителя будет произведена симуляция чувств и мыслей экранных персонажей; на их декодировании и соотношении с ситуацией построена эмоциональная линия наррации. Зритель, вовлеченный в процесс оценки событий с позиции «как будто» в сочетании

с эмоциональной программой, связанной с телесной идентификацией его с героями на экране, оказывается «перенесенным» в пространство происходящего на экране.

Вопросы

1. На какие группы делятся кинематографические эмоции?
2. По каким сценариям происходит восприятие эмоционально нагруженных эпизодов в фильмах, ставящих целью эмоциональное воздействие на зрителя?

Теория

Эмоциональная реакция «страх»

Страх формирует одну из семи основных эмоциональных систем, выявленных нейробиологом Яаком Панксеппом, которые разделяют все млекопитающие, в том числе и люди, т. е. SEEKING, RAGE, FEAR, LUST, CARE, GRIEF (PANIC), and PLAY [Panksepp 2010: 537]. Опираясь на исследования Панксеппа, Торбен Гродал рассматривает эти базовые эмоциональные системы как тенденции «мотиваторы для действий», которые «поддерживаются симпатической нервной системой, создающей телесное возбуждение, активизирующее тело для моторного действия» [Grodal 2017: 89]. Гродал приходит к выводу, что боевики и триллеры основаны на базовых сценариях, которые он определяет как HТТOFF («hiding, tracking, trapping/being trapped, observing, fleeing, and fighting») [ibid., 88], и отражают первичные эмоциональные реакции, описанные Панксеппом. В американских фильмах герои «прячутся, выслеживают, наблюдают, сражаются и убегают, они могут поймать своих противников в ловушку, а могут и сами оказаться в ловушке» (ibid.).

Страх часто связывается с ужасом. Так, Рикке Шубарт утверждает, что ужас формируется целым спектром эмоций, которые сами по себе не являются негативными, и определяет его как «темную сцену, где мы играем со сложными эмоциями и сложными ситуациями, которые включают в себя как негативные, так и позитивные эмоции» [Schubart 2018]. По ее мнению, эти эмоции варьируются от страха

и отвращения — до отчаяния, гнева, стыда и многого другого. Страх сложен по своей природе, разные состояния страха находят выражение в кинематографе в таких жанрах как хоррор, триллер, фантастика и психологическая драма, которые отличаются интенсивностью отрицательных эмоций.

Дж. Ханич выделяет пять типов кинематографического страха, примеры которых он находит в первую очередь в американском кинематографе: «direct horror, suggested horror, cinematic shock, cinematic dread, and cinematic terror, with dread and terror also being constituents of the category of suspense» (непосредственный ужас, предполагаемый ужас, кинематографический шок, кинематографический страх и кинематографический ужас) [Hanich 2010: 18–19]. По его мнению, *direct horror* представляет угрожающее событие насильственного характера или чудовищный объект в полном объеме и, следовательно, максимально непосредственно, в то время как *suggested horror* опирается на пугающие представления зрителя о насилии и/или чудовище как объекте, вызывающем страх, который может быть не показан на экране, а только описан [ibid., 82, 108–109]. *Cinematic shock* поражает, это непродолжительный, «сжатый» тип страха, представляющий собой быструю реакцию на угрожающий объект или событие, которое внезапно и неожиданно нарушает спокойную ситуацию [ibid., 127]. *Cinematic dread* в свою очередь — это интенсивный, но спокойный, упреждающий тип кинематографического страха, в котором мы сочувствуем находящемуся под угрозой герою и с опаской ожидаем шокирующего и/или ужасного конца. *Cinematic terror* похож на *dread* и также является упреждающим типом кинематографического страха, в котором зритель одновременно сочувствует находящемуся под угрозой герою и с опаской ждет конца, который обещает быть ужасным, но не шокирующим [ibid., 156, 203].

Вопросы

1. На каких базовых сценариях основаны боевики и триллеры?
2. Какие типы кинематографического страха выделяются исследователями? В чем их сходство и различие?
3. Проиллюстрируйте разные типы страха примерами из фильмов.

