

Любовь Бугаева

НАСИЛИЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ: «ГЕНРИХ V»

Сьюзан Зонтаг, осмысляя современные способы визуализации травматического опыта, в т. ч. военного, обращается к рекомендациям Леонардо да Винчи по изображению войны и батальных сцен, в которых, как считает Зонтаг, Леонардо призывает художников не бояться показывать отвратительные стороны войны, в чудовищности которых кроется красота и сила¹. Впрочем, если обратиться к более широкому фрагменту записных книжек Леонардо, следует признать, что речь идет не о безжалостности художника, который, отталкиваясь от трагического понимания прекрасного, подавляет в себе жалость и чувство сострадания, а о технике, нацеленной на создание образа, реалистичного с точки зрения внутренней мотивировки произведения и действенного с точки зрения зрительского восприятия:

You must make the conquered and beaten pale, their brows raised and knit, and the skin above their brows furrowed with pain, the sides of the nose with wrinkles going in an arch from the nostrils to the eyes, and make the nostrils drawn up — which is the cause of the lines of which I speak —, and the lips arched upwards and discovering the upper teeth; and the teeth apart as with crying out and lamentation. And make some one shielding his terrified eyes with one hand, the palm towards the enemy, while the other rests on the ground to support his half raised body. Others represent shouting with their mouths open, and running away. You must scatter arms of all sorts among the feet of the combatants, as broken shields, lances, broken swords and other such objects. And you must make the dead partly or entirely covered with dust, which is changed into crimson mire where it has mingled with the flowing blood whose

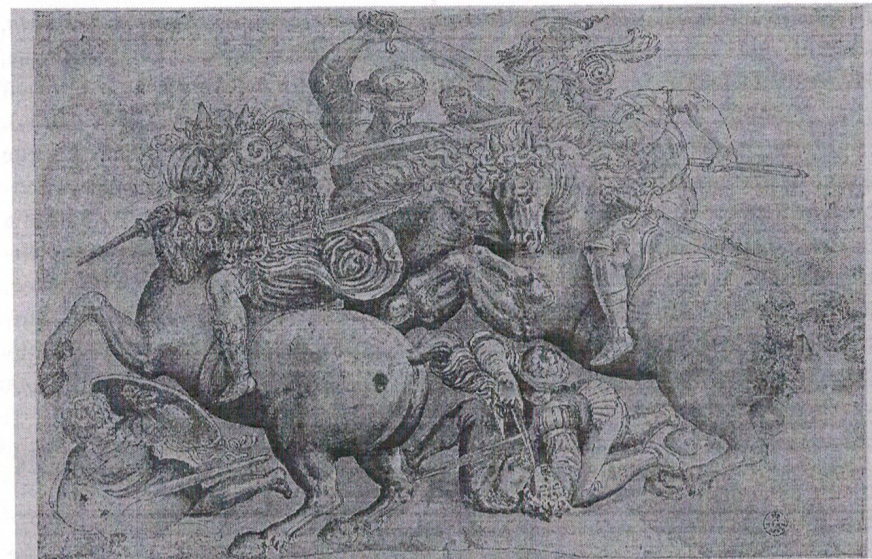
¹ Sontag Susan. Regarding the Pain of Others. New York: Picador, 2003. P. 74.

colour shows it issuing in a sinuous stream from the corpse. Others must be represented in the agonies of death grinding their teeth, rolling their eyes, with their fists clenched against their bodies and their legs contorted. Some might be shown disarmed and beaten down by the enemy, turning upon the foe, with teeth and nails, to take an inhuman and bitter revenge. You might see some riderless horse rushing among the enemy, with his mane flying in the wind, and doing no little mischief with his heels. Some maimed warrior may be seen fallen to the earth, covering himself with his shield, while the enemy, bending over him, tries to deal him a deathstroke².

Техника изображения батальных сцен, предложенная Леонардо, с одной стороны, отвечает наиболее общим представлениям о военном сражении в соответствующий исторический период, а, с другой, формирует определенный зрительный образ для его последующего воспроизведения (картину битвы, которая будет появляться при мысли об этом или другом подобном военном эпизоде). Кажется, что Леонардо, когда он дает рекомендации художникам, не волнует ни моральная сторона изображаемого, ни тем более эмоции художника, переносящего на полотно страдания раненых и умирающих (это и дало основания Зонтаг говорить о требовании от художника «безжалостности»); в рекомендациях по изображению батальных сцен речь идет о конкретных деталях, которые Леонардо рассматривает в качестве оптимальных способов эмоционального воздействия на зрителя для создания панорамной картины военного сражения. При этом вряд ли можно приписать инструкциям Леонардо да Винчи антивоенный пафос. Он более озабочен созданием, или живописанием, *истории* сражения.

Включенный в книгу Зонтаг дискурс записных книжек Леонардо задает несколько иной, чем у Зонтаг, угол зрения на изображение боли других, к которому сводится пафос книги. В записных книжках художника ставится вопрос о насилии, включенном в парадигму отношений *побежденный – победитель*, а также о способах его передачи. Возможно, *история* и есть ключевое слово, отличающее подход Леонардо к изображению батальных сцен от фотографического конструирования чувства настоящего и прошлого, о которых говорит Зонтаг. Единственное масштабное воплощение рекомендаций художника им самим — утраченная батальная фреска «Битва при Ангиари», над которой он работал в начале 1500-х гг. Сюжет картины, сделанной по заказу главы флорентийского правительства в честь недол-

² *Da Vinci Leonardo. The Notebooks of Leonardo Da Vinci. Complete and Illustrated / Translated by Jean Paul Richter. CreateSpace Independent Publishing Platform; First Edition, 2014. P. 283–284.*



Илл. 1. Леонардо да Винчи «Битва при Ангиари»

гого восстановления республики, связан со сражением 1440 года между флорентийцами и миланцами, в котором небольшой отряд флорентийцев одерживает победу над превосходящим его по численности отрядом миланцев. И эскизы к картине, и копии свидетельствуют о стремлении художника передать эмоции сражавшихся³, равно как и пафос события, причем передать в перспективе флорентийцев (илл. 1).

