



ЭСТЕТИКА ЭКРАНИЗАЦИИ: УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В КНИГЕ И НА ЭКРАНЕ

Материалы
научно-практической конференции
9–10 апреля 2015 года

Москва 2016

Сборник статей

**Эстетика экранизации: утопия
и антиутопия в книге и на
экране. Материалы научно-
практической конференции
9–10 апреля 2015 года**

«ВГИК»

2016

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

Сборник статей

Эстетика экранизации: утопия и антиутопия в книге и на экране.
Материалы научно-практической конференции 9–10 апреля 2015
года / Сборник статей — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-197-3

В сборнике представлены материалы VII общероссийской научной конференции по эстетике экранизации «Утопия и антиутопия в литературе и кино», которая проводилась кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа 9-10 апреля 2015 года. Ученые из Москвы, Санкт-Петербурга, Нижнего Новгорода рассмотрели многообразные проблемы утопического и антиутопического миров в произведениях литературы (Г. Уэллс, Е. Замятин, О. Хаксли, Д. Оруэлл, Э. Берджес, А. Кубин) и кино (Ф. Ланг, С. Кубрик, И. Шааф, К. Лопушанский, Л. фон Триер). Книга может привлечь внимание тех, кто изучает вопросы истории, эстетики и теории кино и литературы, а также интересуется состоянием отечественного и мирового кинематографа. Все доклады публикуются в редакции авторов, расположенных в алфавитном порядке.

УДК 778.5.04.072.094

ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-197-3

© Сборник статей, 2016

© ВГИК, 2016

Содержание

Эксперимент по созданию генетически «нового человека»: между утопией и антиутопией	6
Экран — приглашение в утопию	16
Изображение утопического общества в отечественном кинематографе	21
«Метрополис»: сердце как вызов антиутопии	25
Трансформации утопий в скандинавском кинематографе: «Братья Львиное Сердце», «Мандерлей», «Север»	33
Антиутопия Джорджа Оруэлла «1984» на экране	38
Утопия фильма «Строгий юноша» как антиутопия	43
Фильм Йоханеса Шаафа «Город мечты» как антиутопия	51
Первооткрыватель, обыватель и механический дракон: герои анимационных антиутопий (на материале советской анимации)	58
Утопия Константина Эрнста и комбинаторика «Дозоров»	64
Черный юмор как инструмент утопии	69
Христианские постутопии К. Лопушанского: о ценности человеческих свойств	78
Театральность антиутопии: реализация жанрового конфликта в межмедийном контексте (на материале «Заводного апельсина» Э. Бёрджесса / С. Кубрика)	83
Советская педагогическая утопия на экране	90
Утопия и миф в русском киноавангарде 20-х годов	95
Утопические сообщества в фильмах М. Найта Шьямалана, Л. фон Триера и Л. Мудиссона	111

Утопия и антиутопия в книге и на экране. Материалы научно-практической конференции

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова



Эстетика экранизации: утопия и антиутопия в книге и на экране.
Материалы научно-практической конференции 9-10 апреля 2015 года

Составитель и редактор: доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа Мильдон В.И.

Эксперимент по созданию генетически «нового человека»: между утопией и антиутопией

Бугаева Л.Д., Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет

Начало XX века – это время интенсивного развития новых технологий и не менее интенсивное построение утопических моделей будущего. В утопической литературе этого периода на первый план, однако, выдвигаются не проблемы технического развития, но проблемы биологии, считавшейся тогда царицей наук: получает развитие тема евгеники, биологического моделирования человека, в литературе берущая начало в «Утопии» Томаса Мора и «Республике» Платона, а в науке оформившаяся как учение в 1860-е гг. в работах Фрэнсиса Гальтона¹. Впрочем, обсуждение проблем человеческой селекции оказывается тесно связанным с обсуждением эволюционных теорий человека и общества в целом. Именно конкурирующие теории эволюции становятся центральными в дискуссиях о стратегии общественного развития. Эволюционных теорий, циркулирующих в обществе и актуальных для культурно-художественных интерпретаций, собственно говоря, четыре: социал-дарвинизм (Спенсер, Гальтон), «творческая эволюция» (Ламарк), «этическая эволюция» (Гекели), кооперативная эволюция (Кропоткин).

В основе биологической социологии Герберта Спенсера лежит сравнение общества с живым организмом. Спенсер утверждает, что общественная организация – костяк этого организма, а национальное сознание – его жизнь². Тогда общество есть высшая форма развития природных организмов, в свою очередь претерпевающая эволюцию. «Творческая эволюция», по Ламарку, – это совершенствование организма в результате «упражнения органов», то есть реакции организма на внешние раздражители. Все живое, по Ламарку, стремится к совершенствованию, это стремление и есть двигатель эволюционного процесса. «Этическая эволюция» Томаса Генри Гекели (его часто называли «бульдогом Дарвина») – ответ Мальтусу и описанной им ловушке, в которую попадает человечество по мере своего роста. По мнению Гекели, в случае борьбы людей за существование, в отличие от борьбы конкурирующих между собой животных, имеет место «этический процесс», конечным этапом которого является не выживание наиболее приспособленных, но приспособление для выживания как можно большего числа людей и выживание более достойных, с точки зрения этики³. «Кооперативная эволюция» Петра Кропоткина – развитие проглядывающей в учении Гекели идеи кооперации людей в «этическом процессе», так называемой «Взаимной Помощи»⁴.

Эволюционные идеи и утопические модели построения общества получили особое развитие в творчестве Герберта Джорджа Уэллса, доктора биологии, закончившего Кингс-колледж Лондонского университета – тот самый, где ранее преподавал Дарвин, а во время учебы Уэллса – Гекели, который и сыграл решающую роль в формировании взглядов будущего писателя на эволюцию и евгенику. По словам Уэллса, «год, который он провел, слушая лекции Гекели, стал для него самым важным в плане образования годом жизни» («that year I spent in

¹ В работе «Наследственный гений» («Hereditary genius», 1869) Гальтон после тщательного изучения генеалогии знаменитых людей приходит к выводу, что гениальность передается по наследству.

² *Spencer Herbert. Social Statics, or the Conditions Essential to Human Happiness Specified, and the First of them Developed.* – Kessinger Publishing, 2013. P. 264.

³ *Huxley Thomas H. Evolution and Ethics and Other Essays* // Project Gutenberg [Электронный ресурс] <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2940/pg2940.html>

⁴ См. *Кропоткин Петр.* Взаимопомощь как фактор эволюции. Москва: Редакция журнала «Самообразование», 2007.

Huxley's class was, beyond all question, the most educational year of my life»⁵). В начале XX века Уэллс – фабианский социалист⁶ и, как многие фабианцы, включая Джорджа Бернарда Шоу, – член созданного в Лондоне в 1907 году Евгенического образовательного общества, позднее преобразованного в Евгеническое общество и известного в настоящее время как Институт Гальтона. Уэллс – сторонник в основном негативной евгеники, то есть, контроля за рождаемостью и ограничения рождаемости генетически неполноценных людей: возможность улучшения человеческой породы он связывает не с селекцией брачных партнеров, а с принудительной стерилизацией «неудачных» экземпляров⁷. Тем не менее, в поле зрения писателя попадает и позитивная евгеника: человеческая селекция, создание «сверхчеловека». Во второй половине XX – начале XXI века поднятые Уэллсом темы – эксперимент по созданию «нового человека», сословная структура общества, в основе которой лежит биологический фактор, – становятся предметом рефлексии кинематографа. Ключевыми в этом плане являются «Остров доктора Моро» (*The Island of Doctor Moreau*, 1896) и «Современная утопия» (*A Modern Utopia*, 1905), хотя темы моделирования человека, эволюции живых организмов (человека, насекомых и т. п.), вырождения человеческой расы присутствуют и в других произведениях Уэллса.

«Остров доктора Моро» (1896) – фантастический антиутопический роман, проигрывающий темы трансплантации органов и вивисекции для «улучшения» человека – вышел в самый разгар протестного движения против вивисекции. В это время активно действует американское общество против вивисекции (AAVS), созданное в 1883 году, и закладываются основы Британского союза за отмену вивисекции (BUAV)⁸. Уэллс, выступавший адвокатом евгенической программы изменения человека, – противник вивисекции. В романе «Остров доктора Моро» рассказчик, Эдвард Прендик, сталкивается с результатом «человекообразовательного» процесса – животными, «которым нож придал новые формы». Отталкиваясь от предположения, что «главное различие между человеком и обезьяной заключается в строении гортани, в способности тонкого разграничения звуков – символов понятий, при помощи которых выражается мысль», то есть, сводя различие между человеком и животным исключительно к физиологии, Моро экспериментирует с возможностями бога-создателя. Его задача – изменить «формы мозга», то есть, улучшить умственное развитие, и единственное, что ему пока не удается определить, – «нечто лежащее в самой основе эмоций». В романе, что не удивительно, если учитывать отношение Уэллса к вивисекции, эксперимент не удался, и зверолоды после убийства доктора стремительно регрессируют.

Киноверсии варьируют детали сюжета, следуя его главной линии – неудаче эксперимента по переделке человека, однако пафос общественного движения против вивисекции нередко оказывается утраченным. Доктор Моро из одержимого идеей воспроизведения «человекообразовательного» процесса, каким он предстает в романе, трансформируется в дьявольски жесто-

⁵ Wells H. G. Experiment in Autobiography: Discoveries and Conclusions of a Very Ordinary Brain (since 1866). New York: Macmillan, 1934. P. 161

⁶ Уэллс состоял в обществе фабианских социалистов в 1903–1909 гг.

⁷ Wells H. G. Discussion. Galton, Francis. Eugenics: Its Definition, Scope, and Aims // The American Journal of Sociology. 1904. Volume X. Number 1. [Электронный ресурс] <http://galton.org/essays/1900-1911/galton-1904-a-m-journ-soc-eugenics-scope-aims.htm>. В «Прозрениях» (1902) Уэллс высказывается еще более радикально: лидеры нового государства «поощряют воспроизводство всего здорового, функционального и прекрасного в человеке – прекрасного и сильного тела, ясного и мощного разума, растущего знания – и ограничивают воспроизводство тупого и рабского, пугливых и трусливых душ, всего низкого, неприятного и звериного в душах, телах и привычках людей» («favour the procreation of what is fine and efficient and beautiful in humanity – beautiful and strong bodies, clear and powerful minds and a growing body of knowledge – and to check the procreation of base and servile types, of fear-driven and cowardly souls, of all that is mean and ugly and bestial in the souls, bodies, or habits of men. To do the latter is to do the former; the two things are inseparable»). – Wells, H. G. Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress Upon Human Life and Thought. – Mineola, NY: Dover Publications, 1999. P. 167).

⁸ Британский союз за отмену вивисекции будет создан через два года после выхода романа – в 1898 году. Добавим, что в Великобритании в 1903–1910 гг. развернется общественная дискуссия, получившая известность как «дело о коричневой собаке», поводом для которой послужила демонстрация вивисекции в Лондонском университете профессором Бэйлиссом.

кого экспериментатора (*Iled'Epouvante! The Island of Terror* / «Остров ужаса», 1911–1913, Франция, реж. Joë Hamman; *Island of Lost Souls* / «Остров потерянных душ», 1932, США, реж. Erie C. Kenton; *The Twilight People* / «Сумеречные люди», 1972, США, Филиппины, реж. Edgar Sinco Romero) или сумасшедшего ученого (*The Island of Dr. Moreau*, 1996, США, реж. Richard Stanley, Ron Hutchinson). Экранизации 1977 и 1996 годов вносят существенные изменения в сюжетную линию основанного на евгенике «человекообразования». Моро, стремясь создать более совершенное существо, не способное причинять зло, экспериментирует с ДНК человека, а чтобы сдержать механизм регрессии зверо-людей в прежнее звериное состояние, использует специальные препараты. Теряет принципиальное значение направленность процесса трансформации – от зверя к человеку или от человека к зверю; доктор Моро готов также вводить человеку гены животных (*The Island of Dr. Moreau*, 1977, США, реж. Don Taylor). Экранизации добавляют любовную линию – отношения между женщиной-пантерой и попадающим на остров героем, межвидовые отношения получают все большее развитие на экране. Если в «Острове потерянных душ» любовная история заканчивается обнаружением (Richard Arlen) нечеловеческой природы женщины-пантеры (Kathleen B. Burke), ее смертью и возвращением Эдварда к своей «человеческой» возлюбленной, то уже в «Острове доктора Моро» 1977 г. Брэддок (Michael York) не только влюбляется в человека-зверя Марию (Barbara Carrera), но и покидает остров вместе с ней. Впрочем, их дальнейшая судьба остается неизвестной: удаляясь от острова, Брэддок возвращается к прежнему облику, что закономерно предполагает возвращение Марии в животное состояние, вынесенное, однако, за рамки фильма.

Отсылающее к истории Фауста и Франкенштейна стремление доктора Моро к познанию и всевластию бога-творца в большинстве экранизаций затемняется, а знаменитая фраза из версии 1932 года «А Вы знаете, каково это – чувствовать себя Богом?» ("Do you know what it means to feel like God?") в последующих версиях не повторяется, хотя в экранизации 1996 года Моро (Marlon Brando) и предстает по отношению к своим созданиям в роли бога-отца. Моро в интерпретации Брандо хочет создать сверхрасу, превратив «животных в людей, а людей – в богов», но это желание дискредитируется как очевидным безумием доктора, так и применяемыми садистскими методами. Доктору не удается закрепить в зверолюдях человеческие признаки и усовершенствовать их организм при помощи «упражнения органов» (передвижения на двух ногах, вегетарианского питания, развития речи и т. п.) и реакции на боль; ламарковская «творческая эволюция» в романе и его киноверсиях проваливается.

Начатое в «Острове доктора Моро» исследование возможностей эволюции человека продолжают фильмы, не являющиеся киноверсиями романа, но находящиеся с ним в диалогических отношениях. Хотя в произведениях Уэллса не может быть и речи о генетической инженерии, так как роль ДНК в передаче наследственной информации будет определена только в середине XX века, все же именно «Остров доктора Моро» стоит у истоков сюжетной линии генетического моделирования в кинематографе.

На смену основанному на вивисекции «человекообразованию» пришло создание симбиотического организма. Тем не менее, можно говорить о наличии матрицы, в которую входит создание симбионта, план «спасения» человечества, установка на бесконфликтное общество, попытка творческой эволюции, насильственные методы реализации «генерального плана», неизбежный регресс или смерть симбионта. Данную матрицу реализуют фантастические фильмы о вторжении инопланетян и захвате человеческих тел (*The Puppet Masters* / «Кукловоды», США, 1994, реж. Stuart Orme; *Invasion* / «Вторжение», США, 2007, реж. Оливер Хиршбигель). Вторжение имеет своей целью «улучшение» человека в результате изменения его видовых свойств и создание более совершенного бесконфликтного мира, населенного «улучшенными» человеческими особями. При этом фигура бога-создателя, автора плана эволюционной программы, отсутствует или не является актуальной. Управляемый «кукловодом» («Кукловоды») или лишенный эмоций симбионт («Вторжение») более спокоен и счаст-

лив, чем до своей трансформации; тем не менее, отрицательный ответ на вопрос о возможности подобной эволюции, как правило, предзадан.

Фильмы, реализующие матричную структуру «Острова доктора Моро», передают и антиутопический вектор представленной в романе эволюционной программы. «Этической революции» в мире симбионтов не происходит. Отсутствие эмоций, пассивность и бесконфликтность не ведут к светлому будущему: симбионты не являются высшей расой, в отсутствие «этической революции» они были и остаются рабами паразитирующего чужеродного организма.

«Современная утопия», представившая картину будущего идеального общества, как и «Остров доктора Моро», обращена к теме биологического моделирования человека и в ходе философско-художественной рефлексии как бы очерчивает границы возможных экспериментов по устройству общества на основе биомоделирования. Ориентация Уэллса на «Государство» Платона (360 г. до н. э.) очевидна и заявлена самим писателем, который считает две книги обязательными для каждого – Библию и «Государство» («If I were asked to name any specific books that everyone should read I doubt that I should name any but the Gospels and Plato's 'Republic'»⁹).

Идеальное государство Платона предполагает деление населения на три класса: ремесленники (сюда входят собственно ремесленники, крестьяне и другие низшие слои населения), стражи (воины, аристократы) и правители (философы). Идеи селекции партнеров для произведения потомства приложимы только к сословиям стражей и правителей, они и есть основа идеального государства: «Лучшие мужчины должны большей частью соединяться с лучшими женщинами, а худшие, напротив, с самыми худшими», «потомство лучших мужчин и женщин следует воспитывать, а потомство худших – нет, раз наше небольшое стадо должно быть самым отборным».

Человеческая селекция аналогична селекции животных – собак, лошадей и т. п. При этом дети немедленно отделяются от своих родителей и поступают в распоряжение специальных должностных лиц: «Взяв младенцев, родившихся от хороших родителей, эти лица отнесут их в ясли к кормилицам, живущим отдельно в какой-нибудь части города. А младенцев, родившихся от худших родителей или хотя бы от обладающих телесными недостатками, они укроют, как положено, в недоступном, тайном месте».

Детородный возраст в сословии стражей – 20–40 лет для женщин и 25–55 для мужчин. Мужчинам и женщинам, не вписывающимся в установленные законом возрастные рамки, будет дана возможность «свободно сходить с кем угодно» (за исключением родственников по прямой линии), но «они должны особенно стараться, чтобы ни один зародыш не вышел на свет, а если уж они будут вынуждены к этому обстоятельствами и ребенок родится, пусть распорядятся с ним так, чтобы его не пришлось выращивать»¹⁰. «Недоступное, тайное место» здесь, конечно, эвфемизм, за которым стоит инфантицид, в платоновской модели государства неизбежный, в том числе, и в силу фиксированной численности населения полиса (8 000)¹¹.

Евгеническая программа в «Современной утопии» во многом сходна с платоновской – столь же радикальна и прагматически безжалостна. Ко времени написания «Современной утопии» Уэллс разочаровался в ламаркизме и в возможности «творческой эволюции». Как и Гекели, он теперь выступает за моральное (этическое) совершенствование человека при помощи образования, которое носит в первую очередь морально-воспитательный характер¹².

⁹ Wells H. G. The Ten Most Important Things in the World // John O' London's Weekly. – 1923, 26 May. – P. 210. О влиянии Платона на утопические представления Уэллса существует обширная литература. См., в частности: James, Simon J. Maps of Utopia: H. G. Wells, Modernity and the End of Culture. – Oxford: Oxford University Press, 2012.

¹⁰ Платон. Государство. / Пер. с древнегреч. А.Н. Егунова. – СПб, Наука, 2005. – Книга V, 359e, 460c, 461c. [Электронный ресурс] <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos05.htm>

¹¹ Roper, Allen G. Ancient Eugenics. – Oxford: B. H. Blackwell, 1913. P. 43–44.

¹² О влиянии взглядов Т. Гекели на Г. Уэллса см.: Partington, John S. The Death of the State: H.G. Wells and the Kinetic

Так как в человеческом обществе «этический процесс» доминирует (или должен доминировать) над характерной для мира животных борьбой за выживание, то закономерен вывод о необходимости законов о браке, ограничения и регулирования деторождения с «этических» позиций. В брак разрешается вступать только после достижения мужчиной и женщиной определенного возраста, а несколько детей могут иметь только совершенно здоровые люди с доходом, превышающим минимальный заработок. Платоновское «принудительное спаривание» специально отобранных для улучшения расы индивидуумов считается нелепостью, однако государство вправе требовать, «чтобы лица, которые поручают обществу своих детей, являющихся для этой общины тяжкой ношей, представляли собою известную минимальную действующую силу, то есть занимали бы обеспеченное положение, чтобы они были не моложе известного возраста, отличались бы минимальным установленным физическим развитием и не страдали бы недугами, которые передаются потомству», и не являлись преступниками. Родившиеся калеками, идиоты, сумасшедшие и пьяницы представляют собой «вымирающее поколение»; их не уничтожают, но лишают возможности иметь потомство. Убивают же «всех уродливых выродков, только что родившихся младенцев с зародышами опасных для общества болезней, с неправильным развитием, с чудовищными отклонениями от нормального типа».

Для Уэллса ограничение деторождения или запрет на него среди определенных слоев населения – один из вариантов конкуренции видов: «Вместо того чтобы соперничать между собой в более или менее ловком спасении от смерти и страданий, мы можем соперничать на поприще права давать жизнь, а побежденным будет выдаваться какое угодно вознаграждение»¹³. В 1929 году Уэллс допустит использование «камер смерти» для очищения человеческого вида от нежелательных генетических признаков¹⁴.

У Платона высшей «расой» являются мудрые правители-философы (результат селекции партнеров из числа стражей и длительного периода обучения и подготовки). Правители и стражи как высшие слои общества противопоставлены низшим – ремесленникам и земледельцам, основная миссия которых – жизнеобеспечение Государства.

В Утопии Уэллса население также подразделяется на группы, или касты. Уэллс различает четыре типа ума и, соответственно, четыре группы людей: «созидатели» – интеллектуалы, творческие личности, обладающие поэтическим складом ума – артистическим или ученым (*Poietic*); «кинетики», способные и деятельные люди, хорошие организаторы – преподаватели, артисты, проповедники и т. п. (*Kinetic*); «глупцы», лишенные адекватного мышления и воображения (*Dull*) и «низшие», обладатели пошлого ума, асоциальные, лишенные морального чувства (*Base*). Границы между группами подвижные, допускающие переход из одной группы в другую. Однако, как и в Государстве Платона, правителем Утопии – «самураем» в терминологии Уэллса – может стать только представитель высших каст («созидатель», или «кинетик»). Жизнь самураев, как и жизнь платоновских правителей-философов, подчинена строгим правилам и предполагает ряд ограничений (отказ от алкоголя, курения, азартных игр и т. п.) и обязательств (в т. ч., регулярное чтение новых книг). Именно самураи осуществляют «социальную хирургию»: ограничивают деторождение в определенных группах населения, уничтожают «выродков».

Матричная структура, заложенная утопией Уэллса и Государством Платона, сложнее, чем заданная «Островом доктора Моро», и предполагает биомоделирование человека, в т. ч. направленную селекцию, деление людей на «высших» и «низших» (гений / обыкновенный человек), кастовую структуру общества (деление на фракции), правление «высших» (у Пла-

Utopia // Utopian Studies. -2000. – No. 11. 2. P. 96.

¹³ Уэллс Г. Современная утопия / Пер. с англ. В. Зиновьева. М., Книжный Клуб Книговек; СПб, Северо-Запад, 2010. С. 164–165, 124, 161–162.

¹⁴ Wells H. G.; Huxley Julian, and G.P. Wells. The Science of Life: A Summary of Contemporary Knowledge about Life and its Possibilities. In 3 volumes.-London, 1930. P. 328.

тона это философы, у Уэллса – самураи), обладающих наиболее полным знанием о мире, и кинетический характер утопического общества, предполагающий возможность изменения, не характерный для утопии как жанра.

Актуализируя те или иные составляющие платоновско-уэллсовской матрицы утопии, кинематограф воплощает тот или иной вариант эволюции – эволюцию биологическую, творческую, этическую или кооперативную. При этом оценка вектора эволюционного процесса существенно варьируется, далеко не всегда являясь негативной.

По следам романов «Современная утопия» и «Люди как боги» (*Men Like Gods*, 1923) Уэллса и в споре с его концепцией общества будущего был написан антиутопический роман Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» (*Brave New World*, 1932). Во время работы над книгой Хаксли (внук Томаса Генри Гекели, у которого учился Уэллс) признавался, что пишет роман "on the horror of the Wellsian utopia and a revolt against it"¹⁵. Биомоделирование человека и построение общества на основе евгеники – центральная тема романа и его телеверсий (1980, реж. Burt Brinckerhoff, NBC; 1998, реж. Leslie Libman, Larry Williams, NBC). Так, фильм 1998 года, как и роман, начинается с объяснения генетического программирования и системы размножения, причем в фильме речь идет о генетической инженерии, об искусственном оплодотворении яйцеклетки вне организма и последующем почковании яйца, из которого можно получить до 96 почек, в каждой из которых может развиваться зародыш человека:

«Так начинается наша жизнь... Выбираются идеально подходящие мужские и женские ДНК. Яйцеклетка оплодотворяется, ДНК соединяется... и начинает расти ребенок. Но до Войны мужчины и женщины сами подбирали себе партнера. Это было опасно. Случиться ведь могло что угодно. Дети принадлежали им... как вещи. Они не ценили свободу, как мы теперь. Это называлось семья. С тех пор многое изменилось. «У нас нет преступности, болезней, войн, старости и страдания». «Каждый человек генетически спроектирован и идеально играет свою роль в обществе, поэтому все счастливы» [...] «Я только не понимаю, как детей раньше декантировали». А этого и не было. Они рождались. Мужчины с женщинами занимались сексом, женщины беременели и рожали. «Что, как животные?» Знаю, в это трудно поверить. Это был болезненный, опасный и унижительный процесс. «Значит, они боялись заниматься сексом?» Иногда, если мужчина с женщиной хотели детей, они женились и потом занимались сексом только друг с другом. «Как долго?» Всю жизнь. «Значит, они были матерями и отцами?»¹⁶ («This is how life begins... For all of us. The male and female DNA are matched to make sure everything comes out just right... The egg is fertilized; the DNA are combined... and the baby starts to grow. Before the Wars... men and women would match their own DNA. Then... anything could happen. That was very dangerous. Children belonged to them... like objects.

They did not value freedom like we do today. It was called 'Family' We've come a long way since then. "Today we have no crime... no disease, no war, aging, or suffering". "Each of us is genetically designed... to fit perfectly into our place in society". "So everyone's happy". Very nice. Good job, Gabriel. I do not understand. How were children decanted in the old days? The children were not decanted. They were born. After a woman and a man had sex... the woman would get pregnant and then give birth. Like animals? It's hard to believe. It was a very painful, dangerous and degrading experience. So. Were they afraid to have sex? Sometimes. If a man and a woman wanted to have babies... They would get married. And then they were supposed to have sex with each other. For how long? Their whole lives. You mean they were 'Mothers' and 'Fathers'?»)

Общество не просто делится на касты (альфа, бета, гамма, дельта, эпсилон) – оно делится на касты, которые объединяются в два класса: высших (альфа и бета) и низших (гамма, дельта

¹⁵ Huxley, Aldous. Letter to Mrs. Kethevan Roberts. 18 May 1931 // Huxley, Aldous. Letters of Aldous Huxley / ed. by Grover Smith. New York and Evanston: Harper & Row, 1969, p. 348.

¹⁶ Brave New World (1998). Movie Script. [Электронный ресурс] http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=brave-new-world.

и эpsilon). Различие высших и низших начинается еще в инкубаторе, где оплодотворенные яйца, из которых позднее разовьются альфы и беты, остаются до своего логического конца, а гаммы, дельты и эpsilon через тридцать шесть часов снова подвергаются обработке и дальнейшему почкованию. Естественно, что все руководство – это интеллектуалы альфа-плюс, представляющие собой аналог философов Платона и самураев Уэлса.

Проведенный в островном пространстве эксперимент по созданию государства, населенного исключительно альфами, о котором становится известно в ретроспективном повествовании, продемонстрировал несостоятельность идеи бессловного общества и необходимость кастовых различий: обеспеченные всем необходимым, альфы оказались неспособны к распределению труда, в результате гражданских войн большая часть альф погибла, а оставшиеся в живых попросили о возвращении в прежнюю кастовую структуру. Общественная справедливость в Мировом Государстве, как и в Государстве Платона, заключается в повиновении низших руководству высших, в отсутствии стремления занять несвойственное и непредназначенное место.

В фильме 1998 года Ленайна, отказываясь от официальной версии истории, изложенной в едином школьном учебнике, объясняет ученикам, что древние греки «поклонялись людям действия, жертвовавшим собой, они называли их героями. Но цивилизация развивалась, и роль героев становилась все менее важной. Сейчас мы знаем, что героизм был всего лишь антисоциальным поведением, необходимым в старом несовершенном мире..., потому что герои изменяют вещи. А мы не должны хотеть изменений. Герои доказывают, что один человек может все изменить» («worshipped men of sacrifice and action, whom they called heroes. As Civilization progressed, the world of heroes became more and more irrelevant. Now we know that heroism is really antisocial behavior but necessary in the old and imperfect world because heroes change things. We're not supposed to want anything to change. Heroes mean that one person can make a difference»). Новому миру, девиз которого «Общность, одинаковость, стабильность», противопоставляется нестабильный мир героев-деятелей.

Роман и его экранизации создают негативный образ и социалистического, и технократического общества, поощряющего консюмеризм¹⁷. Хаксли ставит под сомнение и «этическую эволюцию», адвокатом которой выступал Уэллс, и «творческую эволюцию» по Ламарку, сатирически изображая методы выработки нужных типов поведения¹⁸. Симпатии писателя находятся на стороне кооперативной эволюции по Кропоткину, о чем он и заявляет в предисловии:

«Если бы я стал сейчас переписывать книгу, то предложил бы Дикарю третий вариант. Между утопической и первобытной крайностями легла бы у меня возможность здравомыслия – возможность, отчасти уже осуществленная в сообществе изгнанников и беглецов из Дивного нового мира, живущих в пределах Резервации. В этом сообществе экономика велась бы в духе децентрализма и Генри Джорджа, политика – в духе Кропоткина и кооперативизма. Наука и техника применялись бы по принципу “суббота для человека, а не человек для субботы”, то есть приспособлялись бы к человеку, а не приспособляли и порабощали его (как в нынешнем мире, а тем более в Дивном новом мире)»¹⁹(«If I were now to rewrite the book, I would offer the Savage a third alternative. Between the utopian and the primitive horns of his dilemma would lie the possibility of sanity – a possibility already actualized in some extent, in a community of exiles and refugees from the Brave New World, living within the borders of the Reservation. In this community economics would be decentralist and Henry-Georgian, politics Kropotkinesque co-operative. Science and technology would be used as though, like the Sabbath, they had been made for man, not (as at

¹⁷ В Государстве практикуется выработка «инстинктивного» отвращения к природе в сочетании с внедрением любви к загородным видам спорта, что призвано способствовать загруженности не только транспорта (в случае любви к природе люди стремились бы на выходные уехать за город, а не ходить по магазинам), но и фабрик, производящих спортивный инвентарь.

¹⁸ Например, при помощи электрошока вырабатывается отвращение к цветам и книгам у детей ползункового возраста.

¹⁹ Хаксли Олдос. О дивный новый мир. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2005. С. 7.

present and still more so in the Brave New World) as though man were to be adapted and enslaved to them)»²⁰.

Евгеническая программа и генетический детерминизм становятся основной темой в фильме «Гаттака» (*Gattaca*, 1997, США, реж. Andrew Niccol). Все люди в мире фильма делятся на два класса: «годные» (valid) и «негодные» (in-valid), высшие и низшие. Так, Винсент (Ethan Hawke) – «негодный», рожденный без помощи генетической инженерии; его младший брат Антон – «годный», смоделированный на основе наиболее удачных генов родителей:

– Взятые у вас яйцеклетки, Мария, были оплодотворены спермой Антонио. Мы отсортировали двух здоровых мальчиков и двух девочек. Без предрасположенности к любым наследственным заболеваниям. Давайте выберем наиболее совместимого кандидата. Какой пол вы хотите?

– Мы хотели бы, чтобы у Винсента был брат, для игр.

– Вы выбрали карие глаза, темные волосы и... светлую кожу. Я ликвидировал все, что может нанести ущерб: преждевременная плешивость, алкоголизм, склонность к насилию, к тучности.

– Мы бы не хотели... Болезни – да, но... Мы хотели бы оставить что-нибудь и на волю случая.

– Дайте своему ребенку лучший старт. У нас достаточно встроенных изъянов. Ребенок не нуждается в дополнительных трудностях. Это часть вас. Просто – ваша лучшая часть. Вы могли зачать 1 000 раз и не получить такого результата. Вот так появился Антон. Сын, достойный имени моего отца²¹.

– Your extracted eggs, Marie... have been fertilized with Antonio's sperm. After screening, we are left with two healthy boys... and two very healthy girls. Naturally, no critical predispositions to any major inheritable diseases. All that remains is to select the most compatible candidate. First, we let's decide on gender. Have you given it any thought?

– We would want Vincent to have a brother, you know... to play with.

– Of course. Hello, Vincent. You have specified hazel eyes, dark hair and fair skin. I've taken the liberty of eradicating any potentially prejudicial conditions. Premature baldness, myopia... alcoholism and addictive susceptibility... propensity for violence, obesity, etc.

– We didn't want. Diseases, yes, but... We were just wondering if it's good to leave a few things to chance?

– You want to give your child the best possible start. Believe me, we have enough imperfection built in already. Your child doesn't need any additional burdens. Keep in mind this child is still you. Simply the best of you. You could conceive naturally a thousand times and never get such a result²².

Заменив свой материал «негодного» (частички кожи, кровь, мочу) на материал «годного» инвалида Джерома Юджина Морроу (Jude Law), Винсент проходит отбор в аэрокосмическую корпорацию Гаттака и готовится к полету на Титан. За историей самозванца и детективным сюжетом (расследованием убийства, совершенного в лаборатории корпорации) скрывается полемика с евгенической утопией Платона-Уэллса. Винсент в финале фильма превосходит генетически совершенных соперников. В «Гаттаке», как и в антиутопии Хаксли, поддерживается идея продуктивной случайности, или ошибки. Физическая недостаточность Бернарда Маркса (низкий рост) в романе «О дивный новый мир», равно как и его умственное превосходство над другими альфами, возможно, обусловлены сбоем в процессе биомоделирования (ошибочно влитым в кровезаменитель спиртом). Победа Винсента над братом-соперником и

²⁰ Huxley, Aldous. *Brave New World*. Reprint. – New York: Harper and Row, 1969 [1946]. – P. vii-viii.

²¹ Гаттака. [Электронный ресурс] <http://vword.ru/tekst-filma/Gattaca/>; Gattaca. Movie Script. [Электронный ресурс] http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=gattaca.

²² Gattaca. Movie Script. [Электронный ресурс] http://www.springfieldspringfield.co.uk/movie_script.php?movie=gattaca.

над обстоятельствами, открывшая путь в космос, также становится возможной благодаря его генетическому несовершенству: в отличие от «годного» брата, «негодному» Винсенту в трудных ситуациях всегда приходилось выкладываться до конца, не рассчитывая на возможность отступления. Параллелизм заключительных сцен – самоубийства Джерома, которое он называет путешествием, и отправления в полет Винсента – отменяет генетический детерминизм и уравнивает героев. Начало путешествия есть одновременно окончание переходного периода, в процессе которого происходит трансформация обоих героев – телесная и духовная. Джером говорит Винсенту: «Я только одолжил тебе тело. Ты одолжил мне свою мечту».

Автором финальных слов фильма с равным успехом может быть каждый из них: «Для меня, которого не должно было существовать в этом мире, неожиданно оказалось тяжело покидать его. Говорят, каждый атом в наших телах когда-то был частью звезды. Может быть, я не уйду. Может, я возвращаюсь домой». "I only lent you my body. You lent me your dream". Автором финальных слов фильма с равным успехом может быть каждый из ННх: "For someone who was never meant for this world... I must confess I'm suddenly having a hard time leaving it. Of course, they say every atom in our bodies was once part of a star. Maybe I'm not leaving. Maybe I'm going home".

Разрушение концепции общества, построенного по модели Платона-Уэллса, и генетического детерминизма продолжается в дистопии «Остров» (*The Island*, 2005, реж. Michael Bay), где на первый план выходит тема клонирования: деление на высших и низших проходит по линии человек / клон. В островном пространстве, как и в Государстве Платона, допустимо манипулирование низшими: клоны не подозревают, что победители розыгрыша лотереи отправляются не на прекрасный Остров, а на смерть после изъятия органов, ради которых их и выращивали²³.

Но наиболее развернутую картину футуристического общества, в основе которого все та же платоновско-уэллсовская модель государства, дает трилогия о дивергентах молодой американской писательницы Вероники Рот и созданные на основе этой трилогии фильмы²⁴.

Постапокалиптическое общество, построенное на развалинах Чикаго, делится на пять фракций с говорящими названиями: Эрудиция (*Erudite, the intelligent*), Отречение, или Альтруизм (*Abnegation, the selfless*), Искренность, или Правдолюбие (*Candor, the honest*), Бесстрашие, или Лихость (*Dauntless, the brave*), Дружелюбие, или Товарищество (*Amity, the peaceful*). В основе деления – черты характера, которые определяют социальные функции каждой фракции.

В своих построениях Вероника Рот явно ориентируется на кастовую модель общества Платона и Уэллса. Для Платона структуры человеческой души и общества аналогичны. За делением на три сословия: философы (сословие воспитателей), стражи (сословие воинов), ремесленники и земледельцы (сословие кормильцев) – стоит тройственный характер душевной организации человека: разум (правители-философы), «яростный дух» (стражи) и вожделеющее начало, то есть низший вид души (ремесленники и земледельцы). Уэллс, как отмечалось выше, также различает разные типы ума (творческий, деятельный, глупый, пошлый) и соответствующие типам ума группы: интеллектуалы («созидатели»), деятельные люди («кинетики»),

²³ В Государстве Платона «правителям потребуется у нас нередко прибегать ко лжи и обману – ради пользы тех, кто им подвластен». Так, например, допустимой считается подтасовка результатов жребия при выборе брачного партнера: «А жеребьевку надо, я думаю, подстроить как-нибудь так, чтобы при каждом заключении брака человек из числа негодных винил бы во всем судьбу, а не правителей» (Платон. Государство / Пер. с древнегреч. А.Н. Егунова. СПб, Наука, 2005. Книга V. 459d, 460a. [Электронный ресурс] <http://psylib.org.ua/books/plato01/26gos05.htm>)

²⁴ В трилогию входят романы *Divergent* (2011, в рус. переводе: «Дивергент», «Избранная»), *Insurgent* (2012, в рус. переводе: «Инсургент», «Мятежная»), *Allegiant* (2013, в рус. переводе: «Аллигент», «Преданная»). На сегодняшний день экранизированы первые две части трилогии: «Дивергент» (2014, реж. Neil Burger); «Дивергент, глава 2: инсургент» (*The Divergent Series: Insurgent*, 2015, реж. Robert Schwentke); заключительный фильм трилогии выйдет в двух частях в 2016 и 2017 году (*The Divergent Series: Allegiant*, реж. Robert Schwentke; *The Divergent Series: Ascendant*).

«глупцы» и «низшие». Собственно, «низшие» в модели Уэллса – это те асоциальные элементы, которые у Платона вытесняются за границы социума. В трилогии о дивергентах эрудиты аналогичны философам в Государстве Платона и созидателям в Утопии Уэллса. Фракция Дружелюбие – это земледельцы, аналогичные сословию земледельцев и ремесленников Платона и отчасти касте глупцов Уэллса. Члены фракции Отречение, с одной стороны, пополняют сословие ремесленников, а с другой, становятся политическими лидерами, соответствующими правителям Платона и самураям Уэллса. Точного аналога фракций Бесстрашие и Правдолюбие в бесконфликтной утопии Платона-Уэллса нет; отчасти они сопоставимы со стражами Платона и кинетиками Уэллса. Бесстрашные используются в основном как полицейские, а процесс инициации в Бесстрашие сопоставим с агогэ – системой спартанского воспитания. В постапокалиптическом обществе серии о дивергентах есть также бесфракционники, вытесненные за пределы Утопии Платона, но соотносимые с «низшими» Уэллса, и дивергенты – люди, объединяющие в себе черты нескольких фракций (они считаются опасными и подлежат уничтожению).

Трилогия о дивергентах, однако, есть нечто другое, чем очередная вариация на тему общества будущего по модели Платона-Уэллса. Последняя часть трилогии раскрывает евгеническую программу, частью которой явилось вынужденное деление на фракции. Выясняется, что генетическая инженерия привела к разрушительным последствиям, и для корректировки результатов были созданы изолированные друг от друга социумы, призванные существовать до тех пор, пока «испорченные» гены не «очистятся». Дивергенты, считающиеся опасным отклонением, в действительности являются нормальными, в отличие от тех, кто вел за ними охоту²⁵. Процедуру «генетического исцеления» возглавляет Бюро Генетической Защиты (аналог правительства самураев), которое делит население на высших (генетически чистых) и низших (людей с поврежденными генами). Проблему выхода из генетической ловушки, в которой оказалось человечество, Бюро решает с позиции целесообразности, отдавая предпочтение «высшим» формам и готовое пренебречь интересами и жизнями низших.

Несмотря на то, что при обращении к теме биомоделирования нового человека и построения нового идеального общества, в кинематографе преобладают дистопическая и постапокалиптическая картины мира, намечается тенденция к появлению новых – кинетических – форм утопий, менее социально ориентированных и допускающих изменение, намеченное в «Современной утопии» Уэллса. Фильм «Гаттака» и трилогия о дивергентах Вероники Рот стали первыми шагами в этом направлении. Эксперименты по биомоделированию человека при помощи вивисекции в литературе и кинематографе, как представляется, утратили свою новизну, ушла в прошлое и тема селекции брачных партнеров; фокус внимания переместился на генетическую инженерию в эпоху становления новой евгеники, то есть очередной попытки улучшить генетику человека и тем самым ускорить эволюционный процесс. Социальная проблематика, характерная для «Современной утопии» Уэллса и антиутопии Олдоса Хаксли, в современных моделях общества будущего сменилась проблематикой морально-этической. Постапокалиптическое и фантастическое пространства будущего оказались открытыми не только для проекций ужасов настоящего и опасений за будущее человечества, но и для конструирования идеальных моделей общества, что заставило писателей и кинематографистов вновь обратиться к утопиям Платона и Уэллса и к эволюционным теориям развития человека и общества.

²⁵ Откровением (впрочем, не окончательным) о дивергентах и их роли заканчивается фильм «Инсургент»: «We designed your city as an experiment. We believed it was the only way to recover the humanity we had lost. And we created factions to ensure peace. We believed that there will be those among you who will transcend these factions. These will be the Divergent. They are the true purpose of the experiment. They are vital to humanity's survival» (Insurgent. Movie Script. [Электронный ресурс] http://www.sprimgfieldSpringfield.co.uk/movie_script.php?movie=insurgent.

Экран — приглашение в утопию

Дриккер А.С., Санкт-Петербург, Институт философии, Санкт-Петербургский государственный университет

Появление и распространение утопических картин (платоновского «Государства», «Града Божия» Августина или «Города Солнца» Кампанеллы) – верный признак грядущих тектонических культурных сдвигов. XX-й век с его технологическими, социальными революциями, демографическими взрывами крайне плодovit на утопии. Характерно, что на фоне удивительных цивилизационных достижений утопия трансформируется в антиутопию, дистопию. Благостные картины построения научно-прогрессивного рая в New Age или информационном парадизе общества знания у Тоффлера, Берджесса, Курцвайля²⁶... почему-то вызывают лишь кратковременный интерес. А вот мрачные фантазии Уэллса, Хаксли, Оруэлла, Брэдбери привлекают неослабевающее внимание на протяжении столетия.

Небезынтересно, имеются ли реальные основания, предпосылки тех удивительных перемен, яркие картины которых рисует воображение талантливых авторов? Отыскиваются ли некие общие закономерности в столь разноплановых фантазиях, их «технологическая база»?

Искусство как индикатор

Конечно, можно заключить, что современные трансформации не столь радикальны, а являют естественное равномерное нарастание эволюционного ускорения культуры. Доводов за и против можно отыскать достаточно. Однако самые серьезные аргументы в пользу вероятных культурных катаклизмов или прорывов предьявляет искусство – самый чуткий орган культуры. Хотя признанные авторитеты (теоретики, художники, кураторы...) аргументированно доказывают преемственность актуального изобразительного искусства по отношению к классическому, боюсь, что «нейтральному» наблюдателю, не включенному в контекст, усмотреть связь между работами Уорхолла и Дега, Мондриана и Микеланджело, Кандинского и Джотто будет весьма затруднительно.

Литературных премий в России (в соответствии с общемировой тенденцией) сегодня много больше, чем в Советском Союзе. Но о какой литературе может идти речь, если смерть печатной книги зарегистрирована в отчетах по книгоизданиям и продажам, а среди племени младого на гуманитарных факультетах найти индивида, который читал «Мадам Бовари» не проще, чем белый гриб в ЦП-КиО. Да что говорить о литературе, если профессионалы давно обсуждают глубокий кризис кино, самого молодого и мощного искусства XX века. Что же произошло, каковы причины фазового перехода, какова специфика тех грандиозных перемен, которые мы наблюдаем, и тех, которые предрекает стремительный научно-технологический прогресс, искусство, пророки – художники?

Культурное ускорение

Развитие культуры может быть представлено как результат эволюционного замещения простейших реакций длинными рефлексорными дугами. Первичные инстинктивные действия связаны с более древним зрительным восприятием и освоением среды. Вербальный язык появляется (вследствие давления инстинктов) позднее. Актуальное множество «человеческих»

²⁶ Kurzweil Raymond, род. в 1948 г.; американский изобретатель и футуролог. Примем, ред.

условных рефлексов образовалось в процессе грамматического, синтаксического, семантического совершенствования вербального языка, стимулирующего интеллектуально-эмоциональное усложнение. Разум был призван к обслуживанию инстинктов. Используя энергетический потенциал природы, инстинктов для саморазвития, он обрел автономность, которая привела к удивительным культурным свершениям-достижениям.

В Новой эре эти свершения связаны с непрерывным наращиванием скорости передачи вербальной информации. Пик ускорения приходится на рациональную культуру, которая за счет эффективного кодирования, придавая слову телеграфную, телефонную, световую скорость, разгоняя научное познание (производное от вербального), открывая уже в первой половине XIX века фотографию, создает предпосылки победного марша кино, телевидения, всего последующего технологического наступления. Пробив барьер, отворив русло информационного ускорения, вербальная культура стремительно мчится по этому пути.

Бернард Шоу, впервые увидев ночью на перекрестке Бродвея и 42-й street сверкающие неоновые картинки, сказал: «Должно быть, это красиво, когда не умеешь читать». Удивительно остроумно, но – недалёковидно. Визуальная культура, лишь дополнявшая чтение текстов, едва ли не в одночасье становится культурой настоящего и будущего. А визуальный канал, отвечая эволюционной потребности в наращивании скорости переработки информации, за считанные десятилетия превращается в абсолютно доминирующий.

Важнейшее искусство Новейшей эры – кино, конечно, использует слово. Но едва овладев способностью манипулировать иконическими знаками, юное искусство стало оппозиционно культуре слова (книжной, театральной...): «Кино противостоит культуре чтения, а тем самым – и литературе. Соперничество кино с литературой – факт сегодняшней культуры»²⁷.

Однако кино – лишь первая ласточка. Следом поднимается визуальное цунами: реклама, телевидение, шоу, видео, планшеты, смартфоны. Эта волна, смывая книгу с культурного материка, завершает эру вербальной культуры, печатного слова. Интуиция не подвела чутких художников: книги нету элоев или морлоков в «Машине времени»²⁸, ее нет в «Дивном новом мире»²⁹, где уж ей конкурировать с запахо-фильмами, в «1984-м» у Оруэлла «охота за книгами и уничтожение велись... основательно... едва ли в целой Океании существовал хоть один экземпляр книги, изданной до 1960 года»³⁰.