*Кинопрактика***«Спутник» Е. Абраменко (2020)**

Дж. Ханич берет примеры в основном голливудского кино, однако выявленные им разновидности страха имеют место не только в американском кинематографе. Так, в российском фильме «Спутник» (2020, режиссер Егор Абраменко), сочетающем в себе жанровые черты фильма ужасов и фантастики, с одной стороны, и триллера и психологосоциальной драмы, с другой, присутствуют все пять типов страха. События фильма происходят в СССР в конце советского периода, а именно в 1983 году. Космонавт Константин Вешняков (Петр Федоров), Герой Советского Союза, возвращается с орбитальной миссии с вселившимся в него инопланетянином. Секретная служба во главе с полковником Семирадовым (Федор Бондарчук) с помощью врача Яна Ригеля (Антон Васильев) и нейрофизиолога-экспериментатора Татьяны Климовой (Оксана Акиньшина) в секретной лаборатории исследует симбиотический организм с амбициозной целью превратить существо в чудовищное биологическое оружие. Секретная лаборатория находится где-то в Казахстане, предположительно вблизи советского космодрома Байконур. Ее расположение в Казахстане вызывает ассоциации не только с космодромом, но и с тюремными лагерями сталинской эпохи. Антон Долин, написавший одну из первых рецензий на фильм, задается несколькими вопросами: «Только ли супермен Вешняков здесь скрывает жуткую тайну — свернувшегося внутри клубочком хищного ксеноморфа? И случайно ли тот заполз именно в советского человека андроповской эпохи — любителя Пугачевой и зрителя программы „Время“, будь он хоть трижды космонавт?» [Долин 2020]. Возможный ответ на эти вопросы — инопланетяне внутри каждого, а Homo Sovieticus — это своего рода гибрид с внутренним монстром, выращенным страхом, без которого он не может существовать. Спутник — это название советской орбитальной ракеты, разработанной Сергеем Королевым, а также «товарищ по путешествию». Фильм, раздвигая жанровые границы, перерастает в метафору современного менталитета в симбиотическом отношении к чудовищному прошлому. По словам А. Долина, «Спутник» получился фильмом именно об этом государстве и людях, его населявших. Поэтому так важен космос — еще и в 1980-х, том последнем десятилетии, когда мы безоговорочно были и считались великой космической державой. «Спутник» — почти что ответ на ностальгический дуэт «Время первых»

и «Салют-7», недаром же начинается он с такой же пары советских людей в скафандрах, терпящих бедствие, мечтающих о доме и напевающих под нос «Миллион алых роз» [Долин 2020].

В фильме «Спутник» страх является неотъемлемой частью сюжета ужасов научной фантастики, который превращается в психологическую и социальную драму о рудиментах советского внутри людей позднесоветской эпохи и современности. Поскольку «Спутник» — фильм ужасов, в нем много *direct horror*, т. е. сцен с изображением угрозы насилия или



Кадр из фильма «Спутник» (режиссер Егор Абраменко. 2020)





Кадры из фильма «Спутник» (режиссер Егор Абраменко. 2020)

опасного монстра [Hanich 2010: 82]. Так, *direct horror* имеет место в эпизоде, когда нейрофизиолог Татьяна осматривает космонавта, заключенного в секретную лабораторию, и не обнаруживает никаких серьезных проблем со здоровьем. Татьяна планирует на следующее утро покинуть учреждение, но полковник останавливает ее, пообещав показать ей что-то любопытное, что заставит ее остаться. И действительно, в лаборатории на экране монитора, позволяющим следить за состоянием спящего космонавта, она видит, как слизистое паукообразное антропоморфное существо медленно выползает из его рта. Полковник предлагает Татьяне приблизиться к инопланетянину.

В следующем кадре Татьяна уже в другой комнате, очень близко к инопланетянину, хотя и отделена от него стеклом. Слышно прерывистое дыхание Татьяны, неприятные звуки, издаваемые существом, и ее громкое сердцебиение. Инопланетянин и Татьяна смотрят друг на друга через стекло. Камера в этой сцене субъективная: чужой виден глазами героини во всех деталях. Татьяна прикасается к стеклу: кажется, она установила контакт с инопланетянином. Однако, в тот момент, когда героиня (и зритель) расслабляются, существо совершает внезапное нападение, что обращает Татьяну в бегство. Быстрое движение на камеру, а значит и на зрителя, неожиданно — вызывает *cinematic shock*. И это лишь один из многочисленных шокирующих моментов. В следующем кадре зритель видит Татьяну на полу в коридоре.

Наряду с кинематографическим шоком так называемого «низкого статуса» в фильме присутствуют более изощренные виды шока, далеко не всегда связанные с инопланетянином. Пугающие неожиданные

моменты киноповествования не обязательно свидетельствуют о непосредственной опасности для главной героини, но их частота способствует созданию атмосферы непредсказуемости и тревоги. Поддерживающая рука может быстро и внезапно превратиться в угрожающую хватку, как и происходит в одном из эпизодов, когда Татьяна внезапно спотыкается во время позднего бегового упражнения и ей «помогает» один из заключенных.

Эффект страха во многих эпизодах создается воображением зрителя. Пропуск событий сюжетного мира в процессе повествования часто используется для создания атмосферы тайны, когда скрытая информация имеет важное значение. Так, изучая видеозаписи инопланетянина, когда он находится вне тела Вешнякова, Татьяна понимает, что в каждом фрагменте записи отсутствует часть. В этот момент в игру вступает *suggested horror*. Подозревая, что власти скрывают нечто пугающее, Татьяна (и зритель) ждут, что недостающие части головоломки будут заполнены страшными деталями. Фильм не обманывает зрительские ожидания. Выясняется, что ночью существо покидает хозяина в поисках пищи и кормится заключенными, труд которых используется на секретном объекте. Момент, когда Татьяна узнает об этом, балансирует между *direct* и *suggested horror*. Субъективная камера превращает зрителя в вуйериста, так как персонаж тайно наблюдает за процессом кормления существа через прибор ночного видения. Полный обзор затрудняется несовершенным техническим устройством, поэтому страшным деталям не хватает точности. Для компенсации пропусков требуется визуализация недостающих или неясных деталей в зрительском воображении. В результате и восприятие, и визуализация происходят одновременно.