Можно ли считать подобную передачу эмоций состоявшейся и говорить об эмоциональной включенности зрителя в исторический сюжет? Аналогичный вопрос возникает, когда мы имеем дело с военно-историческими фильмами с батальными сценами, в том числе с фильмами, в которых речь идет о событиях не столь удаленных. Тема войны, ставшей частью большой истории, стала в культуре рекуррентной, и исторические фильмы и картины из разряда альтернативной военной истории неизменно присутствуют в списках номинантов и победителей кинопремий (так, среди номинантов и победителей последнего десятилетия в категории «Лучший игровой фильм» премии «Оскар» — фильмы *American Sniper*, *Zero Dark Thirty*, *War*

³ По известному описанию Джорджо Вазари, “anger, disdain, and vindictiveness are displayed no less by the horsemen than by their horses, two of which with forelegs intertwined are battling with their teeth no less fiercely than their riders are fighting for the standard” (*Vasari Giorgio. The Lives of the Artists. Oxford, 2008. P. 295.*)

Horse, Inglourious Basterds, The Hurt Locker, Atonement, Letters from Iwo Jima, премии «Ника» — «Сталинград», «Белый тигр», «Брестская крепость», «Пленный», «9 рота», премии «Золотой орел» — «Сталинград», «Белый тигр», «Кандагар», «Брестская крепость», «Адмиралъ», «Живой», «9 рота»).

Среди разнообразных форм насилия на экране военно-исторические фильмы занимают особое место. Экранное насилие может, к примеру, доставлять зрителю удовольствие⁴. Однако исторические фильмы о войне в основной своей массе вряд ли подпадают под определение фильмов, ориентированных на удовольствие от созерцания насилия, которое, тем не менее, является их постоянным атрибутом. На какие зрительские эмоции ориентированы батальные сцены? Что изменилось по сравнению с техникой изображения батальных сцен, которую предложил в качестве руководства для художников Леонардо да Винчи?

«ГЕНРИХ V» ШЕКСПИРА

«Хроника-история Генриха Пятого» Шекспира (1600, “King Henry the Fifth”), заключительная часть тетралогии об английских королях, основанная на событиях из «Хроник» Рафаэля Холиншеда и рассказывающая о походе короля Генриха V во Францию в ходе Столетней войны (1337–1453), его победе над французами в битве при Азенкуре и обручении с дочерью французского короля, написана в жанре исторической драмы. Пьеса, хотя формально является хроникой, тем не менее, приближается к эпосу⁵, в котором насилие (вне зависимости от того, как к нему относиться) — лейтмотив развития действия:

the Chorus [...] summons the audience to transcend the *clash* in a strenuous imaginative participation. Participation flows into our engagement by the play's oratory which generates a forward-thrusting energy that recurrently

⁴ Этой теме посвящен целый ряд работ, в частности: *Prince Stephen*. Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968. Rutgers University Press, 2003; *Kendrick James*. Film Violence: History, Ideology, Genre (Short Cuts). Wallflower Press, 2009; *Bacon Henry*. The Fascination of Film Violence. Palgrave Macmillan, 2015; специальный выпуск журнала: *Projections: The Journal for Movies and Mind*. 7.1 (Summer 2013) и др.

⁵ *Taylor Gary*. “Introduction” // ‘Henry V’: The Oxford Shakespeare / Taylor Gary (ed.). Clarendon Press, 1982. P. 1–9.

threatens to explode in violence. We experience this as early as Act 1 Scene 2 with the crescendo of urging from Henry's counselors followed by the Dauphin's taunting gift and the accelerating vehemence of the king's response. Energy and vehemence are repeatedly reined in (as with Henry's second speech at Harfleur) or frustrated (as by Mountjoy's entry in Act 4 Scene 3 when the audience are keyed up for the charge to battle). The powerful tensions thus set up find release in the complex orchestration of Agincourt. Violence has run as a disturbing undertow or counter-tug to the play's epic heroism of war. In Henry's speeches of Act 1 Scene 2 or Act 3 it is present as rhetorical threat. In the apocalyptic fantasia of Williams's argument with the king [...] it twines with the questions of the justice of the war to remind us that even a just war cannot be fought without injustice. The staging of Agincourt gives this a forceful twist when the plangency of the deaths of York and Suffolk is punctuated by the cold military imperative of Henry's command to have the prisoners' throat cut”⁶.

В хронике показаны два сражения: осада Гарфлера и битва при Азенкуре. Король Генрих V в речи перед началом осады (“Once more unto the breach, dear friends”, Act III Scene I), определяет формулу поведения воина во время битвы:

| | |
|--|---|
| Once more unto the breach, dear friends, once more; ⁷ | Что ж, снова ринемся, друзья, в пролом, |
| Or close the wall up with our English dead. | Иль трупами своих всю брешь завалим! |
| In peace there's nothing so becomes a man, | В дни мира украшают человека |
| As modest stillness and humility; | Смирение и тихий, скромный нрав; |
| But when the blast of war blows in our ears, | Когда ж нагрянет ураган войны, |
| Then imitate the action of the tiger: | Должны вы подражать повадке тигра. |
| Stiffen the sinews, summon up the blood, | Кровь разожгите, напрягите мышцы, |
| Disguise faire nature with hard-favour'd rage: | Свой нрав прикройте бешенства личиной! |
| Then lend the eye a terrible aspect; | Глазам придайте разъяренный блеск – |
| Let it pry through the portage of the head, | Пускай, как пушки, смотрят из глазниц; |
| Like the brass cannon; let the brow o'erwhelm it, | Пускай над ними нависают брови, |
| As fearfully as doth a galled rock | Как выщербленный бурями утес |
| O'erhang and jutty his confounded base, | Над основанием своим, что гложет |
| Swill'd with the wild and wasteful ocean. | Свирепый и нещадный океан. |

⁶ *Mackenzie Donald*. King Henry the Fifth. Introduction // Complete Works of William Shakespeare. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1994. P. 588.

⁷ *Shakespeare William*. King Henry the Fifth // Complete Works of William Shakespeare. Glasgow: HarperCollins Publishers, 1994. P. 602. Далее цитаты из пьесы Шекспира «Генрих V» приводятся по данному изданию в тексте с указанием страниц в скобках.

Now set the teeth, and stretch the nostril wide,
Hold hard the breath, and bend up every spirit
To his full height⁷.

