

Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

## ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы Всероссийской научно-практической конференции

*г. Владимир  
16 – 17 мая 2012 г.*



Владимир 2013

УДК 82+77  
ББК 84+85.37  
Л64

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы и русской литературы XX века Ивановского государственного университета  
*З.Я. Холодова*

Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры культурологии и литературы Шуйского филиала Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Ивановский государственный университет»  
*А.Е. Рылова*

Редакционная коллегия:

кандидат филологических наук Е.М. Гуделёва (отв. редактор)  
кандидат филологических наук О.В. Февралёва  
кандидат филологических наук Н.В. Корнилов  
кандидат филологических наук Н.В. Чернявская  
кандидат филологических наук Н.И. Шапшай

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Представлены материалы Всероссийской научно-практической конференции «Литература и кино – в поисках общего языка – IV», проводившейся 16 – 17 мая 2012 года на базе кафедры журналистики Владимирского государственного университета.

Тема взаимовлияний литературы и кино в научных статьях авторов конференции отражена множественностью аспектов, среди которых следующие: универсалии классического искусства и их развитие в кинематографе, кино как вид искусства и знаковая система, литературные и художественные приемы в творческом арсенале кинематографиста, художественный текст и его экранизации, кинотворчество поэтов и прозаиков.

Издание адресовано всем, кто интересуется историей мировой культуры экрана и взаимовлиянием искусств.

УДК 82+77  
ББК 84+85.37

ISBN 978-5-9984-0372-9

© ВлГУ, 2013

## Содержание

От редколлегии.....	5
---------------------	---

### **Универсалии классического искусства и их развитие в кинематографе**

<i>Куляпин А. И.</i> Сюжет об излечении от немоты в литературе и кинематографе 1930-1950-х годов.....	9
<i>Гуделёва Е. М.</i> Русский след в фильме Р. Вадима «И Бог создал женщину»: опыт сопоставления с пьесой А.Н. Островского «Бесприданница».....	17
<i>Кузнецова Л. В.</i> Герой «не от мира сего» Агиографические мотивы в современном российском кино.....	27
<i>Коровина Ю. Д.</i> Мотив второго пришествия Христа в фильме А. Учителя «Край».....	34
<i>Дзех А. В.</i> «Антихрист» Ларса фон Триера: попытка интерпретации.....	39
<i>Февралёва О. В.</i> Шекспировские реминисценции в фильме Ларса фон Триера «Меланхолия».....	45
<i>Гущина Д. В.</i> Архетипы сезонности в фильме Дж. Кемерона «Аватар».....	53

### **Кино как вид искусства и знаковая система**

<i>Устюгова В. В.</i> «Гениальная бульварщина»: истоки русской игровой фильмы.....	63
<i>Никитина Е. А.</i> Риторика киноповествования: фигуры и тропы.....	73
<i>Зарубина Д.Н.</i> Аллюзивное поле личности и его роль в массовом кино.....	81

### **Художественный текст и его экранизации**

<i>Половинкина О. И.</i> Пьеротистские мотивы и их решение в романе Г. Манна «Учитель Гнус» и в фильме И. фон Штернберга «Голубой ангел».....	89
<i>Даллакян А.В.</i> Экранизация армянской классической литературы (первый армянский фильм «Намус» Амо-Бек Назарова по одноименному роману А. Ширванзаде).....	95

<i>Шарапова М. Э.</i> Образы русских немцев в художественном тексте и на экране.....	100
<i>Ефимов А.С.</i> Экспрессионизм как средство выражения психоэмоциональных состояний героев в экранизациях готических произведений («Носферату. Симфония ужаса» Ф. Мурнау и «Пиковая дама» Я. Протазанова).....	109
<i>Склизкова Т. А.</i> Фильм «Женщина французского лейтенанта» как «проект блистательной метафоры».....	114
<i>Исаева Е. В.</i> Принципы постмодернизма в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и в экранизации произведения Карела Рейша.....	120
<i>Шишкин К. Г.</i> «Конец одного романа» Г. Грина: попытка сопоставления литературного и кинематографического текстов.....	127
<i>Шапшай Н. И.</i> Мысль и её материализация в киноверсиях произведений о Шерлоке Холмсе.....	136
<i>Хоптян М.К.</i> Особенности создания детского фильма-сказки и детского фильма-фэнтези в современном кинематографе.....	145
<i>Назаренко А.С.</i> Три экранизации англосаксонской поэмы «Беовульф».....	152

### **Кинематографические начала в литературном творчестве**

<i>Николаева В. А.</i> Кинематографичность в пространственно-временной организации прозы ЛЕФа.....	159
--	-----

### **Кинотворчество поэтов и прозаиков**

<i>Сударкина Е. Ю.</i> Сценарий «Как поживаете?» – невоплощённый кинозамысел В.В. Маяковского.....	165
<i>Марьин Д. В.</i> Шукшин, Тарковский и... Хемингуэй (Первая кинороль В.М. Шукшина).....	170
<i>Григорьева Е. А.</i> Фильм «За брызгами алмазных струй» как кинематографический манифест Ордена куртуазных маньеристов.....	174
<i>Костылева И. А.</i> Современное документальное кино: образ В. Распутина в фильме «Река жизни».....	182
<b>Сведения об авторах</b> .....	189

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В мае 2012 года состоялась четвёртая Всероссийская научно-практическая конференция «Литература и кино – в поисках общего языка», ежегодно проводимая кафедрой журналистики Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Общая идея мероприятия – взгляд представителя классического гуманитарного знания на молодое искусство кино, сравнительно недавно ставшее предметом углублённого научного изучения. Помимо литературоведов и киноведов, которым прежде всего адресована тема конференции, интерес к ней проявили историки, культурологи, психологи, чьи разработки обогатили содержание сборника материалов новыми подходами и специфической информацией.

Большинство авторов – кандидаты наук или аспиранты, преподаватели гуманитарных дисциплин из Владимира, Москвы, Иванова, Санкт-Петербурга, Ельца, Набережных Челнов, Барнаула, Перми. Кроме них конференцию почтили своим участием доктора филологических наук О.И. Половинкина и А.И. Куляпин. С другой стороны, тема диалога искусств привлекла самых молодых, начинающих исследователей – студентов бакалавриата и магистратуры.

Корпус из двадцати пяти статей разделён на пять тематических блоков сообразно аспектам, избранным авторами. Внутри каждого соблюден порядок своеобразной хронологии: открывают его статьи, затрагивающие кинематограф у его истоков и на ранних этапах эволюции, а закрывают работы, посвящённые кинопроизведениям XXI в. С неизбежностью оказываются в соседстве аналитические рассматривания творчества одних и тех же режиссёров и сценаристов, одних и тех же фильмов. Впрочем, разнообразие авторских взглядов должно исключить ощущение повторяемости материала.

Литература (классическая и модернистская проза, драматургия, эпос и фольклор, поэзия XX в.) предстаёт неподвижной точкой отсчёта и опоры для данного в своей динамике кинематографа, который при посредничестве своей «старшей сестры» обращается к таким источникам вдохновения, как мифология и христианство, ницшеанская философия и юнгианский психоанализ, традиционные сюжеты и проблемы (например, проблема «женской природы» и «женской судьбы»); который выступает интерпретатором литературного произведения, одновременно сообщая литературному образу, его бытию (интеллектуальным подвигам Шерлока Холмса или страстям пушкинского Германна) новые выразительные возможности, недоступные формату вербального текста, связанные исключительно с феноменом визуализации.

**УНИВЕРСАЛИИ  
КЛАСИЧЕСКОГО ИСКУССТВА  
И ИХ РАЗВИТИЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ**





## **СЮЖЕТ ОБ ИЗЛЕЧЕНИИ ОТ НЕМОТЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФЕ 1930–1950-х ГОДОВ**

Шестая глава «Капитанской дочки» содержит эпизод, в котором неожиданное продолжение получает знаменитая тема трагедии «Борис Годунов» – «народ безмолвствует». Плененный пугачевец на допросе у коменданта Белогорской крепости упорно молчит, и добрейший Иван Кузмич уже собирается пыткой вырвать у него признания: «...тогда башкирец застонал слабым, умоляющим голосом и, кивая головой, открыл рот, в котором вместо языка шевелился короткий обрубок» [5, с. 301]. Модель взаимоотношений власти и народа представлена здесь со всей наглядностью. Башкирец лишился языка за участие в бунте 1741 года. Власть заставила бунтовщика замолчать, радикально пресекла саму возможность вести антиправительственные, возмутительные разговоры. Однако молчание явно нераскаявшегося бунтаря беспокоит власть еще больше, чем его крамольные речи. И теперь надо любыми способами заставить его говорить.

Наивный восемнадцатый век решал проблему бесхитростно и прямолинейно. Авторитарные режимы XX века выработали более сложную стратегию. ««<...> Тоталитарная система одновременно вынуждает говорить и молчать», – справедливо замечает современный исследователь [3, с. 18]. Сложнее и инструментарий, выбранный для достижения цели: молчать человека эпохи тоталитаризма заставляет страх. Причем, в крайних проявлениях этот страх не менее эффективен, чем нож палача, приводя к так называемому истерическому мутизму (полной задержке функции речи). Весьма симптоматично, что повышенное внимание к истерической немоте и способам ее лечения проявляют в XX веке не только специалисты-психологи, но и писатели, и кинематографисты.

М. Зощенко, всегда испытывавший пристальный интерес к тайнам врачевания и психики, одним из первых обратился к сюжету о чудесном излечении нарушений речи. Немота тринадцатилетней девочки из рассказа «Медицинский случай» (1929) – следствие психического шока: «Ее ребятишки испугали. Она была вышедши во двор по своим личным делам. А ребятишки, конечно, хотели подшутить

над ней, попугать. И бросили в нее дохлой кошкой. И у нее через это дар речи прекратился. То есть она не могла слова произносить после такого испуга» [2, с. 667]. Поскольку врачи не в состоянии помочь девочке, исцелить ее берется лекарь-самородок. Рассуждает он довольно здраво: «У вашей малютки прекратился дар речи через сильный испуг. И я, говорит, так мерекаю. Ну-то я ее сейчас обратно испугаю. Может, она, сволочь такая, снова у меня заговорит» [2, с. 667]. Экспериментальное лечение, при всей его свирепости, как ни странно, оказывается успешным.

«Тогда вынимает он из-под шкафа вафельное полотенце, усаживает девочку куда надо и выходит.

Через пару минут он тихонько подходит до нее и как ахнет ее по загривку.

Девчонка как с перепугу завизжит, как забьется.

И, знаете, заговорила.

Говорит и говорит, прямо удержу нету. И домой просится. И за свою мамку цепляется. Хотя взгляд у ней стал еще более беспокойный и такой вроде безумный» [2, с. 668].

Маленький человек сталинской эпохи уже не контролирует свою речь. Страх вызывает у него истерическую немоту, еще больший страх – логорею. Выхода из этого порочного круга нет. Нажимая на нужную клавишу, власть легко получает необходимый ей результат.

Ю. Фрейдин небезосновательно назвал басню «Эзоп и ГПУ» жизненной программой Н. Эрдмана: «Однажды ГПУ явилось к Эзопу и хватить его за жопу. Смысл сей басни ясен: не надо этих басен!» «Эрдман обрек себя на безмолвие, лишь бы сохранить жизнь, – считает мемуарист, – <...> больше до нас не доходило ни басен, ни шуток – этот человек стал молчаливым» [7, с. 442, 443]. С мнением Ю. Фрейдина трудно не согласиться. Однако давление власти может вызвать и прямо противоположное следствие. Эрдман прекрасно чувствовал парадоксальность тоталитаризма. В басне «Непреложный закон» иной вывод: «Смысл этой краткой басни ясен: Когда б не били нас, мы б не писали басен» [8, с. 204].

Год спустя после публикации рассказа «Медицинский случай» Зощенко вернется к его сюжету в 8 и 9 главах повести «Сирень цветет» (1930). Главного героя – бывшего прапорщика царской армии

Володина, рассказчик характеризует как «человека определенно мнительного и больного», «к тому же слегка контуженного в голову и потрепанного революцией [2, с. 850]. Пережив нападения, сначала медбрата Сыпунова, ударившего его «булыжником, весом, вероятно, побольше фунта», а затем Маргариты Гопкинс, плеснувшей в него серной кислотой, Володин приобретает странный истерический симптом, практически блокирующий речь: «...он икал <...> правильно, как машина, через определенный промежуток времени в полминуты» [2, с. 866]. Помощь, как и в предыдущем случае, приходит не от официальной медицины, а от лекаря-любителя – «бывшего интеллигента» Абрамова.

«Он велел посадить больного на стул, а сам, грубо насмехаясь над врачами и медициной, вышел на кухню, чтобы там начать свои научные приготовления.

Там он, с помощью брата милосердия, нацедил полное ведро холодной воды и, выбежав осторожно, на цыпочках из-за двери, вдруг с криком опрокинул эту воду на голову больному, который, мало чего соображая, беспечно сидел до этого на стуле, как мешок с картофелем.

Позабыв свою болезнь, Володин полез было драться и вообще стал после этой процедуры буйствовать, выгоняя народ из помещения и порываясь побить своего доморощенного лекаря» [2, с. 870].

В повести оптимизма больше, чем в рассказе. Шоковая терапия на этот раз не вызывает никаких побочных эффектов: «На другое утро он <Володин – А. К.> встал совершенно здоровый и, побрившись и приведя себя в порядок, стал жить как обычно» [2, с. 870].

Из рук Зощенко эстафету в разработке темы принял В. Каверин. Псевдонемота главного героя играет первостепенную роль в детективной завязке романа «Два капитана» (1938–44). Трагедию семьи Григорьевых автор преподносит в качестве прозрачного иносказания: рабочий человек во времена царизма – существо бессловесное. Спасти отца от несправедливого обвинения в убийстве Саня Григорьев не может, потому что не говорит. Но немота в данном случае – категория социальная. Оценивая из советских тридцатых шансы на оправдание отца, Григорьев понимает, что надежды не было в любом случае: «Теперь, вспоминая об этом, я начинаю думать, что моему рассказу

все равно не поверили бы чиновники, сидевшие в энском присутствии за высокими барьерами в полутемных залах» [4, с. 17].

Разговаривать Саню учит доктор Иван Иванович, и болезнь отступает, как по мановению волшебной палочки. Каверину важен, разумеется, не психологический или медицинский аспект, а идеологическая составляющая фабулы. Иван Иванович в первую очередь большевик и только потом – врач. Возможность заговорить «во весь голос» у прежде безмолвствующего большинства появилась после революции. Эта мысль автором подчеркнута. В сознании Григорьева свержение царя и преодоление немоты сопрягаются: «Я плохо помню Февральскую революцию и до возвращения в город не понимал этого слова. Но я помню, что загадочное волнение, непонятные разговоры я тогда связал с моим ночным гостем, научившим меня говорить» [4, с. 27].

Не ограничиваясь этим довольно примитивным аллегоризмом, Каверин пытается углубить тему за счет удвоения мотива. Первый раз Саня Григорьев замолчал в два года «после какой-то болезни» [4, с. 23]. Став свидетелем убийства, Саня делается немым в квадрате: «Если бы я и мог, я бы ничего не ответил. <...> Я даже кричать не мог, и не только потому, что был тогда немой, а просто от страха» [4, с. 10, 11]. Дважды онеметь, конечно, нельзя. При всей неясности симптоматики, наверно, не будет большой ошибки в предположении, что моторная алалия героя перешла в истерический мутизм, ведь лечение принесли все-таки не упражнения Ивана Ивановича, а очередной шок. Смерть отца обостряет у Сани чувство вины – немота сменяется логореей: «Я опомнился, услышав свой голос. Должно быть, у меня был жар, потому что я нес какую-то бессвязную чепуху <...>. Но я говорил – громко и ясно! Я говорил, я мог бы теперь рассказать, что произошло в ту ночь на понтонном мосту, я доказал бы, что нож – мой, что я потерял его, когда наклонялся над убитым. Поздно! Опоздал на всю жизнь, и уже ничем нельзя помочь!» [4, с. 27]. Неспособность выступить в защиту существующей власти (не важно, что это всего лишь власть отцовская, семейная) ведет к ее исчезновению, а в новом мире герой превращается в носителя авторитетного слова. «И ведь не мог сказать “мама”. А теперь изволь-ка! Оратор!», – аттестует Саню Григорьева Иван Иванович [4, с. 108].

Зощенко не стремился к политизации сюжета о немоте, у Каверина это стремление налицо, так же как позже у Б. Пастернака в «Докторе Живаго» (1945–55) и у И. Ефремова в «Лезвии бритвы» (1963). Последний роман – небезынтересная попытка синтеза науки и беллетристики. Ефремов не мог не знать о научно-художественных повестях Зощенко 1930–40-х годов, но предпочел идти своим путем, во многом полемизируя с концепцией предшественника.

Первая глава «Лезвия бритвы» посвящена удивительному психологическому опыту по излечению немоты, который был вынужден произвести главный герой романа Иван Гирин летом 1933 года. Метод, изобретенный Гириным, по сути, ничем не отличается от методов доморощенных эскулапов Зощенко. Но Ефремов не склонен иронизировать, и поэтому предпочитает ссылаться не на автора «Медицинского случая» и «Возвращенной молодости», а на выдающегося невропатолога М. И. Аствацатурова.

В ленинградскую клинику, возглавляемую профессором, однажды поступила женщина, страдавшая нервным параличом, «то есть она могла слышать, видеть, но была не в состоянии говорить и двигаться» [1, с. 28]. М. И. Аствацатуров решил проблему пациентки с гениальной простотой:

«После долгого и напряженного ожидания больная была извещена, что сегодня ее примет “сам”. Помещенная в отдельную палату, в кресло, прямо против двери, парализованная женщина была вне себя от волнения. Ассистенты профессора объявили ей, чтобы она ждала, смотря на вот эту дверь, – сейчас сюда войдет “сам” Аствацатуров и, конечно, без всякого сомнения, вылечит ее. Прошло четверть часа, полчаса, ожидание становилось все напряженнее и томительнее. Наконец с шумом распахнулась дверь, и Аствацатуров, громадного роста, казавшийся еще больше в своем белом халате и белой шапочке на черных с проседью кудрях, с огромными горящими глазами на красивом орлином лице, ворвался в комнату, быстро подошел к женщине и страшным голосом закричал: “Встать!”