Отчасти использование в фильме *suggested horror*, а не *direct horror* вызвано крошечным бюджетом, однако именно *suggested horror*, активизируя воображение зрителя, создает пространство для всевозможных интерпретаций и метафорических значений. В конце концов, попытки разделить составляющие симбиотического тела терпят неудачу, и существо возвращается к своему умирающему хозяину.

Камера крупным планом показывает страдание на лице Татьяны, которая знает, что происходит у нее за спиной (воссоединение космонавта со своим монструозным симбионтом). В следующем кадре крупным планом даны переплетенные пальцы рук Татьяны и Вешнякова. Существо, заползающее в тело космонавта, остается за экраном, а зритель получает возможность представить себе, как монстр заползает внутрь космонавта. «Gappy art of film» требует процесса мысленного



Кадр из фильма «Спутник» (режиссер Егор Абраменко. 2020)

построения целого на основе фрагментарных данных восприятия [Васон 2011: 34–35]. Пробелы в кинонаррации событий, например, в описанном эпизоде, активизирует зрительское воображение и поиск ответов на вопрос, что именно осталось за пределами глаза камеры и почему.

В одном из самых драматичных моментов фильма Татьяна понимает, что герой-космонавт знает о существовании «спутника» и, более того, о его действиях, когда он находится вне тела хозяина. Важным аспектом процесса питания является страх, который испытывает жертва, потому что инопланетянину нужен кортизол, генерируемый мозгом испуганного человека. Жестокость процесса питания инопланетянина сочетается с пассивным сознанием космонавта. После раскрытия страшной тайны эпизоды, в которых задействован симбионт, используют эстетическую стратегию под названием *cinematic dread*. Зритель наблюдает за Татьяной, идущей по бесконечным коридорам-лабиринтам, за космонавтом, медленно приближающимся к Татьяне, за сопровождаемым тревожным саундтреком взаимодействием персонажей в замкнутом пространстве, или за одним из персонажей в клаустрофобном советском гостиничном номере и предвосхищает стремительное превращение тихой сцены во что-то ужасное (чего часто не происходит). В этой пугающей версии неизвестности даже обычные предметы, такие как советское радио или телефон, выглядят тревожными. Время от времени сцены, эксплуатирующие стратегию *cinematic dread*, превращаются в сцены ужаса. Так, Татьяна в попытке предотвратить убийство заключенных входит в «столовую»,

где инопланетянин вот-вот съест свою «еду». Существо агрессивно поворачивается к нарушившей трапезу Татьяне, и страх усиливается.

«Спутник» — это не только научно-фантастический хоррор, но и триллер, построенный как сюжет тайны, где раскрытие тайн продвигает сюжет: что не так со здоровьем космонавта, чем питается инопланетянин, как планируется использовать инопланетянина, есть ли шанс разделить симбиотический организм, и, наконец, почему действие фильма происходит в андроповскую эру. Татьяна в поиске ответов на эти вопросы (за исключением последнего) выступает не медицинским консультантом, а детективом. «Спутник» следует общей схеме детективных историй, описанной Виктором Шкловским на примере рассказов Конан-Дойля: ожидание, появление клиента, улики, в описании которых особую значимость приобретают второстепенные детали, неверное истолкование улик Ватсоном, ложная разгадка, намеки на решение проблемы в размышлениях Холмса и неожиданная развязка [Шкловский 1929: 125–142]. В сокращенном варианте схема представляет собой трехчленную структуру: тайна — ложная разгадка — раскрытие тайны. Неопределенность, которая возникает, когда решение загадки еще не найдено, усиливает атмосферу страха. «Спутник», применяя эстетику неопределенности и играя с поэтикой пространства, создают настроение, предрасполагающее к страху. Это специфическое настроение насыщено тем, что Антонио Дамасио называет «фоновыми чувствами», которые не есть то, что мы чувствуем, когда прыгаем от счастья или, напротив, впадаем в отчаяние из-за несчастной любви, скорее это состояние между эмоциями [Damasio 2005: 150]. Фоновые ощущения не негативны, но они способствуют дезориентации зрителя, тем самым поддерживая общее сумеречное настроение.

Несмотря на все недостатки, вызванные прежде всего низким бюджетом, «Спутник» сумел создать атмосферу страха в различных его формах и значениях. Фильм не просто показывает встречу с инопланетянином и различные акты насилия, но играет со способами конструирования страха. Саундтрек, редактирование, работа с камерой, актерское мастерство и клаустрофобные пространства — все это позволяет манипулировать эмоциями зрителя.