Сцепите зубы и раздуйте ноздри;
Дыханье придержите; словно лук.
Дух напрягите. — Рыцари, вперед!⁸

Шекспир как будто следует указаниям Леонардо по изображению человека в гневе: "His hair must be thrown up, his brow downcast and knit, his teeth clenched and the two corners of his mouth grimly set; his neck swelled and bent forward as he leans over his foe, and full of furrows"⁹. Сцены насилия в пьесе Шекспира, что закономерно, связаны с названными двумя сражениями, подпадающими под общее определение батальных сцен. Осада Гарфлера дана в ретроспективном повествовании — в кратком пересказе Пистоля и Флюэллена, то есть в перспективе англичан (Пистоль и Флюэллен — королевские солдаты). Большой развернутостью отличаются картины насилия в речи Генриха, который предупреждает французов о неконтролируемости поведения солдат после взятия города:

And the flesh'd soldier, rough and hard of heart,
In liberty of bloody hand, shall range
With conscience wide as hell, mowing like grass
Your fresh fair virgins and your flow'ring infants [...]
What rein can hold licentious wickedness
When down the hill he holds his fierce career?
We may as bootless spend our vain command
Upon th' enraged soldiers in their spoil,
As send precepts to the Leviathan
To come ashore. Therefore, you men of Harfleur,
Take pity of your town and of your people
Whiles yet my soldiers are in my command;
Whiles yet the cool and temperate wind of grace
O'erblows the filthy and contagious clouds
Of heady murder, spoil, and villainy.
If not — why, in a moment look to see
The blind and bloody soldier with foul hand
Defile the locks of your shrill-shrieking daughters;

Свирепый воин, грубый, жесткий сердцем,
С душою необузданнее ада,
Рукой кровавой скосит, как траву,
Прекрасных ваших дев, детей цветущих [...]
Как удержать разнузданное зло,
Когда оно с горы стремится свой бег?
Ведь так же безнадежно обуздать
Солдат, воспламенных грабежом,
Как на берег призвать Левиафана.
Поэтому, о жители Гарфлера,
Свой город пожалейте, свой народ,
Пока еще подвластны мне войска,
Пока прохладный ветер милосердия
Уносит прочь отравленные тучи
Насилия, убийства, грабежа.
Иначе вы увидите тотчас же,
Как, весь в крови, от ярости слепой,
Солдат ухватит грязною рукой

⁷ Шекспир Уильям. Генрих V // Шекспир, Уильям. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2009. С. 490. Далее цитаты из пьесы Шекспира «Генрих V» в переводе Е. Бируковой приводятся по данному изданию в тексте с указанием страницы в скобках).

⁹ *Da Vinci Leonardo*. The Notebooks of Leonardo Da Vinci. Complete and Illustrated / Translated by Jean Paul Richter. CreateSpace Independent Publishing Platform; First Edition, 2014. P. 276.

Your fathers taken by the silver beards,
And their most reverend heads dash'd to the walls;
Your naked infants spitted upon pikes,
Whiles the mad mothers, with their howls confus'd,
Do break the clouds, as did the wives of Jewry,
At Herod's bloody-hunting slaughtermen (604).

За косы ваших дочерей кричащих
Рванув отцов за бороды седые,
Им головы о стены раздробит;
Проткнет копьем детей полуодетых,
И, обезумев, матери рыданьем
Свод неба потрясут, как иудейки,
Когда младенцев Ирод избивал (492).

В приведенном эпизоде наряду с конфигурацией события (осады) закладывается поведенческая схема — подражание повадке тигра. Собственно данная поведенческая схема и призвана обеспечить достижение цели (взятие города). Хронологическая конфигурация события происходит во фрейме видения и переживания (представленного в предвосхищающем взятии города дискурсе Генриха) и комментариях Пистоля и Флюэллена по ходу действия. Впрочем, собственно сцены насилия входят лишь в рамки гипотетического события: Генрих смакует кровавые детали в случае сопротивления французов, однако, так как французы решают сдать Гарфлер, то ни во время истории, ни во время повествования данные сцены не входят. Батальные сцены находятся за пределами сценического пространства и в силу особенностей елизаветинской драмы, в которой, как известно, не использовались декорации. Тем не менее можно говорить об их реконструкции в воображении зрителя:

Piece out our imperfections with your thoughts.
Into a thousand parts divide one man,
And make imaginary puissance.
Think, when we talk of horses, that you see them
Printing their proud hoofs i' th' receiving earth;
For 'tis your thoughts that now must deck our kings,
Carry them here and there, jumping o'er times
Turning th' accomplishment of many years
Into an hour-glass (590).

Восполните несовершенства наши,
Из одного лица создайте сотни
И силой мысли превратите в рать.
Когда о конях речь мы заведем,
Их поступь гордую вообразите;
Должны вы королей облечь величием,
Переносить их в разные места,
Паря над временем (480).

Стивен Гринблатт считает, что королевская власть манифестирует себя подобно театральному зрелищу, потому шекспировскому зрителю и предлагается призвать свое воображение и заняться перестановкой королей — "deck our kings"¹⁰.

¹⁰ *Greenblatt Stephen*. Invisible bullets: Renaissance authority and its subversions, *Henry IV and Henry V* // *Political Shakespeare* 2nd edition: Essays in cultural materialism / Ed. by J. Dollimore and A. Sinfield. Manchester University Press; 2nd revised edition, 2012. P. 44.

Некой визуальной опорой и подсказкой читателю и зрителю пьесы, как более раннему, так и современному, служат аллюзии к библейским сюжетам и образам, известным не только по библейским текстам, но и по иллюстрациям к Библии, а также по художественным полотнам (Джотто, Гвидо Рени, Брейгеля Старшего, Рубенса и других). Так, солдаты короля во время захвата города соотносимы с Левиафаном из Книги Иова¹¹, а картины «насилия, убийств и грабежа» в захваченном городе отсылают к описанному в Евангелии от Матфея избиению младенцев по указу иудейского царя Ирода Великого. Генрих в своей речи не столько излагает последовательность действий и описывает сами действия, сколько обрисовывает пострадавших от насилия, в число которых попадают наиболее уязвимые и незащитные группы людей — девушки (“shrill-shrieking daughters” — их тащат за косы победители), глубокие старики с седыми бородами (им разбивают головы о стену), младенцы (“naked infants” — их протыкают копьями, насаживают на копье) и обезумевшие от ужаса женщины-матери (“mad mothers, with their howls confus’d”). Этим жертвам король противопоставляет образ насильника-солдата с руками в крови: “the flesh’d soldier, rough and hard of heart”, “blind and bloody soldier with foul hand”. Свирепый солдат тащит девушек и стариков за волосы, словно следуя рекомендациям Леонардо: “You must make an angry person holding someone by the hair, wrenching his head against the ground”¹². Визуальную составляющую рассказа поддерживают многочисленные метафоры, которые строятся на сопоставлении природных стихий и реалий окружающей действительности, с одной стороны, и душевных состояний человека, с другой. В основе метафор — телесный опыт, тактильный и зрительный (“the cool and temperate wind of grace”, “the filthy and contagious clouds”, “impious war, arrayed in flames like to the prince of fiends”). Один из базовых метафорических концептов — *человек/растение*: “fresh fair virgins”, “flowering infants”; отсюда возникает сравнение: жертвы насилия — скошенная трава, насилие — косьба (“mowing like grass [...] virgins and [...] infants”).