Больная встала, сделала шаг, упала... но паралич прекратился. Так ленинградский профессор совершил мгновенное исцеление не хуже библейского пророка. Он использовал ту же гигантскую силу психики, почти религиозную веру в чудо» [1, с. 28].

Волшебство М. И. Аствацатурова зиждется на его высочайшей научной репутации. Атмосфера складывающегося в 1930-х гг. культа личности исключает возможность повторения евангельских чудес. Авторитет власти – это совсем не то же самое, что власть авторитета. Иван Гири́н догадывается, что лечить от паралича надо «сильнейшим нервным потрясением», но ничего лучше, чем имитация первоначальной травмы, придумать не способен. Он вплоть до мельчайших деталей старается воссоздать события пятилетней давности, когда был застрелен Павел – отец Анны, а ее мать стала инвалидом. Переодевшись бандитами, герои врываются в дом Анны и разыгрывают сцену ее убийства: «Анна повалилась под лавку. Гаврилов и Гири́н яростно заревели. Бывший солдат уже прицелился в больную, как произошло то, чего добивался Гири́н. Забыв обо всем на свете, кроме своего застреленного детища, мать Анны издала неясный крик и рванулась с постели» [1, с. 35].

Иван Гири́н действует жестче, чем персонажи Зо́щенко, и последствия его врачевания могли быть гораздо серьезнее. «Затеял дело! – признается Гири́н, – А ведь дело таково, что очень просто убить человека» [1, с. 35–36]. Понятно, что на этом фоне «граничащее с безумием» состояние больной никого не заботит. Ефремов не случайно приурочил драму семьи Столяровых к годам коллективизации. «Могучей эмоцией», вызвавшей паралич Марьи был страх, дар речи ей возвращает «сила ненависти» [1, с. 29, 30]. Других могучих эмоций этот период отечественной истории не знал.

Авторская датировка романа «Лезвие бритвы» – 1959–1963 гг. Показательно, что даже в условиях относительно либеральной хрущевской «оттепели» советский писатель так и не связал напрямую мотив онемения с темой власти. Западные художники сюжет о потере и обретении речи интерпретируют иначе. Героиня фильма Р. Сьодмака «Винтовая лестница» (США, 1945) Хелен в детстве стала свидетелем гибели отца и матери, после чего утратила способность говорить. По мнению ее друга доктора Перри путь к выздоровлению лежит через воспоминание. Он подробно рассказывает Хелен об обстоятельствах смерти родителей и призывает: «Вспомни все, что произошло в этот день. Соberись с духом и представь все это снова. Если ты не будешь гнать от себя все это, ты сможешь снова обрести голос». Облегченный психоанализ доктора не срабатывает. Хелен

должна пройти через ужас, сопоставимый с тем, что испытала в детстве, и преодолеть его.

Сделав в «Медицинском случае» лекаря «сукиным сыном и жуликом», Зоценко не гнался за комическим эффектом. Закономерно, что в этом рассказе, также как в повести «Сирень цветет» и в романе «Лезвие бритвы», чудесное исцеление свершает тот, кто готов к рискованным опытам над человеком, кто не знает жалости. Многочисленные аналоги из антигуманной практики ученых 1930–40 гг. (прежде всего нацистских) хорошо известны. Доктор Перри к данной категории экспериментаторов не принадлежит, а значит, справиться с неврозом Хелен не может.

Фильм «Винтовая лестница» не смешной, а страшный, поэтому и герой, несущий Хелен исцеление, – настоящее чудовище. В городке действует маньяк, и, поскольку убитые девушки обязательно имели какой-либо физический недостаток, все уверены, что очередной жертвой преступника станет именно Хелен. «Душитель», а им, как выясняется, был вполне респектабельный профессор Уоррен, убийца идейный – его цель уничтожение неполноценных. Хотя действие фильма отнесено к началу века, герой вдохновляется философией очень похожей на фашистскую: «Сильный выживает – слабый погибает»; «Единственная красота – это сила»; «Во всем этом мире нет места для несовершенства» и пр.

Хелен испытывает ряд потрясений, но голос к ней так и не возвращается. И только в момент смерти профессора Уоррена, когда всякая опасность миновала, она произносит свое первое слово: «Нет!» Лечит не страх, а победа над страхом. Р. Съодмак, немецкий режиссер еврейского происхождения, вынужденный бежать из Германии после прихода к власти нацистов, безусловно, вложил в фильм «Винтовая лестница» много личного. И все же его опыт столкновения с тоталитарным режимом разительно отличается от опыта советских художников сталинской эпохи.

Характерно, что мотив излечения от немоты остается актуальным и для советского «посттоттепельного» кинематографа. «Зеркало» (1974) А. Тарковского начинается с откровенно символического пролога, изображающего сеанс лечения сильно заикающегося юноши. М. Туровская справедливо усмотрела в этом эпизоде «усилие освободиться от немоты, заговорить» [6, с. 103].

А чуть раньше, в рубежном 1968 году в «Бриллиантовой руке» Л. Гайдая мотив, как и накануне «великого перелома» 1929 года, вновь приобрел пародийно-ироническое звучание. Герой фильма Семен Семенович Горбунков успевает онеметь и снова заговорить в считанные секунды. «Ты что, глухонемой что ли?» – спрашивает Горбункова бандитского вида прохожий. «Да!» – радостно отвечает Семен Семенович. Комизм сцене придает реакция громаилы. «Понятно», – ничуть не удивляется он. Советскому человеку эта ситуация знакома слишком хорошо. Удивляться не приходится.

### Литература

1. Ефремов И.А. Лезвие бритвы. Роман приключений // Ефремов И. А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. М., 1988.
2. Зощенко М. Сочинения. 1920-е годы: Рассказы и фельетоны. Сентиментальные повести. М. П. Синягин. Ранняя проза. СПб., 2000.
3. Ипатова Н.Г. Аудиовизуальный аспект советской картины мира в литературе 1920–1930-х годов. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2010.
4. Каверин В. Два капитана // Каверин В. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М., 1980.
5. Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л., 1978.
6. Туровская М. 7 1/2 или Фильмы Андрея Тарковского. М., 1991.
7. Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.
8. Эрдман Н. Самоубийца. М., 2007.



## **РУССКИЙ СЛЕД В ФИЛЬМЕ Р. ВАДИМА «И БОГ СОЗДАЛ ЖЕНЩИНУ»: ОПЫТ СОПОСТАВЛЕНИЯ С ПЬЕСОЙ А.Н. ОСТРОВСКОГО «БЕСПРИДАННИЦА»**

Вадим Игоревич Племянников – именно так звучит настоящее имя Роже Вадима – режиссер российского происхождения, потомок старинного дворянского рода, стал предвестником новой эпохи кино, провозгласившей авторство и курс на изображение внутреннего мира героя [5]. Во всех фильмах у Вадима есть история, которую он талантливо рассказывает. Кинокартина «И Бог создал женщину» (1956) – классика французского кинематографа. Несмотря на то, что во многих исследованиях и на Интернет-форумах она упоминается как «пролегомен» к «новой волне» и носитель различных культурных «отголосков», научной попытки выявить как генетические, так и типологические связи данного кинотекста с русской художественной мыслью еще не было. Хотя, и это совершенно очевидно, нравственно-философский базис русской литературы, ее сюжеты, приемы служили режиссеру важным каналом для выплеска многочисленных аллюзий. «В том, что касается воспитания и культуры, я, конечно, француз, – признавался Вадим в одном из своих интервью. – Но в отношении к жизни в отличие от французов-прагматиков я, видимо, скорее, русский [8]». В данной статье делается попытка сопоставления фильма с пьесой А. Н. Островского «Бесприданница» с точки зрения образа и характера главной героини, а также организации пространства и движения (все способов и форм динамики).

Время, когда Вадим вместе с молодым продюсером Р.Ж. Леви работал над сценарием «Женщины...», называют началом «игр» кинематографических «интеллектуалов» [4, с. 275]. «Интеллектуалы» не принимали эпоху потребления и исследовали в своем творчестве главный вопрос: почему в материально благополучном обществе человек может быть несчастен и отчужден. Момент биографии режиссера тоже стал стимулирующим фактором творческого мышления. В 50-ые годы, по воспоминаниям Бриджит Бардо, тогда еще никому не известной манекенщицы и жены Вадима, молодая семья страшно бедствовала: «С Роже Вадимом мы жили в ужасной мебелированной

двухкомнатной квартире без всяких удобств. Ничего у нас не клеилось. Мы познали малоприятные последствия отсутствия денег. Эту усталость безнадежности и повседневную рутину, убивающую любовь, абсурдные ссоры по мелочам. Нам не удавалось сводить концы с концами» [3].

В этой связи становится понятным обращение режиссера, глубоко знавшего русскую культуру, к сюжету и проблематике «Бесприданницы», написанной Островским в «сумеречное» для России время (последняя треть XIX века, незадолго до гибели царя-«Освободителя», убитого народовольцами от имени «освобождённых», разгул «нигилизма»). Власть денег и лжи – вот закон мира, изображенного и Островским, и Вадимом. И в центре этого нерушимого мира собственности – юная, яркая, талантливая и бесхитростная героиня, каким-то чудесным образом свободная не только от власти денег, но и от законов социума, но никем не любимая и абсолютно одинокая. И те же мужские типажи: у драматурга – пожилой делец Кнуров, «блестящий» барин Паратов и «смешной» Карандышев, у режиссера – немолодой миллионер Эрик Карадин, успешный Антуан Тардьё и его бедный брат Мишель Тардьё.

Для понимания характера главной героини важна вся атмосфера художественных миров фильма и книги, строящаяся на организации места действия и движения во всех его ипостасях.

В «Бесприданнице» Островского действие локализовано берегом Волги, частью большого выдуманного города Бряхимова (городским бульваром, кофейней на берегу, домом Огудаловых и квартирой Карандышева). Причем пространственная композиция от момента первого явления до последнего, двенадцатого в четвертом действии, замыкается (Лариса умирает от выстрела на фоне «декорации первого действия» [3, с. 216], перед чугунной решеткой, за которой открывается вид на Волгу, на леса, сёла и прочее «большое пространство», к которому она так упорно стремилась).

Действие фильма происходит в маленьком городке на Лазурном побережье, в Сен-Тропе, впоследствии (и во многом благодаря Вадиму и Бардо) ставшем знаменитым курортом и декорацией к разным фильмам, в т.ч. к «Бассейну» Ф. Озона. Пространство, представленное как локус существования Джульетт Арди, обладает ярко выраженной ограниченной протяженностью. Кинокартина

Вадима начинается с панорамы домов у побережья и заканчивается общим планом рабочего квартала (впервые дом Мишеля показан крупно). Камера с ускорением движется вдоль дороги, берет несколько общих планов, чтобы затем с той же скоростью двинуться в противоположном направлении и неоднократно показать одну и ту же декорацию. Режиссер Роже Вадим и оператор Арман Тирар подчеркнули образ рационализированного и целиком контролируемого человеком пространства даже на уровне структурирования киноматериала: начальные и финальные титры сняты в эстетике черно-белого кино, сам фильм, «вмонтированный» в титры как в раму, – цветной.

На схеме перемещения главной героини фильма «И Бог создал женщину» в пространстве кинотекста четко видно, что Сен-Тропе – мир, замкнутый участком суши и побережьем, за пределы которого способны перемещаться многие герои, но не Джульетт.

К северу – море, откуда «прилетает» на своих на роскошных судах Эрик, отправляются в командировки Антуан и Мишель. К востоку – дорога.



Здесь проходит автобус, на котором однажды Джульетт привезли из сиротского приюта, но так и не отправили ни в одном из направлений: ни обратно, ни к новой жизни с любимым мужчиной – в

Тулон. Изображаемый мир также отрезан с юга и запада (песок, заросли, каменистая набережная); следовательно, попытка Джульетт выйти в море на катере и приблизиться к счастью, соблазнив Антуана, обречена. Катер оказался неисправен, Антуан – начисто освобожден от «вериг» совести; для него, как для Сергея Сергеича Паратова «ничего заветного нет; найду выгоду, так всё продам, что угодно» [3, с. 175]. Распределяясь на две замкнутых кругообразных траектории (1-й цикл: дом опекунов – киоск – бар на пристани; 2-й цикл: дом Мишеля – судоремонтная мастерская возле причала – бар на пристани), художественный мир кинокартины «И Бог создал женщину» обретает характеристики предельности и удушливой несвободы.

Художественный мир «Бесприданницы» А.Н. Островского насыщен разными формами движения; по Волге рево «бегают» пароходы, палят пушки, по бульвару ездят коляски, «раздышаться и разгуляться» выходит публика, веселье царит в доме Огудаловых [3, с. 158, 162].

Динамика, характеризующая ключевых персонажей «Бесприданницы», практически без изменений переносится в фильм Вадима. К примеру, немолодой миллионер Эрик. Постоянная ходьба в кадре, трехкратное отбытие в море и возвращение, неустанное вращение вокруг желанной цели – юной Джульетт – напрямую соотносится с топтанием, «кружением» пожилого предпринимателя Кнурова, ежеутренне «проминающего» бульвар «для моциону» и наносящего периодические визиты в дом Огудаловых [3, с. 158]. Образ Антуана Тардые связан с транспортными средствами – автобусами, яхтами, катерами, машинами. Он соотносится с архетипом психопомпа: не кто иной, как горячо любимый Антуан, единственный способен переправить Джульетт в любую другую систему координат. Не использовав ни одну из предоставленных возможностей, Антуан соглашается на кратковременную любовную связь, разрушив как родственные отношения, так и судьбу Джульетт. Также и герой Островского, «с шиком живущий» Сергей Паратов, успешный судохозяин, ассоциирующийся в драме с быстрым перемещением, стремительным действием (что выражено глаголами «улетел», «скрылся», «бежал», «исчез», сравнением с ветром) не облегчает участи Ларисы: всего на несколько часов он увозит девушку от жениха, сломав тем самым ее жизнь окончательно.

В пьесе Островского небогатый чиновник Юлий Карандышев, послуживший прототипом вадимовского Мишеля Тардье, – амбициозный тип маленького человека. Никто из персонажей не отзывается о нем уважительно. Обсуждая место и роль Карандышева при доме Огудаловых, с усмешкой вспоминают его вечную суету не к месту, паясничание, что весьма показательно с точки зрения движения: «давно у них в доме **вертится** (здесь и далее полужирный шрифт наш – *Е.Г.*)»; «роли **разыгрывает**»; «только **насмешил** всех»; «**таскает** Ларису на бульвар»; «квартиру свою **вздумал отделявать**, – вот **чудит-то**. В кабинете ковер грошевый на стену **прибил**, кинжалов, пистолетов тульских **навешал**»; «**тащит** к себе, показывает»; «**топорщится**» [3, с. 164,165]. Мишель Тардье, педантично складывающий вещи, разбросанные нерадивой женошкой, послушно распутывающий пряжу, терпеливо сносящий издевки и оскорбления, тоже смешон. Но не безобразен и не нелеп, поскольку не связан с идеей духовной ограниченности и амбициозности. Хаотичное, суетливое движение, выделяющее Карандышева среди других героев «Бесприданницы», у Вадима обретает центр и траектории, упорядочивается. Режиссер начисто лишает русского прототипа мелкого честолюбия, наделяет чуткостью, трезвой самооценкой. В конце кинокартины решающий выстрел всё же звучит, но не попадает в цель. Мишель Тардье – честный, а потому бедный судостроитель, искренне влюбленный в Джульетт и в одиночку противостоящий богатству и коварству остальных мужчин, прощает взбунтовавшуюся жену. Такой благородный режиссерский «ракурс» позволил исполнителю роли, Жану Луи Трентиньяну, стать блистательным актером «новой волны» и воплотить один из образов героя своего времени (снимался у Трюффо, Лелуша, Роб-Грийе, Бертолуччи).

В характере Ларисы Огудаловой ощущается жажда динамики, перемены. Эта потенция обретает в мире косного Бряхимова характер не перемены, а перемещения. На протяжении всех явлений Лариса переходит из комнаты в комнату, за шампанским – и обратно, по лестнице с этажа и на этаж, с одного участка сценической площадки на другой, «уходит направо» [3, с. 201], не дождавись тоста – выходит... Куда бы ни шла героиня Островского, ее удел – «вечное возвращение» в начальную точку. Для Джульетт Арди, также постоянно пребывающей в движении (танцующей дома, на работе, в баре, стремительно перемещающейся из комнаты в комнату, с одного

конца причала к другому), «запертость» мира также становится настоящим испытанием.

Характер перемещения обеих героинь в пространстве отражает страшную роль свободной и яркой личности в обществе с «материализованным» типом сознания – роль вещи, чьей-то собственности. Ироничные и жестокие фразы из уст Эрика: «Главное, чтобы она осталась здесь!»; «Ты не для такой жизни создана» – по сути, явные реминисценции философского кредо купца-воротилы Кнурова: «Эта женщина создана для роскоши» [3, с. 166]; «А хорошо б с такой бабышкой в Париж прокатиться на выставку» [3, с. 163]. Характер движения героини в художественном мире произведения также отражает ее душевное состояние и отношение с окружающим миром, холодным и враждебным. По терминологии Ежи Фарино, подобный тип движения можно назвать «движением – метанием» (как птицы, запертой в клетке) [7, с. 357], причем метание в обоих случаях сопровождается тревожным предчувствием, жаждой уехать, «вырваться отсюда» и всегда заканчивается движением-возвратом. В атмосфере постоянного томления героинь усиливается звучание темы смерти («Я боюсь, я чего-то боюсь» [3, с. 187], «Мне кажется, я скоро умру», «Как хорошо умереть» [3, с. 228], – говорят обе девушки. Они воплощение подлинности, «не умеющей лгать», хрупкости, незащищённости – «эфир» [3, с. 180]). Текстуальные состыковки обнаруживаются не только в цитатах.

Не отказываясь от возможных реминисценций, Роже Вадим в интервью радио RTL сказал: «Сама фабула этого фильма служила лишь предлогом, чтобы показать совершенно особый персонаж, главную героиню. <...> это был не обобщающий образ» [9].