Вопросы

1. Какие эмоциональные сценарии реализуются в фильме «Спутник»?
2. Какие возможности создания смысла появляются при использовании стратегии «suggested horror»?
3. Почему инопланетяниноказался внутри советского человека андроповской эпохи — любителя Пугачевой и зрителя программы „Время“?»?

БИБЛИОГРАФИЯ

- [Шкловский 1929] — Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация; Мосполиграф, 1929.
- [Bacon 2011] — Bacon H. The Extent of Mental Completion of Films // *Projections*, 2011, 5(1). P. 34–35.
- [Damasio 2005] — Damasio A. *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. Penguin Books, 2005.
- [Grodal 2017] — Grodal T. Die Hard as an Emotion Symphony: How Reptilian Scenarios Meet Mammalian Emotions in the Flow of an Action Film // *Projections*, 2017, 11(2). P. 87–104.
- [Hanich 2010] — Hanich J. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York: Routledge, 2010. P. 18–19.
- [Hogan 2009] — Hogan Patrick Colm. *The Mind and its Stories: Narrative Universals and Human Emotion (Studies in Emotion and Social Interaction)*. Cambridge University Press, 2009.
- [Oatley 2014] — Oatley Keith. Creative Expression and Communication of Emotion in the Visual and Narrative Arts // *Handbook of Affective Sciences / R. J. Davidson, K. R. Scherer, and H. H. Goldsmith (eds.)*. New York: Oxford University Press, 2014. P. 481–502.
- [Panksepp 2010] — Panksepp J. Affective Neuroscience of the Emotional BrainMind: Evolutionary Perspectives and Implications for Understanding Depression // *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 2010, 12(4). P. 533–545.
- [Schubart 2018] — Schubart R. *Mastering Fear: Women, Emotions, and Contemporary Horror*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- [Turner 1986] — Turner Victor W. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience // *The Anthropology of Experience / Ed. by Victor W. Turner and Edward M. Bruner*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986. P. 33–44.
- [Zacks 2014] — Zacks Jeffrey. *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford, 2014.

ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ

«Вторжение» (режиссер Федор Бондарчук, 2019, Art Pictures Group).

«Инквизитор» (сериал, режиссер Юрий Мороз, 2014/2018, «Профит», «Киноте-
лефильм» при участии «Морозфильм»).

«Мертвое озеро» (сериал, режиссер Роман Прыгунов, 2019, «Premier Studios»,
«Mediaslovo» по заказу «ТВ-3»).

«Притяжение» (режиссер Федор Бондарчук, 2017, Art Pictures Group, Фонд кино,
Кинокомпания «Водород», Columbia Pictures).

«Спутник» (режиссер Егор Абраменко, 2020, Кинокомпания «Водород», Art
Pictures Studio, Нуре Film, «НМГ Студия», СТС).

«Тайны города Эн» (сериал, режиссер Николай Хомерики, 2015, Кинокомпания
«Марс Медиа»).

«Шторм» (сериал, режиссер Борис Хлебников, 2019, Start Studio, Кинокомпания
«Марс Медиа»).

«Эпидемия» (сериал, режиссер Павел Костомаров, 2019–2020, Premier studios).

Раздел 5.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА

«Бесы» Достоевского и Вайды

Из истории фильма

Анджей Вайда был «одержим» «Бесами» Достоевского еще в 1970-е гг., когда ставил «Бесов» в Старом театре в Кракове. Перенести же «Бесов» на экран режиссеру удалось только в 1988 г. В основу сценария легла пьеса Альбера Камю «Одержимые» («Les Possédés», 1959), от которой Вайда, впрочем, отошел. Снимался фильм во Франции и был предназначен в первую очередь для французского экрана, что и определило выбор актеров. После выхода фильма режиссер решил, что фильм — неудачный, а Достоевский — некинематографический автор, и в 2004 г. предпринял попытку поставить «Бесов» в московском театре «Современник». Отношения фильма к роману оказались сложными: Вайда адресует то непосредственно к Достоевскому, то к Достоевскому и Камю, то исключительно к Камю, причем полемически.