Современное искусство, культура – это широко доступная культура ускоренного информационного потребления. Наиболее показательно телевидение – основной источник информации в послевоенную эпоху. Средняя продолжительность кадра в телевизоре – всего 3,5 секунды, типичная длительность новостного фрагмента – 45 секунд, а программы так структурированы, что примерно каждые 8 минут могут считаться отдельным самостоятельным событием:

«Крутите человеческий разум в бешеном вихре, быстрее, быстрее! – руками издателей, предпринимателей, радиовещателей, так, чтобы центробежная сила вышвырнула вон все лишнее, ненужные бесполезные мысли!»³¹. Глазу некогда думать, всегда есть что-то новое, на что можно посмотреть. Телевидение не требует никаких умений или усилий для просмотра или понимания, оно нацелено на немедленное эмоциональное вознаграждение. Развлечение – это глобальная идеология всего происходящего в телевизоре.

Гражданин свободного демократического общества с его восприятием и потребностями – логичный итог этой эволюционной тенденции. Главный же инструмент, посредник между

²⁷ Балаши Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 7.

²⁸ Уэллс Г. Машина времени. Человек-невидимка. М., 2005.

²⁹ Хаксли О. Дивный новый мир. СПб, 2000.

³⁰ Оруэлл Дж. 1984. М., 1989. С. 64.

³¹ Брэдли Р. 451 градус по Фаренгейту. М., 1987. С. 112.

глобальной информационной структурой и человеком – экран. Тот самый телескрин, от которого не укрыться нигде: «Старший брат смотрит на тебя»... Всегда: «Смит! Да, вы! Глубже наклон!... Вы не стараетесь. Ниже!»³².

Визуально-экранная эра

Правда, актуальная практика показывает, что Олдос Хаксли провидел будущее много точнее, чем Джордж Оруэлл: более эффективный контроль поведения достигается не угрозой наказания, боли, а с помощью награды, унизительного удовольствия. Даже пресыщенный Древний Рим с его гладиаторскими боями и зрелищами не может сравниться с морем развлечений, предлагаемых телевидением, интернетом. Наступление эры Форда из «Дивного Нового мира» в полном объеме – дело очень коротких лет: «А орган между тем источал волны мускуса. Из репродукторов шло замирающее суперворкованье: «Оооо»; и сверхафриканский густейший басыще мычал в ответ воркующей золотой горлице: «Мм-мм»»³³.

Как отмечалось, первичные инстинктивные реакции формируются в поле визуальности, зрительные образы, естественные знаки инстинкту значительно ближе, роднее, чем условные, абстрагированные позднейшие языки. Картинки с легкостью побеждают слова по части привлечения внимания. В торжестве визуальности можно усмотреть закономерный реванш инстинкта. Инстинкту «нравится» редуцированная – визуальная – картина мира. Современная магия – магия экрана, отличающегося от слова писанного, книжного и даже от росписи, картины, видимых в отраженном свете. Излучающий, притягивающий экран – верховное божество общества информационного потребления, а картинка – его икона.

Пока биологические инстинкты действовали в среде, жестко, физически ограничивавшей их, они активно стимулировали культурно-рефлекторное развитие. Однако рациональная культура, в погоне за эффективностью придавая слову сверхзвуковую скорость, утратила ориентиры протестантской этики. В сытой социально-природной среде инстинкты, освобождаясь от слабеего давления, решительно адаптируют эту среду к своим потребностям, используя ее совершенные возможности для своекорыстного влияния на познавательный поиск, направляя его в узко специализированное русло.

Новый мир

Сегодняшняя картина мира создается информационными гигантами (Google, CNN...), которые на базе глобальных хранилищ данных формуруют виртуальный образ куда более искусно и убедительно, чем «министерство правды» в «1984-м», и в полном соответствии со сценарием Брэдбери: «Как можно больше спорта, игр, увеселений – пусть человек всегда будет в толпе, тогда ему не надо думать. Организуйте же, организуйте все новые и новые виды спорта, сверхоргани-зуйте сверхспорт! Больше книг с картинками. Больше фильмов»³⁴.

По мере планетарного распространения гаджетов и глобальных сетей на экран перетекает внутренний, интимный мир переживаний, которые в комфортной операционной среде усредняются и нивелируются, активно смывая устаревшую систему ценностей. Сегодня торжествует новая демократическая этика: «социально ориентированное поведение», «групповое мышление». Милдред, жена пожарного Гая Монтэга, представляет (у Брэдбери, семьдесят лет назад!) яркий пример современного «группового или сетевого сотворчества»: «Пьесу пишут, опуская одну роль... Когда наступает момент произнести недостающую реплику, все смотрят

³² Оруэлл Дж. Указ. соч. С. 58.

³³ Хаксли О. Указ. соч. С. 235.

³⁴ Брэдбери Р. Указ. соч. С. 184.

на меня. И я произношу эту реплику. Например, мужчина говорит: “Что ты скажешь на это, Элен?” – и смотрит на меня. А я сижу вот здесь, как бы в центре сцены, видишь? Я отвечаю... я отвечаю... – она стала водить пальцем по строчкам рукописи. – Ага, вот: “По-моему, это просто великолепно!”»³⁵.

Как же можно эту стремительно грянувшую культуру определить? Приглядимся к ней, посмотрим на ее исключительно молодящую моду, на потребность в постоянной смене обстановки, на увлечение играми, царящее не только в детском саду, но в клубе миллиардеров, на центральном телевидении? Что же напоминают боди-арты, перформансы, фэнтези, интерактивные акции и искусства? Обратимся за помощью к классикам.

«Философия, история, языки упразднены. Английскому языку и орфографии уделяется все меньше и меньше времени, и наконец, эти предметы заброшены совсем», – Брэдбери с удивительной точностью рисует актуальный культурный тренд: «Из детской прямо в колледж, а потом обратно в детскую. Вот вам интеллектуальный стандарт»³⁶. Ну, конечно же, демократическое информационное общество с коллайдерами, WiFi-ем, мундиалем... – это гигантская детская комната! Тогда вопрос снимается: мы имеем дело с культурой детской, ювенальной. Теперь сразу понятен грандиозный успех комиксов, «Аватара», мультиков. Доказывать ребенку, что «Фауст» – божественное творение, – глупо. «Гарри Потер» ему, конечно, дороже и ближе. И противостоять этому бессмысленно и безнадежно.

Неотеническая³⁷ перспектива

Что же может означать этот странный зигзаг культуры от Шекспира и Моцарта к Мадонне и Шварценеггеру? Можно ли отыскать в истории какие-либо прецеденты, которые позволят усмотреть эволюционный умысел в загадочных, обескураживающих трансформациях? Примеры инфантилизации, яркие проявления задержанности в развитии хорошо известны в культуре, но наиболее наглядны они в животном мире, в процессах фенотипического регресса. Здесь упрощенные по сравнению с более сложными предками формы хорошо известны и рассматриваются в связи с неотенией – сохранением «личиночных» свойств, младенческих признаков у половозрелых особей. Резкая неотения (например, созревание половых органов на ранней личиночной стадии), отбрасывая конечные признаки или стадии развития, ведет к упрощению фенотипа, к регрессу. Такой вариант, конечно, возможен и в культуре (классический пример – императорский Рим).

Но именно неотения, видовой признак гоминид, позволила человеку вернуть цветное зрение, нарастить головной мозг. В утрате характерной для конечных стадий жесткой специализации, в устранении запрета на радикальные мутации можно увидеть перспективы. Ещё в 1930-е годы в генетике высказывалась скандальная идея об обнадеживающих мутационных монстрах.

Выдающийся советский генетик Николай Константинович Кольцов полагал, что неотения повлекла за собой упрощение генотипа, но вместе с тем перевела в запас большое количество инактивированных генотипов³⁸, обеспечивающих высокую мутабельность человеческого типа. Эволюция, в том числе и культурная, – процесс кумулятивный. Культура не утрачивает неустребованные генотипы, она сохраняет их в спящих генах. На любой стадии регресса эволюционный процесс может переменить свое направление и снова стать прогрессивным.

³⁵ Там же. С. 213.

³⁶ Брэдбери Р. Указ. соч. С. 174.

³⁷ Проявление у взрослых особей черт, свойственных детским особям. Примеч. ред.

³⁸ Кольцов Н.К. Проблема прогрессивной эволюции // Биол. журн. 1933. Т. 2. Вып. 4–5. С. 475–500.

Нынешняя очевидная культурная неопределенность, быть может, откроет путь к важнейшей психической трансформации, к освобождению от атавистических, первобытных установок, жестких культурных стереотипов. В таком движении, вполне вероятно, бытование искусства как феномена рациональной культуры приходит к финалу, к пределу, который отметит и завершение эры пророков – художников, направлявших веками человеческие устремления.

Основания к такому заключению дает и решительное вторжение в жизнь виртуальности, теснящей предметность, меняющей представления о телесности, ощущении, восприятии.

Экспансия экрана – передового агента виртуальности – сегодня порождает уродливые явления. Но и, конечно, открывает невиданные в природно-предметном мире возможности для душевного, духовного развития, которое тысячелетиями буксовало в христианском мире и столь же безнадежно долгими веками тлеет в классической культуре.

Изображение утопического общества в отечественном кинематографе

Елисеева Е. А., Москва, ВГИК

Отечественный кинематограф время от времени пытался отразить на экране различные визуальные образы утопического общества. Я остановлюсь на фильмах «Строгий юноша» А. Роома, «Кин-дза-дза» Г. Данелия и «Дракон» М. Захарова.

Действие фильма «Строгий юноша»³⁹ происходит в некоем обществе, где устанавливается строгая нравственная система коммунизма. Авторы взяли образы античности за визуальную доминанту картины. Изобразительная эстетика фильма наполнена светлыми стройными геометрическими формами: многочисленные вертикали колонн, ротонд, просторы и минимализм бытовых (квартира Гриши Фокина и его мамы) и общественных (массажная при банной комнате стадиона) интерьеров. Эту замечательную массажную, напоминающую римские термы, украшают обнаженные античные статуи. На стенах – мраморные барельефы Маркса—Энгельса-Ленина—Сталина.

В этом строящемся идеальном обществе комсомолец, строгий юноша Гриша (Д. Дорлиак), создает III комплекс ГТО – комплекс моральных качеств. И античные образы здесь работают как символы гармонии тела и души. Кстати, в начале картины героиня (О. Жизнева) обнаженной входит в озеро. Ее фигура воспринимается как облик советской Венеры.

Солнечный свет, легкость летящих штор и прозрачных занавесок, переливы световых бликов в разных эпизодах, тем не менее, не станут стройным образом предметно-пространственной среды фильма. Мышление 30-х годов XX века, несмотря на строгие формы конструктивизма, вошедшего в обиход, все-таки не может отказаться от обычных человеческих бытовых радостей.

«Дача» профессора Степанова по размерам напоминает ботанический сад; дом – огромный пансионат; лестница, по которой сбегает к мужу Маша, напоминает одесскую и украшена вазонами с цветами в лучших традициях визуального обилия сталинской эпохи. И не только: львы, вазоны, высокие лестницы, красивые кованые решетки – это устоявшиеся атрибуты дворцов и усадеб. образу дворцов соответствуют и натюрморты: вазы с цветами и фруктами, сверкающие элегантные рюмочки, бутылки с коньяком. Да и интерьер дачи профессора Степанова решен как полукруглая гостиная в английском стиле. Пальмы, плетеная мебель, античные статуи – все эти элементы вписались в жизнь общества будущего. И это, на наш взгляд, свидетельствует об определенной наивности представлений об идеальном будущем, как и о нравственных качествах его членов. Вот комплекс душевных качеств, составленный Гришей Фокиным: ясность цели, настойчивость, твердость характера, гуманность, скромность, искренность, великодушные, щедрость, сентиментальность, жесткое отношение к эгоизму, целомудрие. На вопрос: «Это же буржуазные качества?» следует закономерный ответ: «Это – человеческие качества!».

Особенно интересна сцена концерта-сна. Круглый зал с очень высокими потолками. Лестница, уводящая не просто вверх, а прямо-таки в небо. Колонны из прозрачного материала. Черный сверкающий рояль. Белочерные круги из мрамора на полу, превращающиеся в круги на воде.

Все сверкает и переливается, как северное сияние (или образы сна).

Маша и Гриша в белой одежде.

Образ любви.

³⁹ Сценарист – Ю. Олеша, режиссер – А. Роом, оператор – Ю. Екельчик, художники – М. Уманский, В. Каплуновский, 1935.

И далее – сцена в операционной. Огромный зал. В центре – операционный стол. Полу-кругом стоят студенты. Хирург одет во врачебный халат и бабочку на белой рубашке. Спасенную пациентку уносят после операции на руках.

Буйная эклектика в изобразительном ряду фильма создает проблемы в восприятии идеального общества, оставляя ощущение недоверия ко всему происходящему. Но трепетность подачи изобразительных фактур и образов, лирическая манера операторской работы сглаживают ощущение, оставляя более нежное чувство.

80-е годы XX века. Чем совершеннее техника, тем чувствительнее должен быть человек ко всему прекрасному и безобразному на земле. Увы, слишком часто мы еще встречаемся с обратным. Проблему эту в комедийно-фантастической форме ставит в картине «Кин-дза-дза»⁴⁰ Г. Данелия.

Переноса нас в другую галактику (галактика Кин-дза-дза), авторы как бы ведут разговор не о нашей современной жизни. Нет, это мы со стороны наблюдаем жизнь других.

Планета – пустыня Плюк. Серые каменные глыбы. Все почти бесцветное, как бы вылинявшее: и песок, и небо. И люди на чужой планете неряшливые, оборванные, нечистоплотные, с низменными интересами.



Предметно-пространственная среда максимально очищена от подробностей, на ней нет следов жизни человека. Даже во дворце правителя мы увидим комнату весьма примитивного, даже ущербного архитектурного решения. (Например, бассейн: гладкий желтый пол, красные стены).

Техника-то, конечно, у них невиданная: все летает, катапультируется.

Но их различные летательные аппараты грубы, безобразны.

Дома на планете больше напоминают мусорные ящики (нелепые железные столбы, темные коридоры, грязь, пыль).

Одежда жителей более чем странная.

⁴⁰ Сценаристы – Г. Данелия, Р. Габриадзе, режиссер – Г. Данелия, оператор – П. Лебешев, художники – А. Самулкин, Т. Тэжик, 1986.



Красота – это желтые штаны, самая большая удача – малиновые. Цена не имеет значения.

К примеру, в эпизодах попытки бегства главных героев жизнь и интересы людей на чужой планете показаны как гигантский, чудовищный аукцион. Массы кишачих вокруг помоста людей, увиденных через решетчатые ступеньки высокой лестницы, вызывают в памяти кадры подземного города из фильма «Метрополис»⁴¹.

Фильм «Убить дракона»⁴² снят почти одновременно с картиной Г. Данелия.

⁴¹ Сценаристы – Теа фон Харбоу, Ф. Ланг, режиссер – Ф. Ланг, операторы – К. Фройнд, Г. Риттау, художники – О. Хунте, Э. Кеттельхут, К. Фоллбрехт, 1926.

⁴² Сценаристы – Г. Горин, М. Захаров (по мотивам пьесы Е. Шварца «Дракон»), режиссер – М. Захаров, оператор – В.

Здесь авторы показали общество будущего как тоталитарное. И оно так же неприглядно, как и в картине «Кин-дза-дза». Настроение в обществе отразилось на авторских взглядах, как в фильме Г. Данелия, так и в фильме М. Захарова. В обоих фильмах одинаково негативно изображены как власть, так и народ. Но в фильме «Убить дракона» весьма откровенно власть отождествляется с фашизмом.

Это передается и через цветовое решение картины. В начале фильма человек идет по земле, а зеленая трава вся в прожилках бурых растений. Костюмы приспешников Дракона вызывают ассоциации с одеждой эсесовцев (черные блестящие кожаные плащи), черные каски, черные платки под касками. В руках красные огнетушители (для инакомыслящих) и шланги.

Люди с рыбацкой сеткой бегут за чужестранцем и ловят его, как загнанного зверя.

Пленники, как туши, подвешиваются на крюках в странном офисе, где люди что-то сосредоточенно считают на счетах и заносят в книги.

Город мрачный, с высокими строениями и башнями. В башне архивариуса Шарлеманя (В.Тихонов) все уставлено стопками книг (архивы за несколько столетий), а крутая лестница – без перил. (Путь к истине – поистине опасен!)

Алтарь в разрушенной церкви надежно упрятан за старыми, почерневшими досками.

Фантазмагорические элементы наполняют жизнь персонажей: в огромном мрачном доме Бургомистр (Е. Леонов) играет на золотой арфе; оживают головы бронзовых скульптур; в гостиной идет сварка нового изваяния Дракона (в масштабе 1:10); оркестранты с черными повязками на глазах, но в белых перчатках.

Узнаваем и облик Бургомистра, на пиджаке которого бряцают многочисленные медали.

Наступает зима. Она будет долгой. Надо подготовиться. Рыцарь Ланцелот (родственник тому самому рыцарю Ланцелоту) вновь бредет по полю, теперь уже снежному. И снова в воздухе летит дракон. Но не взрыв, а змей, которого запускают ребяташки. Среди них притаился пока безвредный, притихший бывший Дракон.

Авторы подводят итог: три головы упали, а выросла тысяча.

Впереди наше реальное общество ждут большие перемены.

«Метрополис»: сердце как вызов антиутопии

Ельчанинофф Л.И., Москва, ВГИК

Со времени выхода фильма «Метрополис» в 1927 году сложилась традиция противопоставлять банальное и эклектичное, как считается до сих пор в киноведении, содержание сценария Теа фон Харбоу, и гениальную кинематографическую форму режиссера Фрица Ланга. Ни один другой фильм в истории кино не был так «разведен» в своих основных составляющих. Этот посыл и был, на мой взгляд, тем тормозом, который останавливал исследователей от серьезного анализа картины. Этот императив звучал как аксиома, и критики, размышляя над формой «Метрополиса», содержание намеренно не анализировали, поэтому все сводилось к описанию пластических приемов и методов съемки. Картину также делили на антиутопию Ланга и сентиментальную утопию фон Харбоу.

Если согласиться с мнением французских исследователей киноэкспрессионизма Ф. Куртада и А. Вейерье, что «Метрополис» – «интегрально экспрессионистский фильм, единственный по-настоящему экспрессионистский фильм Ланга»⁴³, то уже можно предположить, что представленная в нем картина будущего не будет радужной: для экспрессионистского *Weltanschauung*'а не было повода видеть в победившей цивилизации, так ярко охарактеризованной О. Шпенглером в «Закате Западного мира» (у нас переведенного как «Закат Европы» и вышедшего без купюр и с оригинальным названием только в 2000-е годы) перспективу избавления от тех страхов и отчаяния, которыми «кричит» настоящее.

В этом смысле представление о будущем Ланга априори должно было быть антиутопией. Фильм ею и является на уровне представления модели будущей цивилизации. Авторы «дорисовали» картину будущего, «эскизы» которой они наблюдали в современности. И нужно признать с высоты нашего времени, которое и было временем действия фильма (это 2000 год), что получилась она неутешительно схожей с нашей реальностью и ее перспективами.

И в одноименном романе, и в сценарии фон Харбоу описывает модель будущей цивилизации: это мегаполис, названный классическим греческим «Метрополис», что означает и город (именно город как единственно возможная форма будущей цивилизации в противовес природе, земле, кормящей живущих в естественном природном ритме и трудящихся на ней свободных людей), и государство (как организованная и управляемая структура общежития). В романе и сценарии Метрополис предстает двухуровневым: под землей город рабочих, над землей возвышаются суровые башни, где живет элита (управляющая и сибаритствующая) – для автора было очевидным, что будущий мир будет биполярным, разделенным на элиту и работающую биомассу. Эти миры будут герметично замкнутыми, и переход возможен только вниз.

Очевидно, что нам показана антиутопия, и о гениальности её кинематографического воплощения написаны тома. Но где и в чем утопия фон Харбоу? – В выдвинутом ею тезисе и в попытке развернуть его в сюжете фильма. Он прописан в начальном и финальном титрах картины, многократно повторяется Марией и звучит так: «Посредником между головой и руками должно быть сердце!» Именно он был воспринят критиками с ярим неприятием. Но сценаристка на нем упорно настаивала. Роман, вышедший в 1927 году, предваряется ее обращением к читателям: «Эта книга – не картина настоящего. Эта книга – не картина будущего. Эта книга нигде не происходит. Эта книга не служит никакой тенденции, никакому классу, никакой партии. Эта книга – история, которая развивается вокруг одной мысли: посредником между головой и руками должно быть сердце»⁴⁴.

⁴³ Courtade F., H. Veyrier. Cinema expressionniste. Paris, 1984. P. 154.

⁴⁴ *Harbou von T. Metropolis*. Frankfurt/M. – Berlin – Wien, 1984. S. 7.

Не только тонкая исследовательница Л. Айснер называет этот тезис «банальным» – во всех статьях, посвященных фильму, эта оценка стала общей, никем не оспариваемой. Да и сам Ф. Ланг всегда заявлял, что в этот тезис изначально не верил. В том же издании под словами фон Харбоу стоят его: «Основной тезис принадлежит г-же фон Харбоу, но я, как минимум, на пятьдесят процентов ответственен, т. к. сделал фильм. Тогда я не был таким политически образованным, каковым являюсь теперь. Нельзя сделать общественно сознательный фильм, строящийся на тезисе, что посредником между головой и руками должно быть сердце, – я полагаю, что это сказка – действительно. Я же интересовался машинами...»⁴⁵

Автор романа и сценария, кому – и надо это признать – мы обязаны достаточно впечатляющими и отрезвляющими картинами будущего, выдвинула этот тезис как альтернативу той антиутопии, о которой сама же и предупреждала. Но почему все единогласно, даже ее муж и соавтор, с иронией приняли его? Смею предположить, что он был истолкован превратно, как и в сюжетной линии Марии и Фредера увидели только сентиментальную любовную историю. Неужели фон Харбоу была столь наивна? Почему ей хватило таланта и исторического предвидения для создания модели будущего и почему она, по сложившемуся мнению, вплела ее в сюжет анекдота (по выражению Бунюэля)?

Обратимся к контексту философской мысли времён создания фильма. Как в интерпретации антиутопического пласта фильма невозможно игнорировать Шпенглера, так и в вопросе основополагающего мировоззренческого тезиса картины нельзя обойти философские идеи, которые предлагали бы способ противостояния тем тенденциям в современной жизни, которые неминуемо приведут к показанной в фильме модели. Строго говоря, таковых нет – этой модели противостоять может только христианство. Поэтому русская религиозная философия, активно развивающаяся в эти годы в эмиграции, и придавала такое значение вопросам духовного противостояния тем глобальным энтропийным процессам, которыми бурлил несчастный XX век.

В 1925 году, в год написания сценария фильма, в русском эмигрантском религиозно-философском журнале «Путь» выходит статья философа и религиозного мыслителя Бориса Петровича Вышеславцева «Значение сердца в религии». Я не хочу настаивать, что Теа фон Харбоу ее читала, я подчеркиваю, что в Праге, Берлине и Париже русская научная интеллигенция вела активную интеллектуальную и популяризаторскую деятельность, выступая с докладами и публичными лекциями в основанных ими кружках, научных собраниях, высших учебных заведениях. Вышеславцев до 1924 года преподавал в основанной Н.А. Бердяевым в Берлине «Религиозно-философской академии». Пережившие катастрофу революции, русские мыслители искали пути спасения в нравственном богословии, которым пытались обогатить мировую философскую мысль. Если именно эту статью Вышеславцева фон Харбоу и не читала, то о влиянии Достоевского на немецкий экспрессионизм говорят все серьезные исследователи, о красных корешках его сочинений в немецких домах времен Веймарской республики вслед за Кракауэром повторяют все авторы, пишущие на эту тему. Наследие Достоевского тоже можно отнести к нравственному богословию – оно перекликается со святоотеческим видением мира и человека в нем, его природы, духовного начала как сущностного, духовных законов как определяющих жизнь и судьбу человека и мира. А Достоевского образованная аристократка фон Харбоу наверняка читала. Думаю, что и об островках духовного ренессанса, которые русские создали в то время в европейских столицах, она слышала. Последствием русского влияния стали два фильма отца немецкого киноэкспрессионизма Р. Вине «Раскольников» и «I.N.R.I.», снятые в 1923 году. Через Достоевского Вине от тезиса своих первых двух картин калигаристского цикла, который можно было бы выразить: «Страшно жить на этом свете, господа», выходит к образу Христа как избавлению от страха и спасению. Заметим, что в «I.N.R.I.» евангельский пласт проходит как сон или видение главного героя – революционера-террори-

⁴⁵ Там же. S. 7.

ста, казнившего премьер-министра, – который, пережив страдания Спасителя, отказывается от насилия как способа достижения социального благоденствия в мире. Это совпадает с мотивом посредника в «Метрополисе». Так что, думаю, цитата из статьи русского мыслителя, написанная в год создания фильма, будет уместной:

«Понятие "сердца" занимает центральное место в мистике, в религии и в поэзии всех народов. Одиссей размышлял и принимал решения "в милом сердце". В "Илиаде" глупый человек называется человеком с "неумным сердцем». Индусские мистики помещали дух человека, его истинное Я в сердце, а не в голове. И в Библии сердце встречается на каждом шагу. Повидимому, оно означает орган всех чувств вообще, и религиозного чувства в особенности. Трудность, однако, состоит в том, что сердцу приписывается не только чувство, но и самые разнообразные деятельности сознания. Так, прежде всего, сердце мыслит. "Говорить в сердце" – значит, на библейском языке – думать⁴⁶. Но далее, сердце есть орган воли; оно принимает решения⁴⁷. Из него исходит любовь: сердцем или от сердца люди любят Бога и ближних. Говорится, что мы "имеем кого-либо в своем сердце" (Фил. 17, 2. Кор. 7, 3) или "у нас с кем-нибудь единое сердце" (Деян. 4, 32). Наконец, в сердце помещается такая интимная скрытая функция сознания, как совесть: совесть, по слову Апостола, есть закон, написанный в сердцах. Сердцу приписываются также самые разнообразные чувства, проносящиеся в душе: оно "смущается", "устрашается", "печалится", "радуется", "веселится", "сокрушается", "мучается", "скорбит", "питается наслаждением", "расслабляется", "содрогается"⁴⁸. Как будто бы сердце есть сознание, вообще все то, что изучается психологией; и действительно, в Библии понятие "сердца" и понятие "души" иногда заменяют друг друга; точно также понятие "сердца" и понятие "духа". <... > Библия приписывает сердцу все функции сознания: мышление, решение воли, ощущение, проявление любви, проявление совести; больше того, сердце является центром жизни вообще – физической, духовной и душевной. Оно есть центр прежде всего, центр во всех смыслах. Так говорится о "сердце земли", о "сердцевине дерева" (Мф. 12, 40)»⁴⁹.

Я намеренно привела такую объемную цитату, чтобы показать, какой контекст в мировой религиозной и культурной традиции имеет сердце и какое всеобъемлющее место оно занимает в жизни человека. На мой взгляд, именно в таком ключе нужно понимать «сердце» в тезисе фон Харбоу. Речь идет о сущностном центре бытия, где человек встречается с Богом, там же он встречается и с собственным Я. В этом контексте нужно понимать образы Марии и Фредера, которые прикасаются к этой тайне. Разве не напомним нам следующая цитата из статьи первую встречу Фреда и Марии в вечном саду и вторую встречу в древнехристианских катакомбах:

«Христос говорит: какая польза человеку, если он весь мир приобретет, душу же свою потеряет? Он говорит здесь именно об этом предельном таинственном центре личности, где лежит вся ее ценность и вся ее вечность. Найти эту свою вечность, значит найти свое истинное Я, заглянуть в глубину своего сердца. И это удастся немногим, и, прежде всего, переживается, как чувство глубочайшего изумления, как бы нового духовного рождения или исцеления от прирожденной слепоты»⁵⁰.

Когда Мария поднимается с детьми рабочих в вечный сад, Фредер, видя ее, берет за сердце. Этот экспрессионистский жест указывает именно на то прочтение, которое мы находим у Вышеславцева. Мария как пророк уже знает тайну сердца, она ее передает Фредеру через чувство (отсюда экспрессионистский жест Фредера, держащегося за сердце). С момента их встречи он словно прозревает что-то в себе – свое подлинное Я, свое предназначение в

⁴⁶ Ис. 10, 7. Пс. 140, 3. Пр. 6, 14, 18. 19, 21. Мф. 9, 4. 13, 15. Лк. 1, 51. Ио. 12, 40. Евр. 4, 12. Рим. 1, 21. Еф. 1, 18.

⁴⁷ Деян. 5, 4. 7, 23. 11, 23. 1 Кор. 4, 5. 2 Кор. 7, 9. 8, 16. 1 Кор. 7, 37. Рим. 10, 1, 28. Апок. 17, 16. Лк. 24, 38. 1 Кор. 2, 9. Деян. 7, 39.

⁴⁸ Ио. 14, 1, 27. 16, 6, 22. Деян. 2, 26. 14, 17. 21, 13. Рим. 9, 2. 2 Кор. 2, 4. Иа. 5, 5. Иов. 23, 15.

⁴⁹ *Вышеславцев Б.П.* Значение сердца в религии/ Путь, № 1. Париж, 1925. С. 79–80.

⁵⁰ *Вышеславцев Б.П.* Указ соч. С. 80.

этом мире. А в катакомбах Мария уже оглашает ожидание посредника, который должен стать сердцем. Через направление взглядов и монтаж режиссер показывает, как эта тайна сердца их соединяет в намерении осуществить их общее предназначение. Тайна сердца выводит их к служению. Когда Фредер на возглас Марии: «Посредник! Ты, наконец, пришел!» – отвечает: «Ты меня звала – вот я!» – Мария его целомудренно, а не чувственно, целует в знак соединения в тайне сердца. Это совсем не сентиментальная история! И нарочито экспрессионистский стиль игры актеров это подтверждает. Они играют не персонажей, которые чем-то удивлены, они играют само удивление – удивление пред тайной сердца. А удивление – способность глубоких и религиозных натур. Это качество героев подчеркнуто в фильме.

«Аристотель говорит, что начало философии есть удивление; мы можем сказать, что начало религии есть *чувство тайны*, трепет таинственного, благоговение перед таинственным. В этом смысле атеизм и позитивизм есть столько же безрелигиозное, как и не философское мировоззрение: он ничему не удивляется и ни перед чем не благоговееет. Скептически безрелигиозный европеец совершенно потерял чувство изумления»⁵¹.

Отсюда и экзатичность в рисунке этих ролей. Как экзатичен и следующий текст автора литературного манифеста экспрессионизма К. Эдшмида: «Единственное, что им руководит – его большое чувство, а не искусственное мышление. Таким образом, он может, все более вдохновляясь, достигать состояния высочайшего воодушевления, великого экстаза души. Он возносится до Бога вершиной чувства, достичь которой можно лишь при неслыханном подъеме духа. <...> Человеком, наконец, опять овладели большие непосредственные чувства. Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный, весь пропитанный волнами своей крови, и порывы его сердца столь очевидны, что, кажется, его сердце нарисовано у него на груди»⁵².

Сравнив цитаты из Вышеславцева и Эдшмида, увидим, что оба вкладывали схожий смысл в понятие «сердца», поэтому, полагаю, небезосновательным будет привлечь статью русского философа для понимания немецкого фильма. К тому же, как мы помним, экспрессионизм был направлением мессианским.

Почему же именно Фредер становится в фильме посредником? В романе мать Фредерсена (ее нет в фильме) говорит сыну: «У Фреда сердце Хэл и твоя воля». В Фредере соединены главные качества родителей – золотое сердце и уникальная воля. Так как экспрессионистская форма – жесткий философско-символический каркас из плотной массы чувств, где нет места психологии с ее жизнеподобием и мотивациями, то это достаточный элемент, чтобы принять посыл авторов: Фредер – это герой. Мать Фредерсена просит не разрушать любви его сына и Марии: «Влюбленные святы». Ясно, что это не психологический диалог, и речь идет не о сентиментальной истории. И хотя этой сцены нет в фильме, интонация святости любви, которая есть тайна сердца, пронизывает всю эту линию, являющуюся духовной оппозицией антиутопии Метрополиса.

На этой оппозиции выстраивается и пластическое решение фильма. Если мы проанализируем топографию Метрополиса, которую Ланг выстраивает так нарочито, чтобы заставить нас обратить внимание на логику драматургических симметрий, то заметим, что его строгая геометричность выстраивается по вертикали. Подземный город настолько же глубок, как наземный высок – самолеты пролетают между домами, а Новая вавилонская башня – центр города-государства – выше полета самолетов; между верхним и нижним городами – машинный зал, центром которого является машина-сердце. Эта машина (сердце) находится под Новой вавилонской башней (голова). Но есть в Метрополисе и другой центр, оппозиционный деловому, – Соборная площадь, в центре которой находится христианский храм, а рядом – средневековый домик. В романе сказано, что в Метрополисе это единственные два здания, которые остались

⁵¹ Вышеславцев Б.П. Указ. соч. С. 81.

⁵² Эдшмид К. Об экспрессионизме в литературе, <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/2/d30.html>. Курсив мой – Л.Е.

от старого города. С собором связаны будут основные сюжетные события фильма: в нем Мария назначит встречу Фредеру; там он услышит отрывок из Апокалипсиса о Вавилонской блуднице и увидит статуи семи смертных грехов и смерти; возле него сожгут на костре Лже-Марию, на крыше собора произойдет финальный поединок Фредера и Ротванга, на паперти соединятся руки Фредерсена (голова), Грота (руки) и Фредера (сердце) при участии

Марии (любовь). Под собором расположены древнехристианские катакомбы (тоже вертикаль). В соборе немного молящихся людей, но это единственное место в Метрополисе, где ему и жизни в нем дана резко негативная оценка – там читается отрывок из Апокалипсиса о Вавилонской блуднице:

«Увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами. И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотою блудодействия её; и на челе её написано имя: тайна, Вавилон великий, мать блудницам и мерзостям земным. Я видел, что жена упоена была кровью святых и кровью свидетелей Иисусовых, и видя её, дивился удивлением великим» (Откр. 17:3–6).

Образ вавилонской блудницы канонически трактуется в богословии как символ страны, города, народа, отвратившихся от Бога. И Шпенглер отмечал, что цивилизация, в отличие от культуры, атеистична.

В катакомбах много рабочих, они молятся, подобно первым христианам, тайно. Так что выражение «молитвенный столп» в картине представлено пластически. От чего он ограждает? Возле собора стоит средневековый дом чернокнижника, в котором живет ученый Ротванг. Как написано в романе, этот дом люди обходят десятой дорогой. Внутри дома каббалистические символы. (Что сказали бы критики фильма, высмеивавшие необузданную, дику фантазию сценаристики, если бы узнали, какой интерес к каббале вспыхнет в XXI веке, когда повсеместно будут открываться кружки по ее изучению!) Духовно оппозиционные полюсы – собор и дом Ротванга – находятся рядом. Из двух главных оппозиций в концепции картины – Фредер/Фредерсен: дух (сердце)/материя (атеизм, сциентизм, технизм, богатство, комфорт – шпенглеровские характеристики цивилизации) и Фредер/Ротванг: сердце, любовь, жертвенность, т. е. божественное начало в человеке/ ненависть, одержимость демонами, т. е. инфернальное воздействие на человека – последняя и противостояние в ней для авторов фильма является главным. Конфликт фильма явно духовного порядка. Поэтому в финале поединок произойдет именно между Фредером и Ротвангом, да еще на крыше собора.

Для немецкого экспрессионистского сознания вопрос инферальной природы зла, пожалуй, главнейшая тема. Ланг поднимал ее в картине «Доктор Мабузе» 1922 года (вторая часть которой называется «Инферно – современные люди»), он говорил в интервью во время съемок картины об идейной преемственности по отношению к ней «Метрополиса». Ротванг опаснее Фредерсена, хотя по сюжету все преступления совершает именно последний: он создал Метрополис, он утвердил эту социальную биполярность, он придумал программу для робота – развращать массы, чтобы ими управлять, он манипулирует людьми и классами, провоцируя социальный хаос для возможности применить насилие, и в личной жизни он бесчестно увел Хэл у лучшего друга. Авторы же настаивают, что настоящий корень зла в Ротванге, в котором неистовая ненависть и жажда мщения соединены с научным гением и оккультными знаниями. Именно он придумывает сатанинский план уничтожения города и людей из-за мести бывшему другу. Как в фильме «Гомункулус» (1916, реж. О. Рипперт) заглавный персонаж ставит своей задачей уничтожить мир и человечество. А мы знаем, кто главный человеконенавистник, и его архетип явственно звучит в Ротванге. Фредерсен находится между двумя полюсами – сыном и Ротвангом, – подвергаясь влиянию то одного, то другого, и он должен сделать свой выбор.

Авторы указывают на это следующим: в начале картины Йох абсолютно невозмутим, первая его эмоциональная реакция случается во время проповеди Марии в катакомбах, куда

тайно его проводит Ротванг, который знает в Метрополисе всё. Мария рассказывает легенду о Вавилонской башне (параллель с Новой вавилонской башней), кстати, давая ей совсем не каноническую для христиан трактовку (Мария говорит о том, что великие ученые задумали выстроить прекрасную башню до небес и написать на ней: «Велик Создатель и велик человек», но строители не знали о великих планах архитекторов, взбунтовались от непосильного труда и все разрушили), резюмируя свою речь необходимостью соединить сердцем голову и руки. Для этого нужен посредник. Среди рабочих находится Фредер (которого отец не узнает, но узнает Ротванг и придумывает свой коварный план), услышавший в призыве Марии свое предназначение. Но именно проповедь Марии приводит Фредерсена в негодование. Это реакция духа, а не разума и логики, ведь девушка призывает смиренно ожидать будущего посредника, заверяя, что он непременно придет. С этой минуты Фредерсен страстно жаждет отомстить рабочим, как и Ротванг одержим страстью мщения ему.

Рисунок роли меняется: от ледяного спокойствия к экзатичности, пиком которой является сцена поединка с Ротвангом. Рядом с inferнальным полюсом Фредерсен «заражается» соответствующей духовностью, когда же следит за поединком сына с Ротвангом, вочеловечивается благодаря пробужденной отцовской любви.

В сущности, в финале, когда он все-таки протягивает руку примирения рабочему Грогу, авторы ставят акцент на возрождении его человеческого начала, а не на разрешении социальных противоречий. На это указывает всё тот же экспрессионизм, для которого программна тема обязанности человека найти себя в глубинах своего сердца (в смысле, о котором писал Вышеславцев), стать собой, пережив мистическую тайну. Этот путь проходит его сын, поэтому он и герой, а Фредерсену до этого далеко – его возрождение начинается с обретения естественных душевных рефлексов любить пока еще своих самых близких. Фредер, который называет всех своими братьями (вслед за Марией, когда та, показывая детям рабочих завсегдатаев вечного сада, говорит: «Посмотрите, дети, это ваши братья!»), в глубине своего сердца открывает всю полноту любви ко всем людям (вспоминается мысль Толстого о страдании от невозможности любить все человечество сразу).

О том духовном влиянии, которое оказывает Фредер на окружающих, говорят сюжетные линии Йосафата и Георга (рабочий, которого Фредер заменил у машины и дал свою одежду в обмен на его робу, отпустив «на свободу» в верхний город). Хотя в фильме нигде не произносится имя Христа, жертвенный поступок Фредера и ответный Георга (он заслонит сына хозяина Метрополиса, когда того пытается убить разъяренная толпа рабочих, и погибнет вместо него), конечно, адресуют нас к словам Христа о том, что нет большего подвига, чем положить жизнь свою за ближнего своего. Для рабочего, который до этого момента был похож на биоробота, такой поступок – качественный переход на другую степень существования: он обретает свое человеческое Я. Для Йосафата, который из клерка-машины становится другом Фредера и несет эту личную ответственность за другого человека, всячески помогая другу выполнить предназначенную ему миссию, – это тоже обретенное Я.

В фильме явственен мотив провидения, которое предьявляет свои права героям (Фредер был предназначен на роль посредника-сердца) и оберегает тех от всех возможных отклонений от заданного «сюжета». Если в «Нибелунгах» рок неумолим был к Зигфриду, то в «Метрополисе» Чья-то рука спасительно ведет Фредера.

Как Ротванг имеет необыкновенную интуицию, так и Фредер обладает сверхчувственными способностями. Он визионер: видит жертвоприношение Молоху (это совсем не троп, указывающий на подобие явлений – это реальное жертвоприношение свирепому языческому божеству, которое Фредер видит, как видит и его продолжение – принесение рабочих в жертву главной машине Метрополиса: в метафизике нет времени – вспомним слова Вышеславцева, что в глубинах своего сердца человек встречается с вечностью); видит Вавилонскую блуд-

ницу-Лже-Марию. Он видит суть вещей и явлений (как и положено в экспрессионистском произведении).

Ланг, который очень емко монтирует текст, сводя события, происходящие в разных пространствах, как слова в одном предложении (экспрессионистская манера), применяет этот прием и в этом эпизоде: Фредер в бреду видит танцующую Вавилонскую блудницу (крупный план), которая потом (на среднем и общем) показана как представление в Йошиваре. Видение Фредера и спектакль совпадают. То, что именно этот смысл – Фредер-визионер видит этот танец духовными очами, а не в бреду, – указывает та деталь, что стоящего у его кровати шпика Тонкого он видит в монашеской одежде с Апокалипсисом в руках. Тонкий – не однозначный персонаж. С одной стороны, он выполняет задание отца и следит за Фредером, с другой, – выполняет задание Кого-то ещё. Так, он находит Георга в Йошиваре и возвращает того вниз. Но Йошивара для чистой души молодого человека в духовном плане страшнее, чем подземный завод. Он словно испытывает Йосафата на верность другу. Поэтому верность эта ценнее, чем та, которую мы храним, ничем не искушаемые, и Йосафат обретает свое Я. Тонкий сообщает Йоху о катастрофе затопляемого города, где находится его сын, и на вопрос хозяина города: «Где мой сын?» – он грозно отвечает: «Завтра тебя многие спросят: где мой сын, Йох Фредерсен?» Вот почему Фредер видит Тонкого в монашеской одежде – это совсем не бред больного, он прозревает сущностное в человеке, его миссию.

Именно Фредер видит истинную причину падения Метрополиса – семь смертных грехов: чревоугодие, алчность, гордыня, блуд, зависть, гнев и праздность. (Самые активно используемые мотивации в обществе потребления. Наш современник, автор нашумевшего в Америке и более сорока раз переизданного бестселлера «Думай и делай деньги, или Думай и богатей!», Н. Хилл, дает своим читателям установку: вы никогда не станете богатым, если не доведёте до кипения страсть к деньгам!) Архитектурно и технически совершенный Метрополис живет этими категориями. Статуи с изображением смертных грехов увидит Фредер в соборе, где звучит отрывок из Апокалипсиса о Вавилонской блуднице. Они явятся ему в видении во главе со смертью, размахивающей косою над Метрополисом. Грех правит городом, грех его разрушит. Надо отметить, что концепция греха как следствие страсти и причина смерти есть только в христианстве, как и основная идея – спасения от греха. Христос пришел спасти людей от греха, спасти для жизни вечной. Миссия Фредера – нести этот посыл людям. Он – не популяризатор гуманистических идей. Он в глубине своего сердца обрел Любовь, а это мистическое чудо, это присутствие Бога в жизни человека. (Напомню, что экспрессионизм был мессианским направлением.) В соборе он обращается к смерти со словами: «Приди ты еще вчера, и я бы тебя не испугался. А сегодня я прошу тебя: будь в стороне от меня и от той, кого я люблю!» Этими словами он подчеркивает, что только любовь дает смысл и цель существованию, теперь он знает свое предназначение и должен исполнить свою миссию любви.

Фредер с Марией спасают детей рабочих в затопленном городе и выводят их наверх, в вечный сад. Здесь состоялась их первая встреча, здесь Фредер услышал зов сердца. Спасенные дети возвращают вечному саду его истинное значение.

Из приведенных выше аргументов ясно, что поединок Фредера с Ротвангом – это духовный бой, и Фредер выходит победителем.

Критиков содержания «Метрополиса» раздражала финальная сцена рукопожатия Фредерсена (голова), Грога (руки) и Фредера (сердце). Все видели в ней легкомысленную и ничем не обоснованную утопию разрешения очень насущного в 20-е годы XX столетия социального конфликта – классовой борьбы. Сам Ланг неоднократно повторял, что тезис изначально им воспринимался как сказка. Если прочесть финал как надежду на то, что психологические влияния и мотивации, обращенные к лучшим чувствам людей и пробуждающие их, в результате чего разрешатся всех видов конфликты – от личных до социальных, – то тогда фильм нужно действительно признать утопией. Если же мы будем следовать той логике, что «сердце» пони-

мается автором во всей полноте религиозно-мистического содержания, о котором писал Выше-славцев, и что речь идет о духовном противоборстве и спасении души (сердца), то финал прочитывается символически. Христианская концепция истории эсхатологическая – мы знаем, что будет конец мира, который описан в Откровении святого Иоанна Богослова. Поэтому никакого совершенного города, государства, острова, общественного уклада на земле быть не может. Но христианство утверждает возможность личного спасения – спасения души. И этот же путь предложил знаменитый психоаналитик Карл Густав Юнг, размышляя о ситуации в послевоенной (уже после Второй мировой войны) Германии, в интервью швейцарской газете «Die Weltwoche» 11 мая 1945 года дал анализ феномену нацизма в Германии как состоянию коллективной одержимости, используя понятия демонов (в прямом смысле этого слова). Приведенная ниже цитата словно описывает фильм Ланга – сцены беснования толпы, ведомой Лже-Марией (как в нижнем городе, так и в Йошеваре), сам акцент на массе как состоянии человечества в цивилизации (по О. Шпенглеру), лица персонажей в этой толпе (в названии второй части «Доктора Мабузе» Ланг употребляет тот же термин, что и Юнг, – «Инферно – современные люди»):

«Демонов привлекают по преимуществу массы. В коллективе человек утрачивает корни, и тогда демоны могут завладеть им. Поэтому на практике нацисты занимались только формированием огромных масс и никогда – формированием личности. И также поэтому лица демонизированных людей сегодня безжалостные, застывшие, пустые»⁵³.

На вопрос, чего ожидать и что делать, ответил: «Спасение заключается только в мирной работе по воспитанию личности. Это не так безнадежно, как может показаться. Власть демонов огромна, и наиболее современные средства массового внушения – пресса, радио, кино etc. – к их услугам. Тем не менее, христианству было по силам отстоять свои позиции перед лицом непреодолимого противника, и не пропагандой и массовым обращением, а через убеждение от человека к человеку. И это путь, которым мы должны пойти, если хотим обуздать демонов»⁵⁴.