Но меняются времена, меняются настроения и актеров, и зрителей. Режиссер, выбирая на роль «бесприданницы» пылкую Бриджит Бардо, несколько изменяет акценты в трактовке главного женского образа. Возможно, самым ярким и новаторским достижением стала способность актрисы сочетать в себе традиционный образ объекта мужских желаний с образом натуры, подчиненной собственным страстям (об этом писал А. де Бек в своей книге «Огни и свобода» (1998), посвященной «новой волне»). Не случайно рефреном через всю картину «И Бог создал женщину...» проходит характеристика Джульетт: «Распущенная, невоспитанная, ленивая, сумасбродная!», что к благовоспитанной дочке Хариты Игнатьевны едва ли применимо.

Образ главной героини углубляется В.И. Племянниковым за счет детально разработанной атрибутики. Море, солнце, ветер, песок, нагота, птица в клетке, велосипед и музыка, сопутствующие Джульетт на протяжении фильма, – представляют вниманию реципиента систему, которую важно правильно «декодировать».

Е. Фарино, дифференцируя во вторичных моделирующих системах транспортные средства по престижности и по функции, особое внимание уделяет этимологии велосипеда как «быстроногого», связанного с «крылатыми сандалиями» психопомпов [7, с. 361]. В эту же «крылатую» кинемограмму персонажа попадает обувь (или ее отсутствие). Джульетт не расстающаяся с велосипедом даже по пути на танцы, повсюду разгуливающая босиком (даже после сцены бракосочетания), не только выделяется на фоне других персонажей – ее образ прочно связывается с движением.

Дуалистичные смыслы, закрепленные в нашей культуре за наготой, помогают моделировать либо образ безобразия, либо совершенства и отражают сложность характера героини.

Песок, ветер, а отчасти и вода – знаки темпоральности, преходящего бренного мира, но могут быть и знаками вечности, стихии (булгаковский Пилат всматривается в пыль и песок), эмблемой всех форм движения в материальном мире и принципов их циркуляции (крови, сока растений, семени). Во всех известных легендах о происхождении мира жизнь произошла из первородных вод, женского символа потенции, лишённой формы. Образ «ветра» проходит через фильм Вадима как мудрый образ-спутник Джульетт, что также находит истоки в русской народной культуре и классической литературе. Ветер соотносится с миром потустороннего: легкий бриз легкомысленно ласкает волосы и одежду, когда героиня идет по причалу (что рождает ассоциации с пословицей «У молодых умок, как в поле ветерок»), нервно, мощным потоком воздуха обрушивается на девушку в момент душевных потрясений – на остановке во время несостоявшегося отъезда в Тулон, сочувственно колышет фату в сцене бракосочетания с нелюбимым мужчиной, уносит сломанный катер всё дальше в море («Ветер кручины не развеет»).

За счет включения в интерьер комнаты Джульетт птицы, которую девушка позднее выпустит из клетки, проявляется не только свободолюбие, но и сильное духовное начало героини. Птицы связаны в нашем сознании с небом и высотой. В виде птиц

изображались души праведников в христианской мифологии. Древние славяне населяли райский сад Ирий птицами.

Таким образом, хотя и прототип Джульетт, и новый образ для Вадима одинаково важны, атрибутика героини помогает подчеркнуть свойственную ей динамику, сексуальную энергию и демиургическое начало. Если Лариса Огудалова – олицетворение нестереотипного мышления, то Бардо воплотила образ, в котором слились талант и дух модернистского бунтарства. Джульетт – не просто жертва циничного и рационализированного мироустройства, она в какой-то мере демиург нового мира. Эта мысль хорошо просматривается в одном из финальных эпизодов.

Островский дает Ларисе Дмитриевне голос, хорошие вокальные данные, Вадим, помимо любви к музыке и пению, заставляет свою героиню танцевать. Сцена, в которой Бардо отплясывает на столе, до сих пор остается одной из самых волнующих в мировом кино. Ча-ча-ча, исполняющийся чаще всего в ритме 120 ударов в минуту, считают «танцем соблазнения», поскольку его движения позволяют женщине продемонстрировать свой шарм, погружая не только партнера, но и всю мужскую аудиторию в атмосферу любви. Примечательно, что мы знакомимся с героиней Вадима под ритмы кубинской музыки: мамбо – один из вариантов ритма ча-ча-ча – она вдохновенно вышагивает с подругой в газетном киоске, и заканчиваем знакомство также под ритмы ча-ча-ча. Во время репетиции группы «Виски-клуб» в подвале (локализация данной сцены ниже уровня земли также важна) неистовое, провокационное кружение Джульетт в расстегнутой юбке возле зеркала и на столе под девизом: «Я больше не хочу ни о чем думать!» становится апофеозом отпущенной на волю свободной стихии, проявлением в героине «сверхъестественного начала» [7, с. 356]. В этой связи интересна аналогия «драма – фильм»: Лариса в 11-м явлении 3-го действия поёт романс на стихи Боратынского «Не искушай меня без нужды» вопреки своей воле, назло своему жениху, публично представившего ее своей собственностью – поет как заклинание, сублимирующее ее трагическое состояние. Джульетт танцует во хмелю, под воздействием источника дионисийской энергетики, вопреки всеобщим призывам прекратить – и не может остановиться. Эмоции, переживаемые героиней в этот момент, выдают не столько мольбу героини Вадима о жалости и любви, сколько раскрывают ее неудержимое очарование жизнью.



Таким образом, танец Джульетт – форма движения, противостоящая косному, неподвижному миру. «Ритмические и экстатические движения танца <...> ассоциируются с силами порядка и творчества»[1, с. 479]. И действительно, затихание движения после неудачного выстрела и хрестоматийная финальная пощечина сопровождаются также затиханием звуков, успокоением страстей, перестановкой сил в структуре художественного мира, метаморфозами в закосневшей системе координат. Так, Эрик Карагин, убегающий с места публичного позора надолго, если не навечно, диктует Антуану такую же модель поведения: разрушитель мира и души Джульетт будет вынужден навсегда покинуть Сен-Тропе. Не остается сомнений и насчет Мишеля: «Ему 20 лет, как-нибудь выпутается».

Савва Кулиш писал о том, что французские режиссеры времен Вадима очень хорошо знали русскую литературу и кино. И, безусловно, использовали их уроки, «как бы вернув нам в своем творчестве то, что у нас же и взяли» [6].

Подводя итог сопоставлению фильма и драмы, можно сказать, что для Вадима текст «Бесприданницы» – одновременно и цитата и жизненно глубинная реминисценция. Аллюзии Островского, внедренные в кинотекст «И Бог создал женщину», помогают режиссеру создать художественную модель мира, адекватную реалиям современности, а также адаптировать к новым условиям героиню, изменив представление о ее характере, углубить всю образную ткань повествования.

## Литература

1. Андреева В. и др. Энциклопедия: Символы, знаки, эмблемы. М., 2004.
2. Овчинина И.А.. Словарь литературных персонажей // Русская литература XVIII-XIX вв. М., Московский лицей. 1997. Цит. по виртуальной библиотеке «[www.a4format.ru](http://www.a4format.ru)». Режим доступа: [http://www.a4format.ru/pdf\\_files\\_bio2/4715e69e.pdf](http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/4715e69e.pdf).
3. Островский А.Н. Бесприданница // Полное собрание сочинений. Т.8. М., 1950. С. 157–231.
4. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М., 2011.

5. Венсандо Д. Французская «новая волна»: рождение звезды // Искусство кино. 2010. №3. Режим доступа: <http://kinoart.ru/2010/n3-article17.html>.
6. Кулиш С. «Новая волна» – сорок лет спустя. // Искусство кино. 1999. №5. Режим доступа: <http://kinoart.ru/1999/n5-article24.html#2>.
7. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.
8. Чеботарь С. Роже Вадим. Праздник длиной в жизнь / Официальный сайт Серафимы Чеботарь. Режим доступа: <http://www.chebotar.net/article/80-2010-10-31-22-22-43.html>.
9. Шлаен Б. Творец кинозвезд (Памяти Роже Вадима) // Вестник. 2000. № 5(238), 29 февраля. Режим доступа: <http://www.vestnik.com/issues/2000/0229/koi/shlaen.htm>.

## **ГЕРОЙ «НЕ ОТ МИРА СЕГО». АГИОГРАФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО**

На исходе первого десятилетия XXI века в современном российском кино начинает формироваться новый тип главного героя – человек странный, не такой, как все окружающие, живущий по своей никому не доступной логике, ненормальный, сумасшедший, безумный. Таковы центральные образы в фильмах «Петя по дороге в царствие небесное» (2009) Николая Досталы, «Сумасшедшая помощь» (2009) Бориса Хлебникова, «Кочегар» (2010) Алексея Балабанова и «Счастье мое» (2010) Сергея Лозницы.

Герой настолько подчеркнута непохож на весь окружающий мир, что создается ощущение, будто он попал сюда из совершенно другого, иного времени и пространства. Можно назвать его героем «не от мира сего». Персонажа упомянутых фильмов кинокритики часто сравнивают с Дон Кихотом [См. напр.: 5, с. 15–21; 9]. Он ведет себя и мыслит то как древний юродивый, то как средневековый рыцарь, то как святой в агиографической литературе. И действительно, при детальном сопоставлении «сумасшедших» героев современных российских фильмов с героями житийной средневековой русской литературы можно обнаружить много совпадений в их характерах и поступках, а также в целом, в сюжетных ходах и ситуациях рассказываемой истории.

Как известно, во второй половине XI века в русской литературе создаются «Житие Феодосия Печерского» и два варианта жития Бориса и Глеба. Так определились две главные группы агиографических сюжетов: одни жития были целиком посвящены теме идеального христианского героя, ушедшего из «мирской» жизни, чтобы подвигами заслужить жизнь «вечную» (после смерти), тогда как герои другой группы житий стремятся обосновать своим поведением общехристианский идеал [4, с. 100]. Таковы и главные герои двух современных российских кинокартин. Иван Скрябин из фильма «Кочегар» уходит из своей квартиры, оставляя ее взрослой дочери, и поселяется отшельником в грязной кочегарке (как в пещере), работая и живя в весьма аскетических условиях, подобно Феодосию Печерскому.

Напротив, инженер из фильма «Сумасшедшая помощь» квартиру не покидает, не оставляет своей такой же взрослой дочери, но всем своим «героическим» поведением, добрыми делами-подвигами и мученической кончиной сближается в ассоциациях со святыми Борисом и Глебом.

Став иноком, Феодосий поражает окружающих аскетизмом и смирением; так, уже будучи игуменом, он одевается настолько просто, что люди, не знающие подвижника в лицо, принимают его за «убогого»: «Насмехаясь над ветхой одеждой его, издевались над ним невежды» [3, с. 427]. Он отдает красивую одежду, которую ему дарили, другим людям, а сам одевается в лохмотья. Мать не может смириться, что мальчик растет чуждым всего земного, отрешенным от мира аскетом. Ей кажется унижительным, что он упрямо отказывается носить «светлые одежды», предпочитая им рубище. Кочегар Иван Скрябин также носит старую и грязную одежду и не покупает новую, отдавая все свои деньги дочери на ее наряды. Он дарит красивую обувь ей, а не себе. И не у себя в кочегарке, а в шкафу в квартире, где живет дочь, держит свою военную форму с наградами и погонами, так что почти никто из персонажей фильма не знает о том, что кочегар – Герой Советского Союза, и о том, какое у него высокое воинское звание. Окружающие также принимают его за «убогого».

Истязая «плоть», Феодосий не моется и спит только сидя: «Садился он подремать, ибо никогда не ложился, а если хотел поспать, то садился на стульце и, подремав так немного, снова вставал» [3, с. 381]. Очевидно, что и Иван Скрябин тоже не моется, спит тут же на работе, в кочегарке, почти никуда не выходит со своего рабочего места. Да и спит, видимо, мало, так как все свое время тратит написание труда жизни, подобно Нестору-летописцу.

Как и положено святому, Печерский игумен успешно одолевает «множество полков невидимых бесов» [3, с. 381], творит чудеса, заранее узнает о дне своей кончины. Он принимает смерть с достоинством и спокойствием, успевает наставить братию. В момент смерти Феодосия над монастырем поднимается огненный столп. Тело Феодосия остается нетленным. Иван Скрябин в огне своей кочегарки сжигает трупы современных бесов – «плохих людей», сам руководит своей кончиной, с достоинством и спокойствием принимая смерть, перед которой успевает наставить свою «братию» – девочек, которые при-

ходили к нему «учиться жизни». В момент смерти он сидит напротив огненного пламени печи. Можно сказать, что тело кочегара в какой-то степени тоже остается нетленным, как у Феодосия Печерского, ведь в момент смерти его фотографирует девочка Вера. Она же забирает его рукопись. Больше мы не видим тело кочегара. Далее о сочинении Ивана Скрябина рассказывает Вера, она же и уносит с собой его фотографию. То есть кочегар остается в памяти Веры и зрителей фильма таким, как на фотографии, а потому становится «нетленным».

В «Житии Феодосия Печерского» игумен монастыря св. Дмитрия завещает, чтобы его тело после смерти перевезли в монастырь св. Феодосия и там бы и положили, похоронили. В «Кочегаре» к Ивану привозят тела людей для ликвидации и «хоронят» их в огне печи. Вообще, тема огня и печи оказывается центральным лейтмотивом и для древнерусского жития, и для сопоставляемого фильма. В детстве, еще будучи юным отроком, Феодосий начал помогать церкви тем, что пек просфоры. В Житии указывается, что он не раз был почерневшим от печного жара. Уже будучи игуменом, Феодосий часто ходил в пекарню, помогая пекарям месить тесто и выпекать хлебы. Он говорил: если хочешь быть беспорочным черноризцем, возьми все и брось в горящую печь. Даже еду, которая готовится без благословения, он повелевал бросить в горящую печь. Образ большого огненного пламени возникает в Житии дважды. Сначала из купола церкви поднялся огненный столп, и этот пламень указал на место для новой церкви. И в конце произведения, когда Феодосий умер, вдруг огненный столп поднялся над монастырем до самого неба.

Ксения Ларина считает, что главное и, может быть, единственное, по-настоящему действующее лицо фильма «Кочегар» – огонь: «Топки, печки, каминны появляются почти в каждом эпизоде – кажется, все в этом городе подчинено огню, в жертву которому приносится отработанный человеческий материал» [6]. Сам режиссер Алексей Балабанов в своих интервью также подчеркивает важное значение огня для своего фильма. По его словам, огонь выступает связующим мотивом для всей картины. В связи с этим символическое звучание приобретает фамилия главного героя. Однофамилец кочегара – русский композитор Александр Скрябин – назвал одно из своих главных произведений «Поэма огня». Тем самым Балабанов намекает на то, что он снял свою «Поэму огня» [1].

Образцами другого типа жития – мартирия (рассказа о святомученике) являются два жития, написанные на сюжет о мученической кончине Бориса и Глеба. Культ Бориса и Глеба имел чрезвычайно важный политический смысл: он «освящал» и утверждал не раз провозглашенную государственную идею, согласно которой все русские князья – братья, и в то же время подчеркивал обязательность «покорения» младших князей старшим.

Когда дружина покинула Бориса, он остался лишь с небольшим отрядом своих «отроков» и был убит по приказанию Святополка. Одного и безоружного убивают и Глеба: «Повар же Глебов, по имени Торчин, взял нож и, схватив блаженного, заклал его, как агнца непорочного и невинного» [8, с. 343]. Инженера-пенсионера, главного героя фильма «Сумасшедшая помощь», тоже убивают, когда он остается один, без дружеской поддержки. Борис выступает в «Сказании» как мученик за веру, хотя его вере Святополк, разумеется, не угрожал. Инженер погибает так же «за веру», ведь он верит, что участковый милиционер является источником всех бед окружающих людей и что если его убить, жизнь изменится к лучшему.

В «Житии Феодосия Печерского» не было единственного материализованного врага, были только бесы, с которыми сражался святой. И в «Кочегаре» есть только общая категория «плохих людей», нет одного материально выраженного злодея. В «Сказании о житии Бориса и Глеба» есть материализованный враг – Святополк. И в «Сумасшедшей помощи» тоже такой враг имеется – это участковый милиционер Годеев, ставший, как и Святополк, убийцей главного героя.

Святополк жесток и коварен и не пытается даже перед самим собой оправдывать это зло, а, напротив, выражает готовность «приложить беззаконие к беззаконию». Он одержим зловонной болезнью, бежит и умирает в неизвестном месте, от могилы его исходит смрад: «И сохранилась могила его до наших дней, и исходит от нее ужасный смрад» [8, с. 347]. Участковый милиционер Годеев в «Сумасшедшей помощи» наделен аналогичным свойством: он источает неприятный запах, вонь. Даже когда его не видят, его чувствуют из-за неприятного запаха. Когда он уходит, говорят, что наконец перестало вонять.

Для стиля агиографической литературы характерна такая черта, как абстрагированность. Суть ее в том, что автор нарочито избегает определенности, точности, любых деталей, которые указывали бы на частность, единичность описываемых ситуаций. Это не случайность, а осмысленное стремление рассматривать жизнь святого как бы вне времени и пространства, как эталон этических норм, вечный и повсеместный. Так, например, в «Житии Феодосия Печерского» мы видим, что не названы ни имена князей – противников Изяслава, ни Киев (он именуется лишь «стольным градом»). Для абстрагирующей тенденции характерно опущение имен, именование людей по их социальному положению, опущение географических названий, точных дат и т.п. В фильмах «Кочегар» и «Сумасшедшая помощь» также наблюдается абстрагированность в именовании. Только благодаря женщинам мы знаем имена некоторых героев Алексея Балабанова. Мужчины по отношению друг другу не используют традиционные имена. В фильме их трое: первый – «кочегар», «майор» или «якут», второй – «снайпер», третий – «бизон». Борис Хлебников тоже не дает имени своему главному герою и его дочери. Он «инженер», «пенсионер», «папаша», а для нее – только папа, так же как она для него – только дочка. Также нарочито отсутствует определенность в месте действия кинокартин. В «Кочегаре» нет указания на город, в котором происходят события. Кинокритики сходятся на том, что это Питер, хотя его снимали в Кронштадте. Главный герой «Сумасшедшей помощи» едет в Москву, но не очень понятно, насколько он не доезжает до нее (это уже район самой Москвы или ее пригород). А съемки фильма происходили в спальном районе Ярославля.