Интертекстуальность

Экранизация (как и римейк) предполагает особый тип интертекстуальности (если, конечно, любое взаимодействие двух или нескольких текстов считать интертекстом и находить вслед за Ю. Кристевой в поэтическом высказывании множество дискурсов): «не отсылку к совершенно „чуждому“ тексту, но отсылку к некоему оригиналу, напоминающему оригинал переводов» [Ямпольский 2004: 286]. Обозначим некоторые (далеко не все) виды «интертекстуального» отношения повествовательных и образных элементов литературного произведения и фильма:

- При переносе на экран текста произведения некоторые элементы романа переходят в фильм почти без изменений. В таком случае можно говорить о воспроизведении элементов первоисточника (пусть и другим языком). Художественный поиск режиссера заключается в подборе средств плана выражения, параллельных используемым в первоисточнике, в замене словесного кода другим кодом. Осуществляется как бы буквальный перевод текста на другой язык. Словесные описания внешности героев произведения сменяются их представлением на экране, описание действий — их показом и т. п. Несколько более сложный случай в этом ряду — перенос функций героев. Так, в фильме Вайды функции рассказчика — Антона Лаврентьевича — как связующего звена между героями и эпизодами, свидетеля событий и наивного слушателя, в фильме переданы Шатову, что, однако, не меняет их сути. Шатов в этом своем качестве вполне удачно выполняет роль «крепа» событийной канвы фильма.
- Возможна ситуация, когда элементы претерпевают трансформацию, которую можно было бы обозначить как ситуацию небуквального перевода содержания. При этом в целом верность оригиналу сохраняется, но средства плана выражения первоисточника и фильма не образуют взаимопереводимую пару. Одни символические элементы или иные средства передачи символического содержания заменяются другими символическими элементами. Происходит перевод, но не словесного произведения на язык кино, а смыслов (содержания) определенных образов, тем, мотивов, то есть «переодевание» этих смыслов в другие символические одежды (в данном случае речь идет о создании «синонимичных»

средств выражения — символических элементов). Примером подобного перевода, причем даже не на язык кино, а с языка одной ментальности на язык другой ментальности — с русского на английский, выступают последовательно проведенные Набоковым для американского читателя замены аллюзий к Пушкину на аллюзии к Шекспиру (ибо, по мнению Набокова, шекспировские образы и цитаты в англоязычном мире выполняют роль, аналогичную роли пушкинских образов и цитат для русского читателя).

- В фильме-экранизации возможна также ситуация, когда при общей ориентации на верность первоисточнику, происходит, с одной стороны, введение в фильм отсутствующих в оригинале элементов, а с другой стороны, исключение из него элементов оригинала.
- Еще один тип отношений между литературным произведением и фильмом-экранизацией, наиболее сложный для переноса на экран: обнаружение подтекста литературного первоисточника, интертекстуальных связей, заложенных автором в те или иные эпизоды, и передача (или отсутствия таковой) данного подтекста в фильме-экранизации.

Вопросы

1. Что такое интертекстуальность?
2. Какие отношения возникают между повествовательными и образными элементами литературного произведения и фильма?

*Кинопрактика***«Бесы» А. Вайды (1988)***1. Мотив слежки*

Одним из основных мотивов в структуре «Бесов» Достоевского выступает мотив всеобщей слежки, фундированный той исторической действительностью, которая легла в основу романа, в частности деятельностью Нечаева и нелегальной революционно-заговорщической организации «Народная расправа». Михаил Бакунин называет Нечаева бесчестным человеком, который готов «шпионить» и «вскрывать чужие письма». Впрочем, в романе Достоевского тема слежки и преследования получает развитие не только и не столько в образах заговорщиков, членов тайной организации, но и в образе Степана Трофимовича Верховенского, о котором, правда, еще в начале романа становится известно, что он пребывает в своем имении отнюдь не потому, что находится в ссылке или под надзором, как думали многие. Степана Трофимовича характеризует преувеличение своего свободомыслия и преувеличение грозящей





«Третий человек». Кадры из фильма «Бесы» (режиссер Анжей Вайда. 1988)



«Третий человек». Кадры из фильма «Бесы» (режиссер Анджей Вайда. 1988)

за него опасности, но при этом вера в то, что опасность действительно существует. Иронией отмечены практически все эпизоды проявлений «революционности» Степана Верховенского, в т. ч. изложение причин, по которым он прекратил чтение «прогрессивных» лекций:

Прекратил же он свои лекций об аравитянах потому, что перехвачено было как-то и кем-то (очевидно, из ретроградных врагов его) письмо к кому-то с изложением каких-то «обстоятельств»; вследствие чего кто-то потребовал от него каких-то объяснений. Не знаю, верно ли, но утверждали еще, что в Петербурге было отыскано в то же самое время какое-то громадное, противоестественное и противогосударственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. Говорили, что будто бы они собирались переводить самого Фурье. Как нарочно, в то же самое время в Москве схвачена была и поэма Степана Трофимовича, написанная им еще лет шесть до сего, в Берлине, в самой первой его молодости, и ходившая по рукам, в списках, между двумя любителями и у одного студента [Достоевский 1872/1990: 7].