Это предложила и Теа фон Харбоу как альтернативу неминуемому антиутопическому варианту развития истории, о котором фильм предупреждал. Фриц Ланг, который всегда повторял о своем неприятии основного тезиса фильма, в телевизионном интервью 1971 года (оно приводится в фильме А. Деменка «Путешествие в Метрополис») сказал: «Я считаю основной тезис о посредничестве сердца между трудом и капиталом как разрешение социального конфликта несостоятельным. Но когда я сейчас спрашиваю у молодых людей, которых я очень люблю и которыми всегда интересуюсь, чего не хватает в социальном устройстве и что нужно поставить между истеблишментом и простыми людьми, они все отвечают: "Сердце". А это значит, что Теа фон Харбоу на сто процентов была права». И он счастливо улыбнулся своей прекрасной улыбкой. Вероятно, и для него этот тезис значил гораздо больше, чем он об этом публично заявлял.

⁵³ karl-gustav-yung-demonov-privlekayut-massyi/

⁵⁴ Там же.

Трансформации утопий в скандинавском кинематографе: «Братья Львиное Сердце», «Мандерлей», «Север»

Кобленкова Д.В., Нижний Новгород, НГГУ; Москва, РГГУ

В критике принято деление классических антиутопий первой половины XX века на два основных типа в зависимости от изображённого в них способа регламентации общества. В антиутопиях первого типа показан физический, насильственный контроль над обществом и отдельной личностью, в произведениях второго типа управление осуществляется благодаря биологическим, гипнотическим и прочим искусственным методам воздействия. Во второй половине XX века прямое насилие над личностью в европейских странах было устранено, но идеология по-прежнему пронизывает разные уровни социальной жизни. В скандинавских странах вторая половина XX столетия – период технического подъёма, стабилизации политической системы, формирования экономических программ всеобщего благосостояния, т. е. эпоха нового социального переворота, осуществлённого цивилизованно и ставшего образцом для подражания – казалось бы, реализованная утопия. Однако достаточно быстро интеллигенция заговорила о «железной клетке»⁵⁵, об излишней системности общественного миропорядка. Внешнеполитические факторы также не способствовали функциональности новых социальных реформ.

В Швеции, в которой строительство «Дома для народа» привело к формированию шведской экономической модели, сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, социал-демократам удалось реализовать утопическую идею, с другой – возникло ощущение торжества рационально выстроенной, лишённой эмоционального начала системы. К концу XX века «идеал классового мира и компромисса, ассоциировавшийся со “шведской моделью”, уже не соответствовал действительности»⁵⁶. Самую благополучную страну Европы шведские писатели стали называть «страной мрака»⁵⁷, в которой кончилось «время костров и сказок»⁵⁸. Социальная система из утопии преобразилась в дистопию – «победу сил разума над силами добра»⁵⁹.

Напомним, что дистопия трактуется по-разному. В первичном англоязычном значении она является противоположностью утопии (*utopia* – *distopia*)⁶⁰; во втором значении она допускает промежуточное явление – антиутопию: «утопия – идеально хорошее общество, дистопия – "идеально" плохое и антиутопия – находящееся где-то посередине»⁶¹; в третьем значении дистопия, наоборот, рассматривается как жанр, близкий к жанрам реалистической сатиры, обладающий позитивным началом, в отличие от антиутопии, близкой к жанрам «модернистским, негативистским и отчуждённым», к «чёрному роману»⁶². Некоторые исследователи вовсе оставили в стороне споры о терминологии и обобщают позиции: «Утопические, антиутопиче-

⁵⁵ Омарк К. Структурная «железная клетка» или победа среднего класса // Создавая социальную демократию. Сто лет социал-демократической рабочей партии Швеции. Под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка. М.: Весь мир, 2001. С. 537.

⁵⁶ Омарк К. Структурная «железная клетка» или победа среднего класса // Создавая социальную демократию. Сто лет социал-демократической рабочей партии Швеции. Под ред. К. Мисгельда, К. Мулина и К. Омарка. М.: Весь мир, 2001. С. 537.

⁵⁷ «Страной мрака» назвал Швецию известный шведский писатель Свен Дельбланк.

⁵⁸ Выражение принадлежит Астрид Линдгрен.

⁵⁹ Антиутопия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай? Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. М.: Книжная палата, 1989. С. 5–12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.fandom.ru/about_fan/gevorkyan_2.htm

⁶² Утопия и утопическое мышление. Сост. В.А. Чаликова. М.: Прогресс, 1991. С. 10.

ские, в целом дистопические сюжеты в литературе становятся распространенными в эпохи, когда в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории⁶³.

В нашей статье дистопия будет трактоваться в третьем значении, как промежуточный жанр между утопией и антиутопией. Дистопия, таким образом, характеризует ситуацию построения правильной, но слишком рациональной системы, в основе которой лежит прагматизм и вытеснение эмоционального начала. Антиутопия, в свою очередь, предполагает построение антигуманного общества, регламентация которого основана на абсолютном подчинении, подавлении воли и насилии.

Первым скандинавским фильмом, который представляет для нас интерес в этом контексте, является экранизация шведского романа Астрид Линдгрэн «Братья Львиное Сердце», созданная в 1977 году Улле Хельблумом⁶⁴.

В социокультурной жизни Швеции 1970-х годов произведения Астрид Линдгрэн приобретают новое звучание. На этот раз по причине её активной политической позиции. Сама эпоха способствовала изменению темы: правящая партия находилась в преддверии политического кризиса, возобновились дискуссии по вопросу о шведском «третьем пути» и внутренних экономических реформах. Критика писала, что в «70-ые годы в Швеции стало принято поднимать политические и социальные вопросы даже на страницах детских книг»⁶⁵. Политический дискурс повествования выдвинул литературную сказку в ряды «взрослых» произведений «социального негодования». В отличие от многих своих произведений, в этом тексте Линдгрэн использовала фантастическое допущение и создание альтернативных миров. Она и У. Хельблум разрушили представление о Швеции как социальном и патриархальном рае. В центре фильма – умирающий от туберкулёза ребёнок, лежащий на кухонном диванчике в бедной квартире. Вопреки насаждаемому представлению о семейных узах, авторы бесстрашно порывают с традицией патриархальных представлений о семейном очаге как источнике стабильности и счастья, не угождая этим ещё и консервативным либеральным партиям. Человек в картине одинок даже в эпоху построения «Народного дома». По Линдгрэн, ни одна система не обеспечивает счастья человеческой жизни. Его можно найти только в «чуде любви» к другому человеку.

Вместо матери, которая тяготится больным сыном и которую У. Хельблум полностью исключает из экранизации, заботу о мальчике берёт на себя старший брат Юнатан, похожий на сказочного принца: с ласковой улыбкой, синими глазами и золотыми волосами. Так формируется образ идеального человека, ассоциирующийся с образом Иисуса Христа. Юнатан жертвует собой во время пожара, чтобы спасти больного брата. Маленький Карл не хочет жить без Юнатана и ждёт смерти, чтобы оказаться рядом с ним в стране Нангияле, о которой тот рассказывал ему как об идилическом рае, где они будут жить в Долине Вишен, удить рыбу и кататься на лошадях. Однако идилический ракурс повести и фильма неожиданно трансформируется. Не только в земной, но и в потусторонней реальности герои оказываются несвободны от социальной иерархии, от классовой борьбы и трудного этического выбора. Долине Вишен противостоит Долина Терновника, с которой приходится сражаться «революционерам духа». Для создателей фильма главным остаётся вопрос об этической границе, которую нельзя переступать. Юнатан, в отличие от предводителя восстания Урвара, не готов убивать даже ради

⁶³ Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х // НЛО, 2007, № 86. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/cha_16.html

⁶⁴ Оценку фильма известным шведским кинокритиком Й. Вернером см. в его книге: Werner G. Den Svenska filmens historia. Stockholm: Norstedt, 1978 S. 245.

⁶⁵ Линдстен К.Э. Астрид Линдгрэн и шведское общество // Неприкосновенный запас, 2002, № 1(21). Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/21/lind-pr.html>

спасения своей жизни. На это его брат замечает, что если бы все были, как Юнатан, то на свете не было бы никакого зла. Но пока мир переполнен насилием, и братья гибнут второй раз, переходя из мира Нангиялы в мир Нангилиммы – вновь в поисках Света. Линдгрэн, работавшая над этой картиной как сценарист, говорит своим текстом о необходимости внутреннего самосовершенствования, а не насильственного изменения мира. Объясняя свой замысел в 1978 году при вручении ей Премии мира немецких книготорговцев, она назвала свою речь «Только не насилие». В позднем творчестве А. Линдгрэн явно вернулась к универсальным ценностям, как большинство писателей, начинавших с революционных произведений, а затем разочаровавшихся в практике политической борьбы и социальных реформ. Она больше не верила в идеальные системы, но предлагала поверить в идеального человека. Одна из самых значительных авторов Швеции показала, что в эпоху кризиса систем нужно начинать с самих себя, с индивидуального этического выбора. Помимо влияния идей Ф.М. Достоевского, в тексте и в экранизации ощущается влияние концепции Л.Н. Толстого и христианских сентименталистов XIX–XX веков, в том числе, Сельмы Лагерлёф. Позитивное начало, которое сохраняется в фильме, позволяет рассматривать его как христианско-этическую дистопию, предполагающую возможность духовного воскресения.

К сходным темам обращается и Ларе фон Триер в фильме 2005 года «Мандерлей». Знаменитый датский режиссер, автор трилогии о «золотом сердце», размышлял над тем, что такое цивилизация и демократия и можно ли осчастливить человека насильно?

В фильме до появления Грейс в 1933 году в штате Алабама царствует «закон мэм», согласно которому каждому рабу предписана своя социальная роль в соответствии с его психофизическими качествами. Надсмотрщик выгоняет их сеять хлопок, ремонтировать дома, собираться под окнами мэм и стоять там на своих постоянных местах. Они ничего не предпринимают самостоятельно, если на то нет соответствующего указания. Появившаяся идеалистка Грейс осчастливливает их силой под прицелом пистолетов, внушая рабам, что в мире есть свобода и они должны научиться самостоятельно принимать решения. Демократия в общине, по аналогии с государственной демократией, должна проявить себя в форме голосования. Однако, помимо того, что члены общины, которых Грейс пытается изменить, с трудом соглашались на её предложения, сама общественная активистка проявляет противоречия. Очевидно, что Триеру, как и Линдгрэн, уже были не интересны сами системы, итоги которых к концу XX века всем были ясны. Скандинавские авторы пытаются понять суть человеческой психологии, из-за которой ни одна система не сработала, включая не только афроамериканскую демократию, но и скандинавскую социальную модель всеобщего благосостояния.

В фильме Триера речь идёт о том, что никогда не может быть поставлено знака равенства между индивидуальным мнением и позицией коллектива. В любом обществе останутся недовольные, мнение которых не было учтено. В то же время коллектив-государство может принимать неверные решения. Примером того, что демократическое голосование может не отражать истину, является неправильная установка времени в общине, когда голосованием принимается решение, сколько минут должны показывать часы. Голосование может также стать признаком примитивной формы правления – охлократии, характерной для переходных эпох, при которой решение навязывается большинством или отдельной диктаторской волей.

Триер не доверяет человеку, его чувству свободы, считая, что большинство людей не готовы к новой жизни. Не зря в таких случаях вспоминают шварцовского Бургомистра, который в фильме М. Захарова вразумляет романтического Ланцелота: «Не любите вы людей, не любите. Хотите им нового счастья, а они старым дорожат...» Как видим, до Триера эти проблемы уже становились предметом художественной рефлексии. В продолжение российских аналогий отметим, что Триер, подобно Ф.М. Достоевскому или А. Платонову, делает критерием антигуманности созданной системы смерть ребёнка или необходимость убийства старика. В фильме это старая негрятанка, которая от голода съедает еду умирающей Флоры и которую

община приговаривает к смерти. Казнить больную женщину должна была Грейс по его же созданному демократичному закону всеобщего голосования. Грейс была убеждена, что реализовывает утопически идеальную программу, но утопия здесь трансформируется в антиутопию без позитивного начала, так как, по Триеру, причина неудач кроется в человеческой природе, изменить которую невозможно. Триер, многому научившийся у К.Т. Дрейера⁶⁶, снова выстраивает драматургию своего фильма по законам трагедии⁶⁷.

Когда гангстеры уходят, члены общины хотят, чтобы Грейс осталась вместо мэма повелевать ими и чтобы они по-прежнему стояли на своих отметках с номерами, которые отражают их место в иерархии. Вновь утверждается мысль о том, что равенство невозможно, так как социопсихологическое различие между людьми устранить нельзя. Системы разрушаются изнутри, ибо человеческий материал не соответствует предложенной схеме, и борьба за власть продолжается. Причём и сам лидер у Триера обнаруживает сложную дилемму между желанием подчиняться и стремлением повелевать: когда члены общины перестают подчиняться Грейс, она испытывает к ним ненависть, а молодого раба, который её обманул и унизил, подвергает беспощадному линчеванию, потеряв над собой контроль. Отец Грейс, заставший этот эпизод, делает вывод, что Грейс, наконец, повзрослела и избавилась от иллюзий на счёт всеобщего равенства, так как и комплекс раба, и комплекс хозяина – производные генетического кода, причём границы между этими двумя типами сознания подвижны. Датский вариант Л. фон Триера, в отличие от концепции шведов, воспринимается уже как модернистский парафраз на тему социальных утопий и содержит элементы нуара, в котором, как известно, между преступником и жертвой тоже весьма много общего.

Ещё более определённо акцент на человеке не только как конечной цели, но, прежде всего, как источнике любой системы, был сделан в норвежском фильме Руне Денстада Лангло «Север», 2009 года⁶⁸. Сценарий к картине написал один из самых оптимистичных писателей современной Норвегии, Эрленд Лу.

Показательно, что в этой картине нет никаких социальных систем, однако поиск идеальной модели человеческого мироустройства задан. Здесь в ещё большей степени, чем в двух предшествующих вариантах, всё выстраивается вокруг индивидуального мира человека. В XXI столетии, после пережитых социальных экспериментов, человек переносит акцент с внешнего на внутреннее, на обретение гармонии с собой. От несовершенства антиутопичной внешней жизни в социуме он идёт к утопии индивидуальной жизни.

Началом истории является изображение парня по имени Юлмар, которым овладела апатия. Его безволие привело к потере семьи и к длительному лечению у психотерапевта. Всё своё время он проводит на вершине горы, работая смотрителем горнолыжного фуникулёра, но чаще всего его видят лежащим лицом к стене в глубокой депрессии. Главная проблема – это отсутствие в его жизни стимула, движущей энергии, которая привела бы героя к способности совершить поступок. Апатия – очень скандинавская тема. Жители скандинавских стран страдают от тоски по целому ряду причин: из-за геополитической «окраинности» региона, из-за отсутствия каких-либо исторически значимых событий, из-за стабильности и однообразия жизни, из-за тяжёлого северного климата, из-за изолированного, хуторного образа жизни. Депрессия

⁶⁶ Контекст становления датского кино см. в исследовании: Dinnesen N.J., Kau E. *Filmen I Danmark*. Kpbenhavn: Akademisk forlag, 1983. 661 s.

⁶⁷ Подробнее о поэтике фильмов Триера см. в наших работах: Кобленкова Д.В. Датская «новая волна» и кинематограф Ларса фон Триера // XV конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии. Тезисы докладов. Часть II. М.: МГУ, РАН, 2004. С. 305–307; Кобленкова Д.В. «Медя» Ларса фон Триера: датский вариант конца XX века // *Experimenta lucifera*. Выпуск I. Н.Новгород, 2004. С. 26–29; Кобленкова Д.В. Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // *Вестник ВГИК*, № 3–4, 2010. С. 72–94.

⁶⁸ Одной из наиболее современных работ о норвежском кинематографе является исследование Гуннара Иверсена: Iversen G. *Norsk filmhistorie. Spillefilmen 1911–2011*. Oslo: Universitetsforlaget, 2011. 368 s.

становится в скандинавском кино своеобразной формой эскапизма, бегства от реальности или попыткой бунта против неё. Отсюда такое количество в кинематографе скандинавских стран маргинальных героев.

Но у Эрленда Лу, как и у А. Линдгрена, особая роль в мироздании отводится ребёнку. Именно он становится источником жизни и критерием её истинности. От социальных дебатов создатели фильма вновь возвращаются к психологическим и философским обобщениям. В фильме с первых кадров Юлмара выводит из оцепенения то один ребёнок, то другой. Один просит включить канатную дорогу, т. е. начать движение, другой просит продать билет, третий спрашивает, есть ли у него настоящий друг, чем заставляет задуматься о самых простых и в то же время самых глубоких вопросах. В итоге Юлмар, как герои Томаса Манна и Германа Гессе, «спускается на равнину», к людям, и начинает движение на Север в поисках своей семьи. Север – это сакральное пространство, противопоставленное праздному и суетному Югу. Как и герои А. Линдгрена, Юлмар проедет через тоннель, переходя в иное пространство, где его ждёт духовное путешествие, личная инициация. От снежной болезни глаз его вновь спасёт ребёнок, одинокая девочка, которая спросит его о том, что он любит в жизни больше всего, какую музыку слушает и с кем хотел бы дружить. Он встретит по пути мудрого старика-лапландца, ждущего весны и смерти, который скажет ему, что главное в жизни – знать, что любую ошибку можно исправить. Как проводник в иную жизнь этот человек укажет Юлмару, где находится дом его жены и сына. Чтобы оказаться с семьёй, герою нужно спуститься с горы на лыжах к их маленькому дому. Там внизу, на лавочке, сидит его маленький сын, который встанет своему отцу навстречу, и круг естественной жизни, таким образом, замкнётся. Детство, зрелость и старость совершат в картине свой круговорот, в котором не должно быть разрывов. В этом, по замыслу авторов картины, и будет состоять истинное счастье – идеальная модель жизни, индивидуальная утопия человека.

Очевидно, что в Скандинавии сейчас не ставят никаких активных внешнеполитических задач, путь построения социальных систем, при всех экономических достижениях, также многих разочаровал. В итоге каждая из скандинавских стран переживает переход в новую эпоху по-своему: Швеция вновь ушла в христианскую этику, Дания примеряет на себя маску моральной совести мира, Норвегия смотрит либо в сторону Атлантики, мечтая о судьбе Соединённых Штатов, либо погружается в свою архаическую неоязыческую культуру, стремясь восстановить национальную идентичность. От политически активной эпохи 1960-х годов, от утопий социального реформирования человек здесь возвращается к утопиям частной жизни, к личному космосу, принципы которого были заложены ещё в мифологическую эпоху как составляющие срединного и замкнутого мира – мидгарда.

Антиутопия Джорджа Оруэлла «1984» на экране

Ланин Б.А., Москва, Институт стратегии развития образования Российской Академии образования

Потомок старинного шотландского рода Эрик Блэр привык с детства смотреть правде в глаза. Аморальный закон социальной жизни он вывел еще в школе: триумф сильных над слабыми. Изменить это он не мог, зато понял, что у него есть два способа сопротивления: власть над словом и сила смотреть в глаза неприятностям и несправедливости. Так он стал, по его словам, «властелином тайного мира», в котором он «распрямялся от житейских неудач».

После окончания Итона Блэр уехал полицейским в Бирму. Этот неожиданный выбор – вместо обычного для выпускника Итона «Оксбриджа» – оказался вызовом судьбе. Без Бирмы не было бы ежедневного осознания несправедливого устройства жизни, аморальности угнетения, не было бы затем Испании, куда Блэр отправился добровольцем. Именно там впервые родилась его математическая формула свободы $2 \times 2 = 4$: он впервые встретил общество, где дважды два было столько, сколько решит диктатор.

Впервые в советской официальной прессе сообщили о существовании романа «1984» как раз в этом году, в 1984: ЮНЕСКО объявило год Оруэлла – вот и прошла информация.

Как ни удивительно, роман был опубликован гораздо раньше. В 1959 году по указанию идеологического отдела ЦК КПСС роман был переведен на русский язык и издан издательством иностранной литературы без указания тиража и имени переводчика с грифом «Рассылается по специальному списку. №...» Экземпляры остались лишь в частных коллекциях, они отсутствуют в библиотеках. Другие издания – самиздатовские и тамиздатовские – были запрещены, они разыскивались и изымались.

Крупнейший знаток российской и советской цензуры, А. Блюм, упоминает следующий эпизод. 8 июня 1978 года следственный отдел управления КГБ по Ленинградской области запросил Ленгорлит: «В связи с расследованием по уголовному делу № 86, прошу сообщить, подлежат ли изданию и распространению в СССР нижеперечисленные произведения <...>» Среди 17 книг, обнаруженных во время обыска, значится зарубежное издание «1984».

Ленинградская цензура ответила стандартным для запроса о тамиздате текстом: «...Все указанные книги изданы за рубежом, рассчитаны на подрыв и ослабление установленных в нашей стране порядков, и их распространение в Советском Союзе следует расценивать как идеологическую диверсию. Книги в СССР не издавались, распространению не подлежат».

Кстати, А.В. Блюм отметил, что в списке была еще антиутопия – роман Евгения Замятина «Мы», охарактеризованный как «злостный памфлет на Советское государство»⁶⁹. Впервые официально в СССР роман «1984» вышел в молдавском журнале «Кодры» в 1988 году.

Оруэлл написал три рецензии на роман Е. Замятина «Мы», он ценил его исключительно высоко.

Две экранизации романа «1984» стали предметом нашего рассмотрения в этой статье.

Фильм М. Андерсона был снят в 1956 году. В нём Уинстона Смита играл Эдвард О'Брайен, поэтому во избежание путаницы вместо одноименного персонажа антагонист Уинстона получил фамилию О'Коннор (Майкл Рэдгрейв). Джулию играла Джан Стерлинг. Фильм был чёрно-белым, и в жанровом обозначении указывался как «вольная адаптация романа».

Фильм М. Рэдфорда был снят в 1984 году. Уинстона играл Джон Хёрт, О'Брайена – Ричард Бёртон, он укрупнил персонаж, найдя в нём новые черты и смыслы, Джулию – Сюзанна Хамилтон.

⁶⁹ Блюм А.В. Оруэлл на Лубянке// The New Times. 2009, 8 июня, № 22.

Несмотря на заявленную вольную адаптацию, первый фильм оказался более иллюстративным. Он напрямую визуализировал пейзажи, декорации и описания романа. Принципы Ангсоца были выбиты на плоскости возвышающейся и не помещающейся в кадре пирамиды Министерства Правды. Вся жизнь персонажей проходит на фоне полуразрушенного войной Лондона. Смит и О'Брайен беседуют в кадре, причем в центре всегда персонаж М. Рэдгрейва, хотя он всегда ниже ростом! Это никогда не повторится во втором фильме: там О'Брайен всегда возвышается над своим собеседником, подавляя его отцовским авторитетом. Поэтому Уинстон подсознательно хочет «дорости» до него, получить то же право на насилие, которым обладают члены внутренней партии, которым обладает О'Брайен. У зрителя нет возможности не заметить отцовский авторитет О'Брайена: даже в детстве, судя по воспоминаниям Уинстона, его отец выглядел точно как О'Брайен. У Уинстона в романе просто и не могло быть другого отца. В двух разговорах происходит еще и сопровождающий парасловесный диалог: О'Брайен покровительственно кладёт правую руку на плечо Уинстону, отец (иная ипостась О'Брайена) точно так же кладёт свою правую руку на плечо сыну.

Если первая экранизация была, скорее, иллюстративной, то экранизация «одноименная», 1984 года, оказалась самостоятельным сложным произведением, вскрывшим новые смыслы в оруэлловском тексте.

В отличие от первого фильма, герои второго не улыбаются. Ехидная усмешка О'Брайена в первом фильме сменяется горестным взглядом провидца, которого играет Ричард Бёртон. Он-то знает, что ждёт его жертв в комнате 101⁷⁰. Хотя именно О'Брайен регулирует силу тока во время пыток, его удовольствие хорошо скрыто, ибо он – чиновник, занимающийся исправлением и перевоспитанием, а не наказанием. «Инженер человеческих душ» – О'Брайен, а не писатели, которые мастерят свои псевдолитературные поделки на словесных конструкторах в стране-прототипе.

Современная исследовательница Д.В. Ушкова пишет о втором фильме: «Основное сходство кинофильма с книгой не только в точном повторении сюжетной линии, но и во впечатлении опасного, давящего на человека мира. Но если в романе впечатление создается за счет описаний (неработающих лифтов, неудобных домов, неприятной еды, запахов в подъезде), то в экранизации используются зрительные образы: приглушенные краски, вид разрушенных зданий, грязной голой земли, измученных человеческих лиц, испещренных морщинами»⁷¹.

Действительно, визуализация нарратива – одна из основ киноязыка.

Весьма неточным является следующее её замечание: «Внешность героев фильма соответствует портретным описаниям персонажей в романе даже в тех случаях, когда, казалось бы, описание противоречиво и почти недоступно для воплощения в реальность. Например, описание О'Брайена, апеллирующее не только к объективным чертам внешности, но и к впечатлению, нашло адекватное воплощение в игре Ричарда Бёртона»⁷². Конечно же, ни одна из его актерских масок не становится «грубым, насмешливым лицом», как это описывается в романе.

Разговоры О'Брайена и Уинстона – это одна из вершин фильма, наряду со встречами Уинстона с Джулией.

Оруэлл не являлся мастером диалога. Его искусство – в создании точного запоминающегося афоризма, достойного быть высеченным на грани пирамиды. Зато Оруэлл великий мастер повествования, нарратива. Его нарратив ироничен, саркастичен, полон предчувствий, смутных ощущений, переживаний, эмоциональных всплесков. Переход к диалогу дается Оруэллу труднее всего. Он готовится к диалогу на протяжении нескольких глав. Персонажи избегают

⁷⁰ Это был номер офиса, в котором работал сам Эрик Блэр на BBC.

⁷¹ Ушкова Д.В. Роман-антиутопия Джорджа Оруэлла «1984» и его экранизация: плюсы и минусы (на примере экранизации М. Рэдфорда) // Книга в современном мире: проблемы чтения и чтение как проблема: материалы международной научной конференции. Научный редактор: Ж. В. Грачева. Воронеж, 2014. С. 274.

⁷² Там же. С.273.

коммуницирования друг с другом. Они знают, что Большой Братнетолько видит, но и слышит. Они знают цену своим словам, поэтому не стесняются их изобретать или попросту заимствовать, как, например, слово «прол», заимствованное из «Железной пяты» Джека Лондона. Но слов все же не хватает. Поэтому на первый план выходит парасловесный диалог.

Нарратив визуализируется хуже диалога. Поэтому именно здесь возможны потери в результате экранизации. Зритель принуждён следить за мельком брошенными взглядами, невольными жестами, не сопровождающими, а заменяющими речь. Это выводит диалог между автором и реципиентом в иную плоскость эстетической коммуникации.

Неусвоенный в своё время урок Оруэлла заключался в том, что ключевое мерило истины – признание – является зачастую самооговором и потому не имеет никакой силы, никакого смысла, никакого отношения к истине и справедливости. «Признавшиеся» – жертвы сталинских процессов, а Оруэлл прежде всего исходил из поведения, ставшего ритуальным для процессов сталинских времён. Тем самым «оправдывается палачество, которое как бы превращается в экзамен. Выдержал человек этот экзамен, значит, он человек. Оруэлл на примере близкого ему героя доказал: это не так. Он, может быть, впервые в литературе вывел образ диссидента, этот диссидент испорчен тем, что живёт в испорченном мире. В нем много ненависти, он видит в каждом ближнем врага, предполагает коварство в окружающих и готов к унижению. Уинстону Смитсу хочется сблизиться с О'Брайеном, потому что это человек высшей касты, и герой, не задумываясь о его нравственности, даёт, вступая в тайное общество, клятву, если понадобится, облить серной кислотой ребёнка, убить женщину. Именно это его подтачивает, он бы погиб даже без ареста и пыток»⁷³.

Властолюбие О'Брайена не политического, а садистского характера. Садомазохистский дуэт – одна из констант антиутопического жанра. Возможно, что оно родом из властолюбия политического. Однако за время властвования (а может, еще до него) О'Брайен успел обрести садистские наклонности. Во время пыток ужасная боль существует для Уинстона Смита сама по себе, она отделена от О'Брайена, к которому он тянется как к собеседнику. Складывается типичный для антиутопических произведений садомазохистский дуэт. Зато дуэт главных героев, физически сломленных в первой экранизации, во втором фильме выглядит практически так же. «I am cured!» («Я излечился») – может сказать о себе Уинстон, после всех пыток и ужасов готовый поверить в собственное излечение.

А. Донде, глубокий и оригинально мыслящий автор (к этому псевдониму иногда прибегает лондонский публицист Александр Кустарёв), справедливо относит образ О'Брайена к безусловной художественной удаче писателя. Она, по его мнению, была заложена в отказе от демонстрации властолюбия О'Брайена:

«Ведь так до конца и не ясно, властолюбив ли О'Брайен лично. Скорее нет – ведь в книге об этом ничего не сказано, а Орвелл был такой писатель, который говорил все, что действительно хотел сказать. Так или иначе, совершенно очевидно, что вопрос о личном властолюбии О'Брайена казался Орвеллу несущественной деталью. Отсутствие этой детали в романе... позволяет думать, что Орвелл рассматривал вопрос: “Кто проповедует провокационный культ власти” не в плане свойств того или иного индивидуума, а в плане социальной характеристики. Тавтологическому утверждению: “Власти хотят властолюбивые люди” – он предпочитал социологическое обобщение: “Культ власти исповедует класс, стремящийся к власти”. Этот класс, по Орвеллу, менеджеры и интеллектуалы»⁷⁴.

По мнению Оруэлла, именно этот класс нацелен на разрушение эгалитарной системы «идеального социализма» ради овладения политической властью. Коль скоро интеллектуалы

⁷³ Чаликова В.А. Утопия и свобода. М.: Весть – ВИМО, 1994. С. 16.

⁷⁴ Донде А. Орвелл и революция менеджеров// Журнал «22», 1985, № 41. С. 178–179.

всегда преклонялись перед грубой силой, очевидно, что их правление станет репрессивным, а его устойчивость будет «научно спланирована» и всесторонне продумана.

Однако образы Голдстейна различались. Если в первом фильме он представлен темпераментным, яростным оратором, эдаким клоном Троцкого, то во втором перед нами мыслитель с глазами мудреца, и только реакция зрителей на двухминутке ненависти разоблачает его враждебную сущность.

В книге есть два фантома, которые трудно воплотить визуально.

Первый – образ Большого Брата. В.А. Чаликова обращала внимание на то, что портрет Старшего Брата пародирует описание Сталина в фильме по книге посла США в СССР Дж. Денниса «Миссия в Москву», «клюквенно апологетическом по отношению к тирану и тенденциозно жестоком к его жертвам. Стандартная придворность портрета вместе с тем усиливает смутно проступающую в контексте романа идею, что Старший Брат – фикция пропаганды и реально не существует»⁷⁵. И всё же он носит усы, подобно Сталину, и его усабая физиономия смотрит на зрителя с точного подобия сталинской высоты (в фильме 1984 г.).

Второй фантом – это фантом войны. В романе нет ни одного подтверждения того, что война идёт. Едва ли не лучшим толкованием событий, происходящих (точнее, НЕ происходящих) в романе, могла бы стать работа Жана Бодрийера «Войны в Заливе не было». А была ли война в Океании? Ни в фильмах, ни в романе нет ни одного описания битвы. Есть только жизнеописание вымышленного героя Огилви, которого (и которое) придумал Уинстон Смит. Внутренняя партия могла и сама наносить удары по населённым пролами кварталам. «Чрезвычайное положение», по Агамбену, – один из важнейших инструментов поддержания бесправия и безгласия населения и оправдания собственных «абсолютных полномочий» (*pleins pouvoirs* – выражение, этимологически восходящее к плероматическому состоянию до разделения властей, хотя Дж. Агамбен считает, что более подходит определение кеноматическое состояние, т. е. правовой вакуум).

Во многих антиутопиях, и «1984» была одной из первых, существующий в обществе порядок можно описать как «военное положение», *etat de guerre*, когда военная и гражданская администрация объединяют усилия на фоне безвластия основного населения, и лишь в немногих антиутопиях действует «осадное положение», *etat de siege*, когда военный диктатор решает абсолютно всё, беря ответственность на себя⁷⁶.

В фильмы не могли войти две принципиально не художественные части «1984»: фрагмент из «книги Голдстейна» и эссе о языке «новояз». Американский издатель даже предложил Оруэллу исключить их из публикации, но Оруэлл категорически отказался, и роман был опубликован в задуманном виде⁷⁷.

Современные лингвисты, изучающие оруэлловский новояз, отмечают: «...Словарь "новояза" был скуден и постоянно сокращался всеми рассмотренными ранее способами. За многие годы этот вымышленный язык Джорджа Оруэлла очень сильно повлиял на литературное творчество других писателей и современные языковые тенденции. На сегодняшний день слово "новояз" как термин имеет множество значений. Это может быть и язык новой грамматики, и жаргон, и профессиональный язык, и новый искусственно созданный язык. Иными словами, все указанные языковые явления, присущие «новоязу» в романе-антиутопии «1984» нашли отражение в современной языковой ситуации»⁷⁸.

Поистине выдающийся писатель, Дж. Оруэлл создал два вербальных текста, которые могли поразить только при прочтении, и никаким образом не поддавались визуализации. Более

⁷⁵ Чаликова В.А. Утопия и свобода. С.47.

⁷⁶ Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение. М., 2011. С. 12–13.

⁷⁷ Фельштинский Ю., Чернявский Г. Джордж Оруэлл. М., 2014.

⁷⁸ Иванова Л.И., Михайлова В.А. «Новояз» Дж. Оруэлла в романе «1984»//Теория и практика иностранного языка в высшей школе. 2013. № 9. С. 77.

того, появившийся в романе особый вид интертекстуальности, удачно названной Н.В. Петровой⁷⁹ ИЦИ («интекстцитатные имена») лингвисты начинают относить к жанровым особенностям антиутопического жанра:

«... Вид интертекстуальности, называемый ИЦИ, играет особую роль в произведениях жанра антиутопии. Во всех произведениях маркеры интертекстуальности данного вида пронизывают текст, образуя своеобразный каркас произведения. Интертекстуальность может достигаться через ИЦИ разного вида: имена главных и второстепенных героев антиутопических произведений, имена реальных исторических личностей, названия реальных или вымышленных географических объектов или иные названия, связанные с устройством жизни в антиутопическом обществе. Поскольку ИЦИ выполняют текстообразующую функцию и, следовательно, крайне важны для целостности текста, можно сказать, что использование данного вида интертекстуальности является отличительной чертой антиутопии как жанра»⁸⁰.

В 21 веке современная антиутопия стала более политизированной, чем даже её предшественники, романы Замятина и Оруэлла. Политические «проекты» становятся все более важной пружиной антиутопии. Это напоминает классические советские романы-эпопеи, в которых «исторический сюжет», интерпретированный в соответствии с официальной исторической точкой зрения, становится важной составляющей сюжета. Эстетическое и психологическое начала в современной антиутопии уступили политическому и социологическому.

С различными вариациями повторяются ключевые образы романа «1984», ставшие мерилом жанра, ключевыми характеристиками антиутопии:

- описываемая утопическая модель, провалившаяся при воплощении и находящаяся в остром кризисе;
- упоминание или фиксация катастрофы, открывающей отсчет «новой» истории;
- герой-протагонист, наделенный творческим даром и ведущий свою собственную, отличную от официальной хронологию событий;
- разделительная стена между утопическим миром и миром «другим»;
- образ вездесущего «лидера», Старшего Брата;
- утопическая агитграфия – распространение официальной агитационной литературы, описывающей несуществующие подвиги вымышленных «героев» – биография вымышленного героя Огилви.

Если некоторые исследователи считают, что «...философское содержание романа-антиутопии в фильме не заменяется другим, но в значительной мере упрощается»⁸¹, то наш анализ, надемся, показывает, что обе экранизации позволили выявить скрытые в романе смыслы.

⁷⁹ Петрова Н.В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа. Иркутск: ИГЛУ, 2004. С. 243.

⁸⁰ Гаврикова Ю.С. Интекстцитатные имена как особый вид интертекстуальных маркеров в антиутопиях // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 242.

⁸¹ Ушкова Д.В. С. 275.

Утопия фильма «Строгий юноша» как антиутопия

Мильдон В.И., Москва, ВГИК

Сценарий к этой картине Ю. Олеша опубликовал в 1934 г., как «пьесу для кинематографа»⁸². Прозаики, драматурги, режиссеры одобрили её почти единодушно. «Все говорили о <...> попытке приподнять завесу над ближайшим, реально осязаемым будущим, нащупать проблему моральных взаимоотношений в бесклассовом обществе, отправляясь от сегодняшней конкретной действительности СССР»⁸³.

В создаваемом фильме его режиссер, А. Роом, увидел проблему «высоких **общекультурных ценностей** <...> она впервые поднимается в нашем киноискусстве»⁸⁴. Картину сняли в 1935 г., а в 1936 запретили⁸⁵, и массовый зритель не видел её несколько десятилетий.

Почему писатель назвал очевидный по всем признакам сценарий «пьесой»?

В 1927 г. вышел его роман «Зависть», встреченный восторженно. Вяч. Полонский писал: «...Нельзя не поддаться очарованию его живописи. С первых же страниц она покоряет читателя»⁸⁶.

На основе этого текста в 1929 г. Олеша написал пьесу «Заговор чувств». Её поставили в Москве и Ленинграде, она вызвала, как и роман, поток похвал, и даже противники признавали постановку и текст незаурядным явлением. Московский спектакль А.В. Луначарский назвал «новой большой победой театра Вахтангова и вместе с тем новой большой победой на всем нашем театральном фронте»⁸⁷.

Вероятно, на волне подобных похвал автор в выпускает 1931 г. новую драму, «Список благодетелей», неожиданно принятую холодно. В. Ходасевич писал: «...Я вынужден с огорчением заявить о несомненной неудаче, постигшей Олешу. Имя же этой неудаче – "Список благодетелей" ... <...> Неправдоподобная выдумка, политграмма в лицах, да еще несуразная пьеса, в которой нельзя поверить ни одному слову, ни одному жесту действующих лиц, в которой все сплошь притянута за волосы, все неуверительно, ни психологически, ни художественно»⁸⁸.

Были, правда, и благожелательные отзывы. Самому автору вещь нравилась: «Нет, в глубине души я уверен: пьесу я написал замечательную»⁸⁹. Возможно, по этой причине и сценарий по роману получил жанровое определение «пьесы»: писатель подогревал себя успехами названных инсценировок, хотя, повторяю, последняя не вызвала общего одобрения.

И все же к началу работы над «Строгим юношей» слава Олеша шла по восходящей.

Поэтому будущую картину анонсировали. Главная газета СССР, «Правда», извещала: «Звуковой фильм "Строгий юноша" закончен на Киевской кинофабрике»⁹⁰.

⁸² Журнал «Новый мир», 1934, № 8. Все ссылки на это издание в дальнейшем как НМ, с указанием страницы.

⁸³ Литературная газета, 6 июля, 1934 г.

⁸⁴ Киногазета, 28 июля, 1934 г. Из обзора обсуждений «Строгого юноши» в секции драматургов Союза писателей и в Доме кино.

⁸⁵ Постановление треста Украинфильм от 10 июня 1936 о запрещении фильма «Строгий юноша» дано вместе со статьей «Почетливая история» под общим заголовком «Решительно бороться с браком в кинопроизводстве». – Киногазета, 28 июля 1936 г.

⁸⁶ Новый мир. 1929, № 5. С. 189.

⁸⁷ Олеша Ю. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. М., 1968. С. 376.

⁸⁸ Газета «Возрождение». Париж, 1931, 12 ноября, № 2354. С. 3.

⁸⁹ Олеша Ю. Книга прощания. Запись от 15 марта 1930. – <http://www.litmir.co>

⁹⁰ «Правда», 19 февраля 1936 г.

В успехе не сомневались: ни одна из прежних вещей писателя не имела такой рекламы. Больше того, в 1924 г., когда был написан роман «Три толстяка», издательства его отвергли. И только после безоговорочного торжества «Зависти» (напомню, 1927 г.) почти сейчас же издали и ту, первую, книгу Олеша (1928).

На вопрос «почему запретили показ?» сразу отвечу, чтобы в дальнейшем детализировать: большевистская власть прочитала в картине приговор (беру сильное слово, которого, конечно, в картине не было произнесено) насаждавшейся идеологии «советский человек – образец исторически нового человека».

Начать следует с истока фильма – романа «Зависть». Книга хорошо известна, поэтому скажу о ней схематически и поставлю в контекст почти синхронных ей сочинений других авторов, изобразивших перспективы будущего коммунистического общества.

Этот контекст образован: «Мы» Е. Замятина, 1920; «Собачьим сердцем» и «Роковыми яйцами» М. Булгакова, 1925; «Ленинградом» М. Козырева, 1925; «Воспоминаниями о будущем» С. Кржижановского, 1929.

Перечисленные сочинения, на мой взгляд, – безоговорочные антиутопии: грядущее изображено мрачными красками, и на этом фоне «Зависть» сегодня тоже читается антиутопией, но не гротесковой, как названные вещи, а «мягкой». Может быть, по этой причине не заметили её антиутопизма, в противоположность «Строгую юноше».

Герой романа, Николай Кавалеров, говорит:

«В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами... Одаренный человек либо должен потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум. Мне, например, хочется спорить. Мне хочется показать силу своей личности. Я хочу моей собственной славы. У нас боятся уделить внимание человеку <...>. Я хотел бы родиться в маленьком французском городке <...> и в прекрасный день уйти из городка и пешком прийти в столицу и там, фанатически работая, добиться цели. Но я не родился на Западе. Теперь **мне сказали: не то что твоя, – самая замечательная личность – ничто.** И я постепенно начинаю привыкать к этой истине...»⁹¹.

Личность – ничто. Это и есть сердцевина реальной жизни, а не провозглашаемой идеологии большевизма. Кажется, все, писавшие о «Зависти», цитировали приведенные слова, однако в адрес автора не было упреков, ибо Кавалеров изображен отрицательным героем, выразителем взглядов уходящего общества. Он произносит свою речь с обидой на то, что ему в новой жизни нет места.

Вольно или невольно, автор использовал прием «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского, который с умыслом придал своему персонажу отталкивающие черты, чтобы высказать истины, в иных устах шокирующие. Например: «Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»⁹².

Есть и еще сцена, усиливающая близость героев, – оскорбительное поведение по отношению к любящим женщинам. Не касаюсь вопроса, насколько осознаны Олешей такие совпадения, умышленно или нет, он ориентировался на «Записки», это не меняет содержания «Зависти», но допускаю, что он держал в уме книгу Достоевского.

Смысл парадоксов персонажа «Записок» – утверждение абсолютной ценности индивидуального существования. То же и в словах Кавалерова. Олеша чувствовал интуицией художника, куда идет страна, – к отрицанию значения личности, к нивелированию людей, к понижению их нравственного уровня (о чем, попутно говоря, предупреждал Булгаков в «Собачьем сердце»). Это беспокоило, и в последней пьесе, «Списке благодетелей», героиня восклицает:

⁹¹ Олеша Ю. Зависть. Три толстяка. Рассказы. М., 1998. С. 39. Впредь цитирую в тексте с указанием страницы.

⁹² Достоевский Ф. Собрание сочинений в 15 т. Т. 4. Л., 1989. С. 543.

«Я говорю о **преступлениях против личности**. Есть многое в политике нашей [советской – В.М.] власти, с чем я не могу примириться»⁹³.

Свою обеспокоенность Олеша передал статьей «Тема интеллигента», 1930, когда пьеса ещё репетировалась театром Мейерхольда:

«В каждом интеллигенте, в особенности же в том..., который работает в области искусства, живет некая "идея Европы". Быть может, это тяготение к так называемому чистому искусству – тяготение, изживаемое с трудом. Быть может, это мысль о том, что таланту должно быть все прощаемо, – **мысль о главенстве личности**, индивидуалистическое стремление. Может быть, потому, что мы ныне оторваны от Европы, эта идея бунтует в душе интеллигента особенно сильно, **ведя сознание по грани** между тоской о **потерянном главенстве личности** и **ненавистью к самому себе, к своему я**, которое никак не может смириться»⁹⁴.

Мысль о главенстве личности – вообще громадная задача духовной культуры человечества (прав был А. Роом, когда прочитал в сценарии «Строгого юноши» проблему «общекультурных ценностей»): противоречие между индивидуальной неповторимостью каждого и его природной принадлежностью коллективу, массе, из которой он хочет вырваться. Олеша видел, что «массовизация» (хочется сказать: «Мыссовизация», ассоциируя с названием романа Замятина), осреднение человеческого типа, выражавшееся в нараставшей практике насильственного единодушия, – преступление против личности.

И в цитированной статье, и в «Списке благодетелей» ясно, что Олеша, разделяя «идею Европы» – идею «главенства личности», уступает идеологическому давлению. В конце пьесы героиня, русская актриса, оказавшаяся в Париже, ценой своей жизни спасает руководителя забастовки французских рабочих – итог всех её колебаний между преступлениями и благодеяниями советской власти. Перед смертью от пули полицейского «она просит накрыть её тело красным флагом»⁹⁵.

Этот эпизод, как и предшествующие ему оценки Европы героиней, противоречат её суждениям о «преступлениях против личности». Это противоречие пьесы бросалось в глаза, но было отмечено только независимой критикой. В. Ходасевич написал:

«Если есть в ней какая-нибудь подлинная драма, то это лишь драма самого автора. Видимо, в собственной душе силится он задавить, заглушить растущий в ней список преступлений советской власти. И, конечно, самый тяжелый, самый невыносимый пункт этого списка – та ложь, то постоянное насилие над собой, над своим искусством <...> которое принужден учинить писатель, отчасти за страх, отчасти за совесть пишущий оправдания этой власти»⁹⁶.

Финальная сцена с красным знаменем приобрела метафорический смысл, о котором, похоже, автор не задумывался: поддерживая идеологию, художник перестает быть художником, «умирает» – так оценил творчество и саму жизнь Ю. Олеша А. Белинков в известном труде «Сдача и гибель советского интеллигента», 1976.

И все же, коль скоро большевики объявили о создании небывалого в истории общества, нового человеческого типа и осуществлении вековой мечты народов, сохранялась надежда, что упомянутое противоречие решат.

Однако один тип деспотизма, самодержавный, сменился другим, большевистским, который тем острее осознавался, чем больше надежд связывали с новым строем, пока не стало очевидным заблуждение.

Понимание этого читается уже в «Зависти», в суждениях Кавалерова – человека на обочине нового общества (сравнительно с положением другого главного героя, Андрея Бабичева,

⁹³ Олеша Ю. Пьесы. С. 98.

⁹⁴ Олеша Ю. Пьесы. С. 262.

⁹⁵ Там же. С. 169.

⁹⁶ Газета «Возрождение». С. 4.

энтузиаста новой эпохи), и эти настроения так и воспринимались критикой: зависть исторически проигравшего к победителю.

Это подтверждается словами самого Кавалерова:

«...Он почувствовал, что вот наступил срок, что вот проведена грань между двумя существованиями, – срок катастрофы! Порвать, порвать со всем, что было... сейчас, немедленно, в два сердечных толчка, не больше, нужно переступить грань, и жизнь, отвратительная, безобразная, не его – **чужая, насильственная жизнь – останется позади...<...>**

Он понял степень своего падения. Оно должно было произойти. Слишком легкой, самонадеянной жизнью жил он, слишком **высокого был он о себе мнения**, – он, ленивый, нечистый и похотливый...» (с. 131).