Форма представления насилия и страдания в битве близ Азенкура — репортаж с места событий — усиливает эффект соприсутствия и соучастия по сравнению с описанием осады Гарфлера. Начиная с четвертой сцены IV

¹¹ Ср.: «Можешь ли ты удою вытащить левиафана и веревкою схватить за язык его? Вденешь ли кольцо в ноздри его? Проколешь ли иглою челюсть его? Будет ли он много умолять тебя и будет ли говорить с тобою кротко?» (Иов 40:20–23)

¹² *Da Vinci Leonardo*. The Notebooks of Leonardo Da Vinci. Complete and Illustrated / Translated by Jean Paul Richter. CreateSpace Independent Publishing Platform; First Edition, 2014. P. 276.

акта герои шекспировской хроники регулярно докладывают о том, как разворачиваются события в той или иной части поля сражения, разумеется, констатируя факты насилия. При этом происходит изменение угла зрения по сравнению с предыдущим сражением: насилие получает двустороннюю направленность — на французов в перспективе англичан и на самих англичан. Королевский солдат, или — шире — англичанин на поле битвы, не только победитель и, соответственно, насильник, убивающий стариков, младенцев и насилующий женщин, но и жертва. Так, в рассказе Эксетера появляется протокол процесса умирания братьев по оружию:

In which array, brave soldier, doth he lie
Larding the plain; and by his bloody side,
Yoke-fellow to his honour-owing wounds,
The noble Earl of Suffolk also lies.
Suffolk first died: and York, all haggled over,
Comes to him, where in gore he lay in-steeped,
And takes him by the beard; kisses the gashes
That bloodily did spawn upon his face,
And cries aloud ‘Tarry, dear cousin Suffolk!
My soul shall thine keep company to heaven;
Tarry, sweet soul, for mine, then fly a-breast,
As in this glorious and well-foughten field
We kept together in our chivalry!’ (617)

В уборе этом он, храбрец, лежит,
Равнину утучняя; рядом с ним,
Товарищ верный по кровавым ранам,
Лежит и Сеффолк, благородный граф.
Он умер первым; Йорк, залитый кровью,
Подполз к нему, лежавшему недвижно,
И, взяв за бороду, приник устами
К зиявшим ранам на его лице
И так молил: «О, подожди, кузен!
Моя душа с твоей умчится в небо.
Повремени, друг милый! Полетим
Мы вместе ввысь, как в этой битве славно
Сражались рядом, рыцари друзья! (506)

Во время сражения поступает известие о нарушении французами кодекса рыцарского поведения — убийстве пажей (вариант сюжета «избиение младенцев»), что вызывает скорбь и негодование в среде англичан:

FLUELLEN. Kill the poys and the luggage! 'Tis expressly against the law of arms; 'tis as arrant a piece of knavery, mark you now, as can be offert; in your conscience, now, is it not?
GOWER. 'Tis certain there's not a boy left alive; and the cowardly rascals that ran from the battle ha' done this slaughter; besides, they have burned and carried away all that was in the king's tent (617).

Флюэллен. Избивать мальчишек и обоз! Это противно всем законам войны. Более гнусного злодейства — как бы это сказать — и придумать нельзя. Скажите по совести, разве я не правду говорю?
Гауэр. Да, ни одного мальчика не оставили в живых! И резню эту устроили трусливые мерзавцы, бежавшие с поля битвы! Мало того, они сожгли и разграбили все, что было в королевской палатке (506).

В отличие от рекомендаций Леонардо да Винчи страдание сопутствует не только побежденным, но и победителям. Чужая боль не становится своей, но пространства причиняющего боль и испытывающего боль начинают накладываться одно на другое. Это дает возможность увидеть

в Генрихе соединение насилия¹³ и страдания: “far from being the royal machiavel, or relishing his status as “maker of manners”, he is here the silent sufferer, victim not origin of necessity”¹⁴. По мнению Гринблатта, «Генрих V» свидетельствует о том, что “we have all along been both coloniser and colonised, king and subject”¹⁵. Двойная отнесенность насилия и боли — к победителям и побежденным — стала одной из причин расхождений в оценке пьесы критиками: с одной стороны, пьеса интерпретируется как патриотическая и милитаристская, с другой — как антивоенная¹⁶. Конфликт интерпретаций характеризует как саму пьесу, так и ее киноверсии, в особенности — последнюю.

«ГЕНРИХ V» Л. ОЛИВЬЕ И К. БРАНА

На сегодняшний день основные экранизации хроники «Генрих V» — фильмы Лоуренса Оливье (1944) и Кеннета Брана (1989), отличные не только по своему военному пафосу, но и по форме представления насилия в двух ключевых сражениях: осаде Гарфлера и битве при Азенкуре. В обоих фильмах режиссер — исполнитель главной роли (в роли короля Генриха V, которому на момент войны с Францией 28 лет, — 37-летний Оливье и 28-летний Брана), причем до съемок фильма и Оливье, и Брана выступали в роли Генриха на театральной сцене (Оливье — в театре «Олд Вик» в постановке Тирона Гатри, 1937, Брана — на сцене Королевского шекспировского театра в постановке Эдриана Ноубла, 1984). Различие экранных

¹³ Так, узнав о смерти родных и друзей, Генрих отдает приказ уничтожить пленных: “Then every soldier kill his prisoners”. На известие о казни Бардольфа за мародерство реагирует словами: “We would have all such offenders so cut off”.

¹⁴ *Fitter Chris*. A Tale of two Branaghs: Henry V // *Kamps, Ivo* (ed.). Shakespeare Left and Right. Routledge, 2015. *Fitter Chris*. A Tale of two Branaghs: Henry V // *Kamps Ivo* (ed.). Shakespeare Left and Right. Routledge, 2015. P. 268.

¹⁵ *Greenblatt Stephen*. Invisible bullets: Renaissance authority and its subversions, *Henry IV and Henry V* // Political Shakespeare 2nd edition: Essays in cultural materialism / Ed. by J. Dollimore and A. Sinfield. Manchester University Press; 2nd revised edition, 2012. P. 42.