Вайда фиксирует этот аспект образа Степана Трофимовича Верховенского, но не идет по пути его развития. Эпизод с обыском в доме Степана

Трофимовича (Омар Шериф) и обнаружением у него принесенных сыном Петром прокламаций, боязнь Степана Трофимовича быть высеченным при отсутствии состава преступления остаются всего лишь эпизодами в общей канве фильма. Вайда находит другое решение развития мотива слежки, но это решение, тем не менее, вполне соответствует замыслу писателя, создавшего доходящую до абсурда атмосферу подозрительности и страха. Вайда конструирует практически все звучащие в фильме диалоги героев таким образом, что в результате в диалог, по определению являющийся разговором двух лиц, вводится третье лицо. Этот «третий человек» или находится рядом с героями, ведущими диалог, но не вступает в разговор, или подсматривает в окно, или появляется в момент окончания разговора и продолжает своей репликой последние сказанные фразы, что делает очевидным сам факт подслушивания.

Так, сразу после сцены разговора Кириллова (Лоран Малле) с Шатовым (Ежи Радзивилевич) о самоубийстве и ухода Шатова в комнату Кириллова появляется Федька-каторжник (Серж Спира), живущий у Кириллова, первая фраза которого продолжает тему самоубийства: «Если они узнают, что Вы намерены покончить с собой, они не дадут Вам построить этот мост». Разговор Ставрогина (Ламбер Уилсон) с Марией Лебядкиной (Ютта Лямпе) на железнодорожной станции происходит в присутствии нескольких молчаливых свидетелей: капитана Лебядкина, Петра Верховенского, Лизы, Шатова. Ни один из них не считает нужным вмешаться, но каждый позднее использует услышанную информацию. Федька-каторжник и, как кажется, Петр Верховенский (Жан-Филипп Экоффе) подслушивают разговор Ставрогина с Кирилловым, после чего Верховенский и подсылает Ставрогину Федьку с предложением убить его жену. Разговор Ставрогина с Марией Лебядкиной опять-таки подслушивают двое: Лебядкин (Владимир Иорданов) и Федька-каторжник. Федька возникает перед Ставрогиным, вышедшим из дома Лебядкиных, и как бы в продолжение пророчества Марии, утверждавшей, что Ставрогин хочет ее зарезать, предлагает его Ставрогину нож со словами «Вот нож!». В сцене разговора Верховенского и Ставрогина о тайной организации Вайда помещает обоих героев за стекло окна экипажа, с одной стороны, отгородив их тем самым от мира, а с другой — превратив их в тайных наблюдателей происходящего в мире. Даже за сценой разговора Петра Верховенского с Кирилловым перед самоубийством последнего следит один из заговорщиков. Позднее уже вся группа заговорщиков слушает за дверью разговор Шатова, с Виргинской, к которой он пришел за помощью. А сообщение Верховенского Ставрогину о гибели его жены



«Третий человек». Кадры из фильма «Бесы» (режиссер Анджей Вайда. 1988)

подслушивает из-за дверей уже Лиза (Филиппин Леруа-Болье). В романе Достоевского нет ничего подобного этой череде подслушивающих и подсматривающих героев фильма Вайды. Появление третьего человека в фильме «Бесы» наряду с повторяемостью ситуаций, в которых происходит данное появление, формирует — вне основной нарративной линии — нарратив слежки и преследования.

Вопросы

1. Как в фильме создается атмосфера слежки, характерная для исторического контекста романа Достоевского?
2. Какой из видов отношений между литературным текстом и экранизацией реализуется в линии заговорщиков?

2. Кириллов

В «Бесах» Достоевского Кириллов, инженер по специальности, возвращается после учебы в Россию в надежде получить место на строительстве железнодорожного моста в городе. Впрочем, мост не получает в романе серьезной смысловой нагрузки. Символическими смыслами наделяется произошедший на мосту разговор Николая Ставрогина с бродягой Федькой. В этом разговоре Федька предлагает за полторы тысячи рублей зарезать жену Ставрогина Марию Лебядкину и ее брата. Позднее Ставрогин опишет встречу с Федькой как — момент выбора — заключать или нет сделку с дьяволом.

Вайда же, напротив, акцентирует образ моста, соотносимого как с прогрессом и развитием России, так и с переходом от жизни к смерти и от человека к Богу в концепции человекобога у Кириллова. В одном из начальных эпизодов фильма пришедший к Кириллову Шатов начинает разговор словами: «Ты не отступился?». Вопрос Шатова Кириллову — это вопрос о его решении покончить жизнь самоубийством. Отвечая «Нет!», Кириллов сбивает рукой чернильницу и ставит на чертеж моста, над которым он работает, кляксу. Клякса (навеянная, возможно, кляксой в экранизации «Шинели» 1926 г. Козинцевым и Траубергом) — богатый смысловыми потенциями образ, имеющий долгую историю и в ряде случаев связанный со смертью, в частности с самоубийством¹. Кляксу нередко ставили в конце предсмертных записок вместо точки или многоточия, в русской лирике развивалась мысль о кляксе как о знаке испорченной жизни. Поставленная Кирилловым на чертеж клякса становится знаком невозможности завершить его инженерный проект строительства моста, а также знаком невозможности осуществления другого проекта — самоубийства как открытия пути от человека к человекобогу и от религии Бога к религии человекобога². Примечательно, что появившийся после окончания разговора Кириллова и Шатова Федька-каторжник связывает строительство моста и самоубийство: «Если они узнают, что Вы намерены покончить с собой, они не дадут Вам построить этот мост». Федька,

¹ Об исторической семиотике кляксы см. [Богданов 2012].