Но вот что любопытно: Бабичев, исторический оппонент героя, не однажды именуется **толстяком**, как и диктаторы «Трех толстяков», чью власть свергнул восставший народ. Читателям и критикам эта аналогия, скорее всего, не приходит на ум – первый роман Олеши напечатан **после** выхода «Зависти». Если же продолжить сближение, из него следует, что и Бабичев (а он – образ новой власти) должен быть свергнут – так это читается сегодня. Упомянувшийся Вяч. Полонский почувствовал угрожающий смысл этой фигуры, назвав Бабичева «пародией на подлинного и великого реконструктора мира»⁹⁷.

Однако тот не был пародией, он представлял собой этот мир, и Олеша, в отличие от критиков, это видел. Поэтому в конце романа Бабичев проигрывает исторический спор Кавалерову, но не случайно эпизод изображен в форме некой сказки, что для самого автора, конечно, ассоциировалось с его собственной сказкой о победе народа над тремя толстяками, словно писатель предвидел, что в жизни такая победа невозможна.

Разговоры персонажей о якобы отмирающих чувствах, воспитанных ушедшей эпохой, – любви, ревности, зависти – свидетельствуют, что по такой шкале чувства не рассчитываются; откажись от них человек, он упрощается до потери своего облика.

Такое значение получает в романе фигура Володи Макарова, приемного сына Бабичева (в нем тот видит будущее нового общества), которому он пишет о себе:

«Я – человек-машина. <...> Я превратился в машину. Если еще не превратился, то хочу превратиться. <...> **Я хочу быть машиной.... <...>** Мы же ее выдумали, создали, а она оказалась куда свирепее нас. Дашь ей ход – пошла! Проработает так, что ни цифирки лишней. Хочу и я быть таким» (с. 61).

Разумеется, чувства здесь только помеха, «лишняя цифирка», как и сам человек. Тогдашняя критика не заметила этого смысла, но Олеша о нем догадывался. Допускаю, цитированные слова представляли собой вариацию того, что говорил Л. Троцкий в докладе «О культуре» 3 февраля 1926 г.:

«...Относительно техники мы должны себя спросить: является ли она *только* орудием классового гнета? <..> Нет, техника есть основное завоевание человечества; хотя она и служила доселе орудием эксплуатации, но она является в то же время основным условием освобождения эксплуатируемых. Машина душит наемного раба. Но **освободиться можно тоже только через машину**»⁹⁸.

Такие настроения были распространены в 20-е годы. «Машинизация» понималась тотально: не только хозяйство, но управление, организация труда, психология. «Я хочу быть машиной» означало: ничего лишнего, никаких «избыточных» чувств, отвлекающих от создания невиданного социального порядка, которому необходим и новый человек, способный

⁹⁷ Новый мир. 1929, № 5. С. 199.

⁹⁸ Доклад напечатан в журнале «Новый мир», 1927, № 1 под названием «Культура и социализм». Цитирую по этому изданию. С. 167. Курсив автора, его же орфография.

поступать столь же рационально, как действует машина. Наша «историческая задача заключается в том, чтобы технику поднять до общественной формы»⁹⁹.

Это пугало Олешу, и он передал свое настроение фигурой приемного сына Бабичева – именно так её прочитал критик:

«Володя Макаров идет в рабство к машине... изменяет социализму, ибо социализм пришел не закабалить человека, не превратить его в **механизм или винтик** от механизма, но, напротив, освободить его... Приписывая коммунизму замысел вытравить из человека его чувства, **Кавалеров рисует карикатуру на коммунизм**»¹⁰⁰.

Последующие события показали, что это была правда, а не карикатура, и эту правду Олеша предвидел.

В «Заговоре чувств» Иван бросает Андрею: «Ты хочешь вывести новую породу людей, как выводил новые породы колбас». «Это новый вид контрреволюции... Это полная контрреволюция»¹⁰¹.

Сам же Андрей, подтверждая эту характеристику, говорит Кавалерову:

«Забудь слово "любовь". Все кончено. Строится дом-гигант, громадный дом, фабрика-спальня. А тебе что нужно?.. **Поцелуйчики? Поглаживания? Вздохи?** К чертовой матери! Это кустарничество! <...> Я построю фабрику-спальню!»,¹⁰² чтобы, просится продолжение, промышленным способом разводить особей, свободных от поглаживаний, вздохов, поцелуев, иначе затянется строительство социализма.

Выделенные слова напоминают поведение «новых людей» из утопии Н. Чернышевского «Что делать?». Один из персонажей романа перевоспитывает уличную женщину, та рассказывает:

«...И стал ласкать меня, – и как же ласкать? взял руку и положил на свою, и стал **гладить** другую рукою... <...> вы не поверите, я так и покраснела: после моей-то жизни, Вера Павловна, будто невинная барышня – ведь это странно, а так было. Но при всем моем стыде – смешно сказать, Вера Павловна: при моем стыде, а ведь это правда, – я все-таки сказала: "Как это вы захотели приласкать меня, Александр Матвейч?" А он сказал: "Потому, Настенька, что вы теперь честная девушка". И эти слова, что он назвал меня честною девушкою, так меня обрадовали, что я залилась слезами. А он... **поцеловал** меня: что же вы думаете? **От этого поцелуя у меня голова закружилась, я память потеряла...**»¹⁰³.

С одной стороны, и впрямь утопия, но с другой – «фабрика-спальня» – какой-то кошмар, которого не замечают, очарованные пафосом якобы исторической новизны. Одна из героинь «Заговора чувств» убеждена: «Любовь – это феодальное чувство. <...> Любви не должно быть. Химия и вообще техника приведут к тому, что мы получим возможность вызывать любое чувство техническим способом. <...> Новый человек должен быть абсолютно рационалистичен»¹⁰⁴. А другой словно в ответ ей: «Вы издеваетесь над нашими чувствами. Вы считаете, что наша душа, старинная душа человечества, обречена закату. Так вот я, последний Дон Кихот земли, я мщу за наши чувства»¹⁰⁵.

Впрочем, герой понимает тупик своего донкихотства: «Наш век кончился. Старинные человеческие чувства обречены на гибель». «Нескрываемо обреченная жизнь. Лихорадка, слишком яркий накал, блеск. Затем **наступает тьма. Жизнь не вернется**»¹⁰⁶.

⁹⁹ Там же. С. 174.

¹⁰⁰ Новый мир. 1929, № 5. С. 200.

¹⁰¹ Олеша Ю. Пьесы. С. 44, 46.

¹⁰² Там же. С. 68–69.

¹⁰³ Чернышевский Н.Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. М., 1934. С. 234. С. 68–69.

¹⁰⁴ Там же. С. 52–53.

¹⁰⁵ Там же. С. 42.

¹⁰⁶ Олеша Ю. С. 78, 79.

Эти строки совпадают с настроениями О. Мандельштама в стихотворении 1932 г. «Ламарк»:

...Природа вся в разломах,
Зренья нет, ты зришь в последний раз. <...>
И от нас **природа отступила...**

Несомненно, и Олеша, и Мандельштам видели, куда движется страна. Но один сопротивлялся постоянному насилию над собой, над своим искусством, другой примирился.

Герой Олеша прав, ушедшая жизнь не вернется, нечего на неё оглядываться. Но пришедшая на смену тоже никуда не годится: «зренья нет», природа отступила от этого нового мира – исчезает человек с его вечными чувствами, остается человекоподобная масса с инстинктами единокровия и обожания власти, вопреки тому, что сказано в «Трех толстяках», где народ поднял восстание против диктатуры. Ничего подобного в СССР не происходило: революция не удалась, обманула; победила контрреволюция. Сейчас это читается в текстах Олеша-художника, хотя в качестве публициста тот утверждал противоположное и до конца жизни поддерживал власть.

В 1934 году состоялся I съезд советских писателей (17 августа-1 сентября). Сценарий «Строгого юноши» был написан раньше, и потому есть повод читать речь Олеша на съезде как развитие идей сценария и будущего фильма. Он закончил выступление, обещая создать новые вещи, «чтобы доказать, что... социалистическое отношение к миру есть в чистейшем смысле человеческое отношение. <...> Мир при власти денег был фантастическим и превратным. Теперь, впервые в истории культуры, он стал реальным и справедливым» (с. 307–308).

Это противоречит смыслу, читаемым в «Зависти»; как ни хотел писатель выполнить в фильме обещанное, это не удалось: настроения картины опровергают новизну советского мира, хотя, разумеется, прямо это нигде не говорится. Зато понятнее, почему сценарий назван пьесой для кино: в картине больше от пьесы «Заговор чувств» (где Олеша пошел на уступки якобы новому миру), чем от романа «Зависть». Об этом свидетельствует, в частности, Федор Яковлевич Цитронов, о нем в сценарии сказано: «Наружность его **неприятна** <...> Может быть, **заболевание печени...**» (НМ, с. 66).

Вновь вспоминаются «Записки из подполья», где персонаж говорит: «Я человек больной... Я злой человек. **Непривлекательный** я человек. Я думаю, что у меня **болит печень**»¹⁰⁷.

Цитронов – умышленно злая пародия на Кавалерова. Он лишен автором его артистизма, его порывов за грани унылой, серой жизни; никаких истин «подпольного» героя у него нет, и он во всех отношениях жалкая фигура, ненужный, по расчетам Олеша, обломок старого мира.

Другой персонаж, всемирно известный хирург Степанов, работает над проблемой бессмертия, спасает от смерти молодую женщину, комсомольского руководителя. В его жену влюблен Гриша Фокин, адепт нового социального порядка, бесклассового общества. Он создает комплекс душевных качеств, которые «должен выработать в себе комсомолец» (НМ, с. 72): скромность, искренность, великодушие, жестокое отношение к эгоизму, целомудрие, щедрость.

«Так ведь это буржуазные качества» – комментирует один из героев. Ему возражают: «Нет, это человеческие качества» (НМ, с. 73).

Однако сам автор комплекса, этакой «неонагорной» проповеди, ничего не может сделать со своим чувством, и фильм заканчивается страстным поцелуем Гриши и жены профес-

¹⁰⁷ Достоевский Ф. Т. 4. С. 452.

сора. Эмоциональная утопия, а с ней и сам комплекс, а вместе и сам якобы новый мир рушатся на глазах.

После удачной операции профессор Степанов приходит в палату к спасенной им женщине и, беседуя с посетителями, замечает, «что уничтожение капитала еще не говорит об уничтожении несчастий. <...> И человек только тогда человек, когда и радуется и страдает. <...> И я думаю, что уметь переносить несчастья есть высшая человечность» (НМ, с. 83–84).

Тогда женщина читает ему первый параграф Гришиного комплекса:

«Равенства нет и не может быть. Само понятие соревнования уничтожает понятие равенства. <...> Равняйся на лучших...Отдавай дань восхищения высоким умам, науке...» (НМ, с. 84–85).

Это противоречит большевистской идеологии равенства и всеобщего счастья. Вдобавок, из слов профессора следует, что новые чувства – еще одна утопия, ибо чувствам едва ли не столько же лет, сколько самому человеку, они не исчезают, а сохраняются в глубоких слоях его натуры, и с этим ничего не смогут поделать партийные программы и комсомольские параграфы.

Не исключаю, поэтому фильм заканчивается (этого нет в сценарии) тем, что после любовного свидания с Гришей жена Степанова возвращается домой, тот встречает её и целует руку – еще одна реминисценция из романа Чернышевского «Что делать?» – для русской молодежи 60-х гг. XIX в. тоже своего рода комплекс поведения нового человека. Не зря же вторая часть названия книги – «Из рассказов о новых людях».

Чернышевский убежден, что при социализме все будет новым – от техники, строительных материалов и организации производства до чувств, поэтому исчезнут ревность, зависть и пр. – совсем, как у Гриши в его моральных заповедях и в отношении к нему и к жене профессора Степанова – «нового человека».

Из фильма следует, что эти надежды утопичны, но в таком случае утопичен и коммунистический строй – необходимое условие новых чувств, ибо его теоретики и практики исходили из выдуманной природы человека. Цитирую «Записки из подполья»:

«Ну, попробуйте, ну, дайте нам, например, побольше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы... да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку. <...> Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, – не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, – человеками с настоящим, *собственным* телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норючим быть какими-то небывальными общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам всё более и более нравится... Скоро выдумаем родиться как-нибудь от идеи»¹⁰⁸.

Напоминает слова героини «Заговора чувств»: «Химия и вообще техника приведут к тому, что мы получим возможность вызывать любое чувство техническим способом»¹⁰⁹ – совсем недалеко до рождения от идеи.

Так и произошло, если не читать этих слов буквально, и то, над чем всемирная органическая жизнь безостановочно трудилась миллионы лет, большевики вознамерились переделать в кратчайшие сроки. В «Заговоре чувств» Иван, повторяю сказанное выше, кричит Андрею: «Ты хочешь вывести новую породу людей, как выводил новые породы колбас».

¹⁰⁸ Достоевский Ф. Т. 4. С. 549–550. Курсив автора.

¹⁰⁹ Похожая мысль пришла на ум современному писателю Д. Глуховскому. В антиутопии «Будущее», 2013, он изобразил общество, где люди, достигнув бессмертия, всегда остаются молодыми и счастливыми, регулируя свои чувства специальными препаратами.

Н. Бухарин, выступая на I съезде советских писателей, как будто цитировал эти слова: «В нашей стране происходит **сказочно-быстрый процесс вызревания нового, социалистического человека...**»¹¹⁰.

Названная быстрота (Бухарин невольно определил её настоящее содержание: «сказка») уже была высмеяна Булгаковым в «Собачьем сердце», и слова Бухарина, в их сегодняшнем чтении, подтвердили утопизм и коммунистической идеологии, и самого проекта небывалого общественного строя. «Новый человек» так и остался сказочным персонажем.

Этот утопизм – против, повторяю, воли авторов: и режиссера, увидевшего в сценарии проблему «высоких **общекультурных ценностей**», и писателя, утверждавшего, вопреки собственным интуициям художника, что советская действительность впервые в истории культуры стала миром справедливым, – в фильме антиутопизм ощущался. Вот причина запрета картины.

Я полагаю, и она сама, и антиутопическая традиция русской литературы XX века позволяют сделать вывод: отныне любая утопия становится антиутопией, даже если автор об этом не помышляет. Возможно, убедились, что утопичны (а сейчас – антиутопичны) социальные проекты «свободы, равенства, братства»; что нет никаких надежд на развитие социализма от утопии к науке, как некогда думал Ф. Энгельс, ибо социализм в качестве учения – всего-навсего продолжение давних утопических традиций человечества, интеллектуальная утопия, объект веры.

Давно известно, что потомки находят в художественном произведении не то, что его современники. Такова универсальная особенность искусства – постоянно пополняться смыслами, о которых сам художник знать не знал. Это касается и «Зависти» Олеси, давшей жизнь «Строгому юноше».

Сегодня роман читается как предчувствие катастрофы «нового мира», каким объявил себя большевистский режим, ибо, вопреки всем его заявлениям об освобождении человека от векового рабства, унижения и пр., человек в условиях этого режима был ничем. Таков смысл метафоры «старые и новые чувства».

Интуицией художника Ю. Олеша это предвидел. Сознание же его этому противилось. То ли причина была в том, что надежда на благие перемены все-таки оставалась; то ли в том, что писатель хотел угодить власти, о чем, увы, свидетельствуют его неоднократные выступления в поддержку злодеяний режима. В фильме «Строгий юноша» соединились, на мой взгляд, обе причины: осознанное намерение выразить требуемые властью настроения (веру в утопию, в нового, социалистического человека) и присущее художнику предвидение, опровергающее эту и всякую ложь и превращающее утопию в антиутопию.

Подтверждением этой двойственности, которая, видимо, и дала повод А. Белинкову говорить о гибели таланта Ю. Олеша, служат слова самого писателя в статье 1930 г. «Тема интеллигента», где он упоминает – повторю выше цитированное – грань «между тоской о потерянном главенстве личности и ненавистью к... своему я, которое никак не может смириться»¹¹¹.

Однако он сам, угождая власти, смирился.

Постскриптум. Задолго до книги А. Белинкова судьбу Олеша предугадал В. Ходасевич в упоминавшейся выше рецензии на «Список благодетелей», назвав её тенденциозной пьесой, «в тенденцию которой он [Олеша – В.М.] – первый не верит, но изо всех сил старается убедить себя, будто верит. Без этой веры ему жить в Москве невтерпеж – а где взять эту веру? Вот в чем собственная его драма»¹¹².

¹¹⁰ Бухарин Н. Революция и культура. Статьи и выступления 1923–1936 гг. М., 1993. С. 219.

¹¹¹ Олеша Ю. Пьесы. С. 262.

¹¹² Газета «Возрождение». С. 4.

Фильм Йоханеса Шаафа «Город мечты» как антиутопия

Москвина Е.В., Москва, ВГИК

В основу сценария фильма Йоханеса Шаафа лёг роман австрийского художника-графика Альфреда Кубина «Другая сторона», опубликованный в 1909 году. В этом «визионерском» произведении нашли отражение очень многие приметы современной автору жизни Австро-Венгерской империи, закат которой он предвосхитил. Жанровая природа романа эклектична, А. Гугнин выделяет в нём элементы романа путешествия, романа воспитания, философского романа, антиутопии, романа-метафоры, романа абсурда, романа-апокалипсиса¹¹³. Если продолжить ряд, то можно говорить и о наличии в нём черт утопии в первой части произведения, когда у читателя и героя возникает иллюзия, что Государство грёз – реальность. Что касается антиутопии, то «Другая сторона» – отнюдь не образец этого жанра. Хотя в романе Кубина заостряются отрицательные тенденции развития общества, в нём полностью отсутствуют рациональные объяснения и причинно-следственные цепочки внутренних механизмов государственного устройства. Если в антиутопии господствует логика, то у Кубина – алогизм, ассоциативное сплетение элементов, «сновидческий» монтаж. В антиутопии герой, как правило, являясь частью системы, прекрасно понимает её законы, что позволяет ему выступить против неё. Герой Кубина не понимает происходящего, он видит только внешнюю форму явлений, как репортёр описывает факты, но внутренних связей не видит и не понимает, потому что в художественном мире Кубина их нет.

Й. Шааф в титрах указал, что картина снята по мотивам произведения Кубина, в основу её легла фабула романа, некоторые эпизоды, но образный и идейный ряд, за редкими примерами, принадлежит авторам картины. Итак, герой получает через поверенного Гауча от своего школьного друга Патеры приглашение приехать в созданное им Государство грёз (Traumreich), куда он отправляется вместе с женой, но жизнь там оборачивается для них кошмаром.

С первого же кадра мы попадаем в Германию, в Мюнхен конца 1960-х – начала 1970-х годов: одежда, автомобили, мебель создают атмосферу времени. Тревожная, нервная интонация задаётся с самого начала фильма: героя, модно одетого в джинсы и кожаный стильный пиджак (одежда явно выделяет его из толпы и говорит о принадлежности к художественной элите), преследует персонаж, «стандартность» которого по контрасту тоже подчеркивает костюм – невзрачный темный в полоску пиджак, темные брюки, рубашка и галстук – этакая униформа служащего. Визуальный ряд подкрепляет ритмичная музыка Эберхарда Шёнера с доминантой ударных и трубы. Пространство квартиры героя – в фильме его зовут Флориан¹¹⁴ (Per Oscarsson) – подтверждает его социальное положение: разговор с Гаучем (Heinrich Schweiger) происходит в функциональной, но стильной обстановке – это квартира художника. Как и у Кубина, агент Патеры рассказывает герою о Traumstadt (городе грёз). Но рассказ об идеальном государстве в контексте тоталитарных режимов XX века в 70-е годы не может восприниматься оторванно от культурного опыта, поэтому режиссер намеренно расставляет указывающие на них маркеры: это слежка, о которой уже было сказано, а также упоминание Гауча о том, что на героя есть некое досье, что происходит строгая проверка лиц, приглашаемых в Traumstadt; наконец, что в государстве есть единственный и абсолютный правитель (Herr der Stadt) – Клаус Патера. К этому нужно прибавить, что Гауч самоуверен и, чувствуя себя хозяи-

¹¹³ Гугнин А. Альфред Кубин // Энциклопедический словарь экспрессионизма. Гл. ред. П.М. Топер. М., 2008. С. 303.

¹¹⁴ Латинское имя переводится как «цветущий», «роскошный».

ном ситуации, свободно перемещается по квартире Флориана. Если герой романа и даже герой фильма может ошибиться, приняв Traumstadt за утопию, то зритель вряд ли. Хотя, безусловно, и в фильме Шаафа есть черты, которые призваны создать эту иллюзию, т. к. «в основании многих дистопий скрыта узнаваемая или неузнанная утопия»¹¹⁵. Однако все они заложены в фильме на звуковом уровне и проявляются исключительно в диалоге. В Traumstadt «единственный закон <...> – это абсолютное уважение индивидуальностей других людей», никаких материальных нужд, т. к. о них уже позаботились (и эти ожидания оправдываются: в доме, приглянувшемся героям, будет свободная квартира, в ней – вся необходимая одежда; в кафе – предварение гастрономических желаний; а в кошельке (сувенире по приезду) – деньги, которые ничего не значат). При всех этих условиях герой может посвятить себя исключительно творчеству, самореализации, он в этом будет абсолютно свободен: «Каждый гражданин имеет право реализовать себя прямо и полностью. Любое настроение может быть выражено, любая потребность может быть удовлетворена и любой натуре можно следовать»¹¹⁶.

Таковы утопические предпосылки последующей антиутопии. Однако зритель по намёкам режиссёра уже в эпизодах экспозиции понимает, что речь пойдёт не об утопии. Во-первых, сами художественные произведения героя говорят за него, слова только подтверждают тот визуальный образ, который использует автор фильма. В основу каждой работы Флориана положен его фотопортрет, поверхность которого он преобразует штихелем, т. е. выцарапывает на нём иной рисунок. Очевидно, это не просто приём, а свидетельство кризиса самоидентичности, сублимация внутренних процессов, попытка изменить себя. Важно, что получившиеся образы можно осмыслить как демонические, архаические, т. к. в них преодолевается антропоморфизм исходной формы через связь с праформами живой, хтонической природы. Кстати, они, безусловно, берут начало в самом романе, образная структура которого тесно связана с философией космистов мюнхенско-швабского кружка¹¹⁷ и графическим творчеством Кубина. Флориан признается, что испытывает паралич перед пустым листом или холстом, поэтому использует фотографии, – нечто похожее испытывал и Кубин, приступая к роману, т. к. не в силах был рисовать:

«Такое со мной было впервые, и я не на шутку встревожился, ибо... испытывал невероятную внутреннюю потребность в работе. Чтобы хоть чем-то заняться, я стал придумывать и записывать одну увлекательную историю»¹¹⁸.

Таково первое «предупреждение» для зрителя, и оно готовит дальнейшее изменение героя. Второе открывается в сцене разговора с женой о переезде. Флориан хочет убежать от трудностей (творческий кризис, непризнанность), тем более что ему дают финансовую возможность изменить свою жизнь (огромная сумма в 100 тыс. марок). Сцена выдержана в трёх статичных планах, на двух из которых сферическое зеркало, отсылающее нас к искусству

¹¹⁵ Manuel F.E., Manuel F.P. Utopian Thought in the Western World. Cambridge, Mass. 1979. P. 6. На эту черту указывают почти все авторы, занимающиеся исследованиями данного жанра. См.: Ланин Б. Анатомия литературной антиутопии [Электронный ресурс] // Федеральный образовательный портал: Экономика, социология, менеджмент. URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/18469974.html> (дата обращения 21.03.15); Шишклина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009. С. 7. Новикова Г. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. 1998. № 4. С. 185.

¹¹⁶ Цитируется с экрана.

¹¹⁷ Космисты исходили из того, что космос – единая витальная сила, система, существующая отнюдь не по законам антропоцентризма, поэтому человек является лишь частью этого единого космического организма, он растворяется в нём, а значит, преобразуется, в момент дионисийского экстаза (Ницше, безусловно, повлиял на философию кружка). Далее формы преобразования у разных представителей школы расходятся. Беларёв А.Н. выделяет два типа космизма. В сидерическом преобразование будет иметь характер света и полёта, в теллурическом, напротив, присутствует обращение к земле и корням, к формам первичной природной материи, к образу погребения в ней. См. Беларёв А.Н. Чернильница вместо плана. Город и память в романе Кубина «Другая сторона» [Электронный ресурс] // URL: <http://www.academia.edu/11004629> (дата обращения 21.03.15)

¹¹⁸ Цит. по: Мичковский О. Из жизни Кубина, рисовальщика и литератора // Кубин А. Другая сторона. М., Екатеринбург, 2013. С. 293.

Ренессанса и барокко с его портретами¹¹⁹ и многочисленными работами в жанре *vanitas*¹²⁰, где роль такого зеркала выполняют воздушные пузыри и сферические стеклянные предметы¹²¹. Й. Шааф намеренно удваивает пространство комнаты, которое делится на «здесь» и «там», на реальную действительность, в которой присутствует жена героя Анна (Rosemarie Fendel), и Зазеркалье, где Флориан – едва различимая точка. Флориан собирается в Traumstadt снова обрести себя, но зеркало говорит о противоположном¹²²: герой находится в иллюзорном мире своих ошибочных представлений, он, переехав, поменяет реальность на иллюзию. Выбранный образ представляется тоже не случайным, т. к. антиутопия осмысливается именно как «Зазеркалье утопии»¹²³.

Напряжённому первому эпизоду противопоставлен второй, разряжающий атмосферу: путешествие, которое совершают герои фильма, следуя фабуле романа, создаёт впечатление приятного семейного отдыха, чему способствует музыкальная тема. Следуя за Кубиным, авторы фильма обращают внимание на доминанту тёплых тонов в пейзаже и костюмах, хотя направляют своих героев отнюдь не в Китай, а куда-то в пустыню, на территорию одного из арабских государств¹²⁴. Такова экспозиция фильма, которая подготовила рассказ об антиутопии.

Стоит оговориться, что речь идёт не о социальной или политической антиутопии, хотя приметы государственного устройства присутствуют в мире, куда попадают герои, но они не первостепенны. Для Шаафа важнее всего герой, его изменение и взаимодействие с миром. Режиссёр сохраняет эту особенность романа Кубина, которая одновременно и сближает его с антиутопией, и отделяет от неё. В традиционно сложившемся жанре авторы предлагают читателю заглянуть в будущее, чтобы «проверить» очередную утопию¹²⁵.

Шааф, согласно первоисточнику, отправляет героя в прошлое, но только у Кубина это 60-е годы XIX века, а в фильме режиссёр создаёт эклектичный образ прошлого: городские постройки – средневековые, интерьеры и одежда эпохи барокко или XVIII века, музыка стилизована под немецкую классику Гайдна и Моцарта. Traumstadt – это квинтэссенция европейской (немецкой) культуры¹²⁶.

Какой же она предстаёт перед зрителем? Набором выхолощенных стереотипов, искусственно-костюмерной, картонной, ненастоящей. Всеми художественными средствами режиссёр создаёт своеобразное пространство города, в котором одни и те же лица выступают в разных ролях, выражая свою индивидуальность. Этот топос можно было бы назвать театральным, если бы в нём были зрители, но их нет, т. к. играют все, а значит, он, скорее, карнавальный.

¹¹⁹ Ян ван Эйк. Портрет четы Арнольфини, 1434; К. Массейс. Меняла с женой, 1514, Л. Фуртшгелль. Ганс Бургкмайр с женой, 1529; Р. Кампен. Верльский триптих, 1438; Пармиджанино. Автопортрет в выпуклом зеркале, 1524

¹²⁰ Жанровая разновидность натюрморта, особо распространенная в эпоху барокко, получила название от лат. *Vanitas* (суэта, тщета) и разрабатывала популярные в указанную эпоху мотивы бренности существования. Подробнее об этом: Паскале де Э. Смерть и воскресение в произведениях изобразительного искусства. М., 2008.

¹²¹ Якоб де Гейн Второй. *Vanitas*, 1603; Ян Давиде ле Хем. Натюрморт, 1685; Питер Клас. *Vanitas* со скрипкой и стеклянным шаром, 1628

¹²² Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 1998. С. 432–433.

¹²³ Янг М. Возвышение меритократии // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 320.

¹²⁴ Нет смысла углубляться в анализ Востока у Кубина, т. к. того значения, которое есть в романе, нет в фильме. Арабский восток не что иное, как фон. Но отказ от образа романа, возможно, связан именно с тем, что Шааф хотел избежать до времени любых ассоциаций с Китаем, где Китай – там и Вьетнам, где ещё идёт война. Партизанская война в Южном Вьетнаме (1957–март 1965); полномасштабное военное вмешательство США (март 1965–1973); завершающий этап войны (1973–1975).

¹²⁵ Показательно, что для жанра утопии отсылка в прошлое более частотна, например, на эту черту указывает Новейший философский словарь (Грицапов А.А. Антиутопия [Электронный ресурс] // Новейший философский словарь. URL: <http://www.phi-losophi-temns.ru/word/Антиутопия> (дата обращения 23.03.15)). Для антиутопии характерно обратное, что видно из таких произведений, как «Машина времени», «Спящий пробуждается» Г. Уэллса, «Машина останавливается» Э. Форстера, «Железная пята» и «Красная чума» Дж. Лондона и др.

¹²⁶ Даже если принять во внимание размышления Шпенглера о том, что культура и цивилизация – вещи разные, то возврат в прошлое, далёкое от индустриализации и технизации, должен раскрыть человека и его духовные ценности.

Даже герой говорит о том, что всё это ему напоминает Fasching (австр. «карнавал»). Так играют в администрацию представители власти: бургомистр города (он же Гауч) после приёма разоблачается и снимает грим; служащий Магистрата (Josef Hlinomaz) дважды произносит перед Флорианом заученную речь; глава правительства делает доклад о развитии театра, а после «революционного» переворота разоблачается и меняет костюм. Центральным эпизодом и в прямом (он находится ровно в середине картины), и в переносном смысле слова является эпизод в театре, полностью придуманный авторами сценария, но, видимо, навеянный графическим творчеством Кубина, в частности, работами «Музыка повседневности» (1898–1899) и «Карнавал» (ок.1902–1903).

В этом театре нет зрителей, пустой зал зятанут чехлами. Флориан и Анна, пришедшие в качестве зрителей, становятся частью «спектакля», у которого нет целенаправленного действия. На сцене – какофония, никто из артистов не видит и не слышит друг друга, каждый из них – вещь-в-себе, каждый поглощён только собой. Здесь звучат реплики из «Гамлета», «Ромео и Джульетты», «Ричарда III», отрывки из арии «Лоэнгина» и американские шлягеры, «Санта Лючия» и немецкие песни, здесь танцуют, жонглируют, играют на разных инструментах и т. д. Яркие кричащие костюмы и грим, обнажённое тело и ругательства, – всё это признаки карнавала: «Проходите, мои коровки! Идите, мои коровки! Да, идите! Слушайте мои нежные мелодии, слушайте эту нежную песню о любви. Слушайте мои нежные мелодии. – Намочите кожу. Я оближу вас! – Прекрати, похотливая свинья! – Хер в штанах! Чёртов! Хер! – О, Ромео, давай пройдемся вдвоём. О, Ромео. – Царство за коня! – Хер в штанах! – Лизать! Лизать!», – таково звуковое решение эпизода.

Однако смех здесь явно редуцирован, а в конце сцены карнавал трансформируется в псевдокарнавал, т. к. Анна, играя роль Марии Стюарт испытывает настоящий ужас в момент казни. Термин «псевдокарнавал» употребляет Б. Ланин, считая его структурным стержнем антиутопии, его основа – «абсолютный страх»¹²⁷. В полном смысле данный термин нельзя применить ни к роману Кубина, ни к фильму Шаафа, но пребывание в театре для героини, испытывающей настоящий ужас не только перед смертью на гильотине, но и перед актёрами, воплощающими власть в пьесе Шиллера, действительно оборачивается псевдокарнавалом. Собственно, после этой сцены жизнь героев будто даёт трещину.

Ещё одной общей для антиутопий чертой можно назвать развитие общества или государства в направлении «противном природе», часто связанное с тотальной технизацией и регламентированностью жизни закрытого общества. С одной стороны, Traumstadt не имеет «ужасных приобретений старого мира»¹²⁸, но с другой, один из запретов – это запрет репродукции, и в город приглашаются проверенные люди, не способные его преступить. Автор образцового текста в жанре антиутопии разрабатывал бы именно эту линию, обязав героя нарушить установленное правило. В нашем случае такого не происходит, к этому прибавляется ещё один «обычай»: в городе «никому <...> не должен быть нужен врач»¹²⁹ (конструкция законодательного долженствования!), поэтому единственный здесь врач – доктор Лампенбоген (Alexander Mau), и тот бывший строительный подрядчик.

Итак, в городе нельзя иметь детей и нельзя болеть, почему же? В обоих случаях от человека требуется забота о ближнем, а не о себе, проявление альтруистической, а не эгоистической природы, на что общество в Traumstadt не способно. Обряд похорон, придуманный авторами фильма, – метафора этого тезиса. Анна после представления в театре заболевает, её преследует мысль о том, что её хотят убить, её хочет убить Флориан. Она чувствует (не без основания), что

¹²⁷ Ланин Б. Лнатомиа литературной антиутопии [Электронный ресурс] // Федеральный образовательный портал: Экономика, социология, менеджмент. URL: <http://ecsocman.hse.ru/text/18469974.html> (дата обращения 21.03.15)

¹²⁸ Цитируется с экрана.

¹²⁹ Цитируется с экрана.

их семейные отношения разрушаются, режиссёр подчёркивает это параллельным монтажом независимого друг от друга существования героев.

Здесь реализуется один из частотных мотивов антиутопий – «мотив разрушения родственных связей, отчуждения и распада семьи»¹³⁰. Флориан с первого дня увлечён девушкой, которую он сначала увидел в кафе, потом у Чар часов и в театре, он ищет её и считает своей музой. Но она, как и больная жена, не мешает ему уступить пылкости м-м Лампенбоген (Eva Maria Meineke) – сцена, непосредственно предшествующая смерти Анны. На глазах Флориана больную, но ещё живую (!) жену, закутанную, как мумия, кладут на спину белой лошади, которая увозит её из города. Флориан пытается остановить непонятный ему механизм и обряд и бежит за ней: пустыня, безусловно, символизирует не только саму смерть, но и духовную смерть жителей Traumstadt. Дерево (символ жизни) засохло, на нём мумиями лежат смертники и смотрят на серое небо, пока не умрут.

По всей видимости, образ был навеян рядом работ А. Кубина, в свою очередь восходящих к традиции офортов Ж. Калло и Ф. Гойи. Белая лошадь – переосмысленный образ первоисточника – в фильме становится символом смерти и страха: завидя её, все жители стараются спрятаться, укрыться или хотя бы не смотреть в ту сторону, чтобы не думать о болезни и конечности бытия, не задаваться вопросами, от которых они бегут, как и Флориан, переезжая в Traumstadt. Доктор советует ему «забыть об этом, как можно скорее»¹³¹ – лозунг лишения индивидуальной памяти, характерный для антиутопий¹³².

Таким образом, авторы фильма показывают внутренне разложившееся общество, члены которого не способны на чувство, поэтому подменяют его чувственностью и пристрастием к вещам. Лавка антиквара, куда по приезде в город заходит Флориан, чтобы купить карту, не случайно появилась в фильме из огромного количества других эпизодов романа Кубина. Она здесь демонстрирует не только отношение к деньгам, но и отношение к вещам: старик даёт Флориану чернильницу, с которой тот не знает, что делать. Между формой и содержанием нарушена связь, её нет также между вещами и человеком, который приобретает их без особой цели. Вещи не выполняют здесь функцию носителя культурной памяти, аннулируют смысл своего присутствия (в антиутопиях, как правило, его нет вообще). Как перегружен кадр предметами в антикварной лавке или в квартире принцессы Беатриче Беллестри, так в театре он перегружен телами и лицами-масками, сочетания между которыми в обоих вариантах случайны.

Очевидно пристрастие режиссёра и операторов к крупным планам, рассказывающим о персонажах, но не об их связях и отношениях с миром. Религиозный культ такого общества, с одной стороны, подчёркивает его природу, с другой, является пародией на неё. Христианский Бог, отдавший свою жизнь за людей, за другого, здесь неуместен, поэтому он заменён культом гения, самообожествлением. Приходя в башню городских часов, выполняющую функцию церкви, Флориан, как и остальные жители, встаёт на молитву перед собственным отражением в зеркале, правда, не видя и не зная того, т. к. без очков-повязок вход сюда строго запрещён. Никакого просветления, никакого выхода за пределы городского пространства и телесности человека для этого общества не существует.

Как уже было сказано, здесь также пародируется власть: метафорой государственного управления на нижней его ступени в фильме стал образ цеха по изготовлению ваз: сразу после того, как они вынуты из формы, их разбивают, превращая в груды осколков. В этом образе можно увидеть утверждение как бессмысленности делопроизводства бюрократического аппарата, так и бессмысленности созидания в Traumstadt, если исходить из того, что ремесло стоит подножием искусству. Никто из жителей Traumstadt, в том числе и Флориан, ничего не делают,

¹³⁰ Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009. С. 46.

¹³¹ Цитируется с экрана.

¹³² Шишкина С.Г. С. 96.

герой, стремившийся найти здесь себя, не написал ни одной картины, не еде-л ал ни одного рисунка. Завершает тему власти эпизод, когда жители собираются на площади, чтобы увидеть Патеру, а вместо него в паланкине несут куклу, что не мешает народу благоговейно преклонять колени.

Подобная ритуализация тоталитарной власти, безусловно, навеяна многочисленными антиутопиями, где любовь к правителю и государству абсолютна. Кукла вновь отсылает к карнавальная природе данного топоса, предмет замещает живого человека (как его заменяют машины, компьютеры или портрет Большого Брата, столь же мифического, как и Патера, изображение которого в фильме встречается повсюду). Героём-антагонистом выступает Геркулес Белл, американец, призывающий вернуться к «нормальному» существованию, наладить экономику и стряхнуть с себя чары. Но и его лицо, пусть живое, напоминает маску. Он ломает куклу Патеры, за что его убивает толпа. Свобода, которой славится Traumstadt, и признание индивидуальности другого оборачивается убийством. За ним последуют новые: смерть принцессы Беатриче Беллестри, служащего магистрата, пока всё не приобретёт форму не отдельно взятого убийства, а тотального уничтожения с помощью оружия: война каждого против каждого или война всех против всех. Недаром в кадре появятся вооружённые по последнему слову техники американские солдаты, узнаваемые по хронике Вьетнамской войны, которая ещё не закончилась к моменту создания фильма¹³³. Полное разрушение города происходит не от ветхости, как было в романе, а от взрывов, источник которых остаётся за кадром.

Итак, режиссёра Йоханеса Шаафа волнует не государственное или социальное устройство как таковое, а внутреннее содержание человека, по отношению к которому общество и государство вторичны. Автора интересует не просто человек, а человек, принадлежащий сфере культуры, которая транслирует обществу идеи, является законодателем моды и вкуса. Важно остановиться на эпизоде, который предшествовал описанным сценам, повлёкшим гибель Traumstadt, и стал собирательным образом нравственной жизни общества. Флориан случайно попадает в городской зоопарк, как гласит надпись. Он представляет собой галерею комнат, где происходит действие, на которое смотрят зрители. Разница только в том, что здесь нет никаких заграждений и любой может стать его участником. Типажи, собранные в этом зоопарке, сама структура пространства и проход героя по коридорам напоминают эпизод из фильма Ф. Феллини «Сатирикон», на который, несомненно, опирался Шааф. Развращённость нравов Древнего Рима не чужда жителям Traumstadt во многом потому, что в современном Шаафу цивилизованном мире конца 1960-х годов совершалась «сексуальная революция». Один из персонажей фильма, профессор Корнтёр (Emil Iserle), говорит: «Человек не рождён быть свободным», и эта фраза подчёркивает мысль режиссёра о возвращении людей к первобытным инстинктам. Самым значительным смысловым акцентом эпизода является мотив подглядывания за интимной стороной жизни, сначала поданный как подглядывание Флориана за спариванием мышей, а потом как подглядывание огромной аудитории за интимной жизнью Флориана, наконец-то нашедшего свою Музу (Olimpia).

Начиная с конца 1940-х годов, в Европе и Америке распространяется так называемое «реальное телевидение» («реалити-шоу»), подлинным рождением которого называют создание

¹³³ Й. Шааф работал военным журналистом во время Вьетнамской войны: «Мне захотелось чего-то совершенно неизданного, и я уехал в Азию. Жил в Бирме, в Индии и во Вьетнаме. Много лет. Во Вьетнаме – как раз в годы войны. Это были страшные годы – война всегда страшна. И там я начал карьеру журналиста-газетчика (мои вьетнамские репортажи повсюду печатались в Германии) и телевизионщика. Дело в том, что ещё в Бирме я попробовал снимать документальные фильмы – Европа была тогда плохо знакома с традициями и экономикой Юго-Восточной Азии, да и просто с её экзотической природой. И я начал делать ознакомительные ленты. Они пользовались успехом – во всяком случае, когда я вернулся домой и стал снимать художественное кино, меня уже знали. Ну, а во Вьетнаме было не до экзотики. Я взял тележурналистскую камеру и с ней на плече исходил многие военные дорожки» // Маркарян Н. Йоханес Шааф: «Консерватизм – неистребимое тяготение оперных театров к повторам, именуемым традицией» [Электронный ресурс] // Московский музыкальный вестник. Выпуск № 1 (31), 2000. URL: http://www.mmv.ru/interview/13-09-2000_shaaf.htm (дата обращения 18.03.15)

в 1971 году шоу «Американская семья», воплотившего идею подсматривания и собравшего у экранов «редкостное количество зрителей»¹³⁴. Деперсонализация посредством превращения человека в винтик социальной, экономической, производственной и политической системы, характерная для антиутопии, в фильме Шаафа осуществляется другими средствами: персонажей уравнивает «бессилие разума перед животным началом»¹³⁵, недаром речь идёт о зоопарке. Герой постепенно мимикрирует, становится органичной частью города и его атмосферы и в итоге совершает насилие над девушкой, обладание которой становится целью его пребывания здесь. Этой сценой заканчивается фильм, но становится очевидным, что Муза Флориана немая, она способна только на крик, заглушаемый звуками войны.

В «Городе мечты» Йоханес Шааф, опираясь на материал романа Кубина, размышляет о современности, которая до сих пор лелеет «утопическую» идею свободы личности и её самореализации. Поколение 1960-х, выросшее после войны, на глазах автора меняет окружающий мир. Появляется огромное количество субкультур (хиппи, хибстеры, битники, панки), каждая из которых противопоставляла себя официальной культуре и часто ассоциировалась с молодёжной богемой, но всех объединяли лозунги, призывающие к освобождению человека, проявлению его настоящей духовной организации, самореализации¹³⁶. Пестрота выражения этой индивидуальности как в одежде, так и в музыке говорит сама за себя. Сексуальная революция, начатая этим поколением, поменяла мироощущение западной цивилизации и подготовила спорные явления массовой телепродукции. Другая сторона той же медали – официальный мир политики, представители которого забыли уроки Второй мировой войны, развязали гонку ядерных вооружений и новые военные конфликты на Востоке. В такой действительности Йоханес Шааф усмотрел черты апокалиптического сценария, который он и воплотил в фильме «Город мечты».

«Я глубоко убеждён в том, что в основе подлинного творчества всегда лежат чувства и ощущения самого художника. Творчество даёт шанс донести до людей своё мнение о мире посредством тех образов, что он создаёт, и тех характеров, что он лепит», – в одном из интервью сказал Йоханес Шааф¹³⁷.

¹³⁴ Абраменко А. Жанр реалити-шоу и его особенности на российском телевидении [Электронный ресурс] // Acta Diurna. Выпуск № 1. URL: http://psujourn.narod.ru/vestnik/vyp_1/abr_real.htm (дата обращения 23.03.15)

¹³⁵ Шлишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009. С. 100.

¹³⁶ История Германии в 3 тт. / Под общ. ред. Б. Бонвеча, Ю.В. Галактионова. М., 2008. Т. 2. С. 437–482.

¹³⁷ Садых-заде Г. Йоханес Шааф: «Трещина в мировом сознании коренится внутри нас». [Электронный ресурс] // Альманах «Балтийские сезоны» № 2, 2000. URL: http://theatre.spb.ru/seasons/2_2_2000/3_persons/14.htm (дата обращения 18.03.15)

Первооткрыватель, обыватель и механический дракон: герои анимационных антиутопий (на материале советской анимации)

Приходько В.В., Москва, ВГИК

Антиутопия – привычная среда и тема в кинематографе, знакомая зрителю, прежде всего, по жанровому полнометражному кино. Экранизации известных литературных антиутопий, такие как «1984», «Скотный двор», «В значит Вендетта» (по графическому роману), «451 градус по Фаренгейту», а также произведения, нашедшие свою аудиторию именно благодаря своим экранным версиям и ленты с оригинальным сценарием, такие как «Эквилибриум», «Матрица», всевозможные «Голодные игры», «Дивергент» и прочие, – все это реконструирует антиутопическое общество, его историю, характерные черты, особенности его социального и политического строения. Хронометраж этих фильмов дает почву для такой реконструкции и для полного проникновения зрителя в антиутопическую среду следом за проводником-героем.

Как же раскрыть тему антиутопии в коротком метре, да еще и в анимации? Существует стереотип: анимация – детский, «несерьезный» жанр. Условность ее в каком-то смысле ограничивает возможность погружения зрителя в безнадежность и отчаяние. Поэтому главным проектором и зеркалом анимационной антиутопии становится ее герой.

Перемены в обществе закономерно порождают рефлексии и переосмысление имеющегося исторического опыта и тревогу за возможное возвращение пугающих тенденций из прошлого или за неосмотрительное провозглашение нового несправедливого устройства. Недовольство той ситуацией, которая сложилась к определенному моменту, может привести как к первому, так и ко второму пути развития, и художники чутко ощущают эту неуверенность и опасения, о чем свидетельствуют произведения антиутопического характера.

Период перестройки стал для тогда еще советского общества именно таким периодом надежды и тревоги. Прошлое вселяло страх перед диктатурой, а опыт других государств и неочевидность его применимости к локальным реалиям – страх перед капиталом. При этом отсутствие возможности открыто говорить о несостоятельности системы и ее скором крахе вынуждали прибегать к метафорическому и условному языку анимации, перенося действие в декорации, не вызывающие ассоциаций с советской средой.

Эту неуверенность и нервозность отражают короткометражные анимационные ленты периода перестройки.

В 1985 году выходит фильм В. Тарасова «Контракт» (по одноименному рассказу Роберта Силверберга). Его герой, колонист Рой Уингерт (имя в фильме не упоминается), оказывается на безжизненной планете, чтобы подготовить ее к заселению людьми. Путешествие к планете оказывается за кадром, хотя с него история начинается, и оно определяет героя – героя-путешественника.

Он – единственный живой персонаж фильма. Все, с кем ему приходится взаимодействовать, – робот и проекции безымянного менеджера из корпорации, с которой заключил контракт незадачливый колонист, и животные – все неясного происхождения. Менеджер – «представитель фирмы» – не похож на живого человека, да это и не входит в его функцию. Он может быть кем угодно, может быть искусственно созданным ботом для общения с колонистами, и говорит он не от своего лица, а от лица корпорации.