¹⁶ См., например, *Foakes R. A.* Shakespeare and Violence. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; *Watts Cedric and John Sutherland*, Henry V, War Criminal?: And Other Shakespeare Puzzles. Oxford: Oxford University Press, 2000; *Spenser Janet M.* Princes, Pirates, and Pigs: Criminalizing Wars of Conquest in Henry V // Shakespeare Quarterly, 1996. Vol. 47. No. 2. P. 160–177 и др.

версий «Генриха V»¹⁷ часто связывают с их разным историческим контекстом¹⁸. Так, «Генрих V» был снят Лоуренсом Оливье в годы Второй мировой войны, а потому рассматривается как патриотический вариант прочтения образа Генриха V¹⁹.

Фильм Брана был снят через 14 лет после окончания вьетнамской войны, существенно изменившей в англоговорящем мире отношение к военным действиям²⁰. Если в фильме Оливье пьесе Шекспира еще можно воспринимать как героический эпос, то после окончания войны пропаганда, уместная в военное время, перестала быть таковой, и в результате Генрих, как считают некоторые исследователи, предстает как фигура амбивалентная и отчасти лицемерная²¹. Однако даже в контексте антивоенной кампании «Генрих V» Брана — это не мрачный реалистичный фильм об ужасах войны, но фильм, сочетающий критическое отношение к войне и взгляд на войну как на сферу человеческой деятельности, в которой проявляется героизм. При этом оба фильма — и Оливье, и Брана — вписываются в наметившуюся в сценической и экранной истории пьесы тенденцию к масштабной визуализации насилия, которого в шекспировском оригинале

¹⁷ Фильм Оливье часто оценивается как милитаристский, а фильм Брана — как антивоенный.

¹⁸ Справедливости ради следует признать, что не все исследователи противопоставляют эти два фильма.

¹⁹ “Olivier’s film glorified British martial spirit. Its keynotes were ‘Saint Crispin’s Day’ and ‘God for Henry, England, and Saint George!’ The film’s design was starkly patriotic, verging on propagandistic. [...] Olivier’s film reminded audiences that Shakespeare’s play was written within a decade or so of the Great Armada when God had breathed and blown away England’s enemies — as he would graciously do again in 1945” (*Watts Cedric and John Sutherland*, Henry V, War Criminal?: And Other Shakespeare Puzzles. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 108). Будучи пацифистом, Оливье, однако, не хотел братья за эту роль, хотя перед войной играл Генриха в театре «Олд Вик».

²⁰ *Lane Robert*. “When Blood is Their Argument”: Class, Character, and Historymaking in Shakespeare’s and Branagh’s Henry V” // ELH, 1994. No. 61. P. 2–52.

²¹ *Foakes R. A.* Shakespeare and Violence. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003. P. 96–97. Критическая литература об экранизации «Генриха V» обширна и включает в т. ч.: *Hatchuel Sarah*. A Companion to the Shakespearean Films of Kenneth Branagh. Winnipeg: Blizzard Publishing, 2000; *Weiss Tanja*. Shakespeare on the Screen: Kenneth Branagh’s Adaptations of Henry V, Much Ado About Nothing and Hamlet. European University Studies: Theatre, Film and Television (Book 75). Frankfurt: Peter Lang, 2000; *Breight Curtis*. Critical Quarterly. 1991. Vol. 33. Issue 4. P. 95–111; *French Emma*. Selling Shakespeare to Hollywood: The Marketing of Filmed Shakespeare from 1989 Into the New Millennium. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2006 и др.



Илл. 2, 3. "Once more unto the breach" (Л. Оливье)

было не так много²², на что и жаловались современники Шекспира, огорченные тем, что "a play of Agincourt in fact refuses to stage a single scene of combat"²³.

Во время осады Гарфлера англичанам приходится отступить, и король останавливает отступление речью "Once more unto the breach, dear friends" (602). При этом Генрих (Л. Оливье) смотрит в обратную атаке сторону, хотя большинство солдат, к которым он обращается, находится у него за спиной. Камера отъезжает назад и вверх (илл. 2, 3), занимая позицию беспристрастного объективного повествователя, не отождествимого ни с адресатом, ни с адресантом речи, в результате основная смысловая нагрузка ложится на вербальную и композиционную составляющие эпизода. Так, переход от крупного плана к панорамной съемке как бы свидетельствует о росте численности солдат, вдохновленных речью короля. Генрих не перестает занимать среди них лидирующее положение, но значимым становится образ толпы-океана. Ни мимика, ни жесты Генриха-Оливье не поддерживают содержания его речи, напротив, данное несоответствие кажется как намеренным дистанцированием лидера от возглавляемой им толпы, так и чертой театрального действия, не рассчитанного на то, что все зрители в театре смогут проследить за мимикой актера.

В фильме Брана Генрих появляется после слов Хора "the nimble gunner / With linstock now the devilish cannon touches, / [...] And down goes all before

²² "World War II brought home the horrors of modern warfare, so it is not surprising that many productions of the play in recent decades have emphasized violence in order to question the simple acceptance of a heroic myth about Henry [...] Modern productions of *Henry V* may stage extensive violence, but the text does not, and Henry is shown in action as charismatic leader, not killing people" (Foakes, R. A. *Shakespeare and Violence*. P. 102–103).

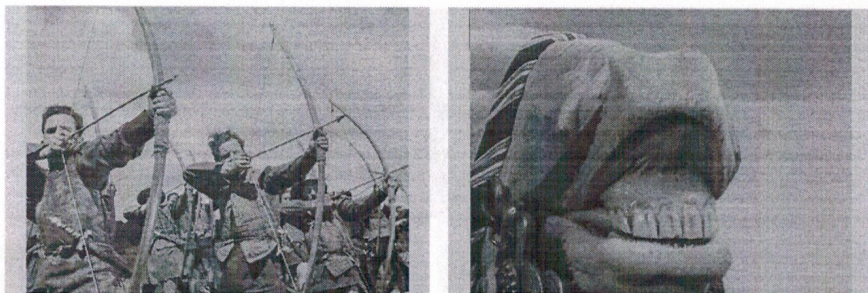
²³ Fitter Chris. *A Tale of two Branaghs: Henry V*. P. 265.