² Добавим, что рисунок моста украшает стены комнаты Кириллова и неоднократно появляется в кадре. О внимательном отношении Вайды к созданию интерьера свидетельствует, в частности, включение репродукции «Сикстинской мадонны» Рафаэля в интерьер гостиной, где происходит собрание кружка нигилистов и встреча старшего Верховенского с сыном. К этой картине в романе неоднократно адресуются Степан Трофимович.

с одной стороны, возвращает разговор к образу конкретного городско-го моста, с другой стороны, оставляет возможность открытого прочтения. «Этот» мост — не только мост инженерного проекта Кириллова, но и мост перехода к новой религии человекобожия, который призвана открыть для людей смерть Кириллова.

Вопросы

1. Какие отношений между литературным текстом и экранизацией реализованы в линии Кириллова?
2. Клякса отсутствует в романе Достоевского. Противоречит ли смыслу романа внесение в ткань фильма нового образного элемента? Какое значение для развития смысла имеет данная деталь?

3. Самоубийство Кириллова. Эпилог

В один из моментов разговора Кириллова и Верховенского, который пришел ему сообщить, что время для самоубийства пришло, позы героев прочитываются как аллюзия на картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Верховенский предстает в позе Ивана Грозного, а Кириллов — в позе убитого царем сына. При помощи аллюзии на картину Репина Вайда высказывает мысль о виновности Верховенского в смерти Кириллова.

В следующей за разговором Кириллова и Верховенского сцене самоубийства романное повествование воспроизводится довольно точно. После ухода Кириллова в соседнюю комнату, где он должен совершить самоубийство, Верховенский, который так и не слышит выстрела, размышляет, что ему делать:

Так мучился он, трепеща пред неизбежностью замысла и от своей нерешительности. Наконец взял свечу и опять подошел к дверям, приподняв и приготовив револьвер; левою же рукой, в которой держал свечу, налег на ручку замка. Но вышло неловко: ручка щелкнула, произошел звук и скрип. «Прямо выстрелит!» — мелькнуло у Петра Степановича. Изо всей силы толкнул он ногой дверь, поднял свечу и выставил револьвер; но ни выстрела, ни крика... В комнате никого не было. Он вздрогнул. Комната была непроходная, глухая, и убежать было некуда. Он поднял еще больше свечу и взгляделся внимательно: ровно никого.



Илья Репин. «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» («Иван Грозный убивает своего сына»), 1883-1885.



Верховенский и Кириллов. Кадр из фильма «Бесы» (режиссер Анджей Вайда. 1988)

Вполголоса он окликнул Кириллова, потом в другой раз громче; никто не откликнулся. «Неужто в окно убежал?» В самом деле, в одном окне отворена была форточка. «Нелепость, не мог он убежать через форточку». Петр Степанович прошел через всю комнату прямо к окну: «Никак не мог». Вдруг он быстро обернулся, и что-то необычайное сотрясло его [Достоевский 1872/1990: 543–544].

Работа камеры аккуратно, шаг за шагом воспроизводит текст романа. У Достоевского голос нарратора сменяется точкой зрения героя, его внутренней речью: «Неужто в окно убежал?». Камера, выполняющая роль глаза героя, в этот момент замирает, как замирает Петр, решающий, что делать дальше.

Однако сама сцена самоубийства в фильме дана не по Достоевскому. Достоевский, описывая самоубийство Кириллова в «Бесах», «остановился у последней черты: выстрел происходит за сценой, последние содрогания самоубийцы, души и тела, остались недоступными не только медикам, производившим вскрытие, но и художнику, вооружившемуся методами медика-экспериментатора» [Паперно 1999: 187].

Вайда пошел другим путем: показал последние содрогания самоубийцы, путившего себе пулю не в висок, как герой Достоевского, а в рот. Более того, у Достоевского Кириллов кончает жизнь самоубийством «у окошка с отворенною форточкой» [Достоевский 1872/1990: 543–544], а у Вайды — в темном углу комнаты. Как замечает А. Волынский, «Достоевский дважды подчеркивает, что Кириллов перед самоубийством открыл форточку и что он застрелился у самого окна в струе свежего воздуха. Этот глубокий намек, брошенный Достоевским, показывает, что бессознательная воля жизни, воля бытия, правда естества человеческого не покидает Кириллова даже в самые последние минуты. Он уходит в небытие узником собственной ошибочной идеи и тут же, в противоречии логике минуты, прославляет то самое бытие, которое разворачивается за окном его комнаты и которое через открытую форточку отрицает его „нет“, кричит жизни свое „да“»³. Данный аспект образа Кириллова полностью отсутствует у Вайды. Происходит не только небрежение казалось бы незначимыми «мелкими» деталями, исключение одних и привнесение других, но изменение интерпретации образа, заданной именно ими.