Робот-коммивояжер в фильме ближе к его герою, чем в литературном оригинале, потому что условия его работы во многом переключаются с рабским контрактом, в плену которого оказывается колонист. Кью-Бэ-Эф-Сорок один, увидев, как фирма обходится со своим коло-

нистом, проникается к последнему сочувствием и становится его товарищем на безжизненной планете.

Условия работы и штрафы оказываются симметричными, несмотря на то, что колонист прибыл с Земли, а робот – с другой планеты. Этот факт приводит зрителя к печальному выводу, что для цивилизации неизбежен приход к такой форме организации – негуманной, несправедливой и не поддерживающей рядовых граждан. Штрафы приводят в финале к вооруженному конфликту между «представителями фирм».

В качестве звукового сопровождения используется популярная джазовая песня I Can't Give You Anything but Love, Baby, исполненная в 1958 году Эллой Фицджеральд, вызывающая ассоциации с культурой США середины 20 века. Можно прийти к выводу, что нынешняя цивилизация, обеспечиваемая властью транспланетных корпораций и не гнушающаяся эксплуатацией беззащитных перед ними людей, является наследницей капиталистической культуры, расцветшей на североамериканском континенте. Автор опасается усиления власти корпораций при отсутствии какой-либо защиты для наемных рабочих, которым, чтобы как-то обезопасить себя, нужно овладеть юридической грамотностью и, кроме того, быть в состоянии прокормить себя. Цивилизацию, представителей которой мы видим в фильме, с уверенностью можно назвать антиутопической: унижительные и несправедливые условия контракта, от которых человека некому защитить, видимо, нормальны для нее.

Рой Уингерт – сильный, оптимистичный, неунывающий мужчина, типичный авантюрист. Он не пропал бы ни на средневековом пиратском фрегате, ни в полярной экспедиции, потому что, повинаясь собственному опыту, знанию и инстинкту, он оказывается готов к любым неожиданностям. Для работы в фирме, обеспечивающей колонизацию чужих планет, герой оказывается слишком простодушным: он верит достаточно расплывчатым заманчивым формулировкам своих работодателей, не изучая контракта, который, фактически, закабалит его.

Единственный выход, который находит колонист, – отказаться от контракта. Он разрывает виртуальный договор, и тем самым отказывается от возможности вернуться на Землю; однако героя это не слишком заботит: видимо, на Землю возвращаться ему не к кому и не к чему, а с фирмой у него прохладные отношения. В результате инопланетный робот и земной колонист оказываются друг другу гораздо ближе и понятнее, чем сородичи. Можно сказать, что герой фильма – простодушный авантюрист, противопоставляющий себя несправедливой системе, созданной землянами.

Конфликт в фильме Нины Шориной «Второе я», 1989 г., имеет иной характер, но есть и ряд сходств. Изобразительное решение этого фильма открыто показывает разницу между героиней и остальными жителями анимационного мира, созданного режиссером. Героиня, снятая в технологии стоп-моушен на видео, – живая актриса, она заметно отличается от персонажей-кукол: одноликих, грубых, бесчувственных. Таким образом, как и в предыдущей ленте, живая героиня оказывается чужой среди всех остальных, противопоставленной им по принципу «живая – неживые».

В мире, в котором она живет, нет человеческих отношений, нет красоты и стремления к ней. Есть лишь суета, злоба по отношению друг к другу и бесконечные километры бумаги, которая обезличивает всех и все. Ребенок, появляющийся в кадре, несмотря на свой юный возраст, тоже подвергается деформирующей, уродующей силе среды и общества: кукольного младенца окутывает бумага, делающая его уменьшенной копией взрослых марионеток.

Героине, сумевшей преодолеть власть этой деперсонализирующей силы, приходится надевать маску, чтобы взаимодействовать с людьми-куклами.

Она делает вид, что она – такая же кукла, но на самом деле это не так: оставаясь в одиночестве, героиня просматривает репродукции Рембрандта, пробуждая в себе веру в красоту и в мир, где люди – разные, красивые и некрасивые, но живые. Среди жителей окружающего мира она чувствует себя неуверенно, неудобно и тревожно, это видно по ее скованным движениям.

Единственный живой человек оказывается в полном, безнадежном одиночестве. Люди-куклы могут с переменным успехом взаимодействовать между собой, обращаясь к одним и тем же знакам, но попытка взаимодействия между героиней и одной из кукол вызывает конфликт: они не понимают друг друга и существуют на совершенно разных, враждебных друг другу уровнях реальности. Раздражение, приведшее к конфликту, растет постепенно – когда она смотрит на окружающих, когда они обступают ее, сковывая движения. Она среди них – абсолютно чужая.

Сравнивая картины Рембрандта и действительность, героиня видит вокруг себя серость и убожество, и, чтобы притвориться своей, она приводит себя к тому виду, который преобладает вокруг. Но надежда появляется у неё лишь тогда, когда она отказывается от приспособления и видит в другом человеке черты рембрандтовских портретов. Размывая границу между тем миром, который она постоянно наблюдает вокруг себя и который подавляет и травмирует ее, и тем, который оказывается для нее единственным спасением, героиня выходит за пределы собственной роли подавленного обществом обывателя и снимает уродливую маску, под которой оказывается прекрасное, живое человеческое лицо.

В фильме А. Резникова «Из пушки на луну», 1990 г., герой начинает свой путь как свой для общества, однако в финале снова возникает знакомая по двум предыдущим лентам анти-теза «живой-неживые», когда герой возвращается на Землю и видит вокруг себя только призраков.

Тема путешествия к Луне очень занимала людей 19 – начала 20 века. Один из первых фантастических художественных фильмов (Жорж Мельес «Путешествие на Луну», 1902) в ироничном тоне обращался именно к ней. Еще один пример – литературные произведения, созданные в то время, мотивы которых прослеживаются в картине Анатолия Резникова. Запуск аппарата к Луне из пушки – казавшаяся на тот момент гипотетическая возможность космического путешествия, описанного Жюлем Верном в романе «С Земли на Луну прямым путём за 97 часов 20 минут» в 1865 году.

В фильме А. Резникова реконструируется оптимистическое индустриальное общество на рубеже веков. Совершенно ослепленное своими гигантскими возможностями человечество на тот момент меньше всего беспокоилось о том, как его завоевания и победы могут отразиться на жизни в будущем. Фантастические представления того времени, приводящие в движение снаряд-капсулу, с точки зрения современной техники, выглядят наивно, но именно наивная самоуверенность помогает воссоздать дух человечества той эпохи. Когда герой закуривает внутри крохотного, запертого космического снаряда, сразу вспоминаются газовые лампы, которые жгли внутри своего аппарата герои Жюль Верна, ничуть не беспокоясь за расход кислорода и накопление в воздухе продуктов горения.

Герой фильма, такой же самоуверенный, опьяненный безграничными возможностями и мощью человеческого гения, под бурные аплодисменты толпы забирается в снаряд. Основным мотивом и средством его внутренней трансформации становится полет, так что его, как и героя фильма «Контракт», можно назвать героем-путешественником. Внутри снаряда он ощущает себя абсолютно по-хозяйски – так же, как человечество ощущает себя на родной планете. Упомянутая выше сигара в этом ракурсе выглядит ироничной аллюзией на смог городов и заводов, обволакивающий Землю.

Путешественник не боится полета, в момент старта он выглядит совершенно расслабленным, уже после отрыва от Земли невозмутимо готовится выпить чаю. Беспокойство появляется на его лице, когда полет начинает идти не по плану: судя по всему, снаряд должен был прилуниться, однако, облетев Луну, он стремительно удаляется от нее. Развив огромную скорость, герой, по-видимому, совершает путешествие во времени: он на какое-то время оказывается в абсолютной пустоте, не видя больше ни капсулы, ни Луны, и только образы собственного сознания сопровождают его.

Мы обнаруживаем, что мечтает герой вовсе не о заводах, автомобилях и шумных городах. Он видит цветы, бабочек и веселого ребенка, резвящегося в траве. Свободно летящих журавлей, прекрасную нагую женщину, осенние листья и музыканта, играющего на виолончели. Образы поэтические, не похожие на те, которыми грезит индустриальный мир.

Пролетая мимо космических станций и аппаратов, герой приближается к неведомой пустынной планете. Из космоса она выглядит просто как безжизненный желтый шар. Мертвые пески, удушливый воздух и совершенно фантастическое обжигающее небо производят впечатление чуждого, незнакомого мира. Герой пытается исследовать этот мир, и вдруг слышит призрачные голоса людей. Утративший дерзкую самоуверенность, он чувствует, что это не речь цивилизованных инопланетян: пускающийся в паническое бегство герой уже ощущает непоправимое, хотя пока и не может сформулировать, что именно произойдет. И лишь наткнувшись на ту самую пушку, с надписью «человек не может ждать милостей от природы», выглядящей теперь как жестокая насмешка, путешественник осознает, что жуткая пустынная планета – это его родная Земля, то самое место, где когда-то кипела жизнь. Теперь герой не пытается бежать. Внезапное прозрение обращает его взгляд к прошлому (по-видимому, достаточно далекому), и он понимает, что грубое и алчное пожирание планеты, питавшее индустриального монстра, оказалось не безобидной игрой бесхитростного, но очень смелого человека, а роковой ошибкой, стоившей ему – а заодно и всему окружающему – жизни.

Авантюрист, ставший первым путешественником к Луне и, волею случая, последним человеком, оказавшимся на Земле – житель двух миров. С одной стороны, он сын своего времени, отчаянный летчик и точно такой же герой освоения Земли, как и его собратья, приведшие планету к гибели. С другой – он чувствует родство с лирическим природным миром, который приходит к нему во время сверхскоростного путешествия и гибель которого от жестокой руки человека он осознает, реконструируя историю гибели цивилизации. Оставшись рядом с искореженной пушкой, он принимает вину всего человечества, уничтожившего мир, который был ему, человечеству, по-настоящему дорог, но ценность которого оно не успело осознать.

Фантастическая притча Галины Бариновой «Когда-то давно», 1990 г., о драконе и драконоборце содержит в себе большое количество антиутопических черт. Люди в городе то ли из далекого прошлого, то ли из далекого будущего, одиноки и замкнуты. Город тоже замкнут, как Диаспар Артура Кларка: внутри него живут люди, но он – островок жизни среди бедной, агрессивной вулканической пустыни (хотя из титров видно, что в показанном мире есть и другие ландшафты, гораздо более приветливые). Жизни людей бессмысленны и пусты. Все, что происходит в фильме, повторяется из года в год, в отчаянной бесцельности.

Люди живут в небольших квартирках и проводят большую часть свободного времени перед устройствами, напоминающими телеэкраны Оруэлла. Все эмоционально значимое, что может произойти с человеком, жители города получают в виде экранной картинки. Жизнь их размеренна и нетороплива. Весь научный гений этой странной цивилизации направлен не на смелые авантюрные мечты о покорении космоса, как в предыдущем фильме, а на поддержание замкнутой в самой себе жизни в пределах маленького, оторванного от всего мира города.

Работа, которую выполняют люди, бесконечна и бессмысленна. Возвращаясь домой, встречая близких, люди, кажется, наконец обретают искреннее тепло и отдых, но эта гармония хрупка и беззащитна: в любой момент в жизнь героев могут ворваться люди с телекамерами и превратить их существование в телешоу, доступное всем жителям города. Это воспринимается героями как нормальное, будничное событие; отказ от прежней бессмысленной жизни в пользу новой, такой же бессмысленной, но с другими декорациями, происходит легко, естественно и бесконфликтно.

Но иногда гармония нарушается безвозвратно. Однажды к юноше и его невесте приходят люди в черных доспехах и забирают девушку с собой, оставив юношу в квартире одного. Это было в каком-то смысле предсказуемое событие: таинственное землетрясение, нарушив-

шее спокойную бессмысленную вечернюю жизнь горожан, заставило любящих людей во всем городе вздрогнуть и прижаться друг к другу ближе, будто в страхе, что им грозит скорая разлука.

Девушка, которую забрали «рыцари», оказывается принесенной в жертву исполинскому дракону, чьи шаги и послужили причиной землетрясения. Процесс жертвоприношения также становится телешоу – на этот раз не ежедневным, а ежегодным. Но юноша, оставшийся один, не может так же невозмутимо принять новые «условия игры», как персонажи из предыдущего эпизода. Он, как полагается герою, покидает город и отправляется вызволять невесту.

На месте он оплакивает свою потерю. Зор (это имя упомянуто в аннотации к фильму) осознает окончание своей прошлой жизни. В определенный момент в кадре появляются черные доспехи, напоминающие скафандр Дарта Бейдера. Надевая эти доспехи, юноша, как и упомянутый персонаж «Звездных войн», проходит инициацию, становясь совершенно новым человеком. Трагедия же, через которую герой приходит к полной метаморфозе, предопределяет его новое качество: он перестает быть хрупким романтичным юношей и становится мрачным, безжалостным преследователем Змея. Зор прощается с городом, который более не является его домом, и пускается в дорогу. Он проходит через снежные горы и водопады с чистой водой, которые мы видели в титрах. Образ пути становится образом новой жизни: проходя его, юноша взрослеет. Изменяется моторика его движений, осанка. К концу путешествия у охотника в черных доспехах не остается ничего общего с рыжеволосым юношей, который ушел из города, кроме истории и цели.

Выследив Змея, герой обнаруживает, что тот – гигантская машина-шагоход. Машина, выглядящая неповоротливой и тупой. Юноша легко проникает внутрь механизма, пользуясь смекалкой, интуицией и возможностями своей новой формы. Преодолев ловушки, устроенные машиной, он впервые сталкивается с живым противником – юношей со световым мечом. В очередной раз происходит трансформация: на доспехе вырастают длинные шипы, однозначно определяющие теперь темный, агрессивный характер героя. Не зная милосердия, герой безжалостно убивает отвлекшегося противника, тем самым проходя через очередную инициацию и становясь уже не просто мстителем-охотником на дракона, а убийцей.

Кора, похищенная дева, не узнает юношу. Она – и зритель вместе с ней – видит в Зоре не своего спасителя, а жуткого, жестокого монстра, напоминающего, скорее, симмонсовского Шрайка, машину-убийцу, чем хрупкого и нежного молодого человека. Зор теряет ее, и еще одна смерть, произошедшая по его вине, становится триггером к финальной трансформации. Герой снимает доспехи – совершив месть, он больше не нуждается в них. Злоба сменяется фатальной опустошенностью, и обретение своей истинной внешности уже не может вернуть Зору его душу и человеческую жизнь, с которой он попрощался. Тогда герой отправляется на капитанский мостик и берет на себя управление механизмом, фактически отождествляясь с ним: победив Змея, юноша сам становится Змеем. В финале он возвращается в город, но уже не как житель, а как дракон. Забирая приготовленную ему жертву, герой замыкает круг и принимает свою роль в качестве машины, и, по-видимому, надеется найти в приготовленной ему деве утешение и любовь, как это удалось предыдущему хозяину машины.

В названных лентах мы видим не характеры, не индивидуализированные персонажи, а типы. Они не обладают ни биографиями, ни личными чертами – особенными привычками, интонациями, какими-то характерными манерами. Их задача состоит не в том, чтобы зритель мог заглянуть в их души, да и задача самих фильмов не в том, чтобы вскрыть психологизм героев. В этих антиутопических лентах главное заключается не в человеке, а в антагонистичной ему среде. Герой становится фокальной призмой, через которую мы можем посмотреть на общество одновременно изнутри и со стороны. Основной конфликт имеет не внутренний характер, а внешний – противостояние героя и окружения, которому он – чужой. В этом и заключается особенность короткометражной анимационной антиутопии.

В фильмах В. Тарасова и А. Резникова герой-путешественник отдаляется от человеческого общества и вступает с ним в открытый конфликт, обнаруживая его антиутопическую природу. В ленте Г. Бариновой герой борется за свое личное счастье, он – противник мира, где личное жертвуется общественному. Героиня фильма Н. Шориной также проходит через трансформацию, но она имеет другой характер. Женщина оказывается способной увидеть в окружающем надежду и человека, и она не противопоставляет себя обществу, а, наоборот, приближается к нему.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что, несмотря на разнородность анимационных антиутопий практически во всем – визуальном решении, времени и месте действия, – герои их обладают рядом важных общих черт, позволяющих утверждать их жанровую типичность.

Утопия Константина Эрнста и комбинаторика «Дозоров»

Разлогов К.Э., Москва, ВГИК

Фильмы Тимура Бекмамбетова «Ночной дозор» и «Дневной дозор» по мотивам произведений Сергея Лукьяненко, появившиеся в середине двухтысячных годов, стали знаковым событием в истории и отечественной киноиндустрии и отечественного киноискусства. Они знаменовали радикальный прорыв к своей собственной аудитории, и впервые после распада СССР российские фильмы вошли в первую десятку кассовых хитов наряду с голливудскими. Их успех был поддержан рекламным террором со стороны продюсера – Первого канала российского телевидения и стал низким стартом для реализации амбициозного проекта главного продюсера – гендиректора канала Константина Эрнста – победного вторжения русских в кинематографическую Мекку – Голливуд, некогда основанный выходцами из Одессы и Рыбинска.

В основу провидческого, хотя, как выяснилось, утопического замысла было положено взаимодействие утопии и антиутопии, с одной стороны, и литературы и кино, с другой. Мир фэнтези, созданный Лукьяненко со товарищи (у писателя было несколько соавторов – в разных произведениях различные) в меру самостоятелен и имперсонален, хоть и нередко называется «Вселенной Сергея Лукьяненко». Поток литературных и экранных текстов, осваивающих и обживающих эту «вселенную», описывает и показывает и человеческий реальный мир, и шесть уровней Сумрака, и множество самых разных иерархически соподчиненных и способных к трансформациям персонажей – людей и «иных», темных и светлых, магов, вампиров, оборотней и т. п. При этом подробные экспликации в кино опускаются – они остаются достоянием словесных описаний, неминуемо оказывающихся за кадром. Визуализация же открывает новые перспективы, о чем свидетельствовал изобретательно смоделированный в лабиринте серых занавесей на премьере «Дневного дозора» «Сумрак», сквозь который в полутьме проходили зрители.

Совокупность «Дозоров» позволяет раскрыть особенности трансформаций повествования, используемого сегодня не только беллетристикой и кино, но и телевидением (в частности, объявленным, но еще не реализованным сериалом по произведениям писателя), и мир видеоигр, и Интернет. Здесь имеет значение не только экранизация (перенесение на экран литературных произведений), но и «новеллизация» – превращение фильмов в романы. В отечественной культурной традиции потребность в «чтении фильмов» удовлетворялась, как правило, изданием литературных сценариев. Вторжение новых форм массовой культуры привело к появлению «романов по фильмам» и, соответственно, к своеобразной «гибридизации» авторства и умножению источников (обычно, далеко не первоначальных).

Трудно себе представить, сколько всякого псевдо-фольклорного сора (в том «хорошем» смысле, в котором некогда употребила этот термин Анна Ахматова) переработано в фэнтези «Дозоров». Да и современная миграция мотивов далеко не всегда соответствует названиям, выбираемым, как правило, с рекламной целью. Не случайно в ряде исследований подчеркивается, что фильмы «Ночной Дозор» и «Дневной Дозор» сняты не по одноименным романам, а по мотивам киносценария «Ночной Дозор», опубликованного в сборнике «Атомный Сон», и их события происходят в мире, имеющем мало общего с тем, что описан в книгах.

Распространение этих вымышленных и виртуальных миров за пределы кино и литературы подтверждают компьютерные игры, разработанные на основе фильмов и литературных текстов, например, онлайн-игра «Дозоры. Запрещённая игра» (2005) или настольная карточная игра «Ночной Дозор: своя судьба» (2005).

Имеет значение и случайное, на первый взгляд, совпадение – и Сергей Лукьяненко, и Тимур Бекмамбетов – выходцы из Центральной Азии. Их успешная карьера привела их в Москву, а Тимура и в Голливуд. Глобализация массовой культуры, к которой, безусловно, принадлежат рассматриваемые произведения, как оказывается, вовсе не подавляет локальные культуры, а способствует горизонтальной и вертикальной мобильности художников, способных привлечь широкую и разнообразную аудиторию. Более того, транскультурализм, происхождение от смешанных браков, свободная миграция среди представителей разных культур, характерная для территории бывшего Советского Союза, способствует своеобразному универсализму художественного языка и освобождению от комплексов эстетизма. Не случайно, начиная работу над «Дозорами», Бекмамбетов отмечал: «Мы с самого начала понимали, что России нужна большая, амбициозная и смелая кинематографическая акция. Раньше мы имели дело только с артхаусом – великими талантливыми фильмами для европейских кинофестивалей – и очень слабыми, очень дешевыми и творчески беспомощными коммерческими картинками»¹³⁸.

Важным представляется и тот факт, что произведения Сергея Лукьяненко, с точки зрения стилистики изложения, не отличаются оригинальностью (отсюда серийность и свободное соавторство) и поэтому относительно легко поддаются трансформациям и экранизациям. Майя Туровская в свое время отмечала, что второстепенные литературные произведения значительно чаще дают основания для появления киношедевров, нежели произведения первого ряда, сопротивляющиеся любой адаптации.

В художественной культуре есть разные методики и типы отношений к тому, что и как нужно экранизировать. В качестве иллюстрации приведу примеры, пусть далекие от «Дозоров», но по-своему показательные.

С одной стороны, есть романы Бориса Акунина. Автор – блестящий стилист и знаток историко-культурных реалий, в том числе весьма экзотических. Даже работая в жанре детектива, он парадоксально безразличен к сюжетосложению. Похоже, ему даже все равно, кто кого убил. Он упивается стилем и собственным энциклопедизмом, и просвещенный читатель получает удовольствие именно от этого, пока менее просвещенный следит за интригой. Поэтому, когда в романе «Турецкий гамбит» и его экранизации преступниками оказываются разные люди, это никого не смущает. Огорчает другое – изящная вязь стиля литературного изложения никоим образом в кино не передается.

С другой стороны, Александра Маринина – вроде бы заурядный литератор (хотя ее лучший роман и называется «Стилист»), но блестящий знаток милицейских реалий и подлинный мастер детективных сюжетов. Автор точно видит, что за интриги, откуда и куда ведут. Это как раз поддается экранизации и стимулирует зрителей. Отсюда большие телевизионные сериалы по романам о Насте Каменской. Замечу в скобках, что в своих романах Маринина оседлала, может быть, сама того не сознавая, нынешнюю всемирную моду на комбинированные вертикально-горизонтальные сериалы, сочетающие отдельные законченные сюжеты со сквозной историей основных протагонистов (сравните с американским телесериалом «Правильная жена», героиня которого – юрист, в каждом выпуске – или нескольких – ведущая отдельно взятое дело). К сожалению, российский экранный вариант эту возможность сцепления в единый цикл, на мой взгляд, использует недостаточно.

Аналогичной оказывается и ситуация в экранизациях прозы Лукьяненко, тем более, что по замыслу они были ориентированы не на телевидение, а на кинотеатральный показ. Торможение телевизионного проекта показывает, что продюсеры не столь уверены в успехе, как в случае с Каменской-Марининой, а вызванная Бекмамбетовым и Ко мода на «Дозоры» давно ушла в прошлое. Что касается романов Акунина, то насколько я знаю, на экране они никогда

¹³⁸ http://www.imdb.com/name/nm0067457/bio?ref_=nm_dy_k_qt_sm#quotes

не выстраивались в циклы («Азazelь» – просто многосерийный телефильм – формат, лучше других освоенный отечественным ТВ).

Но вернемся к «Дозорам». В прозаическом цикле главное – описание фантастического мироздания, того, каким образом эта Вселенная организована, какие в ней закономерности и правила, как различные персонажи в этот космос вписываются. Именно в этих рамках начинают взаимодействовать утопия и антиутопия, силы света и силы тьмы.

Когда продюсеры Константин Эрнст и Анатолий Максимов вместе с Бекмамбетовым взялись за экранизацию, им стало ясно, что все это подробно пересказать в кино принципиально невозможно. Такого рода потенциалом обладают только эпические сериалы, типа «Игры престолов», но в двухтысячные годы, да и сейчас наше телевидение к такого рода проектам не готово, хотя теоретически из цикла романов Лукьяненко вполне мог вырасти глобальный вампирический сериал. Однако, повторю, тогда замысел был несколько иной, очень четко направленный на завоевание Голливуда и мира благодаря кинематографу.

Поэтому, что касается сюжета, экранизаторы могли только изложить схему по принципу один, два, три, четыре, чтобы зритель, не читавший Лукьяненко, приблизительно понимал, что к чему. Эти азы и объясняет по ходу дела главный герой Антон Городецкий (Константин Хабенский) – светлый Иной. А противоборство воплощали другие звезды нашего экрана – Владимир Меньшов (главный Светлый по имени Гесер) и Виктор Вержбиций (главный Темный Завулон), уступающий, впрочем, по значимости Валерию Золотухину в роли вампира отца Кости.

В данном случае на культурном поле литература и кино дополняли друг друга. Бекмамбетов с коллегами сделали чисто визуальное шоу, которое запоминается в основном переворачивающимся грузовиком, мчащимся по стенам красным автомобилем (со звездой Жанной Фриске внутри), колдовством Риммы Марковой и разного рода аллюзиями, связанными с помещением всего этого мира фэнтези, одновременно утопического и антиутопического, в достоверную московскую среду, где именно бытовое правдоподобие неправдоподобных ситуаций составляет основной элемент привлекательности.

Экранные «Дозоры», как я уже отмечал, генерируют своеобразную комбинаторику утопии и антиутопии, основанную на борьбе сил Света и сил Тьмы не столько в вымышленной Вселенной, сколько в реальной столице России. В аудиовизуальном пространстве экрана различные элементы пересекаются, сталкиваются, взаимоликвидируются. Таким образом, получается многомерный мир, который можно воспринимать и анализировать в совершенно разных измерениях.

Ясно, что самая сильная традиция, ассимилируемая этим повествованием, это традиция вампиризма, имеющая огромную историю, в том числе и в кино. Обитающий в Трансильвании Влад Дракула, которого периодически реанимирует экран (в 1992 году Френсис Коппола в одноименном фильме) – постоянный культурный герой. От романа Брэма Стокера нити тянутся к симфонии ужасов «Носферату» Фридриха Вильгельма Мурнау и далее за океан к фильму Тома Браунинга и обратно к английской продукции фирмы «Hammer Film Productions», и т. д. Но это все – более или менее отдаленное прошлое. Авторы «Дозоров», и Лукьяненко, и Бекмамбетов, Эрнст и компания, как это ни странно, обогнали свое время. Почти параллельно выходу на экраны первого и второго «Дозоров» в кино (и в литературе) поднимается новая волна вампиризма уже в подростковой субкультуре. Вскоре она захватит мировую культуру и запустит на орбиту новых звезд планетарного масштаба.

Эта влиятельная тенденция была уловлена в «Дозорах». Отсюда логика утопического проекта Первого канала – завоевание мира с помощью этих фильмов. Отсюда контракт с компанией XX век – Фокс на мировой прокат «Ночного дозора» с перспективой создания англоязычного голливудского варианта этого сюжета.

Вопрос в том, почему это не вполне получилось.

От Лукьяненко и Бекмамбетова прямой путь ведет к Стефани Майер и ее литературному и кинематографическому циклу «Сумерки» (выход ее первого романа практически совпал с выпуском «Ночного дозора» на экраны), прошедшему с грандиозным успехом, в первую очередь, у девочек-подростков, жаждущих запретной любви. Там, помимо вампиризма, появляется еще и оборотничество, которое было представлено в романах Лукьяненко, но почти не обыгрывалось в первом нашем фильме. И у наших конкурентов был, конечно, главный козырь – Джеймс Паттерсон, последующая карьера которого доказала его неспособность выйти из амплуа любовника-вампира.

Продолжают эту линию, уже в варианте артхауса, шведский фильм Томаса Альфредсона «Впусти меня» и Джима Джармуша «Выживают только любовники», придающие этой проблематике художественную респектабельность. Важно отметить, что шведам-таки удалось реализовать мечту Эрнста и сделать голливудскую версию истории парадоксальной дружбы мальчика и невзрослеющей вампирши-подростка. Недавно стало известно, что иранский режиссер Бабак Пайами снимает также картину о вампирах.

Во всех зарубежных фильмах основная ставка была сделана на личные чувства и любовные взаимоотношения (или почти), которые, как правило, оставались на втором плане в отечественных вариантах, акцентировавших философскую и политическую значимость происходящего, уходя в сферу социальных утопий и антиутопий. Актеры были собраны выдающиеся, но практически не известные за пределами России, к тому же иностранцам чужд и московский быт, столь впечатляюще обыгранный в визуальных аттракционах.

В комбинаторике фэнтези социально-политическое измерение относительно редко бывает основным, потому что фэнтези – это, естественно, не фантастика, и не научная фантастика, и не антинаучная фантастика, и не сказочность сама по себе, это довольно сложное образование, связывающее внутри себя разного рода реалии и мистические и сверхъестественные элементы. Поэтому фэнтези может существовать на очень разных основах, в том числе на философской основе, такой, как утопия или на социальной основе, как в «Темном городе» Алекса Прояса, появившегося почти одновременно с публикацией Лукьяненко «Ночного дозора», и т. д. Касса зависит от силы эмоционального эффекта, и тут эротика незаменима. На мой взгляд, ее-то и не хватило для полноценного мирового успеха наших картин.

Как я уже говорил, в комбинаторике «Дозоров» утопия и антиутопия отражаются с двух сторон – Свет воплощает утопическую мечту о счастливом будущем, а Тьма возвращает зрителя в устрашающий мир антиутопии. Ироническое остранение режиссерского взгляда, превращающее это противоборство в спектакль, завораживает мальчиков, но оставляет равнодушными девочек. Фильм лишается непосредственной эмоциональности и превращается в интеллектуальный «монтаж аттракционов», которым даже Эйзенштейну не удалось завоевать массовую аудиторию, хотя и удалось покорить европейских и американских интеллектуалов.

В контексте постмодернизма большое достоинство экранных «Дозоров» – ирония. Добро и зло спокойно и даже весело взаимодействуют на протяжении всего цикла. В основе общественного резонанса картин лежит оппозиция локальное-глобальное. То есть, с одной стороны, на экране Москва, это наш мир, это наши реалии и т. д., а с другой, это попытка войти на правах победителей в процессы глобализации. Как я уже отмечал, такого триумфального успеха не получилось.

Апогеем стал грандиозный прием по поводу международной премьеры «Ночного дозора» на Берлинском кинофестивале. Он был чуть ли не главной сенсацией фестиваля и перекрыл по общественному резонансу все остальные события. Эта часть сценария утопии Эрнсту и фирме «XX век – Фокс», безусловно, удалась.

Однако прокат мировой, который был обеспечен фильму, с трудом покрыл расходы «Фокса» на гарантированный минимум, тиражирование копий и рекламу. То есть голливудский мейджор не потерял деньги, хоть ничего и не приобрел, а российский продюсер, есте-

ственно, деньги заработал, так как получил гарантированный минимум. Этот результат не дал возможности сделать следующий шаг к совместному с Голливудом проекту.

А вот у Бекмамбетова как режиссера этот следующий шаг получился. В 2008 году он поставил свою первую голливудскую картину «Особо опасен» с звездами экстра-класса: Анджелиной Джоли и Морганом Фримэном. Этот знаменательный факт приветствовали далеко не все. Мне в то время довелось участвовать в дискуссии по вопросам кино на телеканале стран СНГ «Мир», где один из участников, стремясь преуменьшить значение этого успеха, пренебрежительно заметил: «Деньги-то казахские!» Не знаю, так ли это. Знаю только, что в Голливуде циркулируют самые разные финансы, в том числе, вероятно, и российско-кипрские и казахские. Да и ведущие компании редко принадлежат американцам. Хозяин «Фокса» Рупер Мердок – австралиец, «Коламбия» уже давно слилась с японской «Сони», на разных этапах собственниками MGM были французский банк «Лионский кредит» и армянин Кирк Керкорян...

Здесь можно вернуться к моей любимой теме транснациональности Голливуда, объясняющей, почему именно Бекмамбетов – художник, выросший в Центральной Азии, между Узбекистаном и Казахстаном, сын отца-казаха и матери-еврейки, со сложной, многоплановой карьерой между видеоартом, арт-кино, коммерческим кино и нынешним продюсерским триумфом – стал представителем российской культуры в Голливуде. Да потому, что он был многокультурен от природы и биографии. С самого начала была в нем заложена способность работать на разные аудитории, и этот свой дар он реализовал в «Дозорах», которые были к тому времени и самым амбициозным проектом Первого канала, и самым крупным проектом его лично.

К сожалению, результатом этой относительной неудачи завоевания Голливуда явилось прекращение активного интереса Константина Эрнста к кинематографу, а затем и перенос общественного интереса в целом с фильмов, создаваемых для кинотеатров, на телевизионные сериалы, когда лучшие сериалы стали престижнее самого успешного и идеального кинофильма.

В причудливой системе взаимоотражающихся зеркал масскультулы утопия завоевания Голливуда, которую себе представил Константин Эрнст в мифическом продвижении «Дозоров» на самый верх аудиовизуальной пирамиды мира, в какой-то степени отражает утопичность того, что было показано Бекмамбетовым на экране.

Черный юмор как инструмент утопии

Рейзен О.К., Москва, ВГИК

Постмодернизм, допустивший смешение всяческих стилей, тенденций и жанров, не обошел стороной и искусствоведческое ремесло, чему немало способствовали средства массовой информации, в которых экспертами выступают журналисты, не слишком озабоченные терминологической точностью. Вот и в название доклада вкралась неточность. Речь шла о черном юморе как инструменте антиутопии, а не утопии. Но неточность эта – оговорка по Фрейду, поскольку границы и параметры размываются, а «Утопия» Т. Мора населением страны, пережившей попытку строительства коммунизма, уже читается как антиутопия, что, скорее всего, автор и предполагал, провидчески озаглавив ее «золотой книжицей, столь же полезной, сколь и забавной...» Как закрыть глаза на то, что у Мора овцы поели людей.

Советское литературоведение антиутопию не жаловало. Еще в 1981 году «Философский словарь» в статье «Утопия и антиутопия» выносил приговор: «В антиутопии, как правило, выражается кризис исторической надежды, объявляется бессмысленной революционная борьба, подчёркивается неустранимость социального зла; наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, построению справедливого социального порядка, а как враждебное культуре средство порабощения человека»¹³⁹.

В то же время изоциренный нравственный дуализм признавал право на антиутопию как средство критики буржуазного общества, В. Дмитриевский, в частности, разработал изобретательную антитезу «реакционной» антиутопии и «прогрессивного» романа-предупреждения.

А между тем, *dystopia* (утопия) – всего-навсего неприятное или пугающее место. Нехорошая квартира, например...

Долгие годы «черный юмор» в советском литературоведении тоже считался бранным понятием, черных юмористов от сатириков и мастеров гротеска отличал пессимистический взгляд на мир и неверие в будущее, а анализ произведений Воннегута или Хеллера сопровождался экивоками и заверениями в том, что «так называемый черный юмор» в данном случае вовсе не мировоззренческая категория, а всего лишь художественный прием.

Куда лояльнее советское искусствоведение относилось к испанскому черному юмору, не иначе как благодаря экзотической «транскрипции», изобретенной Р. Дель Валье-Инкланом. Красивое слово «эсперпенто» потеснило прозаичный черный юмор в Испании, вывело генеалогию уже не из Свифта, Твена и даже Аристофана, как в англоязычной версии, а из плутовского романа через Гойю и – до наших дней. Сам Валье-Ин-клан устами героя «Светочей богемы» говорит: «Эсперпентизм изобретен Гойей» и так объясняет принципы и основы его: «... Мы видели их (героев – О.Р.) в кривом зеркале. В этом и состоит сущность эсперпенто. Трагический смысл испанской жизни как нельзя более приспособлен к выражению его путем последовательно реализуемого принципа деформаций... Моя нынешняя эстетика заключается в том, чтобы деформировать классических героев при помощи математически рассчитанного эффекта кривого зеркала»¹⁴⁰.

«В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами, как музыкальными ладами, – писал Б. Пастернак. – К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В форме таких то шутовских, то трагических, часто сменяющихся

¹³⁹ Философский словарь. М., 1981. С. 779.

¹⁴⁰ Дель Валье-Инклан Р. Избранное. М., 1978. С. 12.

сцен написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особенным упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из лакейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, и они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предваряет появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадов»¹⁴¹.

В англоязычной литературе и, особенно, кинематографе смена ладов, если воспользоваться пастернаковской терминологией, необыкновенно востребована, как в упоительно изящных черных комедиях про обворожительных старушек, умертвляющих одиноких людей из благотворительных соображений («Мышьяк и старые кружева», Ф. Капра, 1944); про банду грабителей, потерпевших поражение от другой милой пожилой дамы с прекрасными манерами («Убийцы леди», А. Маккендрик, 1955); про наследника титула, отделенного от герцогства восемью родственниками и устранившего их по очереди («Добрые сердца и короны», Р. Хеймер, 1949), так и в картинах о войнах, будь то Вторая мировая («Бойня номер пять», Д. Рой Хилл, 1972, «Уловка-22», М. Николс, 1970), Корейская («МАБН», Р. Олтман, 1970) или воображаемая атомная («Доктор Стрэнджлав, или как я перестал бояться и полюбил атомную бомбу», С. Кубрик, 1964). Строго говоря, с точки зрения эстетического воплощения, упомянутые произведения не слишком соответствуют ни жанру утопии, ни антиутопии: режиссеры максимально углубляются в жизнеподобие, порой даже стилизуют повествование под документ, а если и прибегают к абсурду, то в большей степени на уровне сюжета и фабулы, нежели изобразительного решения.

И, однако, мир, возникающий на экране, в значительной степени соответствует словам, посвященным литературной черной юмористике и принадлежащим американскому исследователю Мирису Дикстейну:

«Романы “черного юмора” 60-х годов не только глубоко связаны с историей, но и создают удивительные параллели истории своего времени, не столько, собственно, в сюжетах, сколько в самом стиле воображения. Ощущение странности и абсурда, смесь фарса, насилия и истерии, которые мы находим в этих книгах, можно обнаружить в бунтах, войнах, движениях, убийствах, заговорах, а также в значительно более тонких и менее зрелищных проявлениях духа 60-х»¹⁴².

Как показало время, привязанность этого наблюдения к определенному десятилетию не столь существенна. Его подтверждают события и их отражение искусством и литературой, прямое или опосредованное. А вот парадоксальность «стиля воображения», в результате которого жениха и невесту из «Мышьяка и старых кружев» поселили в домах, разделенных кладбищем, убийцу и всех его жертв, невзирая на пол, в «Добрых сердцах и коронах» играет Алек Гиннес, а всех параноиков, одержимых страхом ядерной угрозы и милитаристской алчностью в «Докторе Стрэнджлаве» – Питер Селлерс, – это уже нюансы, вызванные стремлением придать анекдотической ситуации определенную универсальность и вывести повествование на орбиту антиутопии. Пусть в обозначенных примерах задача эта находится еще в рудиментарном состоянии.

«Исследуя природу человеческих отношений, Гойя открывает как противоположные друг другу начала разума и инстинкта, человеческого и животного в человеке. Он не видит в обществе действий, диктуемых разумом, напротив, большинство людей поступает не только вопреки разуму, но даже здравому смыслу, находясь в плену ложных представлений и пред-
рассудков»¹⁴³.

¹⁴¹ Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982. С. 411–412.

¹⁴² Цит. по Мельвиль А.Ю., Разлогов КЗ. Контркультура и «новый» консерватизм. М., 1981. С. 224–225.

¹⁴³ Гойя Ф. М., 1973. С. 118.

На втором автопортрете Гойи в «Капричос» художник скрыл лицо от всех; он опустил его на руки: то ли во сне, то ли в отчаянии. А то и в пьяном забытьи... Подпись под офортом проливает свет на позу художника: «Сон разума порождает чудовищ». Они окружают его, эти чудовища – огромные летучие мыши с совиными мордами, кошачьими глазами. Но, может быть, они не привиделись художнику, может быть, он увидел их в действительности, – порок, лицемерие, ханжество, корысть лишь трансформировались во сне в зримые образы. Ведь это все-таки «Сон разума»...

Если воспользоваться разделением гротеска, предложенным М. Бахтиным, на ренессансный (жизнеутверждающий, созидающий смех) и романтический (наполненный уничтожающим юмором, высмеивающим процессы оскудения природы и дегуманизации человека), то, как справедливо заметил В. Силюнас, парадоксальность испанского искусства заключается в том, что даже в эпоху Возрождения испанский гротеск скорее относится к романтическому, нежели к ренессансному. «Обнаруживая мрачно-сатанинский, мучительно отталкивающий гротеск во многих произведениях XX века, мы готовы признать в них "испанский акцент"», – пишет испанист¹⁴⁴.

Еще бы. Ведь «Испания – единственная страна, где смерть стала национальным зрелищем»¹⁴⁵, – говорил Лорка. Такова коррида. В отличие от принудительной игры со смертью (бои гладиаторов, например, предусматривающие принудительное участие рабов или пленников), коррида демонстрирует небрежение и даже азарт смерти, сохраняя популярность и в XXI веке, а истоки черпая из глубины веков и специфики национальной культуры и характера испанцев.

Емко и образно, как и подобает поэту, объяснил эту специфику Ф. Гарсия Лорка в лекции о дуэнде:

«Каждое искусство и даже каждая страна могут иметь беса, ангела и музу; и если Германия, кроме некоторых исключений, владеет музой, а Италия – ангелом, то Испания во все времена одержима бесом, потому что Испания уже тысячу лет – страна музыки и танца, страна, где бес на заре выжимает лимоны, потому что это страна смерти, страна, открытая смерти. Во всех странах смерть означает конец. Она приходит – и занавес падает. А в Испании нет. В Испании занавес только тогда и поднимается. Множество людей живут в Испании, словно запертые в четырех стенах до самой смерти, лишь тогда их вытаскивают на солнце. Мертвец в Испании – более живой, чем мертвец в любом другом месте земного шара: его профиль ранит, как лезвие бритвы. Шутки о смерти и молчаливое ее созерцание привычны испанцам. Когда муза видит приближающуюся смерть, она затворяет дверь, или воздвигает колонну, или ставит урну, где восковой рукой чертит эпитафию. Когда ангел видит приближающуюся смерть, он начинает медленно кружить в воздухе и ткать из ледяных и нежных, как нарциссы, слез элегию. И, напротив, бес вообще не приходит, если не видит поблизости смерти, если знает, что ему не придется кружить у ее дома, если не уверен, что сможет всколыхнуть те ростки в нашей душе, которым нет и не будет утешения»¹⁴⁶.

Разве что в смеховой культуре.

Сюжеты ведущего сценариста Испании Рафаэля Асконы, подобно «Ревизору» и «Мертвым душам», «прорастают из анекдотов»: престарелый дон Ансельмо подтравливает по одному членов своего семейства, отказывающихся покупать ему инвалидную коляску («Коляска», 1959); Рудольфо, герой «Квартирки», 1958, женится на неправдоподобно старой женщине, чтобы решить «квартирный вопрос», испортивший не только москвичей, но и мадридцев тоже. Герой «Палача», 1963, передает свою должность по наследству зятю, а тот, отчаянно трусая, соглашается муниципального жилья ради.

¹⁴⁴ Силюнас В. Испанская драма XX века. М., 1980. С. 84.

¹⁴⁵ Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения в двух томах. Стихи. Театр. Проза. Т. 2. М., 1986. С. 130.

¹⁴⁶ Гарсия Лорка Ф. Избранные произведения в двух томах. Стихи. Театр. Проза. Т. 2. М., 1986. С. 130.

Рафаэлю Асконе испанская культура обязана не только парадоксальными сюжетами, в которых торжествует вальеинклановский «принцип деформации», но и многими мотивами, впоследствии разношенными мировым кинематографом. Еще в «Коляске» Аскона вводит в обиход мотив паралича, который симулирует дон Ансельмо для получения вожделенного инвалидного кресла. В «Саде наслаждений» (реж. К. Саура, 1970) тема усиливается: у героя фильма, Антонио, парализовано не только тело, но и мозг вследствие автомобильной катастрофы. Родные инсценируют эпизоды его жизни, заставляют смотреть документальные фильмы – хронику жизни страны. Ими руководит не столько забота о сыне, муже, отце, сколько необходимость: Антонио не помнит шифра швейцарского банка, где хранятся деньги семьи. По совету врача, доморощенного Фрейда, пробуждая подсознание пациента, с немолодым лысоватым человеком обращаются как с малым ребенком: загримированная под его мать тетка пытается покормить его грудью. В другом эпизоде, убедив Антонио, что на дворе 1931 год, король отрекся и провозглашена республика, его приводят к первому причастию, в церковь вторгается нанятая массовка с вилами, изображая народное восстание. Или еще: экранная проекция демонстрирует ряды марширующих легионеров, а со сцены домашнего кинотеатра, словно покинув их ряды, к сыну спускается отец Антонио во франкистской форме.

Наслаивая подобные эпизоды, Аскона расширяет диагноз паралича до масштабов страны. В финале общий план охватывает все семейство, разъезжающее по лужайке на инвалидных колясках. Закономерный финал, если учесть, что врачебные предписания принесли неожиданные плоды. Лодочная прогулка с женой, по ее убеждению, знаменующая этап его выздоровления, пробуждение памяти о начале их романа, навевала, как оказалось, совсем иные воспоминания. Раскачивая лодку, Антонио довольно отчетливо произносит: «Американская трагедия»...

Фильмы Асконы/Сауры, хоть и растянутые по всем кинематографическим законам во времени и пространстве, создают ощущение застывшего снимка, так четко отпечатан в образах и метафорах замысел авторов. Вот и в «Анне и волках», 1973, франкистская Испания, увиденная глазами чужака (в данном случае, английской гувернантки в исполнении Джеральдины Чаплин), представляет собой причудливую, но запрограммированную компанию: толстенная, не покидающая комнаты властная мать, давшая жизнь а) религиозному фанату Фернандо, живущему на хлебе и воде в пещере при имени матери; б) одержимому милитаризмом Хосе, денно и нощно переодевающемуся во всевозможные военные мундиры, заполнившие его гардероб; в) склонной к суициду Луче. Даже зять удачно вписался в семейный круг, он – извращенец, увлекающийся порнографией. Тупая неподвижная огромная женщина недвусмысленно олицетворяет родину Асконы и Сауры, а ее потомки, чьи характеры придиричиво лишены даже намек на положительные качества, не только рождены, но и выпестованы ею: регулярная порка привела к зависимости от бичевания (Фернандо), запрет на переодевания в платья сестры породил ложный и чисто внешний мачизм (Хосе), деспотизм и нервные срывы матери сделали из Луче безвольную рохлю. Страна воистину должна гордиться своими героями...

Неудивительно, что, возвратившись к своим «деформированным» персонажам после смерти Франко в фильме «Маме исполняется сто лет», 1979, Аскона и Саура доводят метафору до логического финала. Огромное неподвижное чудовище накануне столетнего юбилея собирает семью на празднование, в ходе которого они замышляют избавиться от нее.