Кроме абстрагированности, другой характерной чертой древнерусской агиографии является стремление к плагиату, расцениваемое как положительное свойство. Использование в оригинальном произведении текстов других памятников на сходный сюжет – традиционный прием древнерусской литературы. Заимствуя отдельные образы, ситуации, отрывки текста из какого-то «оригинала» для описания подвигов своего героя, автор «копии» лишь хочет особо возвеличить этого героя. В этой же «технике» работает Иван Скрябин. Кочегар не является настоящим автором рассказа, который пишет. Он перепечатывает по памяти когда-то прочитанное им произведение польского

этнографа Вацлава Серошевского «Хайлах», тем самым невольно показывая свое уважение к оригинальному тексту и личное восхищение им.

В кульминационной сцене героического подвига Ивана Скрябина – убийстве убийц дочери – его можно сравнить с другим агиографическим героем – святым Георгием. Сюжет легенды о Георгии Победоносце и его борьбе со змием восходит к византийскому житию и апокрифам. Из множества посмертных чудес, совершенных святым великомучеником Георгием, наиболее известно в иконографии под именем «Чудо Георгия о змие», где святой, спасая девушку, пронзает змея копьем. В фильме Алексея Балабанова кочегар, зайдя в квартиру Снайпера, в качестве копья использует лыжную палку и поочередно убивает Снайпера и Бизона. Во время убийства сидящего Снайпера движение копья стоящего Ивана точно повторяет траекторию движения копья Георгия Победоносца: по диагонали справа налево и сверху вниз. В кинокартине персонажи использовали много раз все виды огнестрельного оружия, но кочегар убивает не пистолетом, а нетрадиционным оружием – палкой с острием, чем напоминает средневекового рыцаря.

Фигура кочегара может быть соотнесена с героем еще одного византийского жития, также очень популярного на Руси с XI века – «Жития Алексея, человека Божия». Алексей, бросив жену, после длительных мытарств поселился неузнанным в доме, где она жила вместе с его родителями, и был узнан только после своей кончины благодаря бумаге, написанной Алексеем перед смертью и содержащей признание о его происхождении [2]. Имя Ивана Скрябина так же раскрывается зрителям только в финале, после его смерти, когда Вера начинает читать оставшееся после него произведение. До этого главный герой – кочегар, майор или якут. Окружающие толком не знают, чем он живет и на что он способен. Это можно оценить в полной мере только после знакомства с рассказом «дяди-кочегара» – смыслом и философией всей его жизни. По словам Сергея Сельянова, создателям фильма было важно показать, что Иван все это время трудился над своим рассказом не зря. Этот рассказ – то, что осталось после его смерти, и уже поэтому жизнь кочегара не была бессмысленной в отличие от жизни всех остальных персонажей фильма [7].



Можно заключить, что современные российские режиссеры сознательно или бессознательно создают древнерусскую агиографическую параллель к образам некоторых главных героев своих кинокартин. Таким образом, герои эти становятся более сложными, глубинными, осмысленными. Кино – молодое искусство, но связываясь ассоциациями с традицией древнерусской литературы, оно само становится более древним, приобретает больший вес. Кроме того, благодаря отсылкам к древним текстам о легендарных святых современные российские фильмы балансируют на грани правды и вымысла, подчеркивая порой некую ирреальность современного мира, потерявшего нравственную ориентацию.

### Литература

1. Елесеев Н. Из худа не бывает добра. Эксперт Северо-Запад № 45 (491) 15 ноября 2010 года (<http://expert.ru/northwest/2010/45/kino>).
2. Житие Алексия человека Божия (подготовка текста Н.Ф. Дробленковой, перевод и комментарии Н.Ф. Дробленковой и Л.С. Шепелевой) // Библиотека литературы Древней Руси. Том 2. СПб., 1999, с. 244–253.
3. Житие Феодосия Печерского (подготовка текста, перевод и комментарии О.В. Творогова) // Библиотека литературы Древней Руси. Том 1. СПб., 1997, с. 352–433.
4. История русской литературы X–XVII веков / Под ред. Д.С. Лихачева. М., 1980.
5. Коршунов В.В. Интертекстуальная структура фильма «Сумасшедшая помощь» // Мир русского слова, 2011, № 3, с. 15–21.
6. Ларина К. Огни в моей топке // Новые известия, 12 октября 2010 года (<http://www.newizv.ru/culture/2010-10-12/134776-ogni-v-moej-topke.html>).
7. Магия кино (эфир 17 ноября 2010 года) // Телеканал Культура (<http://www.tvkultura.ru/news.html?id=511050>).
8. Сказание о Борисе и Глебе (подготовка текста, перевод и комментарии Л.А. Дмитриева) // Библиотека литературы Древней Руси. Том 1. СПб., 1997, с. 328–351.
9. Шакина О. Русский характер без ретуши // Специальный проект Film.ru (<http://www.film.ru/article.asp?id=6430>).

## **МОТИВ ВТОРОГО ПРИШЕСТВИЯ ХРИСТА В ФИЛЬМЕ А. УЧИТЕЛЯ «КРАЙ»**

В русском и мировом искусстве для современного гуманитарного знания характерно повышенное внимание к мифу, ритуалу, символу как наиболее ранним из известных воплощений нравственных ценностей. «События ушедшего XX века показали, что наука не может полностью вытеснить мифологию, так как наука не разрешает такие общие метафизические проблемы как смысл жизни, цель истории, тайна смерти, а мифология претендует на их разрешение» [3, с.14].

Перед вами попытка интерпретации кинопроизведения посредством анализа мифологического уровня построения кинотекста. Речь пойдет о фильме «Край», снятого Алексеем Учителем по сценарию Александра Гоноровского.

Начать анализ следует с символики названия. По сюжету картины Краем называется поселок, в который судьба забрасывает главного героя. По словам поселкового старосты, здесь собраны «можно сказать, предатели родины, после немецких лагерей и всякого такого прочего». Что такое «край»? Здесь это некий предел, черта, к которой подошло человечество, «а дальше уже некуда», недаром в качестве исторической эпохи выбран 1945 год, год окончания Великой войны, но, вместе с тем, время всеобщего кризиса, «формирующего ситуацию кризисного сознания, когда человек оказывается лишенным всякой духовной защиты перед лицом враждебно-измененного мироздания» [1, с. 6]. Край – это не реальное, но мифопоэтическое пространство, а люди, его населяющие, – не предатели родины, они просто люди, носители великой идеи человека, порочные и благородные, жестокие и, вместе с тем, способные любить.

Человечество подошло к некому барьеру, пределу, возможно, концу. Доходя до критической отметки, «находясь на грани краха, люди испокон веков изобретали пути спасения, создавали новые ценности, искали мощный ориентир для своего дальнейшего следования и неизменно приходили к Библии» [3, с. 28]. Отсюда одним из наиболее значимых мифологических мотивов в искусстве является мотив «Второго пришествия Христа». Образ Христа – это аллегория воз-

возможного претворения в жизнь высшей точки человеческого развития путем воспитания всех духовных сил индивида. Вернемся к Космосу, созданному авторами фильма. Населяющие Край находятся в состоянии ожидания, ожидания приезда некоего Фишмана: «Фишман придет, и тебя посадят», «Фишман придет... он всю эту диверсию заберет», «Скоро Фишман придет: он вас всех по детдомам отправит» и т.д.

Кто такой Фишман? До самого его появления в фильме об этом не говорится ни слова. Режиссер загадывает зрителю загадку, в которой известно лишь имя предполагаемого визитера. В таком случае, ключ к разгадке должен находиться непосредственно в этом имени. Что оно может означать? И с английского, и с немецкого языков слово «fish (fisch)» переводится как «рыба». Здесь имеется смысл напомнить о том, что рыба – один из символов Христианства и непосредственно Христа. Новый Завет связывает символику рыбы с проповедью учеников Христа, из которых некоторые были рыбаками. Иисус Христос называет своих учеников «ловцами человеков» [Мф.4:19, Мк.1:17], а Царствие Небесное уподобляет «неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» [Мф.13:47]. В раннехристианском искусстве изображения Христа были недопустимым сюжетом по причине гонений, поэтому возникают различные символические коды. «Дополнительной отсылкой ко Христу могла служить надпись, которая была шифрограммой Его имени Christos - ikhthus, «рыба». Помимо простого анаграммного сходства, это слово приобретало и дополнительную символическую нагрузку: его читали как аббревиатуру фразы Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель» [6, с. 189]. Изображения акронима ΙΧΘΥΣ или символизирующий его рыбы появляются в римских катакомбах во II веке. «С самим Спасителем связаны изображения рыбы как своеобразной отсылки к имени Христа» [9].

Таким образом, исходя из имени Фишман, предполагаемой цели его визита (осудить, наказать) и символики названия «Край», рискнем предположить, что Фишман является одной из эманаций Христа в фильме Учителя [11].

«Для мифотворчества века двадцатого не характерно прямое заимствование мифологических сюжетов: художник на основе древнего мифа, как бы, по канве его, творит свой собственный миф» [3, с. 34]. Чем грозит современному миру приход Христа? Распяв спасителя,

человечество продолжает уничтожать его и другими способами. Ведь Бог не может умереть сам собой. Люди убивают Христа в самих себе, создав в собственной душе вакуум, метафизическую пустоту как особое аксиологическое пространство, внутри которого обесцениваются такие нравственные достояния, как религиозные нормы, мораль, право. Подобная пустота ведет к тому, что Достоевский называл вседозволенностью. Христос приходит на нашу землю изуродованный, страшный, постаревший, потому что за эти XX веков побывал на десятках миров, где пытался уничтожить зло. Даже само ожидание Фишмана – это ожидание не Спасителя, но строгого судии.

Уже в начале века в литературе мотив второго пришествия приобретает иную трактовку – вместо Христа в мир может явиться князь тьмы. Фишман, может, и не Бог вовсе, а некто прикрывающийся именем Бога? Старинные пророчества гласят, что Антихрист, явившись в мир, станет выдавать себя за Христа. Таким образом, возникает вторая, обратная по своей природе, трактовка образа Фишмана – Антихрист. Здесь обратим внимание на то, что ближе к концу фильма становится ясно, что Фишман – это не человек (герой С. Гармаша), а ПАРОВОЗ, на котором он приехал (ФШ-М). К символике паровоза вернемся ниже.

Сейчас же более логичным видится рассмотреть образ Игната, главного героя. Его поведение, его поступки, которые в некоторых случаях формально дублируют поступки Фишмана, позволяют и в этом герое угадывать образ Христа. Явившись в Край, и Игнат, и Фишман говорят одну и ту же фразу: «Хреново встречаете!», что может означать разочарование Христа в мире, в который он попадает, несоответствие желаемого действительному. И Фишман, и Игнат на протяжении всего экранного времени постоянно кого-то бьют. Здесь трансформируется в противоположность основной принцип Христианства – непротивление злу (знаменитое «подставить вторую щеку»). Еще одна деталь может говорить об избранности героя – его контузия, которая со временем превратилась в эпилепсию. Вспомним, что Достоевский наделял падучей только тех героев, которых хотел особенно выделить, к примеру, князь Мышкин является именно образом Христа в романе «Идиот» [см. 6].

Продолжая анализировать образ героя Машкова, кажется важным отметить его ярко выраженное мужское начало. Так как лишь

только он показан в фильме в сексуальном ключе, можно рискнуть и назвать Игната первомужиной, Адамом этого мира. Вспомним эпизоды на острове с немкой Эльзой и самое начало фильма, когда показывается табличка с названием населенного пункта «Край», камера двигается от конца этого слова к началу, и на секунду перед зрителем возникает слово «Рай».

Но вернемся к символике паровоза. В статье «Образ паровоза» Владимир Березин пишет: «Паровозы ушли, как исчезли динозавры. Они окончательно превратились в символ» [2, с. 54]. И действительно, не зря Фишманом оказывается не человек, но паровоз. Паровоз в сознании героев, далеких от знания его строения и принципов работы, заключает в себе соединение человеческого и божественного. Здесь можно вспомнить метафору Платонова, который сравнивает механизм паровоза с алтарем: «Машина чуть шумела котлом, и горел маленький огонек, как лампадка, над манометром» [2, с. 56]. Но не стоит забывать, что паровоз приводит в движение огонь, а люди, его обслуживающие, должны забрасывать в печь угли, их лица темнеют от гари. Вот вам и метафора ада. Таким образом, в паровозах, как и в самих героях, заключены оба метафизических начала добра и зла – божественное и дьявольское.

Фишман (ФШ-М) не единственный паровоз в фильме. Еще две машины являются носителями символики, важной для интерпретации кинопроизведения. Одна из них, украшенная распятой шкурой съеденного медведя, очевидно, символизирует Россию. Третий паровоз – «Густав», продукт любви Игната и Эльзы, символ единения, можно даже сказать, наднационального единства. Вспомним, что немка хочет назвать паровоз именем своего некогда возлюбленного Gustaw, Игнат же разрешает написать это имя кириллицей.

В заключение, хотелось бы обратить внимание на то, каким образом проверяющий Фишман (герой С. Гармаша) и Игнат покидают поселок. Фишман на велосипеде, Игнат вместе с Эльзой – на тачке. Они оставляют свои паровозы, отрешаясь таким образом от своих метафизических свойств. Отъезд Игната, на наш взгляд, и есть ключ к пониманию смысла фильма «Край», прогноз режиссера, касающийся судьбы не только России, но и всего человечества. Вспомним об одном из уровней образа главного героя – мужчина-Адам. Финал филь-

ма – это не изгнание из рая, а ПОБЕГ из края. Не потеря вечного блаженства, но отсрочка конца.

В заключение можно сказать, что фильм «Край» лишь допускает подобную трактовку, и идеи автора не являются единственно верными. К примеру, А. Гоноровский, сценарист фильма, прочитав предварительный вариант данной статьи, подтвердил догадку о символике имени Фишман, однако отметил, что «... образ Христа на героя сейчас можно натянуть как костюм Микки Мауса на бомжа около супермаркета».

### Литература

1. Аверинцев С.С. Образ Иисуса Христа в православной традиции. Киев, 2005.
2. Березин В. Образ паровоза // Журнальный зал. 2001. №10.
3. Бирюзова Н.А. Мотив «второго пришествия Христа» в русской литературе XIX–XX веков: автореферат диссертации кандидата филологических наук, М., 2010.
4. Библия, М.: Российское библейское сообщество, 2002.
5. Вундт В. Миф и религия, М., 2002.
6. Голубцов А. П. Из чтений по церковной археологии и литургике. Т. 1. Сергиев Посад, 1918.
7. Курганов Е. Роман Достоевского «Идиот»: опыт прочтения, СПб, 2001.
8. Леви-Стросс К. Первобытное мышление, М., 2001.
9. Луковникова Е. Древнехристианская изобразительная символика // Альфа и Омега. 1995, №6. URL: [http://www.simvolika.org/article\\_008.htm](http://www.simvolika.org/article_008.htm).
10. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

## **«АНТИХРИСТ» ЛАРСА ФОН ТРИЕРА: ПОПЫТКА ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В контексте постмодернистской теории интертекстуальности продукт творчества может быть рассмотрен в качестве конструкции, сопрягающей различные способы письма и культурные цитаты. В этом случае, интерпретация представляет собой работу по «центрации» (реконструкции) смыслов вокруг некоторых семантических узлов, что задает безграничную вариативность прочтения. Именно в таком ключе возможна интерпретация фильма Ларса фон Триера «Антихрист» (2009). Она осуществляется на основе идей постмодернизма, ницшеанства и феминизма. Эти три подхода, как современные тактики истолкования, обеспечивают «стереоскопический» эффект: каждое из прочтений, актуализирует и переустанавливает содержание понятий и элементов произведения, обеспечивая принципиальную незавершенность толкований.

Постмодернизм, как этап развития сознания, ментальная специфика современной эпохи в целом, возможно, наиболее актуален и эффективен для понимания «Антихриста». В самом названии первой части фильма, «Хаос правит», можно увидеть отсылку к «постмодернистской чувствительности» – установке на восприятие мира в качестве хаоса.

Первые кадры фильма и сопровождающая их музыка по сути являются гипертекстуальными и запускают процесс смысловой игры, характерный для постмодернистской эстетики. Визуальный ряд сразу отсылает нас к «Зеркалу» Тарковского (именно ему и посвящен фильм) – та же семантика фильтров и планов. Звучит ария из оперы Генделя «Ринальдо». Такое использование уравнивает значимость этих произведений, в культурном и эстетическом опыте зрителя они становятся равноценны, так как образуют «тело» эпизода.

Другой операторский прием также выводит нас за пределы данного конкретного фильма и отсылает к культурной реальности кино вообще – перед входом в дом в Эдеме герой Уильяма Дефо оборачивается, стоя на крыльце, он смотрит на лес, а лес «смотрит» на него. Этот взгляд «живого» леса оформляется как взгляд монстра, его глазами, из глубины его сознания – прием многих фильмов ужасов.

В контексте постмодернистских идей могут быть истолкованы не только сами художественные приемы, но и основная тема фильма. Трагедия смерти, два безымянных героя пытаются пережить ее, опираясь на противоположные, противопоставленные всей европейской философской традицией начала, причем для данной трактовки не столь принципиально, что это *Он* и *Она*. Первый – воплощение рациональности и всего, что с ней связано: вера в постижимость мира и человека с помощью разума, в гармоничную и логичную первооснову Всего («Что разум может представить, то он может и совершить!»). И вторая – чувство, эмоция, реальность внутреннего интуитивного опыта – переживание, а не осмысление. Таким образом, на поверхности – столкновение рационального и эмоционального, дихотомическое противопоставление.

Он психоаналитик, а она – его пациент; грустная ирония над Фрейдом и его теорией, о проникновении в невротическое женское бессознательное. Боль, отчаяние, вина, их реальные физиологические проявления, мучительные и пугающие, испытываемые ею, он превращает в безжизненную классификацию из учебника психиатрии, он как бы элиминирует их натурализм. В результате – взрыв, бунт естества против тирании разума. Биологическое доказывает, что оно не фикция, не побочный продукт рацио, через звериную жестокость.

Постмодернизм мыслит себя в качестве фундаментальных гештальтизирующих осей мыслительного пространства, вне идеи бинарных оппозиций и дихотомических противопоставлений – мужского и женского, внутреннего и внешнего. Потому, оппозиция «разум–чувство» оказывается мнимой, она выносится на передний план режиссером-манипулятором, как «обманка», всего лишь задающая угол скольжения для интерпретации происходящего. Истинная оппозиция, которую воплощают герои, – мыслимая реальность и действительная.