³ Цит. по Туниманов В. Безумие и «вечная Великая Мысль» [Достоевский 1872/1990: 635].

Обращает на себя внимание, что Вайда, с одной стороны, включает в киноповествование отсутствующий в «Бесах» протокол самоубийства Кириллова, а с другой стороны, выносит за пределы фильма самоубийство Ставрогина, о котором в романе сообщается. Фильм заканчивается медленным умиранием Степана Трофимовича Верховенского, построенным на метафоре: умереть — уплыть. Смерть Верховенского предвращается цитатой из Евангелия о бесах, вошедших в стадо свиней (взятой эпитафией к роману), и утверждаемой героем параллелью между евангельской историей об исцелении бесноватого и будущим исцелением России от бесов. При всей оптимистичности заключительной сцены фильма и последних звучащих в фильме слов (произнесенных, правда, умирающим) в кинематографической версии «Бесов», в отличие от романа Достоевского, остаются на свободе сразу оба главных «беса»: Петр Верховенский и Николай Ставрогин. Вайда в итоге рисует, пожалуй, еще более мрачную картину действительности, чем Достоевский.

Вопросы

1. Какие изменения вносит Вайда в сцену самоубийства Кириллова?
2. Как протоколирование умирания или отказ от него связаны с общим смыслом романа Достоевского?

4. Кинотекст и подтекст

В число древнерусских источников «Бесов», отмечаемых исследователями творчества Достоевского, — входит «Житие Марии Египетской». В Житии старец Зосима в поисках монаха, превосходящего его благочестием, встречает в пустыне нагую женщину, бывшую блудницу, которая и оказывается образцом высшей святости. Вернувшись в пустыню через год, он находит ее мертвое тело, рядом с которым написано имя — «Мария». По мнению И. П. Смирнова, Мария Лебедкина обладает многими чертами Марии Египетской. Ее называют Марией Неизвестной, потому что о ней, как и о Марии Египетской, мало что известно. Мария Лебядкина, как и героиня жития, почти ничего не ест: на ее столе одна и та же слегка надкушенная булочка. Совпадает и ряд других деталей. В романе звучит и имя «Зосима»: Лебядкин сообщает Ставрогину, что уже несколько недель он не пьет и вообще «живет как

Зосима». Ошибка Ставрогина заключается в том, что он не смог рассмотреть в «последнем» существе — существе первое [Смирнов 1979: 212–220].

Вайда полностью пропускает интертекстуальную связь романа Достоевского с «Житием Марии Египетской». Хотя Мария и одета в платье, через которое видна ее нагота, это скорее дань описаниям героини в романе. Пренебрегает Вайда и другими отсылками к житию. Если у Достоевского Лебядкин говорит, что живет как Зосима, то Лебядкин Вайды заявляет: «Я живу монахом». Вместе с выпавшим из фильма именем Зосимы и другими пропущенными деталями выпадает и житийный подтекст романа Достоевского.

Вопросы

1. Раскрытие в экранизации подтекстов первоисточника является труднейшей и практически невыполнимой задачей. Меняется ли интерпретация произведения в случае непрочтения его подтекста?
2. Подведите итог, какие стратегии подхода к материалу первоисточника и его обработке использует Вайда при переносе на экран романа Достоевского? Как происходит их реализация — в рамках всего фильма, одной линии, одного эпизода?
3. Чем, на ваш взгляд, определяется удачность или неудачности экранизации? Какую роль в удачности/неудачности экранизации играет ее верность литературному тексту?

БИБЛИОГРАФИЯ

- [Богданов 2012] — *Богданов К. А.* Из истории клякс. Филологические наблюдения. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- [Достоевский 1972/1990] — *Достоевский Ф. М.* Бесы: Роман в трех частях. (1872). Л.: Лениздат, 1990.
- [Паперно 1999] — *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999.
- [Смирнов 1979] — *Смирнов И. П.* Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. Л.: Наука, 1979. С. 212–220.
- [Ямпольский 2004] — *Ямпольский М.* Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004.

ФИЛЬМОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ

«Бесы» («Les Possédés», режиссер Анжей Вайда, 1988, Gaumont).

Любовь Бугаева

КИНОИСТОРИЯ РОССИИ

Часть 2

Кино и культура:

история и теория

Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16,
офис-центр 1, 5 эт., пом. 498, тел. 336 50 34

<http://www.petropolis-ph.ru>

<http://petropolis-ph-inform.ru>

<http://www.petrobook.ru>

Формат 60 × 84/16. Бумага офсетная.

Подписано в печать 30.12.2020

Печать офсетная. Объем 7,75 п. л. Тираж 250. Заказ №5.

Отпечатано в типографии ООО ИД «Петрополис»:

197101, Санкт-Петербург, ул. Б. Монетная, д. 16.