В содружестве с другим соотечественником, Л.Г. Берлангой, Аскона снова возвращается к мотиву застоя, прижизненной смерти. В их трилогии: «Национальное ружье», 1978, «Национальное имение», 1981, и «Националь III», 1982, предстает вымышленное семейство маркиза Легинеччи со всеми домочадцами, друзьями и челядью (Берланга как никто умеет заставить актеров передать символический подтекст, заложенный в образе, не нарушая индивидуальности характеров). Пока маркиз Легинеччи с домочадцами сорок лет находился в добровольном

изгнании в загородном поместье в знак протеста против франкизма, его супруга пребывала в столь же добровольном заточении в мадридском особняке, молчаливо поддерживая каудильо. После смерти Франко Легинеччи возвращается в столицу, ожидая награды за стойкость монархистского духа. Вот только королю Хуану Карлосу нет до них дела, а собственный особняк приходится брать штурмом, ибо маркиза не желает впускать «красных». В этой рыжей (парик), рыхлой и вульгарной уродине ничего не говорит о голубой крови, как непохожи на аристократов и ее извращенец муж и великовозрастный дегенерат-сынок. И – снова излюбленный мотив Асконы: маркиза прикована к постели, с которой поднимается лишь, чтобы пересесть в инвалидную коляску. Ее болезнь – симуляция, протест – фикция, скрывающие бездействие, лень и апатию. В конце концов, она все-таки встает с кресла, чтобы выстрелить в оскорбившего ее старого приятеля, хотя оскорбление не стоит выеденного яйца.

Гротескные обитатели всех трех «Националей» словно сошли с «Капричос» Гойи. Берланга и впрямую вводит Гойю в свой фильм: в особняке висит репродукция парадного портрета Карла IV. Об этой картине исследователь творчества художника Лионелло Вентури писал: «Парадная картина настолько похожа на карикатуру, что зритель чувствует смущение»¹⁴⁷.

Режиссер не просто повесил картину на стену особняка, на переднем плане ее – футбольный мяч. Таким образом, Берланга «забывает гол»: переносит королевскую семью в современность, и подчеркивает фарсовость самого понятия аристократии. Убожество героев особенно бросается в глаза на фоне роскошных интерьеров заново обставленного – в долг – дворца, которому суждено – из-за долгов – превратиться в музей с домочадцами в качестве экспонатов.

Опредмечивание персонажей, эдакий антропоморфизм наоборот, акцентирует тот факт, что в музее-дворце туристам разрешается за дополнительную плату сфотографировать маркиза и наследника, тогда как съемки мебели, гобеленов, картин входят в стоимость билета.

Еще более гротескная вариация этой темы возникает в «Форелях» (реж. Х.Л.Гарсия Санчес, 1977), где «новая аристократия», буржуазная элита, собравшаяся на обед в закрытом клубе, объедается протухшей рыбой, многие умирают прямо за столами, но не покидают банкет. Ни Берланга, ни Санчес не показывают развития характеров сильных мира сего. От их статичности за версту несет гнилью, как от форели, которую челядь вынуждена готовить в противогАЗах, или от протухших куропаток в «Национальном ружье». Подчеркнутая социальная окраска персонажей, которые управляют обществом, перенося на него собственные классовые пороки, в свою очередь обусловленные несовершенством общественного мироустройства, создает замкнутый круг, единственным выходом из которого может стать лишь бесцельное «броуновское» движение инвалидных колясок на лужайке («Сад наслаждений»).

В то же время такая утрированная социализированность повествования нарушает размеренную поступь антиутопии, придает ему некоторую прямолинейность и однозначность. Эзопов язык, на котором долгие годы «говорили» испанцы, – некоторые и по сей день, – выработал определенный набор формул. Например, если речь в произведении шла о годах гражданской войны, в центре как знак олицетворения режима, оказывалась фигура отца, («Гнездо», «Дух улья») чаще всего для подтверждения авторитаризма облаченного в военную или полицейскую форму. Когда же действие переносилось в послевоенные франкистские годы, фокусировался образ матери (в «Браконьерах» Х.Л.Борау возникает мать-тиран и убийца жены сына; в «Черной стае» М. Гутьереса Арагона – мать-каудильо, воспитавшая группу террористов).

Фильмы эти далеки от черного юмора, а модель символики упрощенно выглядит примерно так: мать-родина, на родине царит франкистский режим, мать-диктатор. Аскона же, пользуясь выражением Берланги, растягивает своих персонажей, словно они из резины, утрирует их качества, и мать-диктатор в его интерпретации предстает вроде бы и не всерьез. Так мать из «Анны и волков» вплоть до своего столетнего юбилея – тучная, неподвижная, непо-

¹⁴⁷ Гойя Ф. М., 1973. С. 85.

воротливая, как франкистский режим. Но именно ей подчиняется все в доме – как франкистскому режиму. И именно она родила детей, символизирующих милитаризм, религиозность, несвободу – порождения франкистского режима.

«Деформация классических героев при помощи математически рассчитанного эффекта кривого зеркала» опутывает не только представителей аристократии и буржуазии. Если уж выходить на дорогу социальных исследований, то ни один слой общества не должен остаться за бортом. В «Палаче» Аскона с Берлангой подробно показывают, как герой «дошел до жизни такой». Могильщик Хосе Луис, женившись на дочери палача, упорно сопротивляется необходимости занять должность тестя. Но – хорошая зарплата, квартира, и вот общество ломает Хосе Луиса, как и в других фильмах Берланги церковь, государство или другие институты власти постепенно, кнутом и пряником, превращают маленького человека в послушную марионетку. И хотя сценаристы предоставляют Хосу Луису возможность сделать выбор, поступают они с ним не очень честно, потому что выбор этот – мнимый. Маленький человек в испанском кинематографе превращается в антипода эпического героя, только выбор между общественным и личным, жизнью и смертью подменяют понятия удобства-неудобства, благополучия-неблагополучия.

Примерно на этом же принципе строятся характеры героев Бунюэля. Между личными побуждениями и долгом антигерой всегда выбирает первое («Золотой век»), руководствуется он в основном инстинктами плоти, а волнуют его лишь земные проблемы («Тот смутный объект желаний», «Дневная красавица», «Скромное очарование буржуазии»). Если же он обращается к идеальным персонажам, жизнь доказывает неуместность их идеалов и самого существования («Тристана», «Виридиана», «Назарин», «Симеон столпник»). В своих стремлениях развенчать героя Бунюэль заводит его в тупики, из которых нет выхода. И снова на выручку приходит черный юмор: «Не будет рискованно утверждать, что с помощью этого юмора (черного – О.Р.) режиссер разрешает многие конфликты»¹⁴⁸.

Такой подход к образу героя основан на традициях плутовского романа, возникшего как антипод роману рыцарскому. В борьбе стилей родилась пародия, что, может быть, наиболее полно отразилось в двух центральных образах «Дон Кихота». Плутовской роман развенчал эпического героя, а Ласарильо Тормесский стал первым антигероем в мировой литературе, откуда перешел в испанскую черную юмористику. Влияние проявилось как в общих заимствованиях – соединении трагедии и комедии, так и в конкретной трактовке – в частности, образа слепого.

Тема слепцов распространена в испанском искусстве. Слепой поэт Макс Эстрелья в «Светочах богемы» Р. дель Валье Инклана говорит: «Слепой лучше понимает, что творится в мире, глаза – сеющие иллюзию обманщики»¹⁴⁹. Однако ему не удается распознать надвигающееся зло, и он гибнет, пав его жертвой.

Ослепший художник Хулио из «Прихода богов» А. Буэро Вальехо тоже считает, что видит истинную, «смешную», суть буржуа. Но его возлюбленная, связанная с революционным движением, объясняет, что гротескные образы не всегда бывают образами творческой фантазии, призванными побороть страх, – они сами могут быть порождением страха.

Это – слепцы-интеллектуалы. У Бунюэля же они, в самом деле, лучше всех понимают, что творится в мире, по крайней мере, – что почем. Слепой предводитель бродяг в «Виридиане» снисходительно позволяет превратить их разнузданную компанию в объект религиозного культа. Цинично пользуясь верой в гуманизм бывшей послушницы, они ведут вовсе не «святую» жизнь.

¹⁴⁸ Alcala M. *Bunuel (Cine e ideologia)*. Madrid, 1973. P. 122.

¹⁴⁹ Цит. по: Силюнас В. *Испанская драма XX века*. С. 160.

В «Забытых», 1950, Бунюэль показывает другого слепого, с удивительной терпеливостью чуть ли не весь фильм поджидającego мальчишек, чтобы избить их палкой с гвоздями. Есть «свой» слепой и у К. Сауры, это на него в начале «Беспризорных», 1959, нападают совсем юные бандиты.

В древней мифологии глаз символизировал могущество, амбивалентное мифологическое мышление приравнивало зрение к слепоте: мертвые не видели живых, живые – мертвых. Однако авторы наделяли слепых особым даром, мудростью, силами провидения (Тересий, Дельфийский оракул). У лишенных возможности видеть будущее такое могущество вызывало страх и протест, оно ассоциировалось сначала с властью, передающейся по наследству, затем – с диктаторскими режимами. Испанские художники, всегда склонные к символике, восставали против того, чтобы ими управляли «слепцы», не способные и не желающие видеть народные беды. И не является ли первый кадр первого фильма Бунюэля «Андалузский пес» – «самый жестокий кадр» в мировом кинематографе – не просто эпатажем, проявлением бунтарства, но и протестом против власти незрячего?

Традиция свержения слепого с пьедестала восходит к повести «Ласарильо с Тормеса», 1554, – книге, запрещенной инквизицией, где циничный, жестокий, лицемерный слепой бродяга обучает заглавного героя жизненной мудрости: воровству, мошенничеству, подлости, одновременно изощренно издеваясь над ним. Но, пожалуй, самым запоминающимся слепцом остается другой незрячий бродяга из «Виридианы», занявший в эпизоде Тайной вечера место Христа.

Р. Олтман в «МАБН» тоже реконструирует фреску. Его «апостолы» – одуревшие от крови, отсутствия медикаментов и ужасов войны полевые хирурги, а Христос собирается совершить самоубийство. Каждый режиссер сказал то, что хотел сказать: лишь незрячий или самоубийца могут предположить, что их жертва искупит грехи человеческие. Вполне в духе черного юмора М. Брукс воссоздает Тайную вечерю в своем пародийном альманахе кинематографических находок, «Сумасшедшей истории мира».

Почти все персонажи Бунюэля антигероичны, ими руководят корысть, жадность, плотские желания. И если среди них встречаются благородные возвышенные натуры, обстоятельства неизбежно избавляют их от идеальных черт. Так происходит с Назарином, священником, отлученным от церкви за слишком верное следование ее догматам. Или с Виридианой, крушение веры которой, вероятно, приведет ее в постель собственного кузена. Даже обращаясь к традиционно возвышенным образам, Бунюэль наделяет их новым содержанием.

В эпизоде «Тайной вечера» из «Виридианы», как нигде проявилась вся двойственность религиозности Бунюэля («слава Богу, все еще атеиста», по его собственным словам). Воспитанник колледжа иезуитов, он с детства изучал догматы католической церкви, которые мало согласовывались и с историей, и с современностью. Бунюэль дает свое толкование библейского мифа. За «Тайной вечерей» следуют не суд и распятие; она переходит в оргию, а Виридиана едва не становится жертвой насилия «апостолов», нищих бродяг, которых она приютила в своем доме. Подобно английским черным юмористам, Бунюэль строит эпизод на противопоставлении завязки и ее разрешения, разрывает логические причинно-следственные связи. Однако в этом противопоставлении заложен глубокий смысл: полное несоответствие догм реальному положению вещей. Неверие Бунюэля проявляется в отрицании авторитарных институтов: государства, армии, церкви. Церкви в первую очередь. А вера – в убеждении, что именно их путы, изобретенные человеком из потребности властвовать над другими, мешают жить по гуманным высшим законам, да и просто жить.

Парадоксальность ситуаций в фильмах Бунюэля связана с тем, что его персонажам никогда не удается достигнуть желаемого. Если они голодны, то солдаты, церковники и даже покойники, находящиеся в соседнем помещении, мешают им поесть («Скромное очарование буржуазии»); если стремятся к обладанию женщиной, то на пути встают мелкие препятствия и

общественное мнение («Золотой век», «Тот смутный объект желаний»). Они не могут покинуть комнату («Ангел-истребитель»), совершить убийство («Попытка преступления»). Даже творить добро им не удастся просто потому, что оно никому не нужно («Назарин», «Виридиана»).

«Черный» мир фильмов Бунюэля заполнен больными, калеками, прокаженными, горбунами, карликами, слепцами. В этих персонажах второго плана нет, на первый взгляд, ничего от «Капричос» Гойи: они лишены гротесковой карикатурной окраски. Но вслед за художником Бунюэль зашифровывает в них, жалких, смешных и трагичных, пороки общества, в котором живет.

Еще одну традицию продолжает пролог со скорпионами в «Золотом веке», являющийся одновременно и данью его увлечения энтомологией, и пародией на натуралистическую школу, и своего рода посвящением, наподобие тех, что предваряли плутовские романы. Посвящение покровителям или сановникам, в котором за показной почтительностью скрывалась едкая насмешка и сарказм.

Черный юмор Бунюэля, многозначный, сдержанный, почти лишенный гротесковой окраски, мало похож на эсперпенто. Но его манера оказала несомненное влияние на «черных юмористов» на родине режиссера, став, наравне с эсперпенто, одной из составляющих их художественного творчества.

По мере того, как XX век клонился к закату и, особенно, с наступлением XXI-го, число антиутопий на экране множилось, а разговор о конце света становился все более и более изощренным, хотя по-прежнему укладывался в рамки устоявшейся иконографии. Уже не просто войны, бунты, революции, но и эпидемии вселенского масштаба, инопланетные захватчики, нашествия саранчи и прочей нечисти превращали Землю во все более и более ненадежную обитель. Понятие дома как надежного и уютного укрытия заменила скользкая поверхность планеты, с которой, как предвещает апокалиптический кинематограф, вот-вот будет сметено все и вся.

В данном контексте авторы оказались в ловушке: прирученный сюрреалистами зритель зачастую видит черный юмор в любом излишестве, каковым подчас предстает и чрезмерная вселенская угроза. Баланс чередования ладов оказывается нарушен, и в очевидном приоритете выступают ленты, в которых, оставив за бортом причины наступления конца света, аудиторию оставляют наедине с их результатом.

Так и произошло с французской картиной «Деликатесы» Жан-Пьера Жене и Марка Каро, 1991. Дом в «Деликатесах» – все что угодно, но не дом. В нем присутствуют все привычные составляющие: стены, пол, потолок, лестницы, комнаты, да к тому же меблированные. В антиутопии Каро и Жене дом, построенный ими на экране, – последний, сохранившийся после некой оставшейся за кадром катастрофы, целый дом, Ноев ковчег. Пространство его непрочно, того и гляди развалится на глазах зрителя. Оно и разваливается в финале. Живут в нем монстры, питающиеся человечинной, а человечина эта представляется новыми постояльцами, ибо старых по правилам есть не положено, только если они зажились на этом свете. В этом оплоте привычного убежища сохранились лишь сомнительные человеческие ценности. Здесь все и всё – на продажу: можно торговать собственным телом в прямом и переносном смысле. Один из жильцов ради пропитания продает кусок собственной ноги, а его соседка удовлетворяет аппетит владельца дома в постели. Этим последним домом во Вселенной режиссеры как будто ставят точку во многих традициях мирового кино, французского, в частности. Стихия воды, породившая «Прекрасную нивернезку» и «Атланту», оборачивается потоком, сносящим и уайльддовскую лестницу, и уэллсовскую крышу, и социальную иерархию, выстроенную Лангом в «Метрополисе».

Жене и Каро даже «оркеструют» происходящие события, причем не только звуками, но и монтажно. Приоритет изобразительного и звукового ряда в данном случае не определим. Здесь

солирует виолончель – реальное исполнение дочери хозяина зловещего апокалиптического дома каннибалов; ей вторит кровать, пружины которой под тяжестью хозяина и его любовницы издадут звуки, близкие к губной гармошке; пила-скрипка (виртуозное исполнение фокусника-жильца, намеченного в очередные гастрономические жертвы, и какому еще инструменту, как не пиле-скрипке, по силам так отобразить печаль), выбивание ковра на лестничной клетке заменяет ударные. Движения актеров синхронны предполагаемым и реальным инструментам, звучание подтверждается музыкальной композицией. Эпизод этот – вставной номер, клип. И одновременно – дань уже иной традиции, телевизионной. Антология всевозможных направлений и течений в «Деликатесах» предстает в полном объеме.

Как бы ни стремились Каро и Жене изобразить на экране апокалипсис мировой, а, возможно, и кинематографический, им это не удалось. Если история не терпит сослагательного наклонения, то искусство – точек. И каждое новое произведение лишь порождает многоточие, за которым – очередное исследование души его автора.

Христианские постутопии К. Лопушанского: о ценности человеческих свойств

Ростоцкая М.А., Москва, ВГИК

Парадигмой советского общества была утопия. В конце 2014 – начале 2015 гг. в Мультимедиа Артму-зее прошла выставка советского журнала «Огонек» «Жизнь как праздник», прекрасно иллюстрирующая утопический хронотоп советской культуры и жизни, характерную черту утопического мышления – убеждение, «"что человеческое счастье целиком или, по крайней мере, большей частью" заключается в достижении удовольствий»¹⁵⁰.

В 80-е, еще острее в 90-е вера в утопию у советских граждан окончательно утрачивается. Для значительной части постсоветского общества наступает время деструктивного отрицания прошлого, нигилизм, доходящий до мрачного уныния. Состояние опустошенности, безнадежности, неверия достаточно определенно выражает персонаж книги и фильма «Географ глобус пропил». Итак, прогрессистская вера утрачена, утопический идеал разрушен, построить Царство Божие на земле оказалось невозможным.

Фильмы Константина Лопушанского, снятые в 1980-2000-е годы, киноведы обычно относят к жанру антиутопии. Для этого есть основания: перед зрителем разворачиваются яркие картины социального ада. В уродливом пространстве разрушающейся цивилизации царит разобщенность, люди теряют человеческий облик, им грозит и физическое и духовное вымирание. В то же время в творчестве К. Лопушанского есть динамика, которую, мне представляется, очень важно почувствовать: сняв в 1986 году «Письма мертвого человека» (по Стругацким) как классическую антиутопию, он впоследствии стремится выйти из дискурса «утопия-антиутопия», в большей степени сосредотачиваясь не на социальных, а на духовных аспектах бытия. И в этом он безусловный наследник А. Тарковского. К. Лопушанскому все более и более становится интересно исследовать, что происходит с человеком в условиях социальной катастрофы, а не саму катастрофу.

Жанр фильмов «Посетитель музея» (1989), «Русская симфония» (1994), «Конец века» (2001), «Гадкие лебеди» (2006, по Стругацким), мне представляется, более точно определять как постутопию, имея в виду, что в них предлагается другая стратегия мышления. Для зоополитики с его приоритетами социальной справедливости и государственного порядка была характерна утопическая стратегия мышления. Человек, понимающий себя как «общественное животное», стремился в первую очередь преобразовывать социальные условия, в которых он сможет реализовать свое стремление к счастью и сделать это коллективной целью общества. Социальный герой был главным персонажем советского кино.

Фильмы К. Лопушанского можно воспринимать как единый текст, в значительной степени исповедального свойства, с ярко выраженным характером нравственного поиска. Особенно это ощущаешь, если смотришь его фильмы подряд. И дело не только в единой стилистике, темпоритме, творческом методе, одних и тех же актерах, а в материале и его осмыслении. Он снимает абсолютно авторское кино, Лопушанский не иллюстрирует Стругацких, произведения этих авторов являются частью его духовного мира. Его фильмы трудны для восприятия, и не только потому, что сложно их философское содержание, но и из-за их эстетики – направленной не на удовольствие, а на раздражение, отталкивание: это и режущие звуки, и уродливые объекты, и резкие, бьющие по глазам краски, и заставляющие напрягать зрение трудно разли-

¹⁵⁰ Изложение цитаты из сочинения Томаса Мора дано по кн. Гринблатт С. Ренессанс. У истоков современности. М., 2014. С. 253.

чимые предметы, вещи, фигуры. Это чаще всего дисгармоничное пространство, хаотическая расстроенность бытия, выброшенность из времени... Здесь больно и приходится страдать, но если ты согласился с этим и отождествился с персонажами, скорее способными оттолкнуть и вызвать брезгливое отвращение, то происходит чудо – в тебе начинает что-то меняться, переворачиваться, снимается пелена с глаз, происходит мучительное узнавание и очищение.

В философии различают два противоположных способа предвидеть будущее, два «горизонта ожидания» (К. Поппер): утопия и эсхатология. Утопии, возникшие еще в античные времена, были естественным выражением потребности человека сознательно организовывать свою жизнь, моделировать будущее, ставить цели и определять путь их осуществления, выражением нашего стремления улучшать социальную жизнь. Корень же эсхатологического мировосприятия лежит не в социальном, а в духовном – в области интуиции, чувств и предчувствий, нашей совести.

Н. Бердяев писал: «Историю я вижу в эсхатологической перспективе. Я всегда философствовал так, как будто наступает конец мира и нет перспективы времени. В этом я очень русский мыслитель и дитя

Достоевского»¹⁵¹. Лопушанскому эсхатологизм присущ в высшей степени. «Мой эсхатологизм, – писал Бердяев, – имел метафизический, а не исторический источник... Эсхатологизм связан был для меня с тем, что все мне казалось хрупким, все в истории преходящим и висящим над бездной... До первой мировой войны... я ясно видел, что в мире происходит не только дехристианизация, но и дегуманизация, потрясение образа человека»¹⁵².

Это же остро ощущает спустя век русский режиссер, по странному совпадению выпустивший на экран свой первый апокалипсический фильм про смертельные для человечества последствия ядерной катастрофы «Письма мертвого человека» во время трагедии на Чернобыльской АЭС.

В его фильмах много пожаров, экран то и дело заливается красным цветом раскаленной реальности, и если даже в кадре нет огня, его отсвет брошен на все. Темная, мрачная действительность, охваченная огнем; реальность, в которой проще погибнуть, сгинуть, нежели выжить. В этом избытке огня во мраке чувствуется катастрофа. И даже огни ритуальных действий не внушают надежды и веры, а напротив, страшат, но только не судом Божиим, а человеческим неистовством, отчаянием, мукой.

Вода, угрожающая и затопляющая, – другой апокалипсический образ фильмов Лопушанского. По затопленному полу в квартире плывут образы Христа и Богородицы, но главное, в ней могут утонуть дети из сиротского дома – эта отчаянная мысль пробуждает героя фильма «Русская симфония», интеллигента Ивана.

Историю и человеческую жизнь Лопушанский рассматривает в контексте христианской парадигмы. Настоящее ощущается им апокалипсически, как «последние времена», пришел срок посмотреть правде в глаза, пробудиться и покаяться. Центральные персонажи его фильмов в финале словно исчезают, растворяются, теряют реальные черты. Он остро чувствует зыбкость и иллюзорность повседневности, суетного мира, в который тотально погружен современный человек и из плена которого невозможно вырваться. Его персонажам нередко кажется, что они играют не свою роль, что это не он или она, а кто-то другой, и их главная трагедия и грех – невозможность пробиться к себе подлинному. С человеком происходят чудовищные подмены, за которые он расплачивается страданиями и катастрофами.

Наиболее важной для меня стороной кинематографа Лопушанского является не изображение апокалипсических кошмаров, а образ Пути к Истине, Богу, проложенный через тернии, страдания и грехи. Мне представляется особенно важным этот разговор сегодня. Вот вышел

¹⁵¹ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 282.

¹⁵² Там же. С. 281.

«Левиафан» Звягинцева – опять о чудовищности нашей жизни, о монстре, нас губящем. А ведь Левиафан – это образ книги Иова, и в этой библейской книге главным героем является не зверь, а человек, пребывающий во тьме, далекий от Завета и обетования. Взгляд Лопушанского брошен именно на этого человека. Этим человеком ощущает себя его герой и, видимо, автор фильма.

В фильме, снятом 30 лет назад, «Письма мертвого человека» режиссер создал образ праведника-учено-го, Нобелевского лауреата, который остается с брошенными обществом и обреченными на смерть детьми. Его играл Р. Быков, выбор на эту роль Художника-подвижника, посвятившего себя детям, детскому кино, был не случаен. Нравственная высота образа исключала лицедейство. Фильм по-советски делил людей на положительных и отрицательных, жалел слабых и героизировал духовно сильных. В конце герой погибал, но его жертва оставляла след в сердцах детей, и во тьме атомной ночи чувствовались проблески надежды на светлое будущее, на возрождение. Это канон советского кино, характерный и для 30-х («Путевка в жизнь») и для 70-х («Восхождение»): дети тех фильмов никогда не забудут величия свершившегося на их глазах подвига. И хотя в фильме не обозначено историческое время, в главном герое мы узнаем интеллигента-шестидесятника – гуманиста, подвижника, оптимиста, идеалиста и романтика, верящего в силу разума и в то, что код жизни на земле бессмертен, и даже гибель всех людей каким-то непостижимым образом будет преодолена, поэтому будущему необходимо служить.

Но уже в следующем фильме Лопушанского, «Посетителе музея», снятом не по чужому произведению, а по собственному сценарию, мы встречаемся с иным персонажем – трагическим, заблуждающимся и кающимся. Если и есть в нем признаки протагониста или героя, то тем более драматичным оказывается осознание персонажем своего несовершенства и греховности. Посетителя сыграет малоизвестный актер Виктор Михайлов, который станет для режиссера, по сути, его альтер эго. Интеллигентный, сохранивший веру в человечество и интерес к истории, способный сострадать и смиряться, этот Посетитель музея поначалу резко отличается и от обывателей, равнодушных и истеричных, одержимых алчной жадой удовольствий и комфорта даже в условиях катастрофы, и от мокрецов – несчастных, слабых, беспомощных, забитых, утративших человеческий облик, разум – и слепо, фанатично, рабски покоряющихся чванливым жрецам. Но постепенно он осознает, насколько связан и един он и с теми и с другими, что он несколько не лучше, а такой же, как они. Мокрецы, дебилы отводят Посетителю героическую рыцарскую роль нового заступника за человечество перед Богом, они жаждут его восхождения на холм – Голгофу с крестом. Но соблазн гордого признания собственной исключительности пугает его, Посетитель – не герой, он может приблизиться к подножию креста, но не более того. Его истовые намерения достичь вершины холма завершаются грехопадением, горьким осознанием собственного ничтожества, одиноким отчаянным движением по той колоссальной свалке, в которую превратило человечество землю. Он уходит далеко за ее горизонт.

То же осознание собственной греховности переживает и главный персонаж – интеллигент «Русской симфонии», которого вновь играет Виктор Михайлов. Казалось бы, элементарная задача – достать катер и вывести детей – оказывается невыполнима. Каждый шаг по ее решению обнаруживает его нравственную несостоятельность, ничтожность, душевную пустоту. Обезумевший мир испуганных людей с ряжеными и двойниками-правителями – современные «Содом и Гоморра» – становится сценой, а Иван – загримированным актером – вот, в кого он превратился, гротескный образ полон сарказма: вставная челюсть, надутый торс и фальшивая речь со сцены о том, что «детям не нужен катер, пусть сами учатся плавать, кто выплывет, тот и будет жить – в соответствии с духом времени». Став предателем не только детей, но и самого себя, он вскоре понимает, что беспомощность превратила его в убийцу: ведь это я утопил их, – осознает Иван. Его история – это явная метафора отступничества интеллигенции от Бога, от своего долга совершить подвиг, предательства пути, образ ее болезни гордыней, самодоволь-

ством и тщеславием. Иван осознает, что он такой же соучастник переживаемого Россией апокалипсического кошмара, как и все остальные. Он не сумел сделать очень важной работы – спасти детей, – и тем самым лично виновен, что всё стало плохо.

Фильм заканчивается долгими кадрами, в которых Иван на коленях, прилагая усилия, ползет по белому снегу. Символ очищения, одинокого пути к Богу, покаяния.

Лопушанскому присущ пафос – возвышенное состояние человеческого духа, способность переживать жизнь как трагедию. Но есть риск вообразить себя мессией, впасть в назидательно-проповеднический тон. «Избави нас, Господи, от пошлости», – молит его герой. Как самоирония читаются кадры, в которых обыватели режут колбасу на повести «Русская симфония». Пошлость – это Иван, играющий в сострадательность к детям и выжимающий из себя слезы с помощью лукашки. Это алкаш-писатель, впадающий в демагогический экстаз споров о русской литературе, в тот момент, когда надо помочь и напечатать на машинке простое заявление. Но пошлость – это и толпа, религиозно неистовая или одержимая миссией спасения мира от дьявола. Всему этому шуму противопоставлено молчание, тишина, SILENTIUM покаянной молитвы коленопреклоненного странника, в одиночестве и муках взбирающегося на свою голгофу.

Красной нитью через фильмы Лопушанского проходит тема детей. Несчастные, недолюбленные видимые и невидимые дети, дети с развитым умом и поврежденным сердцем. После фильма «Письма мертвого человека», в отличие от героя Р.Быкова, персонажам последующих фильмов уже не удастся их спасти. Лучшие нравственные качества персонажей фильмов «Письма мертвого человека», «Посетитель музея», «Русская симфония», «Гадкие лебеди» проявляются в их обеспокоенности за судьбу детей, в их стремлении спасти детей от гибели и зла, в их способности пожертвовать своей жизнью во имя детей, в их, наконец, любви к детям. В фильмах Лопушанского дети представлены как жертвы общества, жертвы в разных смыслах. В «Письмах мертвого человека» – в прямом смысле. Ученый пишет письма своему сыну Эрику, который, вероятно, погиб в результате ядерной катастрофы. Герой Р. Быкова ищет сына в клинике среди изувеченных и сожженных детей – вместе с ним мы долго не можем прийти в себя от этой страшной сцены, снятой в значительной степени отраженно. В «Посетителе музея» дебилы (И. Ракшина и А. Ингелевич), живущие на метеорологической станции и представляемые хозяевами как дальние родственники, оказываются их детьми (об этом напоминает отец матери, когда она в истерике бьет дочь), детьми ненавидимыми, униженными, презираемыми. В «Русской симфонии» – это невидимые дети-сироты, так и не спасенные главным героем. В «Гадких лебедях» это исключительные дети, умные, но высокомерные, безжалостные, полные презрения к неудачникам-родителям, лишённые любви и в итоге вызывающие лишь жалость и скорбь. Лопушанский изменяет финал произведения Стругацких: в повести дети уходят с мокрецами, в фильме дочь главного героя Банева оказывается в сумасшедшем доме, она неспособна жить в мире обычных людей. Тема детей у Лопушанского выходит далеко за социальные рамки, состояние детей – это нравственный диагноз современной цивилизации, лишённой христианской любви-милосердия, жалости, сострадания.

В 2001 году вышел фильм К. Лопушанского «Конец века», о котором писали как о своего рода «перемене участи», отходе от апокалипсических полотен эпического размаха в сторону камерной драмы о взаимоотношениях дочери и матери. Однако само название фильма «Конец века» говорит о том, что это поверхностное суждение.

Отнюдь не частная история интересует Лопушанского, а разрыв, разобщенность, утрата целостности человеческой памяти и культуры. Дочь считает, что она может спасти мать от уныния и страдания с помощью новых технологий, по сути, механически стерев ей соответствующие области памяти. Ученый-психиатр, глава престижной и дорогой клиники, в которую дочь привозит мать, – нравственный антипод того Нобелевского лауреата, которого играл Р. Быков.

Рационалист и прагматик, он видит только опасность для жизни и блоки на пути к счастью в сильных эмоциональных и чувственных переживаниях пациента.

Технологии, корректирующие сознание и память человека, сегодня широко применяются.

Дочь живет в Германии, ненавидит Россию, патологически боится старости, агрессивно навязывает матери свои представления о счастье и успехе, беспощадно судит и оскорбляет старого психолога, с которым у нее когда-то был роман. Мать пытается наладить с ней отношения и соглашается на операцию, но в итоге умоляет отпустить ее и сохранить ей мучительные, но столь дорогие воспоминания, ведь это ее жизнь. Разрыв между ними происходит окончательный, и, вернувшись домой, мать кончает жизнь самоубийством. Но совершает его она не в состоянии отчаяния, злобы и ненависти, а примирившись с миром, в новогоднюю ночь, спокойно расставив на столе рядом с бокалами шампанского фотографии своих любимых: мужа, дочери, родителей... Она уходит в состоянии примирения и прощения, уходит к тем, кто любил ее, из мира, где она ощущает себя абсолютно чужой. Фильм соткан из сострадания к этой старой женщине, к тем старикам, которые вместе с ней собирали бутылки на улице, стояли в очереди в поликлинике, ощущая вину и отчаяние от того, что они еще не умерли. Документальные кадры знаменитых выступлений поэтов в Политехническом, смонтированные со стилизованными под хронику игровыми сценами-воспоминаниями матери своей счастливой молодости, полной веры, любви, света и радости, заставляют по-иному посмотреть на этих стариков-шестидесятников, «красно-коричневых», как их называет дочь, так незаслуженно осужденных потомками и приговоренных к унижительной нищете.

Разрушительный образ огня связан не с ней, а с дочерью: если мать нежно сохранила их фотографию, то дочь ее сжигает, вместе с историей своей болезни и фотографией мужчины, с которым живет.

Итак, три нравственных послы художественных фильмов Лопушанского представляются мне наиболее значимыми – идея личного покаяния, идея нравственной ответственности интеллигенции перед детьми и будущим и идея долга перед предками, уважения к их памяти, особенно ему дороги шестидесятники.

Лопушанский подвергает сомнению ценности современной прагматической цивилизации, проверяет на истинность ее идеалы. Он критически относится и к русскому мессианизму, и к либерализму, и к церковности, и к утопической вере в силу идеологии. В своих произведениях он пытается восстановить порвавшуюся связь времен, поколений, воссоединить человека с миром, людьми, историей. Если А. Герман в антиутопии по роману Стругацких «Трудно быть богом» говорит, как ужасно общество, в котором мы живем, как разрушает оно человека, то Лопушанский – о том, что человеку стоит зажить по-человечески. Любые попытки переустройства человека внешними способами: с помощью утопических идей или психических методов, им отрицаются. Только личное усилие, а это значит любить, прощать, каяться, воспитывать детей, почитать (читать, понимать и прощать) родителей и, оторвавшись от толпы, от массы, трудом и усилием прокладывать свой – независимый (даже от церкви) – путь к Богу. Герой его нового фильма «Роль», первоначально сбежав из российского революционного апокалипсиса, возвращается, чтобы испить до дна чашу страданий и пронести мученический крест. Таков духовный выбор героев Лопушанского.

Театральность антиутопии: реализация жанрового конфликта в межмедийном контексте (на материале «Заводного апельсина» Э. Бёрджесса / С. Кубрика)

Рыбина П.Ю., Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова

Центральная проблема данной статьи – это **проблема перевода** на экран текста в жанре антиутопии: романа Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» (*Clockwork Orange*, 1962). Особенный интерес представляет то, что режиссёр С. Кубрик видел свою задачу в адаптации для экрана как жанровой специфики романа, так и особенностей письма Бёрджесса. Основным инструментом адаптации стала, по замыслу Кубрика, театральность фильма.

Ленту *Clockwork Orange* (1971) давно считают культовой. В памяти каждого зрителя запечатлелось яркое цветовое решение мизансцен, провокационность костюмов, балетные постановки уличных потасовок, неприятные сцены насилия и «лечения» Алекса. На интуитивном уровне даже непрофессиональный зритель отметит особую театральность этого фильма, театральность изображённого антиутопического мира.

Данный феномен может проявляться на ряде уровней – визуальных, звуковых и словесных. Для того, чтобы сделать акцент на таком всеобъемлющем понимании театральности, приведём цитату из эссе Р. Барта «Театр Бодлера»:

«Что такое театральность?... это густота ощущений и знаков, возводимая на сцене на основе написанного, и

это особого рода одновременное восприятие чувственных воздействий – жестов, тона, расстояний, материальных субстанций, световых эффектов – при котором текст утопает в полноте проявлений этого внешнего языка»¹⁵³. Важно, что Барт связывает зрительно-слуховые образы со словесными («написанное»), поэтому его широкое понимание театральности важно в данном анализе текста – экранного и литературного.

Театральный пласт фильма настолько богат, что целесообразно выделить соответствующие элементы последовательно на нескольких уровнях. В визуальном ряду обращает на себя внимание специфическая внешность действующих лиц: Алекс и его друзья надевают маски (отметим, что в романе тоже: Алекс – маску Дизраэли, Пит – Элвиса Пресли, Джорджи – Генриха XIII, а Дим – Шелли), наносят грим (накладные ресницы Алекса). Их костюмы противопоставлены одежде окружающих, маркированы именно как «костюмы» сексуально агрессивной молодёжной банды, с аристократичными акцентами в виде трости и котелка джентльмена (сочетание этих мотивов в псевдоаристократическом имени героя *Alexander De Large*) в одежде других персонажей преобладают яркие цвета, футуристические модели, фиолетовые и оранжевые парики, яркий макияж.

На роль сценической площадки претендуют интерьеры домов и кафе *Korovamilkbar*, в котором стены декорированы названием популярного коктейля «молоко», а столики представляют собой фигуры обнажённых женщин в вызывающих позах. В одном эпизоде местом действия становится собственно заброшенный театр, его сцена и пространство зрительного зала.

¹⁵³ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 61.



Театральным является также положение актёров в пространстве мизансцен (фронтальный кадр в начале фильма; появление банды Алекса из темноты в сцене драки в театре), эффектность самопрезентации героев (Алекс выходит на вечернюю прогулку в длинном камзоле), характер действий в ряде сцен (женщина поёт в баре «Оду к радости» из Девятой симфонии Бетховена, Алекс подчёркнуто куртуазно её приветствует),



сценичность движения. Драка в фильме Кубрика превращается в балет, расправа Алекса над друзьями в грациозный танец в замедленной проекции. Особое театральное измерение поддерживается музыкой, отметим роль увертюры к операм «Сорока-воровка» и «Вильгельм Телль» Дж. Россини.

Для Кубрика важна театральная стилизация фильма, но надо сказать, что театр – это не единственный вид условности, который возникает здесь как дополнительный: есть живописный код (прогулка Алекса в тюрьме является визуальной пародией знаменитого полотна Ван Гога), есть, наконец, кинематографический код. С одной стороны, это закономерно в любом фильме, с другой, – отметим, что в ленте Кубрика кинематографическая условность проблематизируется. Присутствуют эпизоды фильма-в-фильме (сцена в кинотеатре во время лечения Алекса), киноцитаты (песенка «Singing in the Rain» – «Я пою под дождём»), эпизоды, в которых показаны кинозрители и их реакция, а также сцены, в которых герой сам является режиссёром: эротические фантазии Алекса принимают вид вставных мини-фильмов, причём исторических костюмных драм (пираты, одалиски, наложницы), то есть фильмов очень театральных. Важно следующее: когда в ленте возникает такая поликодовость, то, как следствие, код каждого языка (кино, театра, живописи) может закрепляться за определённым значением. Поэтому зададимся

вопросом, с какой целью возникает в этой кинематографической антиутопии всё театральное? Какое режиссёрское намерение за этим стоит?

На первый взгляд, ответ прост: это намерение – воссоздать антиутопическую модель, заложенную и в тексте Бёрджесса. Но какова функция театра внутри этой модели? О чём можно сказать только языком театра?

И второй вопрос – связана ли театральность с какими-то качествами оригинального текста?

Начнём со второго – с утверждения, что театральность во многом – качество исходного текста. В романе-антиутопии Бёрджесса сам уровень повествовательного письма театрален, что и переносит на экран Кубрик. Режиссёр опознаёт театральность литературного оригинала, усиливает её, делает на ней акцент.

В основе киноадаптации Кубрика – опубликованная в Америке версия романа, в которой отсутствовала последняя, 21 глава. Значимое для Бёрджесса число совершеннолетия уходит, а вместе с ним, что более существенно, меняется финал романа. Алекс в романе справился с состоянием заводного апельсина (победил государственный контроль), но повзрослел и выбрал себя «добрым», Алекс в фильме справился с состоянием заводного апельсина и вернулся к себе прежнему, «злому».

Роман написан на вымышленном молодёжном слэнге (*Nadsat*), в основе которого, с одной стороны, славянские корни, а с другой, – традиция рифмованного слэнга кокни¹⁵⁴, в котором вместо слов, нужных для общения в бытовом контексте, используются слова или фразы-заменители, рифмующиеся с исходным словом («dogandbone» – зашифрованное название телефона «phone»). В результате текст романа мало понятен и должен быть таким, по замыслу Бёрджесса: роман стал издаваться с глоссарием не сразу, и, по мнению ряда исследователей, глоссарий огрубляет замысел писателя (Дж. Вагнер)¹⁵⁵, потому что делает ясным, проговоренным то, что должно оставаться не вполне ясным – «туманным», по Бёрджессу.

Задача стилистических неясностей и «тёмных» мест – маскировать шокирующие события романа, и ключевым здесь является именно слово «маскировать». Слэнг – это вид словесной маски, которой пользуется повествователь и которая является первым уровнем театральности текста – **«текста в маске»**. Одно из измерений этой темы – использование имен как масок: композитор Бетховен не назван Людвиг ван Бетховен, он фигурирует как Людвиг Ван, Перси Биши Шелли назван Пиби (Peebee) Шелли, со слитным произношением инициалов. Сам Джон Энтони Бёрджесс Уилсон, как известно, любил псевдонимы: таковым является как имя Энтони Бёрджесс, так и другая «авторская маска» – Джозеф Келл (под этим псевдонимом вышел, в частности, первый роман тетралогии об Эндерби – «Внутри мистера Эндерби», 1963).

Важно, что маска у Бёрджесса, пряча шокирующие детали, не скрывает центральный этический конфликт, важный для автора. Напомним о существовании автобиографических причин для написания романа, обостривших важность этической проблематики для Бёрджесса, а также о том, что Бёрджесс решает проблему свободы выбора между добром и злом, во многом исходя из пелагианской доктрины¹⁵⁶, делая акцент не на чудесном спасении по Божьей воле, а на нравственном выборе, который стоит перед каждым человеком (представляет «зону» его ответственности).

Обращаясь к киноадаптации романа, Кубрик неизбежно сталкивается с проблемой повествовательной маски: каким образом показать нечто, одновременно спрятав? Дистанция, на которой держал читателя Бёрджесс, создавая специфический непонятный язык, предпо-

¹⁵⁴ *Cockney* – язык низших и средних слоев населения Лондона.

¹⁵⁵ *Wagner G. The Novel and the Cinema. Rutherford (N. J.): Fairleigh Dickinson UP, 1975. P. 394.*

¹⁵⁶ *Пелагий* – христианский богослов IV–V вв. Отрицал учение о первородном грехе, утверждая свободу выбора человеком собственного пути и личную ответственность за этот выбор. – Примеч. ред.

жительно должна быть реализована на экране. Эта реализация получилась весьма парадоксальной. Рядом исследователей замечено (Дж. Бойэм, в частности¹⁵⁷), что все аспекты стилизации (в том числе театральной) существуют для того, чтобы дистанцировать зрителя от визуального ряда (драка под оперную музыку, насилие как балет), перевести происходящее в метафорический или ирреальный план. Но эта стилизованная дистанция в случае с фильмом актуализировала то, что в романе, может быть, было не столь заметно: Бёрджесс стремился сгладить шоковый эффект, предложив буфер в виде непонятного языка, Кубрик эстетизировал сам факт визуального шока, предложив вызывающую зрелищную обёртку.

Конечно, и Кубрика, а вслед за ним и Бёрджесса, настигли упреки в прославлении секса и насилия, но, на наш взгляд, Кубрик не столько репрезентировал сами эти явления, сколько последовательно работал со зрительским откликом на них, с неизбежно возникающим чувством дискомфорта у зрителя (напомним, что к моменту выхода фильма цензурный Кодекс Хейса был официально отменён в США лишь три года). Кубрик эстетизировал зрительский дискомфорт, а театральность фильма поддерживала его намерение. Театрализованная антиутопия, «антиутопия в маске» – это зыбкая территория, отталкивающая и притягательная (отсюда – упреки в прославлении) одновременно.

Обратимся к следующему аспекту театральности романного текста. За повествованием от первого лица скрывается некий рассказчик, который говорит с читателем (способы киноадаптации данного типа повествования исследованы, в частности, Б. Мак Фарлейном)¹⁵⁸. Разговор превращается в случае данного романа в представление. Перед нами – **перформанс рассказчика**. Подобная ситуация описана ещё Б. Эйхенбаумом в хрестоматийном литературоведческом тексте «Как сделана *Шинель* Гоголя»: за текстом словно скрывается каламбурирующий актёр-исполнитель, и текст регистрирует его гримасы, жесты, превращаясь, по мысли Эйхенбаума, в «мимико-декламационный сказ». Из более поздних, но тоже ставших классическими утверждений на сходную тему назовём идеи В. Подороги о тексте как «телесной партитуре», а также интригующие наблюдения над «конвульсивным телом», которое просвечивает через текст, М. Ямпольского¹⁵⁹.

Определим несколько уровней перформанса рассказчика. Во-первых, повествование от первого лица создаёт раздвоенность на рассказчика и героя, а значит – две маски и возможность манипулировать ими, превращаться, разыгрывая нечто театральное. Называя себя перед читателем «другом и скромным рассказчиком» («friend and humble narrator»), Алекс сохраняет свободу действий (каких угодно) в своём вымышленном мире. Заметим, что в фильме раздвоенность реализуется, в том числе, на собственно фонетическом уровне: закадровый голос (Алекс-повествователь) говорит на британском английском образованного носителя языка, а герой Алекс в некоторых сценах говорит с акцентом паренька с рабочей окраины. К тому же, закадровый голос на какое-то время пропадает, происходит это после лечения по методу Людовико, и лишь излечение от тоталитарного контроля вновь пробуждает «голос» – внутреннего демона Алекса.

Две манеры говорить, которые главный герой «включает» в зависимости от обстоятельств, подчёркивают важность соотношения естественного и искусственного, подлинного и фальшивого в театральном розыгрыше Алекса. Мотив фальши связан с ещё одним речевым феноменом британского английского: техникой преуменьшения значимости явления или поступка (understatement). Когда Алекс называет их вторжение в семейный дом с последовавшим насилием «старый добрый неожиданный визит» («an old surprise visit»), он прибегает к этой технике. На экране фраза сохраняется, создавая напряжение между тем, что говорится,

¹⁵⁷ *Boyum J. G. Double Exposure: Fiction Into Film. N.Y.: Universe Books, 1985. С. 287.*

¹⁵⁸ *McFarlane B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, Oxford UP, 1996. P. 279.*

¹⁵⁹ *Ямпольский М.Б. Демон и лабиринт. М.: НЛО, 1996. С. 104.*

и тем, что показывается. Недоговорённость придаёт речи Алекса некую ироничную рафинированность, присутствующую и в поведении. И в романе, и в фильме подчёркивается куртуазность его поведения с будущими жертвами (он говорит о себе «refined gentleman»), что делает весьма зловещим переход от учтивости к насилию.