Он выясняет, что в ходе работы над диссертацией на тему мизогинии Она попала под обаяние текстов, которые изучала: «ты приняла идеи, которые должна была воспринять критически!». Она – зло не в соответствии со своей природой, а потому, что поверила, в то, что ее природа зла. Действительно – то, что разум может представить, то он может и совершить. («Трава горит!» и ступни обожжены). Реальность искажается представлением о реальности, которые продуцирует культура. Правит дискурс, не подвергшийся деконструкции. На эту трактовку работает противоречие натуралистичной жестокости и под-



черкнутого символизма (в эпизодах, когда появляются «трое нищих»). Действительность факта подменяется действительностью мысли, то во что верить, становится настоящим. И в этом смысле Антихрист – это человеческий разум. Он способен разрушить гармонию в человеке, подчинить одной идее многообразие душевных и телесных проявлений, идею о зле превратить в само зло. Показательный эпизод: женщина, мучимая чувством вины, сознанием своей греховности стремится «очистить» и наказать себя, для этого она вырезает себе клитор – вера в то, что порок локализуется в конкретном месте тела, превращается в реальное физическое увечье. Пример того, как специфические практики и дискурсы власти конституируют тело человека [См.: 2].

Здесь «постмодернистская» интерпретация смыкается с пониманием, на котором настаивает сам режиссер, апеллирующим к Ницше. Ницшеанство выражает тотальную утрату веры в разум, который рассматривается как опасная, подрывающая и подменяющая жизнь сила. И культура, с ее ориентацией на науку, оказывается глубоко враждебной жизни, так как опирается на искусственный схематизированный разум. Уже само название отсылает нас к произведению «Антихрист. Проклятие христианству», призывающему к новому толкованию всех ценностей и переоценке авторитетов [См.: 1].

Он и Она в Эдеме: безымянные, универсальные мужчина и женщина. В качестве плода познания для них выступила смерть. И они открыли для себя мучительную истину – в основе мироздания не гуманность, не божественное милосердие, а жестокость. «Природа – церковь Сатаны». Эдем, райский сад – пугающий лес, наполненный «плачем приговоренных к смерти», медленно гниющим деревом. «Все, что в нем кажется прекрасным, на самом деле уродливо», – заключает Она. На самом деле это не обязательно уродство, речь идет об избыточности, влекущей неизбежную смерть, которую мы воспринимаем как трагедию. В природе все бесконечно обновляется, рождается и умирает, умирает тем быстрее, чем меньше воли к жизни. В этом смысле действительно, «когда приходят Трое Нищих появляется труп». Трое Нищих – это Боль, Отчаяние и Скорбь; это признак смирения, жертвенности, отказа от борьбы, ослабления жажды существования. И потому, когда они появляются смерть становится неизбежной.

С такой позиции объяснимы и оправданы сцены жестокости, они несут смысловую нагрузку. Триер буквально визуализирует смыслы Ницше – «не таскай за собой трупы»; и мы видим косулю с мертворожденным детенышем, свисающим из утробы. Птенец, выпавший из гнезда, сначала становится пищей для муравьев, а потом для стервятника – это смерть поддерживающая жизнь, случайность становящаяся необходимостью.

В основе всего – иррациональные силы, они вненравственны, их невозможно объяснить. Классифицирующие, гармонизирующие мир теории на основе культа разума «как мухи вокруг исполина», который одним движением смахнет их, когда проснется. В природе правит хаос. Потому борьба героев с внешним и внутренним хаосом бесполезна, она не имеет смысла, «все не имеет смысла».

Эта фраза героини, с одной стороны, возвращает нас к «постмодернистской чувствительности», с другой, предоставляет возможность еще для одной версии истолкования «Антихриста». Бесмысленность, абсурдность бытия человека, заброшенного в этот мир «без инструкций» в центре философии экзистенциализма. Герои открывают свою подлинную природу, столкнувшись со смертью. Страх, осознание своей конечности выявляет их истинную сущность.

«Антихрист» Триера неоднократно подвергался нападкам за женоненавистничество, потому интересной представляется его интерпретация в русле феминистских идей с фокусировкой на то, как этот фильм представляет природу женщины и специфику женского бытия.

Она здесь изображена в духе Ч. Ломброзо, как «преступница и проститутка». Женщина, Ева, как Другое Адама, носитель противоположных мужским качеств: иррациональности, эмоциональности, чувственности.

В начале фильма смерть ребенка показана как случайность, роковое стечение обстоятельств. Но потом мы узнаем, что она происходит не по недосмотру и невнимательности. Мать видела, что происходит, видела, что сын выбрался из кровати и направляется к открытому окну. Она пожертвовала ребенком ради сексуального удовольствия, похоти. Более того, судя по отчету о вскрытии и фотографиям малыша, она сознательно калечила его на протяжении долгого времени, нарочно путая ботинки левой и правой ноги. Тогда ее скорбь по погибшему малышу, навязчивые страхи и «нетипичная» печаль выглядят притворными, насквозь лживыми. А подлинная природа ее –

сатанинская. Она лучше убьет мужчину, чем позволит ему уйти. Антихрист – женщина, хтонический монстр, жаждущий крови и подчинения. И опять-таки, эта однозначность образа мнимая. Это явная истеризация женщины, мужской взгляд на ее природу, выражение страха перед скрытыми, непостижимыми процессами, протекающими в ее психике и физиологии. Этот «мужской, профрейдистский взгляд» на женщину стремиться разделить в ней материнское и сексуальное, выстроить непреодолимую стену между заботливой женой и матерью и похотливой, ищущей удовлетворения любовницей. Чтобы разрешить непреодолимое противоречие – родить, оставаясь невинной, этот мужской взгляд стремиться лишить ее органа удовольствия, в конечном счете, упростить ее сложную природу примитивным отсечением неудобных «порочных» частей. Героиня мистифицирует себя под властью мужского нарратива, она принимает на веру тезис о своей изначальной греховности (отсюда страх перед своей собственной природой, боязнь раствориться в ней, невозможность принять себя). Но такая точка зрения сама себя обличает в своей радикальности.

Культура западного общества патриархальна по своей природе, отмечена мужской доминантой. Это доминанта характеризуется апелляцией к рациональности и пренебрежением эмоциональностью и телесностью, насилием над природой. В конечном итоге, это вызывает неистовый протест, восстание Женщины. Будучи «вещью в себе» *Она* не может стать «вещью для нас», *Она* может только умереть. Но сотни ее поруганных сестер поднимутся на вершину холма, чтобы свершить месть – принести в жертву мужчину-предателя. Это торжество радикального феминизма. Катастрофа эпилога показывает пагубность противопоставления мужского и женского, тотальную ошибку логики бинаризма. В каком-то смысле, она открывает дорогу «спиритуальному феминизму», идеализирующему Женщину-Богиню, нетрансцендентное природное начало, внутренний опыт человеческого «Я», в единобытийности которой прослеживается гармония тела и разума, плоти и духа, теории и практики, природы и человека.

Итак, согласно заявленной стратегии, мы имеем три «смысловых узла» в интерпретации «Антихриста» Триера. Многомерность произведения задает объективную поливариантность толкования, сложность и многоплановость этого фильма исключает однозначную трактовку. Например, женская природа в этом фильме – это, одновременно, природа как таковая, по ту сторону примитивного психо-

анализа, апроприация культурных моделей, которые героиня вычитала, и конструкция фаллоцентрического мужчины-режиссера. Все три трактовки находятся в сложном взаимодействии, но не разрывают ткань повествования на подтверждение самих себя, а проблематизирует саму теорию.

### **Литература**

1. Ницше Ф. Рождение трагедии = Die Geburt der Tragodie. М., Ad Marginem, 2001.

2. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы = Surveiller et punir. Naissance de la prison. М., Ad Marginem, 1999.

## ШЕКСПИРОВСКИЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ФИЛЬМЕ ЛАРСА ФОН ТРИЕРА «МЕЛАНХОЛИЯ»

Давая название своему последнему фильму, Ларс фон Триер не мог не понимать, что берёт довольно необычное слово – один из древнейших антропологических терминов, возникший в трудах древнегреческих мыслителей и медиков: Гиппократ, Галена, Платона, Аристотеля, известный учёным европейского Средневековья и Ренессанса, но особенно расширивший своё значение и занявший место среди эпохально-ключевых понятий в период барокко. Тогда, в конце XVI – начале XVII веков меланхолия претендовала на статус и «болезни века», и модной линии поведения<sup>1</sup>, и господствующего мироощущения. В ту пору в европейской литературе и драме появляется особый тип героя-меланхолика, служащий «выражением разочарования, охватившего значительные слои общества» [1, с. 155], а особенный интерес к меланхолии и меланхоликам проявила английская культура. Книга Роберта Бёртона (1577-1440) «Анатомия меланхолии», опубликованная в 1620 году, «издавалась при жизни автора пять раз (она сразу стала <...> бестселлером; каждый, претендовавший на звание джентльмена, непременно приобретал её для своей библиотеки...)» [5, с. 17]. Меланхолия объявлена благой богиней, дочерью Сатурна и Весты в небольшой поэме Джона Милтона (1608–1674) «*Il penseroso*» («Задумчивый»). Романтик Джон Китс (1795–1821) посвятил Меланхолии оду.

Но, пожалуй, самую знаменитую «энциклопедию меланхолии» представляет собой наследие Шекспира<sup>2</sup>, в чьих пьесах как прослежены все симптомы барочного душевного поветрия, так и указаны пути, на который оно выводит людей. Как правило, это пути комических и трагических крайностей. Первую демонстрирует Дон Армадо («Бес-

---

<sup>1</sup> Мода на меланхолию возникает под влиянием гуманистов XV-XVI вв. – таких, как Марсилио Фичино или Мишель Монтень – развивающих в своих сочинениях идеи античных философов (в частности, Платона) о том, что подверженность меланхолии – знак особой одарённости человека, его интеллектуального превосходства [См.: 4; 7, с. 148–150; 9, с. 234–235].

<sup>2</sup> О том, что творчество Шекспира принадлежит одновременно к культурам Ренессанса и барокко см, напр.: 8; 10.

плодные усилия любви»), самовлюблённый позёр, являющийся на сцену с вопросом: «...в чём выражается меланхолия великого духом человека?»<sup>3</sup> [Ш II, 406] – его уныние так же до нелепого искусственно, как все его жесты и фразы. Вторая предстаёт в двух ипостасях: трагический меланхолик становится либо жертвой, как Гамлет<sup>4</sup>, либо злодеем, как Дон Хуан<sup>5</sup> («Много шума из ничего»<sup>6</sup>). Среди персонажей комедии «Как вам это понравится» фигурирует декларированное олицетворение меланхолии. Его имя – Жак – во французской традиции означает, видимо, просто человека, одного из всех (вспомним Жака-Простака – так средневековые дворяне называли всякого крестьянина, или Жака-Фаталиста из одноименной повести Д. Дидро). Для него меланхолия стала единственной точкой зрения на мир, определяющей образ жизни, все суждения и поступки. В других шекспировских произведениях меланхолия может быть упомянута мимоходом, например, в потешной божбе и клятвах в комедии «Двенадцатая ночь»: Шут: Да хранит тебя бог меланхолии<sup>7</sup>...» [Ш V, 154]; Фабиан: «... Пусть меня заживо сожрёт меланхолия, если я упущу хоть крупицу этого развлечения» [Ш V, 156].

Итак, нет надобности особо доказывать разработанность темы меланхолии у прославленного драматурга, достаточно напомнить, что литературная ассоциация *меланхолия* – *Шекспир* не могла не утвердиться в англоязычной культуре, и следует спросить не о том, опирается ли Триер-автор «Меланхолии» на Шекспира, а о том, как он это делает.

---

<sup>3</sup> Произведения У. Шекспира цитируются по Полному собранию сочинений в 8 т. (М., 1957-1960) с пометой *Ш*, указанием номера (римской цифрой) тома и страницы.

<sup>4</sup> М.Е. Бурно цитирует размышление В. Гюго: «Как и большую аллегорическую гравюру Альбрехта Дюрера, Гамлета можно было бы назвать “Меланхолия”» [4]. О меланхолизме Гамлета см. также: 1, с. 155-156.

<sup>5</sup> О нём прямо сказано: «Он очень меланхолического нрава» [Ш IV, 512].

<sup>6</sup> В этой комедии, помимо намёков и синонимов, слово *меланхолия* звучит четырежды.

<sup>7</sup> Среди античных божеств с меланхолией устойчиво связан Сатурн, и влияние одноимённой планеты современники Шекспира считали причиной меланхолии, что отражено, например, в реплике дона Хуана («Много шума из ничего»): «Ты сам говоришь, что родился под знаком Сатурна, а <...> пытаешься предложить мне нравственные средства против смертельного недуга («безмерной печали»)» [Ш IV, 509]. Ларс фон Триер, давший имя Меланхолии блуждающей планете, газовому гиганту, поглощающему Землю, действует в логике ренессансно-барочной поэтической традиции, окружившей меланхолию космологическими ассоциациями.

Отсылка к образу Офелии, изображённой прерафаэлитом Джоном Эвереттом Милле (в Прологе фильма её «оживляет» Джастин, плывущая по ручью в свадебном наряде), слишком очевидна и поверхностна, чтоб на ней останавливаться. Гораздо важнее переломный эпизод первой части, когда героиня, столкнувшись с открытой неприязнью сестры, обвиняющей её не только в срыве свадьбы, но и во лживости, оставшись одна в библиотеке, внезапно начинает подменять на стеллажах раскрытые альбомы абстрактной живописи – альбомами и книгами, содержащими репродукции полотен XVI–XVII веков: работ Караваджо, Питера Брейгеля, Лукаса Кранаха, Иеронима Босха – «визуализаторов» барочного умонастроения. Героиня протестует против окружающей её внегуманности, противопоставляет плоскому и вызывающе бессмысленному геометризму человеческие лица, пусть и искажённые пороком, страданием или смертью, образы живых существ. Параллельно режиссёр словно выстраивает своё послание зрителю, даёт некий код расшифровки фильма, подводя ближе и ближе к Шекспиру. Среди картин мелькает «Офелия» Милле, а последним Джастин выкладывает почти примитивное изображение запрокинувшего голову оленя (Рис. 1). В нём можно увидеть аллюзию на «Как вам это понравится»: непосредственное появление Жака предваряет рассказ о том, как он встретил у лесного ручья раненого оленя, стонущего от боли, роняющего крупные слёзы, и как вид «несчастливого зверя» [Ш V, 31] породил в меланхолике размышления о бедствиях человеческой жизни и о человеческом одиночестве.

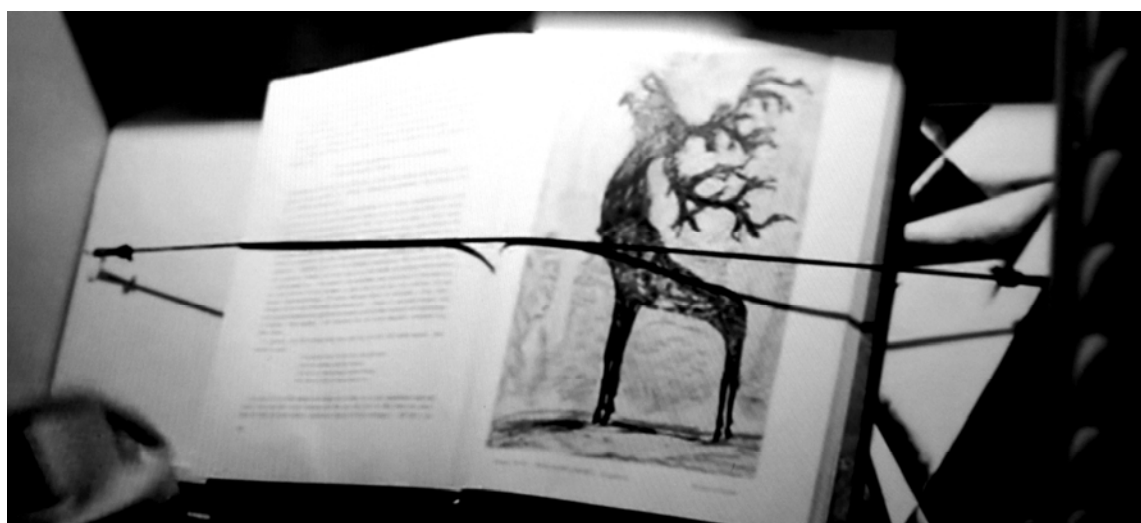


Рис. 1

Рассказчик иронизирует и над Жаком, и над оленем, «мохнатым дурнем» [Ш V, 31], в чьей смерти ради человеческого насыщения обыденный ум XVI– XVII вв. не находит ничего трагического, но современный взгляд на природу предполагает искреннее сочувствие животному и позицию, близкую именно Жаку. Разворот с оленем, по которому Джастин даже слегка хлопнет ладонью, прежде чем выбежать из библиотеки, бросается в глаза, когда Клэр заходит туда утром, чтоб разбудить сестру (Рис. 2).



Рис. 2.

Классическая барочная меланхолия связана с разочарованием в гуманистических идеалах, с комплексом мыслей о царящей в мире лжи и неизбежной смерти, сметающей всю мишуру, которой окружает себя наивный оптимист. Шекспировские меланхолики часто показаны на фоне праздника. Они не хотят и не могут участвовать в пирах и балах, веселье им кажется неуместным, нелепыми и даже кощунственным. Такова и Джастин на своей свадьбе – на этом последнем празднике человечества, который так важен для всех: один вложил в него душу, другой – огромные деньги, – каждый хочет пережить собственный апофеоз, но Джастин видит только фальшь и то прячется от всех, то ведёт себя провокационно.

Выстраивая саму фабулу, Триер вновь идёт по стопам Шекспира. Свадьба, оборачивающаяся катастрофой, – сюжетный ход, отсылающий к «меланхолической» комедии «Много шума из ничего», в которой сорванное венчание Клавдио и Геро едва не стоит жизни оклеветанной невесте. Свадьба нередко оказывается завязкой шекс-



пировской трагедии: к браку готовятся дочери Лира; тайно от отца венчается Дездемона; со свадьбы Клавдия и Гертруды начинается «Гамлет».