Илл. 4, 5, 6, 7. "Once more unto the breach" (К. Брана)

them" (602). В отличие от фильма Оливье камера не отъезжает назад, а наплывает на актеров (илл. 4, 5, 6). Движение камеры передает обмен взглядами короля и солдат, акцентирует диалогический характер эпизода, в котором призывы Генриха «подражать повадке тигра», придать глазам «разъяренный блеск», сцепить зубы и раздуть ноздри (илл. 5), подкрепленные мимикой, находят немедленный отклик в слушателях (илл. 5 и 7). Солдаты берут Гарфлер; речь короля оказывается блестящим ходом "to win a city apparently lost: through dazzling and solitary oratorical function he has won what his soldiers could not"²⁴. В интервью Брана признавался, что в монологах Генриха в фильме пытался отойти от театральной декламации: "What one is after is an under-the-skin effect, whereby one astonishes people

²⁴ Fitter Chris. *A Tale of two Branaghs: Henry V // Kamps Ivo* (ed.). *Shakespeare Left and Right*. Routledge, 2015. Fitter Chris. *A Tale of two Branaghs: Henry V // Kamps Ivo* (ed.). *Shakespeare Left and Right*. Routledge, 2015. P. 268.



Илл. 8, 9. Битва при Азенкуре (Л. Оливье)

with how naturalistic the verse seems”²⁵. Хотя Брана (как и Оливье) пришел к роли Генриха в кино имея театральные опыт роли и во время работы над фильмом ориентировался как на театральную постановку, так и на подчеркнуто театрализованный фильм Оливье²⁶, его стиль исполнения далек от сценической манеры. Именно этот стиль и обеспечивает «эмоциональный поворот», отличающий одну экранизацию от другой.

Сражение при Азенкуре, в котором соотношение сил французов и англичан нередко оценивается историками как 6:1 (в киноверсиях — 5:1), начинается с конной атаки французов, в фильме Брана вызывающей аллюзии на Ледовое сражение в «Александре Невском» Эйзенштейна: враг (французы) перед началом битвы опускает забрало, свои (англичане), напротив, сражаются с открытым лицом. В отличие от фильма Эйзенштейна, французы, страдающие от ран и осознания позорного поражения, все же открывают лица, открываясь тем самым сочувствию зрителей. Оба режиссера останавливаются на деталях: Оливье бегло и поверхностно, не акцентируя внимание на крови и ранах участников сражения (илл. 8, 9), Брана подробно: можно видеть, как в бою перерезают горло противнику, как грабят убитых, камера

²⁵ См. интервью К. Брана журналисту М. Биллингтону: *Billington Michael*. A “New ‘Olivier’ Is Taking on Henry // New York Times. January 8, 1989. URL: <http://www.branaghcompendium.com/artic-nyt89-1.htm>

²⁶ См., например, *Fitter Chris*. A Tale of two Branaghs: Henry V // *Kamps Ivo* (ed.). *Shakespeare Left and Right*. Routledge, 2015. P. 259–276. Об экранизациях Шекспира К. Брана см.: *Crowl Samuel*. *Shakespeare at the Cineplex: The Kenneth Branagh Era*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2003.

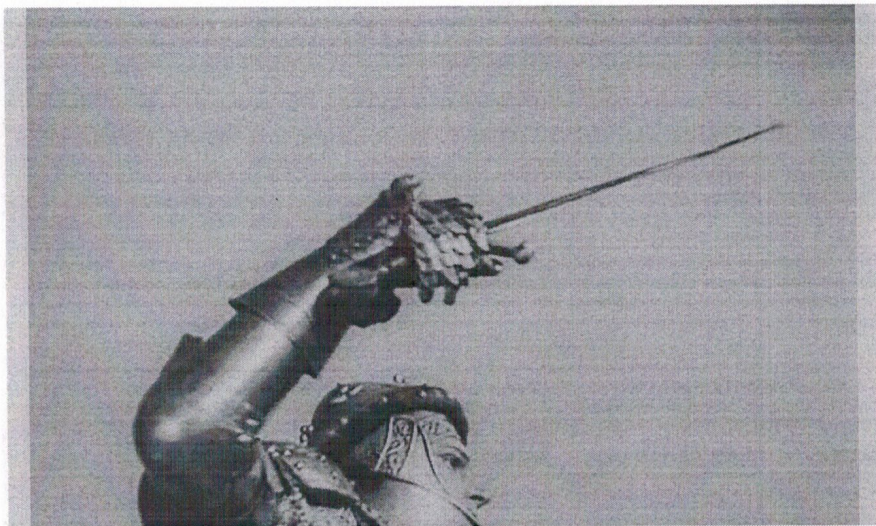


Илл. 10, 11, 12. Битва при Азенкуре (К. Брана)

показывает испуганные глаза лошади, грязь²⁷, грязные лица сражающихся, раны, кровь (илл. 10, 11, 12). Замедленная съемка, позволяя всмотреться в страшные детали, передает тяжесть сражения. В фильме Оливье поражает практически полное отсутствие крови и грязи во время битвы. Генрих-Оливье руководит битвой как режиссер оркестром (илл. 13), и оркестровое начало, выбор в пользу общей эстетизированной картины сражения доминирует в его фильме. Впрочем, есть и общее в экранизациях Оливье и Брана: ни в одну из них не вошел эпизод уничтожения французских пленников, дискредитирующий Генриха V с точки зрения современника²⁸,

²⁷ О разных смыслах грязи в фильме: *Hedrick Donald K*. War is Mud. *Branagh's Dirty Harry V and the types of political ambiguity // Shakespeare, The Movie II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video and DVD*. Routledge, 2003. P. 213–230.

²⁸ Фоукс отмечает, что все формы власти и социального контроля предполагают использование угрозы или силы, а потому “it is absurd to think of the execution of traitors [...] as ‘demonic violence’” (*Foakes R. A*. *Shakespeare and Violence*. P. 103).



Илл. 13. Генрих V дирижирует битвой (Л. Оливье)

эпизод же убийства французами английских пажей, напротив, вошел в оба фильма²⁹.