В целом, важность мотива перформанса в романе связана с особенностями повествовательной ситуации: рассказчик выставляет напоказ внутренние процессы – взросления, превращения подростка во взрослого человека. Это превращение сопровождается разными впечатляющими деформациями его «Я» (глава банды – заключённый – жертва эксперимента). Алекс видит себя «артистом», мастером эффектов (подмечает зрелищность блеска своего оружия: «could flash and shine artistic»). Частое употребление своеобразного неологизма «horrowshow» (в значении «хорошо») позволяет не забывать о теме артистического удовольствия от насилия, которая сквозит во внутренней форме слова – «шоу ужасов». Отметим, что поток крови уподобляется им красному театральному занавесу («red curtain»). Мотив артистизма поддерживается его музыкальностью (он – подлинный меломан и жертва своей музыкальной восприимчивости), а также тем, что в некоторых сценах романа Алекс видит себя танцором («dancing with my britva»), «вальсирующим». Интересно, что эти элементы особенно легко опознаются в романе после просмотра фильма: тот акцент, который сделал Кубрик на визуально-музыкальной одержимости героя, позволяет иначе перечитывать роман.



Другой яркий момент театральности – это нередкие в романе обращения к аудитории (слушателям или зрителям, о которых повествователь постоянно помнит). Речь Алекса напоминает о риторической традиции, и о традиции обращения актёра к публике. Традиционным обращением к своим спутникам, а также к читателям, является высокопарная фраза «о, братья мои» («о, my brothers»). Параллельно монолог Алекса изобилует обращениями к читателю на «ты», но это не создаёт интимности. Напротив, поскольку в тексте используется архаичная форма английского «ты» (thou), у читателя вполне закономерны ассоциации с высоким стилистическим регистром в языке «Мильтона, Шекспира и Библии» (как говорил профессор Хиггинс). Высокий стиль создаёт ощущение границы между миром читателя / зрителя и подмостками, с которых к залу обращается актёр.

Позволим себе высказать ещё одно спорное соображение. Текст романа – это непростой для восприятия текст, о который читатель неизбежно «спотыкается», делая паузы. Необычные слова провоцируют необходимость интонировать этот текст, останавливаться в процессе затруднённого чтения. Пауза становится неотъемлемой частью восприятия этого текста, отсылая нас к приёму значимой актёрской паузы. В процессе чтения Бёрджесс прячет поэтику паузы, усложняет динамическое развитие текста, фиксирует внимание читателя на статике по-

театральному эффектных текстовых пауз и поз (здесь уместно вспомнить о «конвульсивном теле» Ямпольского).

Перевод перформанса повествователя вновь представляет сложную задачу для режиссёра. Сложность вызвана тем, что в литературном оригинале эксцентрическая точка зрения Алекса является единственной, другого взгляда на вымышленный мир у нас нет. Существует только личный взгляд повествователя. В кинематографе проблематично передать непрерывную субъективность этого взгляда, неизбежно возникает колебание между «объективной» и «субъективной» перспективой. Существенным остаётся вопрос точки зрения, и ответ на него в фильме не будет столь однозначным, сколь он может быть в литературном произведении. Кубрик явно работает с воссозданием субъективного взгляда, и главным инструментом оказывается игра «объективными» и «субъективными» ракурсами; есть кадры, которые зритель может безошибочно приписать видению Алекса, но есть также и точки зрения других персонажей, и маркированные ракурсы, которые некому приписать. Камера фиксирует мир, подвергшийся деформации, и эта деформация воспринимается нами как объективная данность. В романе подобная деформация, скорее, воспринимается как проекция сознания смотрящего, то есть – повествователя и главного действующего лица.



Таким образом, те уровни театральности фильма, о которых было сказано в начале, – это средства перевода на экран, во-первых, «текста в маске» (визуальная и звуковая стилизация как средство иронического остранения происходящего для зрителя), а во-вторых, перформанса повествователя (в этом к тому же актёрская заслуга исполнителя главной роли М. Макдауэла).

Режиссёрское намерение заключалось в том, чтобы воссоздать антиутопическую модель (существующую и у Бёрджесса), центральный жанровый конфликт которой заключается в противостоянии одного героя-экс-центрика, «другого» – системе шаблонов, социальной среде, которая стремится к контролю за поведением каждого человека (об этой жанровой черте пишет, в частности, Б. Ланин¹⁶⁰).

Это противостояние Кубрик переводит с уровня сюжета на уровень стиля фильма, создавая динамическое напряжение между языками двух медиа – кино и театра. Он сочетает театральное и кинематографическое и по-разному маркирует две эти условности, чтобы реализовать антиутопический конфликт не столько на уровне темы, сколько на уровне формы. Таким образом, театральность необходима, чтобы реализовать жанровые принципы.

¹⁶⁰ Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. М., 1993. № 5. С. 154–164.

Вернёмся к антиутопии. Если антиутопический модус предполагает личность, крайнюю подчёркнутую субъективность, чтобы текст стал личным видением или видением опасного будущего, то в данном фильме Кубрика субъективность реализует себя через театральность. Театральное – сфера реализации свободного «я», отрицающего какие-либо рамки. Тем не менее, субъективность здесь – это молодой преступник, и театральные формы специфичны. Театр становится территорией опасности, шока, вызова, жестокости («крюотический¹⁶¹ театр» Алекса). Зловещая театральность становится средством визуализировать идею молодости, вышедшей из-под контроля.



Кинематографическое же – это общественное, властное, контролирующее, взрослое. В тюрьме, клинике, больнице нет ничего театрального. Хотя, что интересно, своё перерождение излечившийся преступник Алекс демонстрирует на сцене, перед аудиторией. Но из субъекта спектакля он превращается в объект действий со стороны других «актёров» (министра и врачей). Таким объектом Алекс впервые по-настоящему становится во время исправительных кинопросмотров: он пассивен (его буквально привязывают к креслу), его веки фиксируют, чтобы он не мог закрыть глаза. Кинопросмотр становится средством насаждения пассивности, а в своих театрализованных преступлениях Алекс был свободен и активен, контролировать его было невозможно.

Так на конфликте межмедийных взаимодействий реализуются жанровые черты романа-антиутопии, в котором победившая субъективность, с одной стороны, противостоит шаблону, в чём, казалось бы, положительная ценность; с другой стороны, пугает своей изошрённой театральностью, потому что абсолютно находится вне

всякого контроля. Ценность киноадаптации Кубрика в переносе однозначно разрешённого конфликта у Бёрджесса на уровень визуально-музыкальных и межмедийных конфликтов фильма. Отсюда – неоднозначность зрительской реакции на финал: Кубрик поставил на первое место не ответ на вопрос о нравственном выборе, а решение вопросов, с одной стороны, сугубо эстетических, с другой, – вопросов, связанных с его основным медийным инструментом – кинематографом, который формирует зрителя, гипнотизирует его, навязывая магию шокирующей визуальности.

¹⁶¹ от франц. *сгuаute* – жестокость. Примем, ред.

Советская педагогическая утопия на экране

Стеркина Н.И., Москва, ВГИК

Известно, что некоторые утопии выстроены в стиле «инструкций» по практическому воплощению в жизнь, первая из них – «Утопия» Томаса Мора (1516).

Среди подобных «инструкций» следует выделить «педагогические утопии» Я. Каменского, Н.Г. Чернышевского.

Попытаемся выяснить, как обстоит дело с советскими педагогическими утопиями.

Первая русская лаборатория по изучению ребенка в педагогических целях была основана А.П. Нечаевым в Петербурге в 1901 году. В России до 1917 года состоялось несколько съездов по педагогической психологии и по экспериментальной педагогике.

Большой интерес вызывали педологи. П.П. Блонский определял педологию как науку о возрастном развитии ребенка в условиях определенной социально- исторической среды. Педологи достаточно успешно работали с трудными подростками.

В 1920 году состоялся Всероссийский съезд по борьбе с детской дефективностью, беспризорностью и преступностью. Председательствовал В.П. Кащенко.

В середине двадцатых годов Л.С. Выготский формулирует основы советской психологии, ориентированной на практику, он утверждает, что обучение есть способ овладения социальным опытом. В. П. Кащенко, опираясь на накопленный опыт, делает вывод, что воспитывает не учитель, а общество в целом.

Поэт Павел Коган, родившийся в 1918 году, в неоконченной поэме «Первая треть» писал о том, как воспринимает ребенок навязываемый ему стереотип. Педолог – воспитатель детского сада учила сражаться с врагом – колоть кукол. В пять лет это вызывало жалость, слезы... А позднее – «В лице молочниц и мамыши/ Мы били контру на дому./Двенадцатилетние чекисты,/ Принявши целый мир в родню,/ Из всех неоспоримых истин/ Мы знали партию одну»¹⁶².

Превратно истолкованная педология порождала инспекторов, инструкторов, от которых зависели судьбы беспризорных детей в начале двадцатых годов. К тридцатому году, как следует из стихов Когана, «небеспризорные» дети вполне адаптировались к новой социальной среде.

До 1936 года педологи два раза в год осматривали детей, были разработаны специальные тесты. В 1936 году педология была разгромлена, но советская педагогика набирала обороты. К этому времени уже были написаны «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко, «Республика ШКИД» Л. Пантелеева и Г. Белых, работы М.С. Погребинского «Трудовая коммуна ОГПУ» и «Фабрика людей», статьи В.Н. Сороки-Росинского, сняты фильмы «Золотой мед» (В. Петров и Н. Береснев, 1928), «Путевка в жизнь» (И. Экк и А. Столпер, 1931). Во всех этих произведениях отразился накопленный в начале двадцатых годов опыт работы с трудными, педагогически запущенными детьми и подростками.

А.С. Макаренко был педагогом по образованию. В.Н. Сорока-Росинский – филологом, психологом, педагогом. М.С. Погребинский – практиком без специального образования, а Л. Пантелеев и Г. Белых – выпускниками «Школы социально-индивидуального воспитания имени Достоевского», которую создал В.Н. Сорока-Росинский.

Для бегущих отовсюду ребят Погребинский придумал Большевскую трудовую коммуны имени Г.Г. Ягоды. В его книге¹⁶³ были сформулированы основные положения коммуны.

1. Отсутствие охраны.
2. Добровольность нахождения.

¹⁶² Коган П. Стихи. М.: Советский писатель, 1966. С. 49.

¹⁶³ Трудовая коммуна ОГПУ. М, Госиздат, 1928.

3. Трудовая деятельность, предусматривающая получение квалификации.

4. Ответственность не перед администрацией, а перед коллективом¹⁶⁴. В фильме «Путевка в жизнь» эти положения сохранены, хотя упоминание Болшевской коммуны отсутствует.

Снятый в 1928 году «Золотой мед» не уцелел, известно только, что и там речь шла о трудовой коммуне. «Путевка в жизнь» была названа одной из лучших картин на Первом МКФ в Венеции в 1932 году.

Считается, что еще в 1927 году А. Столпер, Н. Экк и Р. Янушкевич начали писать сценарий по заказу ОГПУ, тогда, возможно, Болшево еще упоминалось. Известно также, что прообразом воспитателя Сергеева, которого сыграл Николай Баталов, был некто Червонцев. Н. Экк пригласил его и бывших колонистов стать консультантами на картине.

Фильм снимался в 1931 году, а время действия отнесено в 23 год, и это оправдано – все коммуны и трудовые школы уже возникли к этому времени. «Слово от автора» звучит в исполнении Василия Качалова. «Шел тысяча девятьсот двадцать третий год. Еще скитались тысячи осиротевших детей». Звучит и призыв Калинина организовывать трудовые коммуны. Но дети улицы любое вторжение в их жизнь воспринимают как насилие, многие из них уже прошли через детприемники (образчики репрессивной педагогики) и сбежали оттуда, как, например, Мустафа. Детские социальные инспекторы – доктора с анкетами для таких детей, «педагоги-каратели». В анкете Мустафы написано: «трудный парень».

Как к таким относятся обыватели? Звучат голоса:

– Расстреливать надо!

– Они не виноваты!

А лозунг беспризорников – «Бей легавых!» В этом с ними солидарен взрослый, блатной со стажем Жиган. Он противостоит Сергееву с его идеей создать мир, где будут «юные счастливые граждане». Выразительные портреты героев, созданные Жаровым и Баталовым, выявляют все трудности борьбы коммуны с «малиной». «Малина» соблазняет, не отпускает...

В фильме звучит слово «переделка». Из «домушников» и «карманников» должны получиться слесаря.

В философском сатирическом романе Вс. Иванова «У», не увидевшем свет в 30-х годах, пародируется не сама идея перевоспитания человека, но гротескно показывается, к чему приводит «попытка перевоспитать в три дня». Некто Леон Черпанов является в Москву, чтобы отобрать подходящих граждан на «Завод для превращения людей». На «перековку» годятся все, так как эта педагогика предполагает направлять человека «в изыскание его благородных чувств». Взрослых людей, обремененных пороками, изломанных трудностями, хотят превратить в нужных новому обществу счастливых людей. Здесь также фигурируют анкеты-сопроводители-ловки: «нервный, тяжелая наследственность, склонен к воровству»¹⁶⁵. Такие анкеты – заключения психологов, педагогов, врачей упоминаются и в «Педагогической поэме», и в «Республике ШКИД» В книге Пантелеева и Белых так, например, характеризуется вновь прибывший Королев: «бессонница, неврастения»¹⁶⁶

В фильме «Путевка в жизнь» сначала мы видим детских социальных инспекторов, а потом Сергеева, уверенного в том, что коммуна создается, чтобы воспитать «советского человека». Не только Сергеев противостоит Жигану, но и Мустафа. У него, с одной стороны, тоже есть хищный прищур, оскал, а с другой – доверие к Сергееву. Обещал без охраны – вот и без охраны. Обещал работу – есть работа.

¹⁶⁴ Цит. по статье «Новые данные о Болшевской коммуне», интернет-портал «Педагогика школьная». Portalus. Ru / modules/ shola / rus Публикатор М.А. Полянский.

¹⁶⁵ Иванов Вс. У. М.: Правда, 1991. С. 109.

¹⁶⁶ Белых Г., Пантелеев Л. Республика ШКИД. Йошкар-Ола, Марийское книжное издательство, сер. «Школьная библиотека», 1988. С. 45.

Смерть Мустафы, сюжетно не очень оправданная: кого и зачем поехал он встречать на дрезине? – понятна как метафора. Мустафа – жертва противника «перековки», Жиган разбирает пути, вредит строительству новой жизни.

А.С. Макаренко в 1919 году по поручению Полтавского Губнадзора создал трудовую коммуну для несовершеннолетних преступников. Закончивший Полтавский педагогический институт, Макаренко, по всей вероятности, был в курсе педагогических методик, но с чем он столкнулся на практике? Перед ним предстали воспитанники, категорически отрицавшие не только педагогику, но всю человеческую культуру.

В книге «Педагогическая поэма» есть течение жизни – здесь важно все: и мелкие кражи, и крупные удачи в борьбе с собственной изломанной судьбой. Нелегко дается руководителю коммуны обретение новой методики. «Я увидел, что мне нужны не книжные формулы... Чистота моих педагогических рук – дело второстепенное... Я твердо решил, что буду диктатором, если другим методом не владею»¹⁶⁷. Здесь Макаренко касается болезненной точки расхождения советской утопической мечты о воспитании и практики. «Я с отвращением и злостью думал о педагогической науке. Опираясь на постулаты, нельзя справиться с подростками, хлебнувшими жизни у “Марусь”, в “подвалах” и “малинах”»¹⁶⁸.

Фильм «Педагогическая поэма» вышел на экраны в 1955 году, сняли его режиссеры М. Маевская и А. Маслюков.

Начинается картина спором о детской психологии. Гиперактивных, читай «дефективных», «педагоги» мечтают немедленно переделать.

От чиновника в шляпе «несло запахом воспитательного ведомства». Голос за кадром комментирует все трудно добываемые методы Антона Семеновича, начальника коммуны (Макаренко дал главному герою свое имя). Вот он ударил Задорова, вот угостил табачком после порубки леса, доверил деньги и оружие, простил укравшего – ведь трудно отучиться воровать. В центре фильма, как и в центре книги, педагог – практик. Макаренко, как и Вс. Иванов, критически относится к человеку-функции, к «счетоводам в губраспреде», поэтому в статье «Детство и литература» (1937) он написал: «Эта книга есть добросовестно нарисованная картина педагогической неудачи»¹⁶⁹. Может быть, потому что уже свернулись все экспериментальные педагогические программы, а может быть, потому что «переделка-перековка» приняла уже совсем другой размах.

Виктор Николаевич Сорока-Росинский, прообраз Викниксора из «Республики ШКИД», работал в лаборатории экспериментальной психологии А. Лазурского, слушал лекции В. Бехтерева. Он считал, что беспризорники – вполне нормальные дети, попавшие в трудные условия. Он выступал против того, чтобы считать детей дефектными. Его девиз был: «всякое знание превращать в деяние».

Республика «ШКИД» интересна как книга-свидетельство. Процесс «перековки» оценивается с позиции тех самых трудных, «дефективных». Они давали свою оценку «халдеям» – так «по-шкидски» назывались педагоги.

«Голод ставил на пост педагога и воспитателя людей, раньше не имевших и представления об этой работе, а работа среди дефективных подростков – дело тяжелое»¹⁷⁰. Викниксор завел кондуит, куда записывал все прегрешения ребят, карцер. «Хороший педагог – обычно хороший дипломат, он рассчитывает и обдумывает, когда можно записать или наказать, а когда не следует»¹⁷¹.

¹⁶⁷ Макаренко А. Педагогическая поэма. М.: Художественная литература, 1964. С. 12.

¹⁶⁸ Там же. С. 17.

¹⁶⁹ Макаренко А.С. Семинарий. Изд. ЛГУ, 1957. С. 72.

¹⁷⁰ Бельх Г., Пантелеев Л. С. 59.

¹⁷¹ Там же. С. 67.

Авторы книги свидетельствуют, что уставшие, издерганные подростки нашли тихую пристань в «Республике ШКИД».

Одноименный фильм вышел на экраны в 1966 году. Сценарий написал Л. Пантелеев, ставший к тому времени известным детским писателем (Г. Белых был репрессирован и умер в пересыльной тюрьме в 1938 году).

Снял картину Г. Полока. Роль Викниксора сыграл С. Юрский. Как и в фильмах «Путевка в жизнь», «Педагогическая поэма», в центре фильма – личность руководителя. Основной упор делается на борьбу с дурными наклонностями воспитанников.

Начинается картина с титров: «4 миллиона беспризорных детей...» Как и в фильмах Экка и Маевской-Маслюкова, есть сцена отбора детей, направления в школу.

Викниксор, подобно Сергею и Антону Семеновичу (alter ego Макаренко), прививает полезные привычки.

«Завтракать будешь в ужин!» – получает в ответ на непослушание воспитанник школы.

Пантелеев писал после выхода картины, что в школе было много хорошего: изучали языки, много читали, выпускали газеты, был свой театр. Об этом-то они с Г. Белых подробно рассказали в книге. В фильме же на первом плане тот, кто неуклонно борется с «малиной».

С точки зрения «инструкции» по практическому воплощению в жизнь идей советской педагогики, такой подход, видимо, оправдан.

Фильм «Республика ШКИД», как и «Путевка в жизнь», по-прежнему находит своего зрителя. «Педагогическую поэму» смотрят реже, возможно, мешают агитационные «вставки», такие, как речь Максима Горького в конце фильма.

Обратимся теперь к произведению Аркадия Гайдара, книга которого «Тимур и его команда» (1940) стала, как в свое время роман Чернышевского «Что делать?», примером для подражания. В том же году повесть была экранизирована Александром Разумным (сценарий написал сам А. Гайдар).

История о том, как группа подмосковных пионеров под руководством благородного, честного мальчика Тимура не только противостояла местным хулиганам, разоряющим сады, но помогала всем семьям, где кто-то ушел на фронт, сразу полюбилась и взрослым, и детям. Сороковой год – еще не закончена маленькая, кровопролитная война с Финляндией, а уже появляются грозные признаки большой войны.

Гайдар не педагог. С юных лет окунувшийся в разрушительную атмосферу карательных операций по внедрению новых справедливых законов, он сумел создать истинный «роман воспитания». Обаятельные образы Тимура, Коли Колокольчикова, Гейки, девочки Жени внушали желание им подражать.

В 1976 году к сценарию А. Гайдара обратились А. Бланк и С. Линков. Переработав его для телевидения, они сняли двухсерийный фильм. Оператором на картине работал Г. Карюк.

Фильм также вызвал любовь детской аудитории.

То, к чему так стремились педагоги двадцатых годов (в частности, об этом много писал Сорока-Росинский), – к самовоспитанию, здесь проявилось совершенно естественно. Детям свойственно самоорганизовываться, делать что-то без понуждения.

В обеих экранных версиях «Тимура и его команды» нет центральной фигуры организатора, воспитывающего, поощряющего и наказывающего.

Романтическое, рыцарское, скрытое от взрослых находило отклик в зрителях. Фильм 1976 года, возможно, был хорошей «педагогической» прививкой от косной педагогики всяких новых гособразов.

В семидесятых годах появились фильмы, вызвавшие необыкновенный интерес и у подростковой, и у взрослой аудитории. Речь идет о дилогии Р. Викторова «Москва – Кассиопея» (1973) и «Отроки во Вселенной» (1974). Сценарий А. Зака и И. Кузнецова.

Критик Е. Харитонов так отозвался о работе режиссера:

«Это первая научно-фантастическая картина, адресованная непосредственно подростковой аудитории. В основе сюжета – первая звездная экспедиция. Экипаж составляют подростки не старше четырнадцати лет. Корабль спроектировал тринадцатилетний... Такая «придумка» несла в себе известные педагогические функции: подросток, активно участвующий во «взрослой жизни» есть полноправный член общества. Да и сам юный зритель не мог не попасть под влияние героев-ровесников, людей увлеченных, творящих. Такая фантастика полезна, ведь она помогает развитию творческого воображения. Известно, что многие юные зрители этого фильма в дальнейшем стали летчиками, ко н стру кто ра ми»¹⁷².

Диалогия получила огромное число наград.

Итак, мы выяснили, что «советская педагогическая утопия» как «инструкция» по практическому воплощению в жизнь существовала.

Все перечисленные фильмы вызвали интерес у «целевой аудитории», а в настоящее время позволяют составить мнение об ушедшей эпохе.

К сказанному все же требуется добавить, что идеи «перековки», «переделки» душ детей и подростков утопичны именно потому, что сформулированное на бумаге оказывается неисполнимым, когда дело касается душ человеческих. Любые предписания, любые педагогические схемы много уже конкретных личностей. Советская педагогика – это только одна из «педагогических утопий».

¹⁷² Харитонов Е.В., Щербак-Жуков А.В. На экране Чудо. Материалы к популярной энциклопедии / НИИ киноискусства; журнал «Если». М., 2003. С. 24.

Утопия и миф в русском киноавангарде 20-х годов

Хренов Н.А., Москва, Институт искусствознания

1

Существует мнение, что совершенное бытие человечества с некоторого времени более не стремятся искать и находить в настоящем времени. Его пытаются обнаружить или в прошедшем, или в будущем¹⁷³. Однако в XX веке человечество оказалось свидетелем, вопреки всем представлениям, попытки усмотреть совершенное бытие не в потустороннем, а в посюстороннем мире. Это произошло в первых десятилетиях этого столетия на территории России. Эти попытки распространяются и на художественный авангард, установки которого были и следствием взрыва утопизма, принявшего массовый характер.

Пожалуй, применительно к этой эпохе трудно утверждать, что эти установки на прошлое и на будущее реализуются последовательно. В этом заключается исключительность этого времени. Собственно, мы именно эту особенность и постараемся проанализировать. Похоже на то, что в эту эпоху они возникают и утверждаются одновременно. Их исходная точка, пожалуй, уходит в более ранние эпохи. Если иметь в виду недавнее прошлое, то установка на будущее своим истоком имеет ранний модерн, под которым будем подразумевать эпоху Просвещения. Что касается установки на прошлое, то она связана с романтизмом как оппозицией Просвещению и с реабилитацией средневековья, которое просветители, как известно, не идеализировали.

Хотя нами представлена картина, характерная для западной культуры, тем не менее, она универсальна и вполне приложима к тому, что будет происходить в России. Конечно, с некоторыми, свойственными этой ментальности нюансами. Не случайно некоторые писавшие об утопии авторы отмечали существование специфического русского утопизма¹⁷⁴. Более того, некоторые авторы констатируют, что русское сознание – преимущественно утопическое сознание¹⁷⁵. Например, применительно к России можно констатировать то, что фиксировал Н. Бердяев, а именно: Россия – страна, в которой одновременно существуют формы жизни, которые в истории возникали последовательно («Русские люди того времени жили в разных этажах и даже в разных веках»)¹⁷⁶. Об этой одновременности существования разных исторических укладов С. Эйзенштейн размышлял, например, в связи с Мексикой, о которой ставил фильм. Оказавшись в стране потомков ацтеков и майя, он обнаружил «историю смены культуры не по вертикали – в годах и столетиях, а по горизонтали – в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата... рядом с провинциями достигнутого в революции десятых годов коммунизма...»¹⁷⁷.

Размышления в этом направлении наводят на мысль, что одновременное сожительство разных исторических пластов в Мексике характерно и для России. Наверное, это имеет отношение к тому, почему в России XX века имел место не единственный тип утопизма. Констатируемые нами две установки на прошлое и на будущее сформировали и два типа утопии. Одну мы пока назовем консервативной утопией, для которой характерна идеализация прошлого,

¹⁷³ *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. М., 1999. С. 192.

¹⁷⁴ *Лэткэнд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М. Новое литературное обозрение, 1998. С. 185.

¹⁷⁵ *Багно В.* Свое и чужое, чужое в своем // Русские утопии. СПб, 1995. С. 96.

¹⁷⁶ *Бердяев Н.* Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 133.

¹⁷⁷ *Эйзенштейн С.* Метод. Т. 1. Grundproblem. М., 2002. С. 227.

другую – футуристической, поскольку она ориентирована на будущее. Приходится говорить и о той, и о другой утопиях, ибо Россия в XX веке продемонстрировала свою волю к реализации и той, и другой.

Было бы неверным ограничиться лишь той утопией, что получила выражение в авангарде. Следует говорить и еще об одной, а именно, о консервативной утопии, появление которой спровоцировано футуристической утопией. В начале XX века в России была активна консервативная утопия, и об этом свидетельствует пробудившийся интерес к искусству Древней Руси и Византии. С. Маковский иллюстрирует это «нашей византийской и варяжской историей, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде Палеологов, в Новгороде Великом, союзнике Ганзы, в кочевьях татарских и в стриженных боскетах Людовика XIV...»¹⁷⁸. Здесь невозможно не отметить такое значимое событие в художественной жизни, как открытие дотоле неизвестной древней иконописи, что имело колоссальный резонанс, в том числе в среде представителей авангарда.

Пытаясь поставить в связи с художественным авангардом вопрос об утопии, необходимо с самого начала отдавать отчет в том, что это явление имеет значение не только для эстетики и теории искусства, в контексте которых принято рассматривать утопическое сознание. Смысл нашей постановки вопроса об утопическом сознании 20-х годов далеко выходит за пределы авангарда как художественного феномена. Речь должна идти о формировании новой идентичности, о новом типе человека, к чему, собственно, и стремились представители авангарда. Увиденный в этом ракурсе авангардный утопизм приобретет более значительный смысл.

2

Сказанное имеет отношение к предистории авангарда. Для этой предистории характерна новая на рубеже XIX–XX веков вспышка романтизма, что первоначально называли неоромантизмом, а затем таким мощным в России направлением как символизм. Казалось бы, если речь заходит о символизме как новом романтизме, то можно говорить о консервативной утопии, ведь известно, что романтики реабилитировали средневековье. Действительно, например, отвечая на обвинения по поводу того, что символисты перечеркивали все предшествующее искусство, В. Брюсов констатировал установку символизма, в том числе и на искусство прошлого¹⁷⁹. Правда, в данном случае имел место жесткий отбор. Ведь символизм в соответствии с присущей ему эстетикой претендовал на пересмотр всей истории искусства, которую он рассматривал как историю символизма.

Тем не менее, сверхзадача символизма не исключала установки на будущее. Более того, она такую установку предполагала. Потому что конечной целью символизма было создание принципиально новой культуры. Потому символисты и вызвали к жизни рефлексию о культуре. Может быть, следовало бы утверждать, что они были первыми культурологами. У них речь шла уже не просто о создании художественных ценностей, а о построении новых форм жизни. Можно утверждать: такая установка на творчество жизни одновременно с символизмом получит интенсивное развитие в модерне (в 60-е годы XX века назовут стилем), а до этого, в 20-е годы, реализуется в таком авангардном направлении, как конструктивизм, выразившемся и в кино. Конструктивистская тенденция будет характерной и для игрового (Эйзенштейн) и для неигрового (Вертов) кино.

Так, например, возвращаясь к атмосфере 20-х годов, которая напоминала С. Эйзенштейну атмосферу Ренессанса, он цитирует Ф. Супо по поводу того, что во Флоренции начала XV века художники интересовались скорее научной, нежели чисто артистической стороной

¹⁷⁸ Маковский С. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 70.

¹⁷⁹ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. М., 2002. С. 16.

своих произведений. В связи с этой параллелью он вспоминает дискуссии, связанные в 20-е годы с ЛЕФом, Киноглазом и конструктивизмом с присущим им страстным исканием точных математических и физических начал в принципах искусства. Главное в этих дискуссиях – обостренный интерес ко всему, что связано с конструкцией. Эти дискуссии были спровоцированы конструктивизмом как направлением, который «предельно эстетизировал и фетишизировал самые принципы конструкции»¹⁸⁰. Собственно, по признанию С. Эйзенштейна, выражением этой тенденции в кино явилась преувеличенная роль монтажа.

Имеются основания полагать, что связь с символизмом ощущается даже в конструктивизме, ведь это в среде символистов возникла идея жизнестроения. Понятно, что конструктивистский проект постепенно вводится как составляющая нового мировоззрения, политизируется и идеологизируется, что, собственно, не так уж и расходится с присущей символизму идеей творчества самой жизни и отрицания предшествующих форм искусства. Конструктивизм – не футуризм, но все же ему присуща футуристическая установка, которая уже становится составляющей всего нового мировосприятия. Первоначально принцип конструкции получит распространение в художественном авангарде. Потом его возьмет на вооружение политический авангард, который в соответствии с этим принципом начинает создавать государство и новый социум, что со времен Платона¹⁸¹, а затем повторившего его Буркхардта, принято считать своего рода искусством¹⁸².

Таким образом, можно утверждать, что многое из того, что будет характерно для революционной ментальности, и прежде всего ментальности большевизма, как это ни странно и ни парадоксально звучит, впервые получило выражение в искусстве и, в частности, если иметь в виду Россию, в символизме. На примере символизма можно показать, что предысторией глобальных революционных сдвигов в истории и обществе являются новаторские эксперименты в искусстве. Вот, видимо, почему в иных цивилизациях и, в частности, в восточных, новации в искусстве жестко контролируются. Да, собственно, сторонником такого контроля, как известно, выступал еще в античности Платон. Однако, несмотря на противодействие и консерватизм некоторых выдающихся мыслителей, по отношению к которым такую нетерпимость в своей книге проявляет К. Поппер, все же закономерность, свидетельствующая о революциях в искусстве, опережающих революции в обществе, постоянно подтверждается. Она подтверждается и новациями символизма в русском искусстве, из которого выходят самые радикальные и самые революционные авангардные направления.

Однако этому выходу и обретению самостоятельности каждого течения и направления в авангарде предшествует рано начавшееся расщепление самого символизма, что проявилось в установке на прошлое и в установке на будущее. Об установке на будущее, которая становится основой утопии уже в идеологической форме, что будет задавать направление всем видам и формам искусства, мы будем говорить дальше в связи с идеями С. Эйзенштейна как одного из наиболее ярких представителей киноавангарда. Что же касается установки символизма на прошлое, то здесь важно то, что символизм свой смысл, например, усматривает в возрождении мифологии. Этот вопрос активно обсуждался уже в романтизме, о чем свидетельствует философия искусства близкого к романтизму Шеллинга. Но он был подхвачен и символистами. Но ведь мифологическая стихия искусства, которая Гегелю, например, казалась исторически преодоленной, а Шеллингу совсем наоборот, означает один из уровней сознания, в том числе и сознания современного человека. Но такой уровень, который исторически предшествовал более поздним уровням, в том числе и логическому.

¹⁸⁰ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. Тайны мастеров. М., 2002. С. 16.

¹⁸¹ Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. 1. М., 1992. С. 208.

¹⁸² Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М., 1996. С. 13.

Может быть, наиболее очевидной особенностью авангарда явилось то, что он подхватывает именно этот аспект творчества – мифологический. Об этом, в частности, свидетельствует творчество С. Эйзенштейна. Так, анализируя сюжет фильма «Иван Грозный», С. Эйзенштейн говорит о выходе за пределы анекдота, сюжета на «глубинные мифологические основы»¹⁸³. Как это ни покажется странным, но футуризм и все остальные направления авангарда в символизме заимствовали именно этот мифологический аспект творчества. Но, в отличие от символистов, например, футуристы об этом совсем не думали. Видимо, это происходит потому, что они свое мифологическое мышление наполняли современным содержанием до такой степени, что, казалось, трудно говорить о творчестве как мифотворчестве. Тем не менее, это творчество, в том числе и в его очевидных идеологических формах, в авангарде было именно мифотворчество¹⁸⁴. Эту мысль можно было бы проиллюстрировать авторитетом А. Лосева, выпускавшего в тот период свое сочинение под названием «Диалектика мифа», в котором он недвусмысленно формулировал, что социализм – это не что иное, как разновидность мифологии¹⁸⁵.

Пожалуй, из всех отечественных авангардистов лишь С. Эйзенштейн размышлял в том же направлении, что и А. Лосев. Однако нельзя не прислушаться и к мнению, в соответствии с которым утопия не всегда уживается с мифом. Более того, утопизм возникает как реакция на распад или угасание мифа. Вспышка утопии возникает как следствие исчезновения мифа¹⁸⁶. Тем не менее, миф ведь никогда не исчезает, не уходит в небытие. Он постоянно активизируется, хотя и на следующем отрезке истории, что, собственно, и происходит в России после угасания как утопизма авангарда, так и самого авангарда. Размышлять о мифе С. Эйзенштейну приходилось, правда, не в эпоху его актуализации в формах политического авангарда, а позднее, когда уже разворачивалось становление консервативной утопии и когда авангард успел угаснуть.

Перед Второй мировой войной С. Эйзенштейну была поручена постановка в Большом театре оперы Вагнера «Валькирии». В связи с этой постановкой он писал, имея в виду замысел Вагнера, что «древнейший миф и народное сказание, храня всеобъемлющие образы, рожденные мудростью народа... дают возможность каждому новому поколению, каждой новой эпохе по-своему исторически осмыслить эти великие образы»¹⁸⁷. Пытаясь при постановке оперы Вагнера актуализировать мифологический слой, С. Эйзенштейн писал: «Идя таким путем, мы сумеем наравне с музыкой и сюжетом еще и средствами зрелищного воплощения расшевелить в глубине собственного нашего сознания те пласты, в которых сильно еще мышление образное и поэтическое, чувственное и мифологическое; и, расшевелив их, мы заставим и их вибрировать в лад с мощью вагнеровской музыки»¹⁸⁸. Осмыслением этих пластов и их актуализацией в процессе творчества и воздействия на публику он начал заниматься очень рано, а именно, в эпоху расцвета русского авангарда.

3

Однако многое свидетельствует о том и многое способствует тому, что установка на будущее вскоре становится доминантой. Потому что, кроме утопии, возникает то, что в истории всегда было ей альтернативой, т. е. идеология. Причем, если иметь в виду Россию 20-х годов,

¹⁸³ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2, М., 2002. С. 311.

¹⁸⁴ Хренов Н. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мире// Миф и художественное сознание XX века. М., 2011. С. 11.

¹⁸⁵ Лосев А. Диалектика мифа// Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 21.

¹⁸⁶ Козловски П. Миф о модерне. М., 2002. С. 190.

¹⁸⁷ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2, М., 2002. С. 194.

¹⁸⁸ Там же. С. 207.

то идеология вбирает в себя и растворяет в себе утопию, что во многом способствовало ее привлекательности для массы. Так появляется политический авангард. Он «приватизирует» идею символистов о создании новой культуры, если бы не существовало длительной предис-тории реализации социалистической идеи, истоком которой в России было увлечение еще в первой половине XIX века учением Ш. Фурье. Тем не менее, мысль Б. Гройса о смыкании художественного и политического авангарда конструктивна ¹⁸⁹.

Однако начав говорить о символизме, мы уже пытаемся делать выводы об авангарде. Дело в том, что существовавшая в символизме установка на будущее в результате активно-сти политического авангарда оказалась сильнее. Собственно, это привело к кризису симво-лизма и выделению из него более радикального крыла, которое мы и называем авангардом в его разных формах. Это радикальное крыло символизма предстало в разных направлениях аван-гарда: футуризме, конструктивизме, сюрреализме, экспрессионизме, дадаизме и т. д. Не все эти направления в России получили развитие. Здесь наиболее развившимся оказался футуризм. Став самостоятельным направлением, он проявил агрессию по отношению к символизму, из которого вышел сам.

Но, несмотря на агрессию по отношению к символизму, он многое продолжал сохранять от символизма, хотя этого футуристы и не признавали. Потому что в формах футуризма сим-волизму, под которым, как было уже сказано, следует подразумевать неоромантизм, было легче соответствовать политическому авангарду, взявшему решительное направление на разруше-ние всего, что футуристическому умонастроению, на этот раз уже в самой жизни, не соответ-ствует. Футуризм – это отредактированный под социалистическо-коммунистическую утопию символизм, который трансформировался так, что его уже трудно узнать. Но идея жизнестрое-ния, а не только создания художественных ценностей, свойственная символизму, продолжает быть реальной и в 20-е годы.

Поскольку политический авангард набирал силу и двигался в сторону тоталитарной госу-дарственности, то все, что в символизме было от романтизма как альтернативной формы по отношению к Просвещению, уходило в подсознание. Сознанием же эпохи стал полити-ческий авангард и вписавшийся в него художественный авангард, или то, что от него оста-лось, поскольку многие представители символизма оказались после революции в эмигра-ции. Правда, эта созвучность авангарда в искусстве политическому авангарду продолжалась недолго. Выражением этой авангардной установки в литературе стал, например, Маяковский, в живописи – Малевич, а в кино – Эйзенштейн. Мы называем лишь самых известных предста-вителей авангарда в разных видах искусства. В реальности за каждым из названных имен стоят десятки менее известных имен, без которых представить авангард невозможно.

Конечно, альянс художественного авангарда с политическим авангардом скоро закон-чился. Ведь политический авангард быстро усвоил уроки художественного и начал самосто-ятельно и успешно монтировать и конструировать пространство и время, а вместе с тем, в соответствии со своими утопическими установками, начал конструировать и культуру. Уто-пическое сознание из сферы искусства тоже переходило в идеологическое сознание. Утопия предстала в идеологических формах, определяющих искусство. Поскольку политики подхва-тили у художников идею конструкции и начали ее реализовывать в самой жизни, на созидание государства в 20-е годы смотрели сквозь призму Платона и Буркхардта. В соответствии с тем и другим, государственное строительство является актом творческим, а государство следует называть произведением искусства. При таком положении дел художника можно было отпра-вить в отставку. Он и был туда отправлен.

Вообще, к 20-м годам идеология, которая в истории всегда утверждала себя как альтер-натива утопии, на этот раз, т. е. в 20-е годы отождествилась с утопией. Но в отличие от идео-

¹⁸⁹ Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» // Вопросы философии. 1990, № 11.

логии, утопия в жизни не может быть реализована в принципе, рано или поздно это должно было кончиться трагедией, т. е. антиутопией, что в реальной истории и произошло, но не сразу было осмыслено. Правда, уже в 20-е годы некоторые художники предугадали развитие событий в направлении антиутопии. Прежде всего, следует назвать Е. Замятина. Вообще, в России это было ясно уже к рубежу 20-30-х годов, когда впервые возникло что-то вроде известной по 60-70-м годам деревенской прозы. Утопическое сознание в его первоначальной форме, в пространстве того, что В. Паперный назвал «культурой Один»¹⁹⁰ (а под нею подразумевалась культура 20-х годов), угасало. И очень важно представлять, как очень быстро закат одной утопии, выражением которой оказался художественный авангард, стал началом возникновения другой утопии.

Это произошло, видимо, потому, что в российской цивилизации еще долго время сохранялись средневековые пласты, которые должны были тоже получить выражение. Этот неизжитый средневековый резерв очень хорошо ощутил Г. Федотов. Собственно, уже у него появляется разработанная В. Паперным идея двух культур. Но у Г. Федотова эти культуры предстают, прежде всего, в реализуемых личностных картинах мира (странника – утописта и средневекового москвитянина, активизировавшегося в связи с утопизмом странника и приходящего страннику на смену)¹⁹¹.

Иначе говоря, в России еще имел место мощный, если выразиться языком Л. Гумилева, пассионарный потенциал, энергетическая вспышка, на основе которой в «культуре Два» реализовывалась утопия, на этот раз не футуристическая, а консервативная, пассивистическая. На уровне сознания сохранялась марксистская и ленинская фразеология, а на уровне подсознания активизировалась некогда ушедшая в прошлое форма империи, причем империи византийского типа. Впрочем, этот фантом не изжит даже и сегодня.

Естественно, что этот консервативный откат отчасти был не стихийным, а управляемым, чего не желает признать В. Паперный. Он возродился к 30-м годам благодаря возродившейся бюрократии, о чем писал Л. Троцкий в незаконченной биографии Сталина, которую ему пришлось писать уже в изгнании. Вторжение контроля в стихию улавливается даже в том, что ставка делается не на старшее поколение, ментальность которого получила выражение в культуре Два, а на молодежь. Представители младшего поколения, мобилизованные на возведение новой редакции византийской империи (Рима Третьего), не могли, конечно, понимать, что именно они вызывают к жизни. Как утверждал Гегель, сова Минервы вылетает только ночью. Осознание приходит намного позднее, к сожалению, уже в следующих поколениях.

В данном случае уже следует говорить об угасании утопии, соответствующей культуре Один, т. е. эпохе Ленина и Троцкого, и о вспышке утопии, более соответствующей культуре Два и реализовавшейся в сталинской эпохе. Вот эта культура Два, в которой реализовывалась уже новая, консервативная утопия, была далека от авангардистских проектов. Это явно была эпоха уже не Вертова и Малевича, а скорее, И. Пырьева и Г. Александрова. Что произошло с Маяковским и Мейерхольдом и многими представителями авангарда, всем известно. Продолжали творить лишь отдельные художники, которые смогли вписаться в новую идеологическую, а точнее, имперскую картину мира, тиражируемую, в том числе и с помощью кино. Но к этому оказались способными далеко не все.

Однако проблема заключается в том, что эта новая картина мира была не чисто идеологической. Значение идеологии нельзя преувеличивать. Это была тоже утопия. Может быть, попыткой самого глубокого проникновения в суть консервативной утопии является заказанный Сталиным С. Эйзенштейну фильм «Иван Грозный». Именно этот фильм воспроизводит

¹⁹⁰ Паперный В. Культура Два. М., 1996.

¹⁹¹ Федотов Г. Письма о русской культуре // Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб, 1992. Т. 2. С. 179.

смысл консервативной утопии, заключающийся в возведении «третьего Рима» по аналогии с историей Рима второго, т. е. Византии. Собственно, реабилитируя империю этого типа и подводя под идею социализма имперскую основу, Сталин из подсознания массы выводил консервативную или средневековую утопию.

Конечно, художественный авангард, который уже в 20-е годы вытеснял пассаизм символизма, в этой атмосфере не мог иметь продолжения. Хотя символисты и возвращались в прошлое (например, М. Врубель вдохновлялся византийскими фресками), но они не могли помышлять о возрождении империи византийского типа. Духовным отцом символистов был, как известно, В. Соловьев, а он был демиургом утопии совсем другого типа, утопии, связанной с объединением церквей. В отличие от К. Леонтьева, В. Соловьев симпатий к Византии явно не питал. Правда, казалось, что политический авангард как раз и создавал то, о чем мечтали символисты, а именно, соборную культуру, возрождающую коллективные основы творчества, иссякшие в результате гипертрофированного индивидуализма и субъективизма. Но, как признавал Н. Бердяев, именно такая культура и созидалась большевиками. Но какой далекой оказалась реальность от мечты символистов. «В России индивидуализм культурного творчества был преодолен, – пишет философ, – и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. Соборность осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века»¹⁹².

4

Вернемся к опыту русского авангарда, трансформировавшегося в авангард советский, утративший пассаистское начало и развившийся в футуристическую систему, что ему и позволило вписаться до поры до времени в политический авангард. Наиболее интересной темой здесь, пожалуй, будет соотношение в авангарде 20-х годов сознания и подсознания. Каким бы сильным не было увлекаемое идеологией как футуристической утопией сознание авангарда, свидетельствующее о радикализме, революционности и готовности разрушить все консервативное, все же авангард не переставал оставаться художественной стихией, а ведь именно подсознание ее и питает. Поэтому творческие порождения демонстрируют не только футуристическую утопию как политически оформленное мировоззрение, но подсознательно постоянно реабилитируют утопию в ее консервативной форме.

Вот эта амбивалентность творческих порождений авангарда не будет до конца понятной, если не учитывать существенного фактора, максимально проявившегося в 20-е годы. Фактора, способствовавшего трансформации символизма в свое радикальное крыло – футуризм. Речь идет о грандиозном омассовлении культуры. Рождающийся символизм на раннем этапе был элитарным. Но вызванные им художественные формы были обращены в будущее, а будущее было связано с тем, что Х. Ортега-и-Гассет обозначил как «восстание масс». Этот контекст спровоцировал выделение из символизма футуризма. Футуристы идеализировали массу и пытались овладеть ею. Поэтому в формах футуризма символизм пытался овладеть массовой стихией, ведь, как известно, с футуризмом связан культ масс, ориентация на массу. Это одна из острых проблем, которые пришлось решать кинематографу 20-х годов и, в особенности, киноавангарду.

Теоретические сочинения С. Эйзенштейна позволяют судить о том, какой острой была эта проблема. Но эта проблема контакта с массой означала и представление о ментальности

¹⁹² Бердяев Н. Самопознание. Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 136.

массы, которая любое историческое явление способна воспринимать в фольклорном духе. Хотя масса – это порождение процессов урбанизации и, следовательно, становления уже городской культуры, тем не менее, на ранних этапах города масса все еще сохраняет в своем сознании фольклорные способы мышления. Выступая на первом совещании работников советской кинематографии, С. Эйзенштейн сформулировал связь рождающегося языка кино с фольклорными формами.