На языковом уровне «Меланхолия» скорее отталкивается от Шекспира, чьих героев отличает изощрённое красноречие, тогда как персонажи фильма почти косноязычны. Известно, что сценарий не содержал готовых реплик, актёрам приходилось импровизировать. И всё-таки можно выявить в спонтанной речи киногероев переключку с шекспировской риторикой – она вероятнее всего присутствует в сцене, когда Джастин, уже порвав с женихом, признаётся в ненависти своему работодателю, предлагая выставить на продажу его фотографию, вместо фотографии «шлюх», со слоганом *Ничто*, добавляя сразу же, что для него, Джейка, и *ничто* – это слишком много. Игра со словом-понятием *ничто/ nothing*, максимальное использование его парадоксальной семантики вспомнятся каждому даже не углублённому читателю Шекспира. Оно вынесено в заглавие комедии, видимо, особенно значимой для создателя «Меланхолии». В устах искренней дочери короля Лира оно составляет антитезу лицемерному многословию старших сестёр [См.: Ш VI, 432; в оригинале, как и в переводе, *nothing* звучит пять раз подряд]. Комедия «Двенадцатая ночь» содержит диалог, лексически близкий диалогу Джастин и Джейка:

Шут

Видите ли, сударь, без слов этого доказать нельзя, а слова до того изолгались, что мне противно доказывать ими правду.

Виола

Как я погляжу, ты веселый малый и не дорожишь ничем на свете.

Шут

Нет, сударь, кое-чем все-таки дорожу. Но вот вами, сударь, говоря по совести, я действительно не дорожу. Если это значит не дорожить ничем, значит, вы, сударь, ничто.

[Ш V, 165]

Всякий раз у Шекспира понятие *nothing* связано с представлением о неподлинности слова или самой вещи (*thing*) и выходит на своеобразный меланхолический нигилизм, предпочитающий *ничто* (пустоту, молчание, отсутствие) – чему-то ложному (ненатуральному, неправдивому, симулянтному), торжествующему в «вывихнутом» мире.

Чувство тотальной дисгармонии Шекспир последовательно выражает в парах единокровных антиподов, таких как Гамлет-старший и его брат-убийца Клавдий; честная и добродетельная Корделия и её лицемерные, жестокие сёстры («Король Лир»); послушная, молчаливая Геро и независимая острословка Беатриче («Много шума из ничего»); агрессивная Катарина и кроткая Бьянка («Укрощение строптивой»); инициативная Розалинда и пассивная Селия, рядом с которыми показаны два поколения враждующих братьев в лицах Оливера и Орландо, герцога-узурпатора Фредерика и его брата-изгнанника («Как вам это понравится»). Ларс фон Триер также выводит контрастные образы сестёр: Клэр живёт в ритме, заданном культурой, этикетом, неким комильфо, она чувствует только рукотворную красоту; Джастин стихийна и стремится из искусственного пространства в природное, она лишена стыдливости в смысле страха нарушить внешнюю благопристойность, её нагота – древний символ причастности к истине. Клэр – приверженка умеренности, срединности. Джастин принадлежит крайностям, о чём наиболее красноречиво свидетельствует её первое бегство из-за свадебного стола. На тёмном поле для гольфа она в своём роскошном, но уже порванном платье присаживается с очевидной прозаической целью – и всматривается в звёздное небо. Эпизод демонстрирует онтологический диапазон человека, причём вполне по-шекспировски.

Для многих Шекспир – это острые сюжеты и страстные герои, высокопарные монологи, «кровь, любовь и риторика» [10, с. 29], как едко замечал Том Стоппард, но Шекспир – это прежде всего взгляд на мир под предельно широким углом и с предельно дальними точками обзора. Его герои живут и действуют не в Англии, Франции или Италии, а во всём обозримом космическом пространстве. «Каждая пьеса Шекспира представляет собой уменьшенную копию вселенной» [1, с. 299], – пишет А.А. Аникст. М.М. Бахтин говорит о шекспировских образах: «...они космичны, в их игру вовлекаются все стихии мира, вся вселенная. Образ <...> всегда чувствует под собою ад, а над собою – небо» [2, с. 245].

Такова и Джастин. Она постоянно смотрит в небо, и кажется, что её глазам доступны галактические высоты<sup>8</sup>. Роль же её личной

---

<sup>8</sup> Сцену запуска бумажных шаров сменяет подборка снимков с космического телескопа.

преисподней традиционно играет то, что Бахтин называл «телесным низом».

Поэзия Шекспира астрономична и астрологична, звезда у него – синоним человеческой судьбы, но в его концепции мира существует и обратная связь: человек своими поступками влияет на глобальные стихийные, в переделе космические процессы. «Если ж изменю, // Иссякнет жизнь и рухнет свод вселенной» [Ш VIII, 85] – говорит принц Флоризель своей избраннице в пьесе «Зимняя сказка». Героиня пьесы «Троил и Крессида» говорит о своей любви, что она подобна центру земли, который притягивает все вещи (в переводе: «Как центр земли, она всего основа» [Ш V, 416]).

В ренессансно-барочных пьесах подобные пассажи можно расценить как эффектные риторические гиперболы, но кинохудожник XXI в. делает их беспощадно буквальными. Трудно сказать, тоска ли Джастин сбивает с орбиты и притягивает к Земле губительную планету, или же внезапный разлад героини со всей своей жизнью вызван приближением Меланхолии. Человек и планета даны в некоем энергетическом диалоге и в отношениях равнозначности: крушение индивидуального бытия эквивалентно гибели целого мира. Это взгляд разочарованного, но всё ещё гуманиста, причём радикального.

В свете сказанного «Меланхолия» Ларса фон Триера предстаёт не столько фильмом-катастрофой, сколько фильмом-реконструкцией, воссоздающим барочное миропонимание<sup>9</sup>. Современного зрителя может возмущать утверждение, что жизнь есть зло<sup>10</sup>, но это аксиома всякого аскетизма; может шокировать убежденность героини в том, что жизнь есть только на Земле, но ведь, пока Герберт Уэллс и кинематограф XX в. не внедрили в миф об инопланетянах, именно с такой мыслью просуществовали десятки поколений европейцев.

---

<sup>9</sup> Разумеется, возможны другие толкования кинопроизведения. Например, фильм очень созвучен профрейдистской работе Ю. Кристевой «Чёрное солнце: меланхолия и депрессия», но это тема отдельного исследования.

<sup>10</sup> Схожие мысли высказывает по поводу шекспировских трагедий М.М. Бахтин: «Такова жизнь. Она преступна по своей природе <...> Любить и жалеть одинокое и покинутое наивно-жалкое бытие и с беспощадной и бесстрашной трезвостью всматриваться в окружающую его холодную пустоту» [2, с. 243]

## Литература

1. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.
2. Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 233–285.
3. Бёртон Р. Анатомия меланхолии. (Пер. и коммент. А.Г. Ингера) М., 2005.
4. Бурно М.Е. «Меланхолия» Дюрера и «Гамлет» Шекспира // <http://www.characterology.ru/creatologia/philology>.
5. Ингер А.Г. Summa Меланхолии // Бёртон Р. Анатомия меланхолии. М., 2005. С. 15–37.
6. Кристева Ю. Черное солнце: депрессия и меланхолия. (Пер. Д. Ю. Кралечкиной) М., 2010.
7. Нессельштраус Ц.Г. Альбрехт Дюрер. М.–Л., 1961.
8. Приходько И.С. «Пастораль в комедии Шекспира «Как вам это понравится» // Пастораль в системе культуры: метаморфозы жанра в диалоге со временем. М.: МГОПУ, 1999. С. 9–14.
9. Прозоров Ю.М. О меланхолии. К историческим источникам понятия // «Слово – чистое веселье...» Сборник статей в честь А.Б. Пеньковского. Отв. ред. А.М. Молдован. М., 2009. С. 231–238.
10. Стоппард Т. Розенкранц и Гильдернстерн мертвы (Пер. И. Бродского) // «Розенкранц и Гильдернстерн мертвы» и другие пьесы. СПб., 2000.
11. Чеснокова Т.Г. К проблеме «трагического гуманизма»: ещё раз о Шекспире и Ренессансе // Шекспировские чтения. Отв. ред. И.С. Приходько. М., 2006. С. 50–66.
12. Шекспир У. Полное собрание сочинений. В 8 т. Общ. ред. – А.А. Смирнов, А.А. Аникст. М., 1957–1960.
13. Юханнисон К. История меланхолии: о страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь. (Пер. И. Матыциной) М., 2011.

## **АРХЕТИПЫ СЕЗОННОСТИ В ФИЛЬМЕ ДЖЕЙМСА КЭМЕРОНА «АВАТАР»**

Согласно парадигме «Герой – Тень», заложенной в сюжеты приключенческих фильмов, боевиков, главный герой должен изначально иметь конкретную цель, пройти ряд испытаний, возможно, спасти «принцессу», будущую жену, совершить брачный союз, очень часто совершить онтологически значимый поступок: усовершенствовать или спасти Мир. Таков путь настоящего героя и, уклонившись от него, режиссёр может рискнуть успешностью кинокартины. Сегодня большая часть фильмов – это противостояние «Герой – Тень». «Последний самурай», «Молчание ягнят», «Матрица», «Властелин Колец», «Человек-паук», «Терминатор» – всюду целью героя становится важная миссия. Работу этой парадигмы можно проследить и на примере фильма Джеймса Кэмерона «Аватар».

Существует определенный архетип сезонности, выражающий цикличность определенных периодов жизни. Всего таких периодов четыре и они соответствуют определенным временам года, для каждого из которых существует свой подготовительный ритуал. Каждый этап, переживаемый снова и снова, становится менее «болезненным» и проходит легче – это следствие накопленного в предыдущих этапах опыта. В итоге, когда личность обретает Самость,<sup>11</sup> она находится одновременно в четырех состояниях, что воспринимается как целостность, синтез противоположностей. Этапы следуют один за другим, но сюжет может начаться с любого из них [1, с. 15].

В фильме «Аватар» (2009) в жизни всё начинается с «зимы». Это период обретения мудрости: человек будто бы спускается в под-

---

<sup>11</sup> Под самостью К.Г. Юнг понимает достижение максимального равновесия между двумя психическими полюсами, равномерное распределение энергии, следствием которого является здоровое и гармоничное развитие личности. Самость представлена в символах абсолютного совершенства и завершенности, а так же символах единства противоположностей и андрогинии. Архетип Самости в кино есть смысловая завершенность процесса индивидуации и идентификации зрителя, уравнивание бессознательных и сознательных процессов в главном герое [5, с. 16].

земную тьму. В жизни этот этап соответствует старости, периоду своеобразного социального сна, то есть все связи с внешним миром оборваны. Смысл этого этапа – исцеление от того, что мешало достичь желаемого. Главный элемент – земля, ощущение – холод и абсолютное одиночество. В фильме «Аватар» мы наблюдаем завершение этого этапа, то есть некий ритуал подготовки к следующему этапу, «весеннему». Джейк провел шесть лет в криокапсуле с «отключенным» мозгом, прожил так называемый период реабилитации после серьезной травмы на войне. Мы узнаем, что у него есть брат-близнец Томми – ученый, который трагически погиб от рук хулигана, и теперь Джейк должен заменить его. Его брат – образ психической и интеллектуальной деятельности, гностического аспекта в человеческом бытии. Происходит своеобразный ритуал – кремация Томми – телесное удаляется, дабы дать простор для духовной работы и оформить начало нового этапа – «весны».

«Весна» – это начало, погружение в новую деятельность, поглощенность новым. Это время эстравертности – направленности во вне. Данному периоду соответствует ритуал инкорпорации, когда человек самозабвенно отдает себя чему-то. «Я» личности не играет большой роли. Визуальный ряд очень ярко изображает пробуждение. Перед нами бескрайние просторы природы, природы неизученной, незнакомой, влекущей. В дальнейшем реальный мир Джейка олицетворяет его дневное, сознательное бытие, а жизнь на Пандоре – его душевную жизнь. Весь живой мир Пандоры – влажный тропический лес, папоротникообразные растения, рептилии, животные, созданные по образу животных периода существования динозавров, одни из первых на планете, исконные. Сама Пандора – это образ изначальной жизни, настоящей и утерянной.

Аватар является воплощением «Я-образа», образа идеального Я, то есть целью личности, целью нашего героя<sup>12</sup>. Когда Джейк впервые

---

<sup>12</sup> «Еще одна из основных тем в кино – это тема удовлетворения идеального Я. Большинство людей видят, насколько невыполнимо достижение Идеального Я, но многие фильмы дают выход тому, чтобы желание Идеального Я стало реальностью. Кино предлагает нам множество вариантов Идеального Я. Например, Джеймс Бонд,

пробно попадает в тело Аватара, он поражен тем, что может радоваться простым радостям. Он похож на ребенка – возможность бегать делает его счастливым. В дальнейшем Джейку приходится заново осваивать дикий мир Пандоры, пройти через долгий обряд инициации в племени Най-ви. Во время первой экспедиции вместе с командой учёных он впервые попадает на Пандору. Он испуган невиданной доселе природой: всё вокруг дикое, чужое. Джейк растерян, и в то же время у него просыпается детское любопытство. Он начинает «тестировать» этот мир. Происходит первая ночь в чужом месте, близкая нам по ощущениям человека, заблудившегося в тайге. Эта первая инициация – неудачная, становится символом ещё не наступившего совершенства героя. Визуализация страхов, нападающих на человека, липнувших, проникающих из тьмы, очень показательная. Крадущиеся существа, зрительно напоминающие волков-дьяволов, облепляют Джейка. Он, а, значит, мы вновь переживаем травму детства, когда в комнате перед сном выключают свет. Один из психологических процессов восприятия кино – это возможность овладеть травматическим переживанием<sup>13</sup>.

От стаи волков его спасает дочь вождя Най-ви и приводит в племя, но его боятся, поскольку он чужак. Эйва, душа планеты, дала добрый знак (семена с дерева, в котором эта душа воплощена, облепили Джейка). Душа выбрала его. У героя появляется миссия, а не просто задание. Все становится серьезнее. Мать Нейтири, местная жрица Моат, говорит ему: «Учись хорошо, и мы узнаем, можно ли вылечить твое безумие». Таким образом, душа героя представляется нам как травмированная.

Далее наступает «лето». Происходит ритуал континуальности – стремление к определению своей роли при сохранении уже устано-

---

в нем идеальное Я зрителей находит облегчение от ограничений, накладываемых реальностью, от страхов, от некомпетентности» [2].

<sup>13</sup> «Также в кинофильмах мы можем видеть отражение аналогичных попыток овладения универсальными конфликтами и травматическими переживаниями. Зрители могут реконструировать моменты тревоги ранних влечений, сохраняя безопасную дистанцию с ними и зная, что они могут пережить их. Люди всегда искали в искусстве возможность разрешения проблем. Экран в этом смысле подходит как контейнер для проекций личных и бессознательных страхов и влечений» [2].

вившихся отношений. Герой начинает ощущать свое Я и его причастность к чему-то большому, великому. В этот период проявляется внутренний конфликт. Джейк начинает смотреть на всё «их глазами».

Здесь мы знакомимся с архетипом Анимы, который воплощен в дочери вождя. Надо отметить, что Анима для мужчины играет роль объективации тех качеств, которых недостает мужчине по определению, но в которых он нуждается. Она знаменует собой то, что должен обрести мужчина на пути к Самости. Нейтири должна подготовить Джейка и научить всем премудростям воинственного племени Най-Ви, после чего тот должен держать экзамен, на котором племя оценит, насколько он может быть настоящим воином<sup>14</sup>. Анима-Нейтири – это ещё и архетип проводника в подземный, глубинный, таинственный мир. Связь с миром бессознательного – путь героя к себе. Этот этап символично заканчивается эпизодом купания в воде, ведь Вода является главным элементом «весеннего» периода. Через воду человек осуществляет очищение, омовения от прошлого опыта. Неслучайно жрица говорит: «Мы пытались учить людей, но это трудно – наполнить чашу, которая полна». Так, через купание происходит завершающий этап подготовительного ритуала. Джейк «чист» для нового опыта.

Этап *лета* – время, физическим элементом которого является воздух и стремление вверх. Джейк готов к следующему этапу – первый «подвиг» – стать настоящим охотником, поймать добычу. Он становится крепким и ловким наездником, приобретает отличную физическую форму. Здесь мы также видим, как реализовываются фантазии общества, пораженного комплексом неполноценности. Всем хочется быть на пике здоровья, есть фрукты с веток, пить росу, как делает Джейк на Пандоре.

Второй – нужно выбрать себе «верного коня» и овладеть им. Нужно, чтобы один из птиц-рептилий Икранов из дикой стаи на крутом утесе сам выбрал Джейка. Тот должен установить с ним прочную связь, тогда птица будет верна до конца смерти. Начиная с этого мо-

---

<sup>14</sup> «Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготавливается получение им волшебного средства или помощника». [4, с. 33]



мента и всегда, все испытания для героя будут сопряжены с опасностью смерти.

В этом эпизоде мы также видим, что Джейк в теле Аватара обладает тенденцией к обретению связей: у него, как и у всего племени, на конце волос, заплетенных в длинную косу, есть некие волоски, своего рода пуповина, которой они связываются с Природой. У всех живых существ есть такие «пуповины», напоминающие усики у насекомых или кошек. Ими они соприкасаются во время ритуалов молитвы, общения с мертвыми предками, через них осуществляется духовная и энергетическая подпитка от Пандоры. Так, для того чтобы окончательно закрепить связь со своим Икраном, Джейк должен прикоснуться кончиком своих волос к нему, сплестись «пуповинами». Когда герой учится летать на птице, они прячутся от еще более крупной особи – Турука. Он представляет собой более совершенную форму птиц. Тут же обозначается связь Турука с темным царством. Его имя расшифровывается как Последняя Тень.

Джейк учит диковинный язык, а точнее мы воспринимаем его как язык изначальный, сакральный. Так, в эпизоде, где учёный Норм учит его языку и жестам Най-ви, он объясняет, что жест «Я вижу тебя», кроме обозначения ритуала приветствия, имеет более глубокое значение. «Я вижу тебя», то есть я смотрю в твое сердце и признаю тебя, уважаю как равноправную личность.