Диалогичность, характерная для эпизода речи Генриха-Брана "Once more unto the breach" и отличающая версию Брана от версии Оливье, проявляется в еще большей степени в речи короля перед битвой при Азенкуре, получившей название «речь в День Святого Кристиана» (Act IV Scene III). Основная цель речи, в которой король называет участников сражения "we few, we happy few, we band of brothers", заключается в создании сообщества, которое потом будет сражаться с превосходящим его по силе противником. Оливье-Генрих произносит эту речь в движении, приближаясь к помосту, с которого будут сказаны знаменитые слова о братстве. Как и в эпизоде обращения короля во время осады Гарфлера камера, изначально следовавшая за Оливье, а затем обзорающая его с расстояния, отождествима с позицией бесстрастного объективного повествователя (илл. 14, 15). Отдаленность взгляда и невозможность различить лица слушающих стирает их индивидуальные различия и создает образ толпы. Перемещение короля в пространстве обрастает переносными смыслами и предстает как путь-ис-

²⁹ Watts Cedric and John Sutherland, *Henry V, War Criminal?: And Other Shakespeare Puzzles*. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 109.



Илл. 14, 15. Речь в день святого Кристиана (Л. Оливье)

пытание. Восхождение на помост тогда прочитывается как восхождение к будущей славе. Король движется и приводит окружающих в движение — так передается его организующая роль в сражении. В финале речи камера замирает: границы кадра становятся рамками, охватывающими короля и окружающих его воинов. Тем самым создается образ тесного сообщества — «братьев». Визуальный нарратив события не только передает действия его участников, но и включает знание об исходе сражения, что характерно для исторического повествования. Оливье, как кажется, следует букве материала, с которой работает, — *хроника*. Генрих-Брана, напротив, строит эпизод речи в День Святого Криспиана как событие, разворачивающееся в настоящем зрительского восприятия, когда исход сражения неизвестен. Крупные планы индивидуализируют участников события, а движение камеры, как и в эпизоде осады Гарфлера, устанавливает прямую связь между королем и его братьями по оружию. Брана стремится приблизить короля к зрителю и в ряде других эпизодов, в т. ч. в эпизоде казни Бардольфа (этой сцены нет у Оливье): “Where the text gives us a stonily silent monarch [...] Branagh reopens a bravely agonized Henrician interiority, with a closeup on his tear-filled eyes as memory delves fondly back to carousals”³⁰.

НАРРАЦИЯ ЭМОЦИЙ

Хроники (*chronicle*), к которым часто относят пьесу Шекспира «Генрих V», в самом известном определении — это запись событий, организованных хронологически, а простое перечисление, как правило, не является нарративом опыта³¹. События в хронике разворачиваются в ландшафте событийного действия (во внешнем по отношению к протагонистам мире), ландшафт же сознания (внутренний мир протагонистов) обычно отсутствует. С точки зрения У. Уолша, хроники — простые нарративы (*a plain narrative of past events*), где имеет место неосложненное перечисление событий, в отличие от значительных нарративов (*significant narratives*), где присутствует не только перечисление событий, но и их объяснение³².

³⁰ Fitter Chris. A Tale of two Branaghs: Henry V // Kamps Ivo (ed.). Shakespeare Left and Right. Routledge, 2015. Fitter Chris. A Tale of two Branaghs: Henry V // Kamps Ivo (ed.). Shakespeare Left and Right. Routledge, 2015. P. 269.

³¹ См.: Fludernik Monika. Towards a 'Natural' Narratology. London: Routledge, 2003 (1996). P. 15–19.

³² Walsh William. Philosophy of History, an Introduction. New York: Harper, 1958. P. 32–33.

В «Генрихе V» Шекспир драматизирует историческую основу — хронику Холиншеда. События в пьесе и ее экранизациях разворачиваются в двойном ландшафте: событийного действия и сознания. Читатель и зритель пьесы производит ментальные операции, позволяющие интерпретировать прочитанное или увиденное на сцене и на экране. Х. Уайт ввел понятие *emplotment* — «осюжетивание», суть которого сводится к тому, что с его помощью ряд событий трансформируется в историю, которая имеет начало, середину и конец. *Emplotment* — это не столько конструкция сюжета, сколько обнаружение сюжета в материале³³, причем немаловажное значение имеет конфигурация событий на базовом когнитивном уровне нарратива в опоре на жизненный опыт, в т. ч. эмоциональный. То есть *emplotment* относится не только к логике истории, но и к эмоциональной логике истории — к выстраиванию эмоциональной линии наррации. В результате обращения к эмоциональной сфере становится возможной задача ощущения «каково это». Например, каково это быть на войне Англии с Францией и участвовать в битве при Азенкуре 25 октября 1415 года?

При восприятии происходящего на киноэкране зритель в силу эмпатии переживает эмоциональное состояние героев. Хьюго Мюнстерберг еще в 1916 году (задолго до открытия зеркальных нейронов) выделил две группы эмоций, возникающих при просмотре фильма. Первая группа — эмоции, разделяемые зрителем с экранными героями:

We sympathize with the sufferer and that means that the pain which he expresses becomes our own pain. We share the joy of the happy lover and the grief of the despondent mourner, we feel the indignation of the betrayed wife and the fear of the man in danger. The visual perception of the various forms of expression of these emotions fuses in our mind with the conscious awareness of the emotion expressed; we feel as if we were directly seeing and observing the emotion itself. Moreover the idea awakens in us the appropriate reactions. The horror which we see makes us really shrink, the happiness which we witness makes us relax, the pain which we observe brings contractions in our muscles; and all the resulting sensations from muscles, joints, tendons, from skin and viscera, from blood circulation and breathing, give the color of living experience to the emotional reflection in our mind.

³³ White Hayden. The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation. The Johns Hopkins University Press, 1987. P. 44.

Вторая группа — эмоции, которые возникают у зрителя, занимающего по отношению к киногерою независимую позицию и наблюдающего за происходящим как бы со стороны, не включаясь в процесс сопереживания:

We see an overbearing pompous person who is filled with the emotion of solemnity, and yet he awakens in us the emotion of humor. We answer by our ridicule. We see the scoundrel who in the melodramatic photoplay is filled with fiendish malice, and yet we do not respond by imitating his emotion; we feel moral indignation toward his personality. We see the laughing, rejoicing child who, while he picks the berries from the edge of the precipice, is not aware that he must fall down if the hero does not snatch him back at the last moment³⁴.

Мюнстерберг считает эмоции, принадлежащие ко второй группе, вторичными и обнаруживает в фильме (a photoplay), в отличие от театрального действия, “an unlimited field for the expression of these attitudes”. Джеффри Закс предполагает, что в ситуации, когда зритель радуется успеху героя или неудаче злодея, он находится в состоянии, которое можно определить как “as if” mode — режим «как будто»³⁵. При этом зритель может находиться в этом режиме в большей или меньшей мере: он может полностью погрузиться в происходящее на экране или же занять по отношению к происходящему некую метапозицию, дистанцируясь от него. Дистанцирование, однако, не означает отказа от эмоциональной составляющей фильма, в этом случае происходит разворачивание другого эмоционального сценария. Так, в известном эксперименте Кулешова при просмотре кадров с лицом актера Ивана Мозжухина, тарелкой супа, похоронами и т. д. зритель прочитывает на неизменном лице Мозжухина разные эмоции, так как конструирует эмоциональную связь между кадрами — на уровне нарратива эмоций осуществляет *emplotment*.