Но здесь важно, что в фольклоре зафиксированы особые формы утопии, в частности, утопии в форме пространства. К. Чистов исследовал вопрос об образе Беловодья как утопического пространства¹⁹³, в поисках которого двигались те, кого Ф. Достоевский в знаменитой речи о Пушкине назвал странниками. Но тип странника, которого можно обнаружить не только в крестьянине как носителе традиционной культуры, но и во всех других слоях населения, в том числе и в интеллигенции, в концепции Г. Федотова вообще выражает дух «культуры Два». Ясно, что эта утопия в ее традиционном, фольклорном виде в возбужденном, катастрофическом сознании массы 20-х годов не могла не актуализироваться. Сама масса, а не только художники авангарда, жаждала утопии.

В России в первых десятилетиях XX века все было начинено утопией: и художественная элита в виде авангарда, и крестьянская масса, и те слои этой массы, что мигрировали в город и там оседали, и, наконец, носители большевистской идеологии, вобравшей в себя революционный утопизм, во всяком случае, до своего перерождения. Тем не менее, разрыв между утопическим сознанием и сознанием массы все же существовал. В кинематографе этот разрыв ощущался особенно остро. Ведь, скажем, супрематические полотна К. Малевича могли существовать и без контакта с массой, но фильмы без массовой публики существовать не могут. Ясно, что история – это в то же время и история рождения и осуществления утопий. В соответствии с «коллективным бессознательным» К. Юнга эти утопии постоянно трансформировались, предстывая в зависимости от исторических ситуаций в разных вариантах. В этом смысле утопизм 20-х годов представляет громадный интерес.

5

Какие же варианты утопии всплывали в сознании человека 20-х годов? Ясно, что, как можно представить, в этом катастрофическом сознании всплывали осколки разных вариантов утопии, начиная функционировать одновременно. Чтобы в этом разобраться, необходимо поставить вопрос, а какие вообще бывают варианты или типы утопии. Как известно по К. Манхейму, такая типология исчерпывается четырьмя основными типами. Перечислим их. Это либерально-гуманистическая, консервативная, социалистическо— коммунистическая и хилиастическая утопия. Поскольку типология утопий представлена К. Манхеймом, то это освобождает нас от необходимости давать характеристику каждой из них. Нас будет интересовать лишь соотношенность русского утопизма с каждой из них.

Конечно, определившая многое в XX веке русская революция 1917 года демонстрирует переход от либерально-гуманистической утопии, которую в ее развитом виде демонстрирует западный мир и носители которой к началу XX века имели место и в России. Во второй половине XIX века капитализм успешно развивался, и уже тогда появились «новые русские», которые стали исчезать после 1917 года, а вместе с ними тот слой населения, который на Западе называют «третьим сословием». Следовательно, исчезли и носители либерально-гуманистической утопии. Что касается утопии либерально-гуманистического типа, то она не перечеркивает прошлое, но все же ориентируется на изменение миропорядка. Правда, это изменение должно быть не революционным, разрушительным, а постепенным, т. е. эволюционным. В этой утопии

¹⁹³ Чистов К. Русская народная утопия (Генезис и функции социально – утопических легенд). СПб, 2003.

определяющей идеей является идея прогресса, не предполагающая ее мгновенной реализации. Рождением этой идеи мир обязан философии Просвещения, которая своей целью ставит радикальное изменение миропорядка, но реализацию этой цели она перемещает в отдаленное будущее, не допуская мгновенной ломки государства и социума.

Что касается социалистическо-коммунистической утопии, то она тоже связана с философией Просвещения и с вызванной ею к жизни идеей прогресса. Если иметь в виду Россию, то здесь имела место не просто возникающая на основе марксистской идеологии социально-коммунистическая утопия. В России основой этой утопии был марксизм в редакции Ленина и, пожалуй, в преломлении в соответствии со средневековой ментальностью. Если иметь в виду осуществление этой идеи в России, то здесь следует учитывать специфическую ментальность, ориентированную, как считал Н. Бердяев, на апокалиптическую трактовку прогресса. Ведь русскому миру ценности середины не знакомы. Как либерально-гуманистическая, так и социалистическо-коммунистическая утопия ориентирована на будущее. Это футуристическая утопия.

Выразителем утопического сознания этого типа является уже не средний класс, а пролетариат. В этой среде получают признание носители самых радикальных идей, в том числе и идеи немедленного разрушения государства, всех его институтов и имевшего место социума. Видимо, проблематику художественного авангарда можно было бы вписать в мировосприятие этого типа, что в литературе о художественном авангарде и делается. Тем не менее, имеются все основания коснуться существования и других типов утопии, которые в эту эпоху тоже актуализируются. Прежде всего, утопия консервативного типа, которую нельзя недооценивать. В конечном счете, именно она придет на смену тому крайнему выражению футуристического утопизма, который характерен для 20-х годов. Именно футуристическая утопия и спровоцировала взрыв и реализацию консервативной утопии. С консервативной утопией обычно связана идеализация каких-то временных периодов в истории или каких-то географических мест. Понятно, что утопическое сознание вторгается в представления о пространстве и времени. Может быть, консервативная утопия возникла и по-настоящему определилась лишь в результате возникновения утопии либерально-гуманистического типа, в соответствии с которой общества должны были динамично развиваться и двигаться к более разумно устроенному социуму. Радикализм либерально-гуманистической утопии спровоцировал сопротивление, которое и предстало в консервативной утопии.

Таким образом, можно утверждать, что утопия консервативного типа возникает как реакция на имевшие место издержки при реализации либерально-гуманистической утопии. В соответствии с логикой прогресса социум постоянно переживает волны «перестроек», в результате которых разрушается не только социум, но и культура, в которой этот социум возникает. Когда К. Манхейм выделяет утопию консервативного типа и дает его характеристику, то он именно этого обстоятельства, т. е. культуры, не учитывает. Между тем, культура – это стихия, развивающаяся между двумя полюсами – уклоном в будущее и уклоном в прошлое. Тот и другой уклон – крайности. Всякая крайность может быть опасной.

Однако если на уровне политики и стремления перестраивать социум побеждает футуризм, то консервативная утопия стремится крайнему проявлению этого комплекса противостоять. Так, собственно, обстояло дело и в России. Чем активней распространяется либерально-гуманистическая утопия, тем более заметным оказывался комплекс романтизма с присущей ему реабилитацией средневековья. Эта реабилитация, кстати, распространялась на фольклор. Ведь этот пласт культуры был реабилитирован именно в эпоху романтизма с присущим ему культом народности и национальности. Но в 20-е годы эти категории оказывались откинутыми, и они вспыхнут в коллективном сознании вновь в эпоху оттепели, например, у А. Солженицына и у писателей — деревенщиков.

В России XIX века дух консерватизма и идеализация допетровской России были присущи славянофилам, и это начало улавливается в общественных настроениях до сих пор. На

рубеже XX–XXI веков этот консервативный комплекс в формах фундаментализма заметно заявляет о себе на Ближнем Востоке. Однако спровоцированный либерально-гуманистической утопией консерватизм в еще большей степени противостоит социалистическо-коммунистической утопии в силу того, что она ориентирует не на постепенное движение к желаемому идеалу, а допускает крайний радикализм, предполагающий мгновенный слом, разрушение государственных институтов и государства в целом. Конечно, утопия консервативного типа характерна не только для славянофилов XIX века. По сути, она возобладала

и стала доминантной в «культуре Два», т. е. в сталинскую эпоху. Утопия этого типа возникает как реакция на революционную и постреволюционную катастрофу, на то видение прогресса, когда ради будущего многое, в том числе культура приносится в жертву.

6

Наконец, последняя разновидность – утопия хилиастического типа. Конечно, это наиболее древняя разновидность, и потому она часто предстает в религиозных формах, хотя считается чужеродной христианской религии. Эта разновидность утопического сознания далека от своего философского и политического оформления. Она обычно реализуется в массовых протестных формах. Это наиболее радикальная из всех утопий, ибо ориентирована на разрушение не только государства и социума, но и культуры. При этом, в отличие от либерально-гуманистической утопии, усматривающей свою окончательную реализацию в будущем, хилиастическая утопия предполагает немедленное осуществление своей радикальной, разрушительной идеи. Видимо, это самая революционная из всех существующих утопий, преследующая разрушение как условие радикального преобразования мира. Но раз немедленного преобразования произойти не может, то это происходит в мистическом порыве.

Поскольку носителем утопии этого типа являются угнетенные массы, то понятно, что она перекликается с социалистическо-коммунистической утопией. Возникая и утверждаясь в границах религиозного сознания, утопия этого типа преследуется со стороны церкви, которая стоит на консервативных началах. А уж православие – то точно является консервативной религией, ибо в своей истории избегло того, что на Западе называют Реформацией, хотя, конечно, какое-то движение в этом направлении имело место и в православной церкви. Кроме того, расхождение хилиазма с церковью объясняется тем, что реализацию тысячелетнего царства церковь связывала с потусторонним миром. Осуществление этого царства хилиасты мыслили в посюстороннем мире, на земле и обязательно в настоящем времени. Это созвучно тому, что происходило в революцию 1917 года. По мнению Н. Бердяева, она может быть включена не только в историю политики, но и в историю религии.

Это не означает, что хилиасты одобряют все, что связано с настоящим. Они предрасположены к радикальному пересозданию этого настоящего, к утверждению утопии, а значит, преследуют преобразование настоящего непременно «здесь» и «теперь». Но поскольку в реальности мгновенно это невозможно сделать, то на помощь приходит мистика. Хилиазм – это мистически окрашенное утопическое мировосприятие. Если в реальности осуществить прорыв в иной, более справедливый мир невозможно, то это можно проделать в форме мгновенного мистического прыжка в будущее.

Может быть, в России постоянная недооценка культуры связана именно с тем, что в ментальности русских хилиастическая традиция является весьма активной. Проявился же хилиазм в революционном сознании XX века. Значит, в своих латентных формах он проявляется и в отношении к разным другим явлениям, в том числе к культуре. Пытаясь разобраться в исключительных признаках утопии хилиастического типа, мы, по сути, возвращаемся к мировосприятию символистов, для которых мистическое восприятие мира многое определяло. Более того, именно в эпоху символизма и не без активного участия символистов и происходит в

России вспышка мистицизма. Вспомним, например, стихотворение раннего А. Блока из его книги «Стихи о Прекрасной Даме», передающее атмосферу крайнего возбуждения в результате экзальтированного ожидания Софии, когда неизбежно наступит преображение всего мира («Предчувствую Тебя. Года проходят мимо./ Все в облике одном предчувствую Тебя...») ¹⁹⁴.

Возникая в элитарной среде символистов, мировосприятие этого типа распространялось в массовой среде. Однако точнее было бы сказать, что оно даже не распространялось благодаря символистам, а в массовой среде пробуждалось, поскольку в этой среде, еще сохраняющей средневековые фольклорные черты, оно имело место вплоть до XX века. Собственно, воспроизводя в романе «Серебряный голубь» сектантскую Русь, А. Белый и имел в виду этот мистицизм, столь реальный в ментальности массы.

7

Перечислив типы утопии, вернемся к уже заявленной в самом начале мысли о том, что в реальной истории России первых десятилетий XX века трудно выделить активизацию какого – то одного утопического сознания. Как уже отмечалось, все они актуализировались одновременно. Мы отметили, что до 1917 года была активна и либерально – гуманистическая, и даже ею же спровоцированная консервативная утопия. Однако вместе с поражением Февральской революции в России была похоронена либерально – гуманистическая утопия, и ее место заняла более радикальная и даже иррациональная социалистическо-коммунистическая утопия. Это привело к полной замене пассаизма футуризмом, но уже не как художественного мировосприятия, а как политической доктрины.

Носителями социалистическо-коммунистической утопии явились большевики. В революционной ситуации им удалось внедрить свойственную им утопическую идею в сознание массы. Точнее сказать, они разбудили коллективное бессознательное, что привело к тому, что самая радикальная и самая жестокая утопия социалистическо— коммунистического типа оказалась упакованной в древнюю хилиастическую стихию. Революционные настроения стали причиной взрыва архаического сознания и, соответственно, хилиастического сознания массы. В массовом сознании утопизм всегда дремал. По утверждению К. Чистова, историю утопизма следует начинать с народных утопических идей в форме легенд. Исходной точкой утопии является представление об острове, на который переселяются души предков. Еще и в эпоху гражданской войны и коллективизации в крестьянской массе грезил о Беловодье ¹⁹⁵.

Среди таких легенд фольклорного типа, считает А. Панченко, имели место именно легенды хилиастического типа ¹⁹⁶. Хилиастическая составляющая коллективного бессознательного стала основой объединения самых разных форм утопизма. Именно она позволила в анархическом революционном взрыве, истоком которого был атеизм и рационализм Просвещения, усматривать религиозный смысл, о чем писал С. Булгаков в статье знаменитого сборника «Вехи»¹⁹⁷. То, что социалистическая идея на уровне массового сознания трансформировалась в идею религиозную, – об этом догадывался не только А. Луначарский, издавший на эту тему два тома под названием «Религия и социализм».

Окраска социалистическо-коммунистической утопии хилиазмом – причина того, почему характерные для русской революции, как и вообще для всякой революции, в том числе и Французской, которой грезил юный С. Эйзенштейн, образы жестокости не оттолкнули массу. Как

¹⁹⁴ Блок А. Собрание сочинений в 8 тт. Т. 1, М – Л., 1960. С. 94.

¹⁹⁵ Чистов К. Утопии и современность // Русские утопии. СПб, 1995. С. 53.

¹⁹⁶ Панченко А. Религиозный утопизм русских мистических сект // Русские утопии. СПб, 1995. С. 207.

¹⁹⁷ Булгаков С. Героизм и подвижничество (Из размышлений о религиозной природе русской интеллигенции). // Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции. М., 1990. С. 27.

не оттолкнули от русской революции на ее ранней стадии народы всего мира. Следует воздать должное К. Манхейму, констатирующему, что одухотворяет революционное насилие именно хилиазм. Он становится причиной возникновения гипнотически воздействующей на массу ауры. Когда же восприятие революции этой ауры лишается, то происходит ее переоценка, что со временем в России и произошло. «В тех случаях, – пишет К. Манхейм, – когда хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением, в мире остается лишь неприкрытая ярость масс и неодухотворенное буйство»¹⁹⁸.

Однако вспышка авангарда (а эта вспышка весьма значима для первых десятилетий XX века, позволяющих эту эпоху идентифицировать как славянский, или русский, культурный ренессанс) соотносится лишь с этим прорывом в большевистское сознание хилиастической стихии. Когда в результате террора и гражданской войны хилиазм угасает, авангард заканчивает самый яркий период своей истории. Приходящая на смену хилиастической утопии в эпоху Сталина утопия консервативного типа позволила А. Раппапорту утверждать, что сталинизм лишил авангард возможности умереть собственной смертью¹⁹⁹.

8

А что же происходило с искусством, в частности, с кинематографом, с той его разновидностью, которая получила выражение в авангарде? Более того, получило ли это вторжение хилиазма в кинематографический авангард какое-то осмысление? Конечно, на первый взгляд, авангард, который мы в искусстве ассоциируем с Маяковским, Малевичем, Мейерхольдом и Эйзенштейном (кстати, все они имели то или иное отношение к киноавангарду) вписался в политический авангард, и, следовательно, футуристическая интонация оказалась присущей всем названным и неназванным представителям художественного авангарда.

На примере С. Эйзенштейна очевидно, как столь приветствуемое в среде символистов мифологическое мышление продолжает быть активным и в авангарде. Попробуем показать, что в творчестве С. Эйзенштейна, которое, конечно же, выражает смысл социалистическо-коммунистической утопии, не менее активной, как это ни покажется странным, оказывается именно хилиастическая утопическая традиция. Правда, никто пока этот прорыв хилиазма в творчество мастера не проанализировал. В самонаблюдениях С. Эйзенштейна над собственным творчеством, которых у него было больше, чем достаточно, отыскать такого рода признания тоже трудно.

Но если отсутствует признание о такой соотнесенности его творчества с хилиазмом, то все же у него можно обнаружить имена религиозных подвижников— мистиков, которые, несомненно, имеют отношение к хилиазму. Следовало бы помнить известную мысль Гегеля о том, что творцами греческих богов являются поэты Гомер и Гесиод. Так нельзя ли помыслить, что образы героев революции, даже и самой революции, тоже создавали поэты и художники? Ведь, скажем, эпизод из фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» – взятие Зимнего дворца исторической реальностью не соответствует. Поэтому мы с полным правом можем назвать таких режиссеров, как С. Эйзенштейн, Гомерами и Гесиодами от кинематографа. В самом деле, ведь революция многим запомнилась именно по эпизоду взятия Зимнего дворца из фильма С. Эйзенштейна. Поэтому точнее было бы утверждать, что, вызывая к жизни хилиастическую ауру революции, искусство тем самым будило древнейшие и средневековые пласты массового сознания и оформляло их в духе революции.

Чтобы эту мысль аргументировать, обратим внимание на одно явление в теоретических трудах С. Эйзенштейна, – на то, что он постоянно возвращается к теме экстаза. Под ним мастер

¹⁹⁸ Манхейм К. Диагноз нашего времени. М., 1994. С. 184.

¹⁹⁹ Раппапорт А. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991, № 11. С. 33.

понимает то, что приводит зрителя в состояние крайней взволнованности, заставляет его вскакивать с кресла, рукоплескать и кричать. Иначе говоря, заставляет «выходить из себя» (ecstasis, из состояния)²⁰⁰. Пытаясь овладеть приемами, провоцирующими экстаз, и использовать их в художественных целях, С. Эйзенштейн углубляется в природу религиозного культа, в древнейшие обряды и ритуалы. Например, в связи с этим можно фиксировать его интерес к элевсинским мистериям, оргиастическому культу Диониса и орфическим сектам²⁰¹.

Но этот же интерес мастера характерен и в отношении к основателю Ордена Иисуса Игнатию Лойоле, – к созданной им методике приведения верующего в экстаз, парализующий волю, «выключающий» высшие слои сознания и погрузиться в глубины чувственного мышления. Имея в виду приемы, используемые дервишами Востока, Древней Иудеи, шаманами Сибири и мистиками Мексики, С. Эйзенштейн утверждает, что используемые ими методы, приводящие в состояние полного исступления, делают возможным регресс мышления, возвращение к формам примитивного мышления. Но если в древних ритуалах экстаз, возвращающий к дологическим чувственным формам сознания, достигается средствами, например, ритма и танца, то в кино это становится возможным с помощью ритма и монтажа. Поэтому сводить монтаж, как его понимал С. Эйзенштейн, исключительно только к художественному аспекту, было бы недостаточным.

Мастер претендует на нечто большее. Да, конечно, ритм и монтаж позволяют достичь большей впечатляемости образов фильма на зрителя. Однако, как признается сам С. Эйзенштейн, выходом из себя восприятие фильма не исчерпывается. Должен иметь место еще переход в иное качество. В соответствии с теорией С. Эйзенштейна, экстаз не сводится к инертному, безжизненному состоянию. В нем важно мгновение озарения («вспышка свершения»)²⁰². Но это озарение является следствием активизации нижних слоев сознания, т. е. того, что, собственно, и является основой мистицизма. Конечно, возвращаясь к технологии экстаза, используемого в религиозных практиках, С. Эйзенштейн явно преследовал не только художественные цели. Здесь следует уже говорить об исключительном понимании С. Эйзенштейном утопии, а вместе с этим и о понимании ее утопическим авангардом 20-х годов в целом.

Касаясь технологии экстаза в сектах, например, хлыстов, А. Панченко ставит вопрос о конечной цели экстаза, достигаемого с помощью коллективных радений²⁰³. Речь идет о выключении из повседневной реальности, выходе из времени и достижении контакта хлыстовской общины с воображаемым идеальным и сакральным миром, заменяющим мир реальный. Происходит процесс мгновенной трансформации реального мира в иной, существующий «здесь» и «сейчас», на этой земле. Утопизм сектантов уже дает ключ к пониманию революционного утопизма, в котором проявились комплексы религиозного, следовательно, и массового, в том числе крестьянского, утопизма.

Следует снова вернуться к символизму, точнее, к символистскому утопизму как элитарной предыстории революционного утопизма. Способствуя актуализации мистицизма, именно символизм первым открывает в сектантстве резервы для творческого вдохновения. Во всей этой, применяемой С. Эйзенштейном для провоцирования регресса сознания, технологии важно обеспечить тот мгновенный мистический прыжок в новую реальность, который и преследовался утопистами хилиастического типа. Этот достигаемый с помощью монтажа регресс позволял устранить границу между реальностью и воображением. В соответствии с этой методикой, или, в соответствии с терминологией самого мастера, – «методом», – зритель ощущал себя в новой, точнее было бы сказать, виртуальной реальности уже не настоящего, а будущего.

²⁰⁰ Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 60.

²⁰¹ Эйзенштейн С. Метод. Т. 2. М., 2002. С. 315.

²⁰² Эйзенштейн С. Мемуары. С. 61.

²⁰³ Панченко А. Религиозный утопизм русских мистических сект // Русские утопии. СПб: 1995. С. 219.

Но парадоксально, что этот прорыв в будущее, соответствующий установке политического авангарда, оказывался возможным лишь в результате провала или регресса в прошлое, в разные его состояния, которые и образуют слоистую структуру подсознания. В соответствии с мыслью С. Эйзенштейна, подсознание предстает отражением более ранних и недифференцированных стадий социального бытия. А эта трактовка подсознания уже не является фрейдистской. Она больше соответствует концепции культурно-исторической школы в психологии Л. Выготского, по-своему понимавшего психоанализ.

В соответствии с установкой на такое строение фильма, которое бы провоцировало экстатическое состояние зрителя, следовательно, и погружение его в низшие слои и уровни психики, С. Эйзенштейн пытается осмыслить историю искусства, на разных этапах которой он находит тип художника-экстатика. Этот тип он узнает, например, в открытом и признанном во второй половине XIX века Эль Греко, Пиранези, Ван Гоге и т. д. Вот и получается, что всплохи мистицизма и хилиазма постоянно имели место не только в религиозной, но и в художественной сфере. Используя резерв подсознания и всех актуализируемых слоев в восприятии зрителя, С. Эйзенштейн, этот Гомер от кинематографа, создавал то, что можно было бы назвать идентичностью нового человека, о создании которого так мечтали символисты, а потом представители авангарда. Эта идентичность в качестве составляющих уровней включала в себя и утопию, и миф, являющийся, в соответствии с идеей А. Лосева, тоже слагаемым воссоздаваемой политическим авангардом утопической картины мира.

Хотя, если говорить о мифе, то, пожалуй, он предстает не двойником, а союзником утопии. Видимо, вспышка утопизма возникает всякий раз, как разрушается миф, входящий составной частью в ту или иную систему культуры. В истории такое разрушение мифа не является конечным. Со временем возникает иная структура культуры, и она тоже будет развиваться на основе мифа. Но под этим новым мифом следовало бы понимать лишь одну из возможных его интерпретаций, соответствующую установкам новой культуры. Не случайно в связи с культурой Два, выражающей идеи сталинской государственности, В. Паперный говорит о замене истории мифом. Получается, что культура Два реабилитирует миф, делая его основой своего развития. На самом же деле нельзя противопоставлять культуру Два предшествующей, якобы не мифологической, эпохе, т. е. культуре Один. Последняя в качестве своей основы также подразумевала миф. Правда, в иной интерпретации.

9

По поводу С. Эйзенштейна немаловажно отметить, что применяемый мастером метод не просто помог ему вписаться в социалистическо-коммунистическую утопию. Любопытно, что именно С. Эйзенштейн вызвал к жизни технологию, метод создания целого мировоззрения. Следовательно, он осознал то, что не могли осознать другие режиссеры, его коллеги, творящие интуитивно. Обычно, когда о С. Эйзенштейне пишут киноведы, сверхзадачу его теоретических построений они сводят исключительно к эстетическим аспектам. Но усилия мастера в этом направлении следует рассматривать как выражение потребности, которая возникает в связи с утверждением того утопического мировосприятия, которое явилось, в том числе, и идеологическим мировосприятием.

Многие режиссеры в кино занимались тем же самым, что и С. Эйзенштейн, но они творили, не теоретизировали. Отчасти потому, что теоретиками не были. Лишь немногие практики в кино питали интерес к теории. Сам С. Эйзенштейн этот аспект творчества отразил на примере своего кумира – театрального экспериментатора В. Мейерхольда, утверждая, что тот не был склонен к теории. «Мейерхольд, – пишет он, – не имел метода анализа соб-

ственного инстинктивного творчества. Не имел и метода синтеза – сведения в методику. Он мог “показать” что угодно, но ничего не мог “объяснить”»²⁰⁴.

Иное дело – усвоивший опыт конструктивизма С. Эйзенштейн. «В нашем кино, – пишет он, – сложилось дело так, что вся основная работа в исследовательской области почти неизменно ложилась на самих же производителей. А потому в этой области приходится быть на самообслуживании. Каждый сам себе в основном – свой собственный теоретический кафеетерий»²⁰⁵.

Опираясь на психоанализ З. Фрейда, С. Эйзенштейн проделал глубокий анализ присущего ему творческого дарования. Например, по собственному признанию С. Эйзенштейна, развивавшаяся у него в детстве склонность к жестокости и насилию получала выражение в его фильмах. Но ведь эти фильмы стали идеальным выражением революционной и утопической ментальности. Поэтому в результате многих самонаблюдений и самопризнаний мастера становится очевидным, что его индивидуальный авангардизм вовсе не противостоял установкам политического авангарда, а им соответствовал.

Свою причастность к духу времени и способность его выразить в своих произведениях сам С. Эйзенштейн отразил. «Я оказался, – признается он, – нужным своему времени, на своем участке именно таким, как определилась моя индивидуальность»²⁰⁶. Почему же он явился тем режиссером, который выразил революционный дух массы? Отвечая на этот вопрос, сам С. Эйзенштейн не мог избежать признания о влиянии З. Фрейда на интерпретацию его собственного творчества. Так, с помощью «комплекса Эдипа» режиссер пытается осознать свои детские травмы и их следы в собственных фильмах, свой бунт против отца²⁰⁷. «Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, – рассуждает он, – возростала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе»²⁰⁸.

Режиссер объяснил даже свое влечение к жестокости, что получило отражение, по его признанию, в его революционных фильмах. Оно тоже сформировалось в детстве. Перечисляя, как в его фильмах расстреливают толпы людей, дробят копытами черепа батраков, закопанных по горло в землю, давят детей на Одесской лестнице, бросают в пылающие костры и т. д., С. Эйзенштейн видит исток этих образов в детских травмах. Раз так, то мастер не просто предстает транслятором и медиатором политического авангарда, но его пропагандистом, использующим кино для пропаганды большевистского утопизма.

Естественно, что его эксперименты связаны с воздействием на массы. Можно ли утверждать, что С. Эйзенштейну удалось осознать механизм воздействия своих фильмов на массовую аудиторию до конца? Заимствованный у символистов мистицизм подготовил С. Эйзенштейна к тому, чтобы в его фильмах получила выражение хилиастическая вспышка, давшая выход разрушительному комплексу массы. Конечно, это выражение, прежде всего, проявлялось в событиях самой революции, а не в кино. Но аура в ее художественном проявлении утверждалась с помощью фильмов, в том числе фильмов С. Эйзенштейна. Когда мы констатируем заимствование мистицизма в символизме представителем авангарда С. Эйзенштейном, то следует иметь в виду двойственное отношение режиссера к мистике. В случае с Эйзенштейном мы имеем дело, с одной стороны, с бессознательным выражением этой хилиастической вспышки, а с другой, – осознание с помощью психологии этой вспышки и, следовательно, мистики в

²⁰⁴ Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2. М., 1997. С. 303.

²⁰⁵ Там же. С. 5.

²⁰⁶ Эйзенштейн С. Мемуары. Т. 2. С. 13.

²⁰⁷ Там же. С. 22.

²⁰⁸ Там же. С. 12.

ее революционном проявлении. И, наконец, речь должна идти о владении методикой, способствующей такой вспышке, причем в специфическом, нужном режиссеру как идеологу, демиургу направлении.

По сути дела, у С. Эйзенштейна разъятая на понятия и рационально понятая мистика перестает быть мистикой, превращаясь в способ сознательного и контролируемого внушения и воздействия, не преследующего исключительно художественные цели. С. Эйзенштейну удается осознать то, что было в символизме, но что самими символистами, несмотря на склонность некоторых из них к теории, осознано не было. Рационально постигая механизмы, активные на ранних этапах сознания, С. Эйзенштейн пытается использовать их на практике. Речь идет не об интуиции, а именно о рациональном постижении мистического сознания, об использовании кино как способа конструирования новой идентичности людей, причем конструирования ее не в индивидуальном, а в коллективном выражении. Это обстоятельство и позволяет называть С. Эйзенштейна как представителя авангарда Гомером от кинематографа и не только от кинематографа.

Его фильмы просто художественными решениями не исчерпываются. Они больше, чем художественные фильмы. Это способы воздействия и, следовательно, внушения, рассчитанные на массу. Так, мастером была реализована одна из самых существенных установок футуризма. Он, в частности, признавал, что эффект внушения возможен лишь в том случае, если иметь представление о структуре сознания массы. В самом деле, может быть, то, что впервые продемонстрировал в театральной режиссуре В. Мейерхольд и что обогатило мировой театр XX века, более глубоко отрефлексировал и разработал именно С. Эйзенштейн. Его авангардистские эксперименты и сопутствующие им его же теоретические сочинения трудно рассматривать, если их не соотносить с необходимостью вписаться в утопическое сознание эпохи.

Сам С. Эйзенштейн пытался осознать созвучность своих индивидуальных утопических устремлений установкам утопического и идеологического сознания эпохи. Сверхзадача творчества мастера заключается в том, чтобы иметь возможность проникнуть в структуру сознания массы и провоцировать активность самых ранних уровней этого сознания. С этой точки зрения, фильм предстает системой раздражителей (С. Эйзенштейн не избегает использования понятий, почерпнутых в рефлексологии В. Бехтерева), рассчитанных на провоцирование нижних уровней сознания. Естественно, углубляясь в эти вопросы, С. Эйзенштейн опирается и на психоанализ З. Фрейда, но также и на культурноисторическую школу Л. Выготского. Метод достижения эффекта внушения и провоцирования экстаза, которым он озабочен, опирается на серьезные научные источники.

Заключая сказанное, можно утверждать, что творчество С. Эйзенштейна как вариант художественного авангарда демонстрирует ту самую форму утопизма, что связана со смыканием социалистическо-коммунистической утопии с утопией хилиастического типа. Поскольку же хилиазм явился признаком революционных настроений, то метод С. Эйзенштейна оказался эффективным. Хилиастическая аура, сопровождающая зафиксированные в его революционных фильмах события революции, способствовала контакту режиссера с массовой аудиторией. Фильмы С. Эйзенштейна в полной мере выражают дух той разновидности утопии, которая в 20-е годы оказалась определяющей.

Утопические сообщества в фильмах М. Найта Шьямалана, Л. фон Триера и Л. Мудиссона

Шевцов В.А., Москва, ВГИК

Предметом статьи является киносюжет «малого утопического эксперимента» – повествование о локальном сообществе, участники которого объединились, чтобы реализовать ту или иную идеальную модель общежития. Прежде чем перейти к нашему основному тезису, необходимо короткое отступление.

Ганс Гюнтер, выделяя две элементарные утопические пространственные модели – город и сад, – отметил, что обе они «в своей исходной форме описательны и бессюжетны. В них представлены не события, а идеальное пространство и ритуализованные регулярные действия»²⁰⁹. Неудивительно, что игровое кино как искусство по преимуществу сюжетное не интересуется утопией в чистом виде: чтобы сюжет состоялся, в социальном раю должно что-то произойти. Появление героя, события и поступка обнажает брешь в самой конструкции утопического мира, тем самым открывая его истории. Кинематографу, таким образом, по самой его природе ближе антиутопия – с ее подчеркнута романной структурой и интересом к сложным мотивам человеческого поведения²¹⁰.

У современного кино есть и другая причина сторониться утопии. Постмодернистское сознание исполнено скепсиса по отношению к любым тотальным проектам объяснения и преобразования мира – так называемым «большим нарративам», подозревая в них скрытую тоталитарность. Вообще, характерные черты постмодернистского типа сознания – недоверие и подозрение. Но эти же недоверие и подозрение, будучи вписаны в повествовательную ткань, являются мощными сюжетными катализаторами.



В свете вышесказанного показательно, как решается сюжет «малого утопического эксперимента» в фильме М. Найта Шьямалана «Таинственный лес» (2004). Поселок Ковингтон, в котором происходит действие фильма, – эта коммуна, объединяющая людей разного возраста, от детей до стариков. Время в поселке остановилось, ветры истории сюда не проникают. Живут здесь натуральным хозяйством, быт строго регламентирован и ритуализован. Поселок отгоро-

²⁰⁹ Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. М., Прогресс, 1991. С. 254.

²¹⁰ О противоположности утопической и романной установок см: Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. М., Прогресс, 1991.

жен от цивилизации лесом, который, по местной легенде, охраняют монструозные существа – «те, чье имя не называем».

Правдивость этой легенды подтверждается, когда при попытке главного героя, Люция Ханта (Хоакин Феникс), пересечь запретную границу монстры нападают на поселок.

Как и следовало ожидать, ближе к финалу выясняется, что «тех, чье имя не называем» изображают старейшины общины. Их цель – не позволить молодежи покинуть поселок и уйти в отравленные грехом города. Выбраться за пределы «таинственного леса», чтобы приобрести в аптеке антибиотики, позволено только слепой девушке Айви (Брайс Даллас Ховард), и тут выясняется, что время действия фильма – вовсе не XIX век, в чем зритель был уверен, а начало XXI. За реализованной в поселке коммунитарной моделью стоит утопический проект отца Айви, профессора Эдварда Уокера (Уильям Херт). По логике сценария, если бы истинное положение дел было предано огласке, община немедленно бы распалась, но сокрытие правды гарантировано слепотой героини.



Как видим, основой утопического сообщества в фильме Шьямалана является грандиозная фальсификация, методом власти – запугивание и прямое насилие. В центре сюжета не доверяющий авторитетам, подозрительный герой, который испытывает границы допустимого и в итоге терпит поражение. Перед нами классическая, по нынешним временам даже архаичная антиутопия, представляющая поселок Ковингтон как метафору тоталитарного государства, которое отделено от окружающего мира железным занавесом.

Значительно более любопытной выглядит сюжетно-тематическая констелляция, которая представлена в двух скандинавских фильмах: «Идиотах» Ларса фон Триера (Дания, 1998) и комедии Лукаса Мудиссона «Вместе» (Швеция, 2000).

Для начала отметим сходство двух этих картин, позволяющее говорить о вполне вероятной зависимости Мудиссона от фон Триера. Помимо стилистического сходства (дрожащая камера, обилие коротких крупных планов), есть и сюжетное. Во-первых, действие обоих фильмов разворачивается в небольшой городской коммуне, обитатели которой живут в одном доме. Во-вторых, в них воспроизводится одинаковая драматургическая модель: инициирующим событием, дающим толчок действию, и у фон Триера, и у Мудиссона становится появление в коммуне человека со стороны. В «Идиотах» это находящаяся в депрессии после гибели сына немолодая женщина Карен (Бодиль Йоргенсен). Героиня «Вместе» – сбежавшая от домашнего террора домохозяйка Элизабет (Лиза Линдгрэн) и двое ее детей, Ева (Эмма Самуэльсон) и Стефан (Сэм Кессель).

Присутствие у Мудиссона детского взгляда на происходящее – важное отличие от фильма фон Триера, и к этому мы еще вернемся, а пока заметим, что еще в классических литературных утопиях, у Мора и Кампанеллы, исходным событием, позволяющим тексту начаться, было прибытие мореплавателя в неведомую райскую страну. Так что у фон Триера и Мудиссона мы

сталкиваемся с характерным признаком утопического жанра (который, конечно, с легкостью может быть спародирован в антиутопии).

Очевидная разница в том, что, в отличие от классической утопии, в рассматриваемых фильмах появление в коммуне человека со стороны не формальная мотивировка; этот человек становится протагонистом, и происходящие с ним (или с ними) изменения во многом формируют сюжет. Другой важный момент: классическая утопия, предметом которой, начиная с «Государства» Платона, является описание устройства идеального общества, статична; повествовательное же кино в силу своей природы фокусируется не столько на структуре, сколько на динамике – в данном случае, на динамике утопических сообществ²¹¹.

Все это поневоле влечет за собой новые идеологические импликации, которые формируют основное послание фильмов фон Триера и Мудиссона. И здесь мы сталкиваемся с раздвоенностью авторской позиции: радостно утверждая утопию, режиссеры (они же сценаристы) одновременно подвергают сомнению лежащие в ее основе предпосылки, вплоть до их осмеяния. Именно это сочетание черт утопии и антиутопии в пределах одного фильма представляет наибольший интерес.

Перейдем к «Идиотам» с их ярко выраженным антибуржуазным пафосом. Участие в «обществе спектакля» здесь противопоставлены квазиспектакли, которые регулярно разыгрывают участники коммуны. Следуя доктрине утопического идеолога Стоффера (Йенс Альбинус), коммунары стремятся открыть в себе «внутреннего идиота»: они изображают в публичных местах слабоумных, тихо- или буйнопомешанных, пристают к прохожим, стучатся в дома к незнакомцам. Фактически перед зрителем предстает община неокиников или школа юродства, лишенного, впрочем, религиозного содержания. Это буквально «остров блаженных», противостоящий лжи и лицемерию окружающего мира, и автор относится к утопическому идеалу своих героев с явной симпатией.

Нуклеарная семья, в соответствии с евангельским императивом «оставь отца и мать своих», показана в фильме как злое начало. Она ассоциируется с насилием, в частности, в сцене, когда Жозефину (Луиза Миеритц) против воли забирает из коммуны ее отец (Андерс Хове), к тому же разлучая дочь с ее возлюбленным Йеппе (Николай Ли Кос). Отметим, что тут же вводится смягчающая действия отца мотивировка: только дома можно проследить за тем, чтобы Жозефина принимала лекарства. Однако реальная ценность этих лекарств остается непроясненной, так что зритель вынужден колебаться между двумя противоположными оценками происходящего.

Так или иначе, фильм заканчивается реализацией самой радикальной версии «внутреннего идиотизма»: неопитка Карен оказывается единственной, кто способен разыграть безумие в своей семье, перед самыми близкими людьми. После этого муж изгоняет ее из дома. Финальный кадр: Карен в сопровождении второй коммунарки Сюзанны (Анна Луиза Хассинг) покидает квартиру. Утопический идеал воплощен в жизнь, героиня лишилась последней привязки к нуклеарной семье: зрителю следует сделать вывод, что коммуна в каком-то другом качестве продолжит существование. Еще один элемент утопии в фильме фон Триера – знаменитая сцена оргии.

²¹¹ Можно спроецировать предложенное Ю.М. Лотманом различие бессюжетных и сюжетных текстов на утопию и антиутопию, и тогда окажется, что утопический текст бессюжетен, поскольку отвечает на вопрос «как это устроено?», антиутопический же сюжетен, поскольку отвечает на вопрос «как это случилось?». См. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Он же. Об искусстве. СПб, Искусство-СПб, 1998. С. 338–339.



Вслед за Александром Эткингом процитирую платоновский «Чевенгур»: «У всякого человека в нижнем месте целый империализм сидит». Имеется в виду известное обстоятельство, что многие реально существовавшие утопические коммуны разрушались, когда кто-то из их членов находил себе пару, начинал вить семейное гнездо, копить собственность. Ритуальный промискуитет утверждался в некоторых общинах как новый сексуальный порядок, призванный противостоять индивидуалистическим настроениям²¹².

Есть множество свидетельств того, насколько важна для фон Триера была сцена группового секса²¹³. Режиссер стремился показать ее предельно натуралистично, чтобы у зрителя не осталось ни малейшего сомнения в успешности предприятия. Чтобы добиться максимального реализма, пришлось даже приглашать порноактеров. Ради чего все эти старания? Вряд ли исключительно ради эпатажа. Скорее, дело в том, что, демонстрируя, как члены коммуны растворяются в оргиастическом экстазе, режиссер добивается своей цели – явить зрителю чистую утопию; и здесь нельзя не заметить, что порнография – искусство утопическое по преимуществу: изображая депсихологизированный секс, она постулирует наличие бесконечного источника наслаждения в индивидуальных телах. Согласно Дж. Агамбену, «если отправиться на поиски подлинного содержания порнографии, то она немедленно предъявит свои простые и бесхитростные претензии на счастье»²¹⁴.

Однако уже следующая сцена подвергает сомнению торжество коллективной сексуальности, равно как и претензий на коллективное счастье. Мы видим Йеппе и Жозефину: они, добровольно исключив себя из участия в оргии, уединились в отдельной комнате и с неловкостью признаются друг другу в любви.

Утопический и антиутопический дискурсы буквально разделены монтажным стыком, но это соседство не создает нового смысла: две позиции просто противоречат друг другу.

²¹² См. Эткинд А. Хлыст (Секты, литература и революция). – М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 169–172.

²¹³ См., напр., фон Триер Ларе: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом. – СПб, Азбука-классика, 2008. С. 267.

²¹⁴ Adam ben G. Idea of Prose. – State University of New York Press, 1995. P. 73–74.



Антиутопические маркеры щедро, хотя и в некотором беспорядке, рассеяны по ткани фильма. Отметим фигуру Стоффера, в котором подчеркиваются черты жестокого и авторитарного лидера. Здесь показательна сцена, в которой Стоффер оставляет Йеппе, изображающего его психически больного брата, под присмотром группы байкеров. Те выглядят весьма устрашающе, и Стоффер прекрасно понимает, что разоблачение грозит Йеппе неприятностями, однако испытывает от этого садистское наслаждение.

Во многом именно личные качества Стоффера, непомерность его требований приводят утопическое сообщество «идиотов» к распаду. Но здесь стоит отметить характерный риторический жест, который фон Триер вводит в свой фильм. Мы имеем в виду сцену прощания Карен с членами коммуны. «Быть идиоткой вместе с вами – это, возможно, лучшее, что со мной было», – говорит Карен и благодарит каждого по отдельности (кроме Стоффера), выделяя его особенные, личные достоинства. Гари Морсон считает утверждение существования личности одним из признаков антиутопии в противовес утопии с ее приматом коммунитарного начала²¹⁵. Индивидуализируя «идиотов», Карен наносит, пожалуй, самый сокрушительный удар по утопической гомогенности коллектива – удар символический. Однако вскоре после этого, напомним, сама реализует провозглашенный Стоффером поведенческий идеал.

Подобная амбивалентность свойственна и фильму Лукаса Мудиссона «Вместе», действие которого происходит в 1975 году в Стокгольме, в коммуне хиппи. Это не специально молодежная коммуна – в одной квартире с молодежью обитают люди среднего возраста, некоторые с детьми. Коммунары следуют идеалу естественного поведения, стремятся к максимальному раскрепощению. Хиппи здесь не гомогенная масса, но в то же время и не объединение личностей. Психологические характеристики членов коммуны заретушированы, герои, скорее, напоминают маски: тут есть маска коммуниста, маска феминистки, маска гомосексуалиста и т. д. Повествование в целом выдержано в ностальгически-идиллическом модусе: в коммуне царит дружественная, подчеркнуто толерантная атмосфера, диалоги полны легкого юмора, за кадром звучит саундтрек из репертуара группы АВВА.

Как и в «Идиотах», утопический коллектив противопоставлен буржуазному обществу. Своеобразным негативом коммуны является живущая напротив нуклеарная семья: в отношениях между членами этой семьи царит напряжение, и не удивительно, что коммуна становится для каждого из них центром притяжения. Отец семейства находит за окнами дома напротив материал для мастурбационного фантазма, неуклюжий сын-подросток обретает там родствен-

²¹⁵ Морсон Г. Указ. соч. С. 236.

ную душу в лице своей сверстницы. Мать, поначалу стоящая в жесткой оппозиции к коммунарам, именно к ним приходит за утешением, разочаровавшись в муже. Напомним, что и главная героиня фильма Элизабет появляется в коммуне, скрываясь от семейного террора. Переезд становится для нее путешествием в идеальный мир личной свободы, она легко там осваивается и радостно перенимает новую для себя жизненную модель.



По всем признакам, перед нами ретроутопия. Но введение детского взгляда на происходящее деконструирует ее. Идеалы коммунаров подвергаются проверке с позиции наивного, заведомо естественного детского сознания – и тут вскрывается тот факт, что сами это идеалы искусственно сконструированы. Например, в общине всячески поощряется миролюбие, детей воспитывают в пацифистском духе, который полагается природным человеческим состоянием, – однако сами дети, устраивая тайные игры в пытки и войну, выявляют наивность и нереалистичность этого постулата.

В том же антиутопическом ключе выстроена линия Лены – проповедницы свободной любви (Аня Лундквист) – и ее бойфренда Йорана (Густав Хаммарстен). Тот терпит измены своей партнерши и скрывает ревность, полагая ее буржуазным чувством, пока накопившееся в нем напряжение не прорывается наружу – и тогда Йоран выставляет Лену с вещами за дверь. Еще одна пара самостоятельно покидает коммуну, не выдержав чрезмерно навязчивой атмосферы толерантности. Характерные черты коммунаров становятся мишенью для пародии: особо показательны фигуры «лесбиянки по убеждениям» Анны (Джессика Лидберг) и комичного в своей ангажированности марксиста Эрика (Олле Сарри).

Но при всем этом финал фильма возвращает зрителей в утопическое измерение. Элизабет примиряется с раскаявшимся мужем, причем совершенно неясно, означает ли это, что они переедут в коммуну или вернуться в свою квартиру, чтобы начать жить по-новому. Или по-старому? Это, в общем-то, и не важно: Мудиссон избегает внятной развязки, завершая фильм сценой игры в футбол на заснеженной площадке. Футбол объединяет старых и малых, и этот групповой экстаз неуловимо напоминает оргию из фон триеровских «Идиотов».

Критик Максим Семеляк назвал финал «Вместе» попросту глупым: «Мудиссон встает на позиции усредненного человеческого разума: все вокруг смешно, а человеческие взаимоотношения куда как милы и трогательны. Неудивительно, что с такими воззрениями он заканчивает свою глупую историю столь же глупой футбольной беготней по первому рыхлому снегу»²¹⁶. Даже если согласиться с такой оценкой, следует признать, что эта «глупость» говорит скорее о растерянности автора перед лицом утопии, чем о его профессиональной невменяемости.

²¹⁶ См. Семеляк М. Вместе: рецензия. 18 июля 2001. Код доступа: <http://www.afisha.ru/movie/168178/review/145610/> Дата обращения: 23.09.2015.

Интеллектуал истекая ирония разьедает утопию – даже когда изначальный замысел, судя по всему, заключался в ее утверждении.



Когда утопическое и антиутопическое начала совмещаются в рамках одного текста, можно говорить о шизофреническом схизисе – состоянии, «когда в сознании одинаково актуально нечто одно и нечто противоположное»²¹⁷. Думается, что и растерянность Мудиссона, и двоение позиции фон Триера симптоматичны для современной культуры с ее амбивалентным отношением к утопическому мышлению. Постмодернистское сознание, обремененное негативным историческим опытом XX века, если и обращается к поиску новой идеальной модели общежития, то не в состоянии избежать разоблачительной критики в адрес предпосылок, которые лежат в основе любой утопии.

²¹⁷ Руднев В.П. Философия шизофрении // Руднев В.П. Семиотика языка и философия безумия: Избранные работы. М., Территория будущего, 2007, С. 504.