Так вместе с Джейком мы проходим долгий этап инициации. Растет внутренний конфликт Джейка, он должен совершить моральный выбор, поскольку в любом случае он окажется предателем. События не оставляют ему выбора. Полковник в разговоре с Джейком замечает: «У меня появились сомнения». Полковник – Тиран-Отец, греческий Кронос, жестокий к своим детям. Он ничего не боится, будто бы прошел через ад. Полковник не доверяет Джейку, он советует ему улететь с планеты, ведь он уже сделал своё дело, и Полковнику ничего не стоит убрать племя с территории. Джейк обманывает его, говорит, намекая на церемонию посвящения в воины: «Когда я стану одним из них, они послушают меня».

В следующем эпизоде происходит второе рождение Джейка, то есть перед нами как раз заново определяется собственная идентичность. Для ритуала принятия Джейка в племя важен момент раскрашивания тела знаками. Анима наносит татуировки на тело Джейка. Татуировка – это идентификация с племенем, это знаки предков, это символическое зримое воплощение их опыта, таинственные письмена.

Следующий подэтап – обручение. Брак в любом цикле является завершающим действием, ведь он символизирует синтез мужского и женского начал. Посредством воссоединения с Анимой самоидентификация нашего героя завершена. Но самость ещё не обретена им – ведь его еще держат связи с миром людей. У него два тела.

Далее идет этап «осенний», который связан с ритуалом сепарации. Для человека он является периодом одиночества, личность действует сама по себе. Это отделение от природы, общества, роли, отношений с другими. Цель этого этапа – иное состояние бытия. Элемент этого этапа огонь, символизирующий страдания, боль, обретение себя, пусть через смерть и одиночество. Смысл этого этапа – катарсис от переживания свершения, порог способности к собственным деяниям. Обычно ритуал включает в себя кровавые обряды, чтобы подготовить личность к более трудной жизни. Осенний архетип личности называется архетипом воина.

Сепарация Джейка начинается с момента двойного разоблачения. Конфликт визуально обостряется. Техника, напоминающая внешне огромный экскаватор, движется на дерево, под которым заснули Джейк и Нейтири. В этом же эпизоде герой раскрывает перед людьми свои истинные намерения: он на стороне племени и против того, чтобы обитателей Пандоры согнали с нажитых мест путем уничтожения. Обостряется конфликт между Джейком и Полковником. Они уже явные антагонисты.

Когда племя, узнав о его предательстве, о том, что целью его проникновения в их семью было не столько обучение, сколько убеждение уйти с нажитой территории, его изгоняют. Так Джейк остается один между двух враждующих лагерей никому не нужный.

Чтобы вернуть себе доверие Най-Ви и спасти их, он должен совершить нечто необычное, подтверждающее не только то, что он один из них, но ещё и то, что он избранный. Он выбирает наиболее убедительный способ – ловит леоноптерикса, на языке Най-Ви, Турука. В начале Нейтири рассказала ему Легенду, согласно которой её древний предок был Турук-макто – наездник Турука. Турук выбрал его, и это было всего лишь в пятый раз «со времен первых песен», то есть можно считать с самого начала существования. Турук-макто объединил все живущие на Пандоре расы во время «великой скорби».

Хитрость, к которой прибегает герой «Аватара», помогает ему поймать Турука. Он возвращается в племя почти божеством с непрекаемым авторитетом, держит слово перед народом Най-Ви и объединяет другие племена для борьбы с людьми. Изначально силы не равны, но в итоге Эйва, которая поддерживает баланс сил на планете, помогает им.

«Осенний» этап реализуется в архетипическом мотиве Последней Великой Битвы. Главный герой буквально голыми руками дерется с вооруженным до зубов Полковником. В критический момент победа на стороне последнего, но в итоге героя спасет его Анима – Нейтири добивает Полковника, дает кислородную маску Джейку и приносит его к Древу Жизни, которое может спасти ему жизнь только в теле Аватара. В эпизоде, когда она держит на руках Джейка, потерявшего сознание от нехватки кислорода, мы видим, как Личность посредством своей Анимы видит и принимает свою Теневую сторону (Нейтири принимает Джейка в его человеческом облики). Теневую, потому что в Джейке-человеке мы видим его физиологические недостатки, означающие недостатки духовного плана. Так, герой обретает Самость в теле Аватара посредством ритуала Возрождения. Он вступил в новый этап своей жизни в новом образе. Снова детальный план открытых глаз – начало нового жизненного цикла. Это значит, что история может продолжиться.

## Литература

1. Карчевская К. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ. Автореферат. Спб., 2010.
2. Корбут К. Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал практической психологии и психоанализа, № 2, 2005. Источник – Интернет-сайт «Журнал практической психологии и психоанализа»: <http://psyjournal.ru/psyjournal/articles/detail.php?ID=2954>.
3. Лопухина. Архетип сезонности в психотерапии // Урания №1/1998 Источник – Интернет-сайт «Мир Урании»: [http://www.uranian.ru/vertical-menu/library/magazine/uranian-articles/uranian-articles\\_858.html](http://www.uranian.ru/vertical-menu/library/magazine/uranian-articles/uranian-articles_858.html).
4. Пропп В. Мифология волшебной сказки. Функции действующих лиц. – М., 1998.
5. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. М., 2009.

**КИНО КАК ВИД ИСКУССТВА  
И ЗНАКОВАЯ СИСТЕМА**



## **«ГЕНИАЛЬНАЯ БУЛЬВАРЩИНА»: ИСТОКИ РУССКОЙ ИГРОВОЙ ФИЛЬМЫ**

Диалог кинематографа со старейшими искусствами, особенно литературой, начался с момента возникновения кинозрелища – с не теряющих своего обаяния феерий Жоржа Мельеса. Появившийся как технический аттракцион и вскоре разочаровавший буржуазную публику, кинематограф демонстрировался в ярмарочных народных балаганах. Между тем балаганное кино представляло разнообразие интересов горожан и являло их общность. Все смотрели видовые картины, показывающие жизнь экзотических рыб в Берлинском аквариуме и игру Сары Бернар, любили комические фильмы о приключениях Дурашкина и Глупышкина.

С обретением кинематографом комфортных залов в них потянулась респектабельная публика, которая предъявила новые требования к зрелищу. Вкусы горожан становились все более дифференцированными и они оказывали все большее влияние на содержание кинематографических картин. Через десять лет существования кино речь зашла о том, быть или не быть новому развлечению. Кинематографу предстояло стать искусством, однако без диалога с другими искусствами это было невозможно. Кроме того, кинематографу предстояло стать кино-промышленностью, но без арсенала массовой культурой это было невозможно вдвойне. Поэтому представляется логичным выявить истоки русской игровой фильмы не только в связи с влиянием западной киноиндустрии, литературы и театра, но также в связи со вкусами массового зрителя и адаптированного в повседневность стиля модерн.

Когда балаганный кинематограф перестал удивлять самим фактом демонстрации на белом полотне движущихся изображений, одни стали видеть выход из кризиса в техническом перевороте, создавая трюковые фильмы и феерии, сиюсь изобрести цвет и звук. Другие предлагали «облагородить» содержание кинематографа, обратившись к «благородным сюжетам» классических литературных произведений, исторического или мифологического прошлого, театральной драматургии. Созданный в Париже «Фильм Д'Ар», привлечший к киносьемкам ведущих драматургов и актеров «Комедии Франсез», по-

родил большие пышные постановки итальянцев на сюжеты эллинской литературы, психологические драмы датчан, привел к созданию американской школы во главе с Д. Гриффитом.

Русский кинематограф начался с экранизаций популярного изложения отечественной истории. «Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири» (1909, реж. В. Гончаров), по свидетельству А. Ханжонкова, был сделан по лубочной книжке. Фирма А. Ханжонкова с самого начала своего существования была ориентирована на создание национального кинематографа, ее предпочтениями являлись экранизации русской классики и постановки картин на сюжеты русской истории. Ведущий режиссер фабрики П. Чардынин вспоминал о начале своей работы в кино: «Остановились на трех сценариях: «Купец Калашников» (Лермонтов), «Русская свадьба» (Сухонин) и «Выбор невест». Я уговорил участвовать всю нашу труппу и добился разрешения сделать съемки в театре, так как, конечно, никаких павильонов не было. <...> Никто из нас не имел ни малейшего понятия о съемках, шли, что называется, “на ура”, но зато все горели искренним желанием сделать все возможное. <...> Интерес к русским картинам был настолько велик, что когда появились объявления о выпуске – заказы буквально посыпались как из рога изобилия» [10].

После того как пора историко-патриотических и бравурных сюжетов прошла, основным поставщиком кинообразов стали классическая литература и театральная мелодрама. Однако литературная классика экранизировалась не по первоисточникам, а на основе аналогичных театральных спектаклей, либо по оперным либретто, рекламные афиши порой так и объявляли – «по опере», либо вообще по рисункам-иллюстрациям. Так, при постановке «Мертвых душ» (1909) режиссер П. Чардынин воспользовался известными рисунками П. Боклевского и А. Агина, из них была заимствована внешность изображаемых гоголевских персонажей, созданы мизансцены игровых эпизодов. Лубочные постановки осуществлялись театральными средствами, в них присутствовали все штампы оперных массовок. Режиссеры были лишь организаторами съемок, они следили за тем, чтобы исполнители вовремя выходили на съемочную площадку, не выходили за рамку кадра и т.п. Между тем фильмы-лубки обогащали представления рядового кинозрителя о классической литературе.



Репертуар 1910-х отвечает изменениям времени. На экране появляется хроника настоящих событий и утверждается кинодрама. Читатель газеты и посетитель кинематографа привлекается *действительной* уголовной хроникой и *действительными* катастрофами на экране. Так, один из провинциальных фельетонов под названием «Вместо Пинкертона (о новой духовной пище)» констатирует: «... Падение спроса на сыскную литературу. Но облагородился ли массовый читатель? – задается вопросом публицист. – Нет, Белинского и Гоголя с базара не понес. Массовый читатель по-прежнему падок для «историй» кровавых, до описания убийств, грабежей и насилий. Но “выдуманных сочинений” он уже не любит, он любит “правду”. И вот в руках у него вместо Ната Пинкертона – грошовые газеты, копеечные, а в них – сплошная уголовщина» [5]. Спросом на кинорынке начинают пользоваться постановки нашумевших судебных процессов и предпочтительнее с участием представителей высшего света, начало чему положила знаменитая авантюристка Мария Тарновская.

Кинематограф проецирует современные тенденции на экран. Драматическая составляющая в кинопрограммах растет, вводя моду на так называемую «драму из современной жизни», в действительности представлявшую собой драмы из жизни света, полусвета и, в конце концов, бульвара. Начало модной великосветской и бульварной кинотрадиции кладут «золотые серии» Амброзио, продукция Патэ и других европейских фирм. «Роковая любовь», «Таинственный незнакомец» и прочие «драмы из жизни Парижа»; «Бездны», «Омуты жизни» и другие серии «Белых рабынь», приписываемые провинциальной прессой Лондонскому Королевскому обществу защиты женщин – все эти картины повторяли одна другую, повествовали ли они об истории падения кафе-шантанной певички или мести каторжанина. Интерпретации произведений Теофиля Готье и Альфреда Мюссе от них ничем не отличались, переименованные, они получали другие названия и содержание.

Решающую роль в утверждении доминирующей в 1910-е годы декадентской драмы сыграл датский кинематограф. Даже провинциальная печать начинает выделять эти картины из общего потока, отмечая, что та или иная картина разыграна артистами Копенгагенского Королевского театра. Расцвет датского кинематографа был обусловлен интенсивной литературной и театральной жизнью Копенгагена

тех лет. Имена Г. Ибсена, Б. Бьернсона, К. Гамсуна, А. Стриндберга, Г. Банга не сходили со страниц литературных журналов и афиш крупнейших театров. Эти же авторы предопределили характер датского кино.

Датчане первыми оценили огромную силу воздействия на зрителей художественного образа, созданного актером. Зрителю и зрительнице тех далеких лет было не до специфики этой игры, однако что-то действительно заворожило их. Героев кинематографа зритель знал давно, но вот появляется Она – Актриса. Асту Нильсен называют «Северной Дузе», «Скандинавской Сарой Бернар». Она приходит в кинематограф не с широковещательной программой облагородить балаган. Нильсен играет в тех мелодрамах, что побуждают образованную публику считать кино развлечением для кухарок. Вместе с тем ей удается создать «новый тип женщины, свидетельствующий о переменах в тогдашних нравах», стать «одной из великих эротических фигур немого кино» [12]. Психологической декадентской драмой, датской эротической мелодрамой называли это кино. Сделавшее главный акцент на показе чувств, внутреннего мира персонажей, оно оказалось особенно близко русскому актерскому миру.

Итальянское кино олицетворяло противоположные тенденции европейской культуры. Костюмно-исторические фильмы итальянских студий отличались постановочной пышностью, салонно-психологические ленты демонстрировали на экране не меньшую роскошь в декоративном смысле, показывая жизнь аристократического и артистического бомонда. К услугам итальянской кинематографии существовал огромный запас французской и итальянской пикантной литературы, а также романы Д'Аннунцио, А. Батайля, П. Декурсея. Заграничные картины определили сюжетные и стилистические предпочтения многих российских кинолент. В русском кино утвердился термин «итальянский стиль постановки». Первые «королевы экрана» Франческа Бертини, Лида Борелли, Пина Миничелли, Эсперия Сантес, Мария Якобини породили стремление к подражанию, способствуя выдвижению отечественных кинодив.

Салонное кино, настроенное на вкусы невзыскательного горожанина, падкого до изображения жизни высших классов и низменных страстей, становится самым распространенным коммерческим жанром европейского и русского кинематографа, поскольку оно трансли-

ровало иной, заманчивой стиль жизни и феномен звездности, набирающий популярность у зрителя. Поставленное на поток, наделенное стандартом производство кинокартин способствовало распространению дешевых поделок. Развлекательные, эскапистские функции кинематографа, его связь с массовой культурой сразу же оказались предметом живейшего обсуждения. Принадлежность к Парнасу, равно как и его демократизм, стали подвергаться сомнению. «Кто раньше, до кинематографии воспитывал публику? – спрашивал журнал “Пегас”, – Литература, театр и лубочные картины Никольской улицы. Нет ли, поэтому, некоторой доли вины за первые ошибочные шаги молодой кинематографии на той литературе, которая, начавшись “Разбойником Чуркиным”, развернулась в наши дни романами, насыщенными или “геройствами” Нат-Пинкертонов, или откровенными картинами разнузданной похотливости?» [1, с. 56–59].

Когда вслед за западным кинематографом в русское кино вошла мода на современных декадентских и бульварных авторов, эти постановки согласовывались с традициями морально-дидактической литературы XIX столетия. Образность таких активно экранизируемых писателей и кинодраматургов, как М. Арцыбашев, А. Вербицкая, А. Каменский, А. Мар, Е. Нагродская, Л. Чарская, апеллировала к проблемам современной этики, имморализма и нигилизма. Не философия успеха и процветания, а высокая мораль служила путеводной звездой массовой культуры начала XX века и составляла важнейшую её особенность. Русская развлекательная культура не мыслила себя вне функций назидательных и просветительских, «вечных начал нравственности и красоты». Иначе этот кинематограф не нашел бы отклика у широкого зрителя.

Кинематографический рынок откликнулся на распространение декадентской и символистской поэтики, берясь за экранизацию К. Гамсуна, Г. фон Гофмансталя, Ж. Гюисманса, Г. Д’Аннунцио, Г. Ибсена, С. Пшибышевского, А. де Ренье, А. Стриндберга, О. Уайльда, В. Брюсова, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Ф. Сологуба, И. Северянина и др. Конечно, к этим авторам кинопредприниматели обращаются поздно, и смотрятся их имена в киноанонсах скорее претенциозным и несвежим украшением. Однако под стать им кинематографическая мелодрама стремилась к воплощению на экране трагических превращений человеческой фортуны и была пронизана ощущениями бес-

смысленности и краха существующей реальности. Герои немых дидактических драм первых лет существования кинематографа представляли порой схематизированных персонажей с диалогами в виде надписей, «говорили» языком идей, царивших в культуре времени. Элитарно-дерзкий колорит «конца века» отразился в кино лишь в бледных, «черно-белых» тонах. «Писатели для экрана, – замечала критика, – ограничились своей ролью сухим исчислением и расположением во времени – вероятных, маловероятных и совсем невероятных фактов из жизни алгебраически-неопределённых личностей, которые могут быть обозначены буквами – А, В, С и т.д., – которые могут быть одеты в костюмы любой эпохи, выкрашены под цвет кожи любой расы, наконец, с одинаковым успехом могут быть живыми существами или привидениями» [3, с. 109-114].

Кинематограф как «фантастическая действительность» стал темой символистов. А. Белый говорил о нем: балаган в благородном и высоком смысле слова. Не меньшее воздействие, чем эстетика символизма, на формирование русского киностиля оказал ведущий художественный стиль эпохи – Art Nouveau. Его проводниками являлись многие режиссеры, особенно Евгений Бауэр. С одной стороны, его картины, например «Немые свидетели» (1914), следовали традициям русской прозы в умении раскрыть поэтику скромных жизненных деталей, с другой стороны, изобразительный стиль знаменитых боевиков «Дети века» (1915), «Жизнь за жизнь» (1916), «Король Парижа» (1917) – являлся киноверсией русского модерна. В творчестве ведущих русских режиссеров – Я. Протазанова, В. Гардина, Е. Бауэра, П. Чардынина, – формировался киноязык раннего немого кино, и расцвет русской живописи и искусства «серебряного века» оказал на его развитие подспудное влияние.

Е. Бауэр мало обращался к литературной классике (тургеневская «Клара Милич» получила при постановке название «После смерти»). Он не был таким выдающимся мастером литературной экранизации, как Яков Протазанов. В большинстве случаев Е. Бауэр ставил «слякоть бульварную», экранизировал сочинения А. Амфитеатрова, З. Баранцевич, Ал. Вознесенского, Анны Мар, Ливерия Авида, М. Токарской, Н. Туркина, С. Юшкевича, а также произведения западных беллетристов – английского романиста Вильяма Локка, итальянскую писательницу Матильду Серао, французского писателя Жоржа Онэ.