Чарльз Дарвин в работе «Выражение эмоций у человека и животных» (*The Expression of Emotions in Man and Animals*, 1872) выделил три принципа выражения эмоций: принцип полезных ассоциированных привычек, принцип антитезы и принцип прямого действия нервной системы, — из которых для нашей темы интерес представляет первый. По Дарвину, «опреде-

³⁴ Münsterberg Hugo. *The Photoplay: A Psychological Study*. New York: D. Appleton, 1916. URL: <http://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>

³⁵ Zacks Jeffrey. *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 68.

ленные сложные действия оказываются прямо или косвенно полезными при известных душевных состояниях, облегчая определенные ощущения или удовлетворяя известные желания. И всякий раз, когда вновь возникает подобное душевное состояние, даже в слабой степени, тотчас же в силу привычки или ассоциации обнаруживается тенденция совершать те же самые движения, хотя бы на этот раз они были вовсе бесполезны»³⁶. Дж. Закс считает, что зритель имитирует мимику и/или телесные движения актера в результате действия или дарвиновского принципа полезных ассоциированных привычек, или принципа зеркального отражения, или обоих этих принципов, что не является переживанием эмоции, но может привести к ее возникновению. При этом эмоция может возникнуть как реакция на происходящее на экране в режиме “as if” (зритель оценивает ситуацию и/или действия героя на экране или «примеряет» их на себя). В то же время возможна активация эмоциональной программы, непосредственно связанной с телесными движениями³⁷.

Если посмотреть с данной точки зрения на экранизации шекспировской пьесы «Генрих V», учитывая, что оба режиссера ставят целью эмоциональное воздействие на зрителя, то фильм Оливье, в т. ч. батальные сцены и связанные с ними эпизоды насилия, воспринимаются в режиме “as if”, в то время как при восприятии аналогичных сцен в фильме Брана также активизируется эмоциональная программа, связанная с мимикой и телесными движениями героев на экране, которые в свою очередь и имитирует зритель. При этом идентификация зрителя может происходить как с королем, так и с другими персонажами. Можно говорить о построении в фильме Брана сообщества — *community*, стирающего сословные различия между королем и простыми и знатными участниками битвы при Азенкуре³⁸, и о построении *extended community* — сообщества, выходящего за пределы события битвы при Азенкуре и за пределы экрана — к зрителю. Сочетая в фильме высокое и низкое, насилие и страдание, Брана стремился воздействовать на максимально широкую зрительскую аудиторию; по словам режиссера, он хотел сде-

³⁶ Дарвин Чарльз. *Собрание сочинений* в 9-ти томах. Москва: Изд. АН СССР, 1953. Т. 5. С. 909–910.

³⁷ Zacks Jeffrey. *Flicker: Your Brain on Movies*. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 61–70.

³⁸ Об отношении короля и народа в фильме Брана см.: Fitter Chris. *A Tale of two Branaghs: Henry V // Kamps Ivo* (ed.). *Shakespeare Left and Right*. Routledge, 2015; Donaldson Peter. *Taking on Shakespeare: Kenneth Branagh's Henry V // Shakespeare Quarterly*. 1991. Vol. 42.



Илл. 16. Приближение конницы (К. Брана)



Илл. 17. "The day is yours"

лать фильм, который удовлетворил бы шекспироведа и зрителей, которым нравится «Крокодил Данди»³⁹.

Впрочем, эмоциональная линия кинонаррации, в т. ч. наррации батальных сцен, которую, с одной стороны, воспринимает, а с другой, конструирует зритель фильма, — не единственный способ вызвать эмоциональное переживание у зрителя. Еще одним способом является *mind reading* — кон-

³⁹ См. интервью К. Брана журналисту М. Биллингтону: Billington Michael. A "New "Olivier" Is Taking on Henry // New York Times. January 8, 1989. URL: <http://www.branaghcompendium.com/artic-nyt89-1.htm>

струирование ментального и эмоционального состояния другого человека. Различие между подходом Оливье и Брана заключается также в том, что наррация в фильме Оливье ведется с позиции опережающего знания, когда, например, исход сражения прочитывается в начальных кадрах битвы. Эта установка делает ненужной и излишней операцию *mind reading*. Фильм Брана не рассчитан на опережающее знание, хотя зритель, как правило, знаком и с историческими фактами, и с пьесой Шекспира. История в фильме Брана разворачивается так, что сохраняется напряжение, характерное для ситуации открытого будущего, и *mind reading* является необходимой составляющей киноповествования. Предполагается, что в ряде напряженных решающих моментов в воображении зрителя будет произведена симуляция чувств и мыслей экранных персонажей; на их декодировании и соотнесении с ситуацией построена эмоциональная линия наррации. Так, появление на экране французской конницы в битве при Азенкуре предваряется звуками, свидетельствующими о ее приближении, и крупными планами Генриха и его "band of brothers", по лицам которых прочитывается их реакция (илл. 16). Несложная в данном случае операция *mind reading* позволяет предположить большую численность нападающих французов и чувства, которые испытывают англичане при их приближении. В финале битвы Генрих-Брана признается французскому герольду, что не знает, за кем осталась победа: "I tell thee truly, herald, I know not if the day be ours or no". Напряжение сохраняется до слов герольда: "The day is yours" (илл. 17). Таким образом, зритель, вовлеченный в процесс *mind reading* в сочетании с эмоциональной программой, связанной с телесной идентификацией его с героями на экране, оказывается «перенесенным» (*transported* в терминологии Р. Герига) в пространство происходящего на экране.

Батальные сцены, включающие эпизоды насилия, соответственно по-разному воспринимаются при просмотре фильма Оливье, сохраняющего дистанцию между историческим сюжетом и кинонарративом, и при просмотре фильма Брана, предполагающего иммерсию зрителя в происходящее на экране. Оба режиссера стремятся создать картину исторического события и приблизить его к зрителю, однако, только фильм Брана передает ощущение «каково это» быть на войне и участвовать в битве при Азенкуре 25 октября 1415 года.