Режиссёр стал мастером психологической драмы, романтической новеллы, «того нового типа кино-пьес, богатых не внешним разнообразием действия, а глубиной психологического содержания, в выпуске которых специализировалась ф-ма Ханжонкова, являющаяся вместе с тем и пионершей этого жанра» [7, с. 67]. «Картины подобного рода являются, по нашему мнению, особенностью русского экрана и намечают ту линию, по которой в дальнейшем должно пойти развитие художественного светотворчества», – писала кинокритика начала века [7, с. 67]. Вот как отзывалась она о тургеневской «Песне торжествующей любви» (1915) в постановке Е. Бауэра: «Сюжет “Песни торжествующей любви” достаточно хорошо всем известен. Но тем более становится интересным вопрос, насколько хорошо мог передать экран эту грациозную поэму Тургенева. Ведь это даже не лирическая драма; это – поэма, стихотворение в прозе. Здесь мы вплотную подходим к вопросу о художественной правоспособности экрана. Все ли доступно воспроизведению фотографии? Экран может охватить жизнь очень широко, жизнь в ее вечном движении. Но насколько глубоко он может проникнуть за рамки внешнего движения и внешней формы? Я осмелюсь утверждать, что длительное, лирическое настроение, покойная поза остаются в памяти скорее, чем трагические порывы» [4, с. 45–48].

Камерная лирическая киноповесть являлась особенностью русской кинематографии. Не секрет, что американская киноиндустрия в этот период обратилась к опыту русских картин психологического жанра, и одновременно с появлением в США фильмов Е. Бауэра и других режиссеров студий А. Ханжонкова и И. Ермольева Д. Гриффит начинает ставить камерные психологические картины. Русская картина владела тайной психологического настроения, и в этом приобщении к национальным традициям, в исканиях внутреннего настроения виделись успехи одного из лучших режиссеров экрана, чьи кинопьесы были действительно отмечены неподдельным лиризмом и не могли не вызывать ассоциаций с любимыми русской публикой тургеневско-мусатовскими мотивами. «Сила Бауэра была в настроении, – писал впоследствии В. Туркин. – <...> Он был первым из русских режиссеров, способствовавших победе русской картины над художественно сложенной заграничной фильмой» [8].

Психологическая правдивость – главное требование отечественного зрителя – и изящество внешнего оформления, не уступающее декорациям заграничным лент, являлись составляющими бауэровского стиля. Главным в почерке режиссера оставалось неизменное чувство красоты, красоты порой самоценной, имеющей оправдание только фактом своего существования. Декоративные эксперименты Е. Бауэра вполне соответствовали орнаментальному и избыточному «купеческому ампиру» своего времени, и сами по себе интерьеры его фильмов производят впечатление избыточности и «духоты». Но не интерьеры, колонны, меха и хрусталь интересны в его кинолентах. Модерн, ставивший перед собой цель насыщения искусством окружающей жизни, нашел отражение в мещанских вкусах и трансформировался как массовый модный стиль. Обстановка в картинах Е. Бауэра лишь соответствовала своему времени. Сам кадр продуман, красив и гармоничен в его фильмах. Это четкий графический и оптический рисунок, во многом созвучный графическому «гению» модерна, а иные кадры вполне сравнимы с полотнами А. Головина, К. Коровина, М. Врубеля. Данные не красками, а игрой «светописси», белоснежно-белых, серебристых оттенков и черного фона, произведения режиссера воссоздают в киноварианте мир зримой красоты модерна.

Под влиянием творчества Е. Бауэра символом кинематографичности становится культура живописи. Появление кинематографа в эпоху модерна представлялось современникам симптоматично. Режиссёр Б. Чайковский писал о природе Великого кинемо: «Он волшебным образом преображает жизнь, переносит её на экран и заставляет зрителя уноситься с ним в другой мир, мир преображенной действительности» [9]. «Кинематограф именно хочет творить, – свидетельствовала киномысль тех лет, – Он, с дерзостью всего нового, хочет приобщиться к тем тайнам, которые дают власть над жизнью. Он хочет этой власти, чтобы уводить своих зрителей, наряду с другими искусствами, от “слишком жесткого реализма” в иной мир, преображенный творческой иллюзией и мечтой» [6, с. 2–3].

Русское дореволюционное кино создает особый, совершенно уникальный стиль, имевший самые прихотливые истоки. Вбирая в себя достижения западного киноискусства, откликаясь на требования массового зрителя, отражая тревоги и предчувствия времени, русская кинематография в своих лучших образцах унаследовала традиции

русской классической литературы и обогатилась поисками искусства модерна. Русский киностиль стремился передать глубину «чеховских» настроений, запечатлев их в статике актерской игры, гармонии окружающей обстановки, лирике пейзажа. О дореволюционном кино критик А. Левинсон уже в эмиграции вспоминал: «Драматургия Чехова, отживающая на подмостках, торжествовала на экране. <...> Вера Холодная и Полонский возвращались с бала на автомобиле, лицом к зрителю, на первом плане, каждый из них был погружен в свою боль; они не глядели друг на друга и не двигались. И в этой неподвижности решалась их судьба. Это и была драма. Никто не гнался за автомобилем. Он не развивал скорости. То, что было за окнами его, не существовало. Он не падал под откос, ибо развязка не нуждалась в пособничестве случая. А в те годы Том Микс уже прыгал с моста на крышу курьерского поезда: “авантюрный” сценарий торжествовал. Русское же творчество было поглощено переживанием, вибрацией атмосферы вокруг неподвижных фигур. <...> Банальность положений и приемов бывала подчас разительна, но лишь для русского глаза. Для западного зрителя банальность эта была бы непостижимой и иррациональной экзотикой» [2, с. 11 – 12].

## Литература

1. Алек. В чем горе? // Пегас. 1915. № 2. С.56–59.
2. Великий кинемо: каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908 – 1919. М., 2002. С.11–12.
3. В. О страхах «бессюжетицы» // Пегас. 1916. № 9–10. С. 109–114.
4. Incognito. Песнь торжествующей любви // Вестник кинематографии. 1915. № 115 / 17–18. С.45–48.
5. Маленький фельетон. Вместо Пинкертон (о новой духовной пище) // Пермские губернские ведомости. 1911. 6 ноябр. № 135.
6. Машков Ф. Terra incognita // Проектор. 1916. № 11–12. С. 2–3.
7. Среди новинок // Сине-фоно. 1916. № 19–20. С. 67.

8. Туркин В. Е. Бауэр и русская кинематография // Киногазета. 1918. № 3.
9. Чайковский Б.В. О новом искусстве // Киногазета. 1918. № 1/
10. Чардынин П. Рождение русской кинематографии // Кино. 1926. № 35.
11. Эйзеншиц Б. Немецкое кино. 1895–1933 // Киноведческие записки. 2002. № 58. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/246/>.



## РИТОРИКА КИНОПОВЕСТВОВАНИЯ: ФИГУРЫ И ТРОПЫ

Что заставляет многочисленные группы зрителей разных стран (культур) и исторических периодов смеяться или замирать на одних и тех же кадрах фильма и почему художественный текст, несмотря на эволюцию культурного, вкуса, социального контекста, языка, смену эстетических доктрин продолжает воздействовать на читателя? Подобные вопросы неоднократно ставились филологами, историками, режиссёрами, журналистами, и до сегодняшнего дня в этом отношении ещё не сказано последнего слова.

Одним из ответов на эти и многие другие вопросы становится признание некоторого имманентного произведению кода (языка), связанного не столько с меняющимся культурным окружением, сколько с внутренней организацией самого текста. Важный аспект этого языка представлен риторической его составляющей, набором тропов и фигур речи, утвердившихся в тексте и организующих его структуру. Сколько работ, столько и авторских находок, а потому перечисление всевозможных риторических средств – долгая и недостижимая задача, в которой научная дескрипция этих приёмов длилась бы бесконечно. Автором статьи была предложена модель, описывающая четыре группы риторических средств, в которые может быть включён любой из встречающихся в тексте примеров. Каждая из групп предполагает характерный механизм организации приёма, строящийся на пересечении двух бинарных оппозиций: 1) нормы и нарушения (отклонения фиксируются на уровне повествуемой *истории* с учётом её хронологической и причинно-следственной характеристик); 2) сукцессивности и симультанности (присутствия или отсутствия в тексте составных элементов фигуры/тропа).

Для удобства обозначим сказанное в виде таблицы:

	<b>Фигуры</b> (нарушение)	<b>Тропы</b> (норма)
<b>Сукцессивность</b> (присутствие)	1 <i>сукцессивные</i> <i>фигуры</i>	2 <i>сукцессивные</i> <i>тропы</i>
<b>Симультанность</b> (отсутствие)	1а <i>симультанные</i> <i>фигуры</i>	2а <i>симультанные</i> <i>тропы</i>

Одну из самых многочисленных групп риторических средств составляют *сукцессивные фигуры*, предполагающие то или иное нарушение логики повествовательного развёртывания. К ним относятся случаи пропуска повествовательного элемента при условии последующего его восстановления – перетасовка фактов, причин и следствий, различного рода повествовательные ловушки и другие явления, основанные на повторе, инверсии, нарушении логики и хронологии событий. Не будем задерживаться на данной группе подробно, приведём лишь наиболее показательные случаи. Самый распространённый пример – инвертированное повествование, основанное на нарушении логических, либо хронологических связей истории. К этой группе относятся разного рода повествовательные «ловушки», когда пропуск того или иного нарративного элемента, оставаясь незамеченным для зрителя, провоцирует ошибочную интерпретацию разворачивающихся событий. Подобный приём типичен для детективного жанра, когда при соблюдении фокализации на рассказчике (следователе) от зрителя всё же укрывается большая часть его выводов и предположений, становящихся очевидными лишь в конце истории, что позволяет максимально долго сохранять эффект эмоциональной вовлечённости.

Одним из самых распространённых случаев *добавления* в кинематографе служат эпизоды сна персонажей, в которых события разворачиваются совершенно отличным от реальности и, как правило, наихудшим для героя образом, а после пробуждения течёт уже совсем другая история. В этом же ключе можно интерпретировать и приём «разных версий», когда одному событию истории соответствуют несколько изложений последней. Примером может послужить фильм современного режиссёра Пита Трэвиса «Точка обстрела» (2008), в котором действие несколько раз возвращается к начальной точке, причём каждый раз происшествия «фокусируются» разными персонажами: редактором новостей Рексом Бруксом, агентами секретной службы, полицейским Эрнике, туристом из США, самим Президентом США Генри Эштоном, на которого было совершено покушение, являющееся отправным пунктом повествуемой истории.

Особняком от упомянутых выше примеров повествовательного добавления стоит фильм А. Куросавы «Расёмон» (羅生門, 1950), снятый по рассказу Рюноскэ Акутагавы «В чаще». Сюжет включает в се-

бя четыре версии одного события, однако само событие так и остаётся неизвестным. Очевидно конъюнктивное соположение нескольких точек зрения, однако, если в предшествующих примерах событие так или иначе присутствовало в тексте, либо в различных его интерпретациях, либо в одном из вариантов развития действия, то в «Расёмоне» оно полностью удалено из повествования – произошедшее так и остаётся загадкой. В изложенном примере мы имеем дело с операцией сокращения, когда сокрытый элемент (преступление), в противоположность классическому детективу, так и не восстанавливается впоследствии, что позволяет отнести данный случай к другому разделу риторических приёмов – *симультаннм фигурам*.

О симультаннм фигурах с учётом аномалии следует говорить в тех случаях, когда зритель ощущает умолчание, подмену, опущение некоторого факта истории. Событие может как полностью удаляться из повествования, так и замещаться другими элементами. Указанные возможности соответствуют риторическим операциям *сокращения и субституции*, лежащим в основе приёмов данной группы. Как и в случае риторических приёмов первого раздела, симультаннм фигуры конституируются отношением между историей (означаемым), предполагающим цепь хронологически и каузально связанных событий, и собственно повествованием (означающим). Принцип отсутствия обнаруживает себя в удалении из повествования некоторого значимого компонента истории, обуславливая тем самым присутствие загадки, тайны, неопределённости и, как следствие, множественной интерпретации отсутствующего элемента. Разгадка остаётся неизвестной. На пропущенное событие либо прямо указывается в повествовании путём разного рода упоминаний о приметах последнего, что можно наблюдать в упомянутом выше примере фигуры повествовательного добавления, конституирующей композицию фильма «Расёмон», либо оно опускается незаметно, и лишь по изменившейся ситуации зритель может догадываться, что то или иное событие имело место.

Наличием симультаннм фигур, предполагающих усечение центрального события, отмечен ряд киноповествований второй половины XX века. Одним из показательных примеров может послужить фильм австралийского режиссёра Питера Уира «Пикник у висячей скалы» (“Picnic at Hanging Rock”, 1975), где вокруг сокращённого события строится всё повествовательное развёртывание. Напомним сюжет: в

день святого Валентина группа девушек одного из закрытых частных колледжей отправляется на прогулку к Висячей скале, однако во время этого путешествия происходят странные вещи – несколько девушек пропадают в расщелине между камней. Причины их исчезновения безуспешно пытаются выяснить, выдвигаются разные версии, вплоть до похищения и изнасилования, однако ряд странных деталей в показаниях двух спасшихся персонажей, а также некоторых других действующих лиц (рассказ о взбирающейся вслед за ученицами полурасдетой преподавательнице мисс Макгро; подобная сну, парализующая движения усталость, одолевающая на скале начавшего самостоятельные поиски девушек юноши Майка; остановка времени на всех часах вблизи висячей скалы и др.) не позволяет согласиться с наиболее «рациональной» версией похищения, провоцируя вереницу мистических интерпретаций. Отсутствие однозначного разъяснения обуславливает нагнетание ужаса в восприятии происходящих событий, которые сами по себе не содержат ничего жуткого.

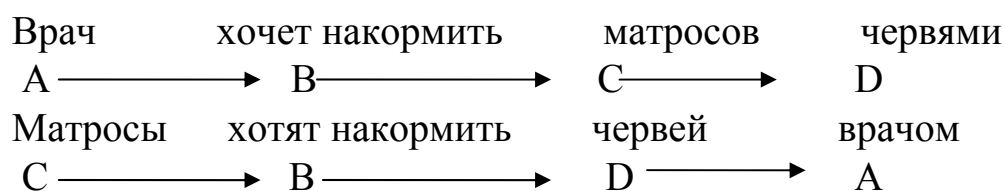
Подобный приём можем наблюдать и в некоторых других, композиционно схожих киноповествованиях. Так, в «Фотоувеличении» (“Blow-up”, 1966) М. Антониони, снятом по одному из рассказов Хулио Кортасара, событие, вокруг которого разворачивается сюжет – убийство в парке, так и остаётся неразгаданным, более того в финальной сцене ставится под сомнение само наличие этого события в истории. По схожему принципу загадки, с очевидным отказом от интерпретации происходящих событий, построены многие фильмы А. Хичкока. В «Птицах» (The Birds, 1963) причины нападения пернатых на людей остаются подчёркнуто неизвестными на протяжении всего фильма, о чём прямо говорится в радиосообщении одного из последних эпизодов. Да и сама сюжетная развязка оставляет много вопросов: во время очередного затишья персонажи уезжают, но угроза нападения птиц по-прежнему сохраняется, обуславливая опасения по поводу дальнейшей судьбы героев.

Случаи повествовательных **тропов** в кинематографе связаны, прежде всего с такой его характерной особенностью как принцип монтажа. Следуя законам композиции, режиссёр перемежает сюжетные линии, добавляет образы-символы, отсекает ненужные фрагменты, меняет планы и ракурс изображения. Смонтированные кадры, образы способны взаимодействовать, создавая нужный риторический

эффект. Автор теории монтажной композиции в кинематографе Сергей Эйзенштейн наглядно продемонстрировал её принципы на практике. Обратимся к одной из центральных работ режиссёра – фильму «Броненосец Потёмкин» (1925), напомнив содержание ряда эпизодов. В первой части фильма причиной недовольства матросов является некачественное мясо – матросы раздражённо осматривают висящие туши, вертят их в разные стороны, их протест отображается и в сопутствующих титрах, однако судить о качестве продукта самому зрителю предлагается лишь несколькими кадрами позже – в сцене осмотра провизии судовым врачом Смирновым. Крупным планом дается изображение того, как Смирнов снимает и складывает пенсне; следующая картина представляет собой сочетание висящего мяса, поднесённого к одной из частей его пенсне и ползающих по всему куску червей. Кадр повторяется несколько раз, причём зритель смотрит не через пенсне, а рядом с ним, однако присутствие в кадре линз позволяет создать необходимый эффект приближения. Позже, в эпизоде восстания матросов, сцена с теми же составляющими повторяется вновь, но камера последовательно фиксирует три эпизода:

- 1) выброшенный за борт врач;
- 2) червивый кусок мяса;
- 3) зацепившееся за канат пенсне.

Приведённые примеры соответствуют рассматриваемым С. Эйзенштейном условиям монтажной статики и динамики [6], первая из которых (статика) предполагает членение внутри одного кадра (пенсне + мясо + черви), в то время как вторая (динамика) характеризуется склеиванием монтируемых кусков во времени (три последовательных эпизода о враче, мясе и пенсне). Более того, оба рассматриваемых примера (статики и динамики) не смежные в киноповествовании, но удалённые друг от друга, взаимодействуют, образуя параллельную конструкцию по принципу хиазма:



В последнем из рассмотренных случаев обнаруживаем *сукцессивный троп*, не обусловленный монтажными отношениями соположения.

Многочисленные случаи *симультианных тропов* встречаем среди различного рода повествовательных метафор, в том числе кинематографических. Примером подобной метафоры в области кинематографа может служить эпизод фильма Ф. Феллини «Рим» (1972), включающий демонстрацию новой моды служителей католической церкви. В нескольких чертах напомним содержание. В зале одного из католических храмов собирается религиозная и светская знать римского общества. Пришедшие рассаживаются по местам в ожидании запланированного мероприятия. Через некоторое время объявляют начало представления церковной моды, после чего один за другим перед публикой проходят все чины и саны католичества – от монахинь-послушниц, настоятельниц и сельских священников до самого Папы. По мере их появления сообщается информация о костюме, его назначении, ткани, пошиве, материале, практичности и дополнительных удобных функциях. Эпизод заканчивается религиозным экстазом публики, склоняющейся ниц перед сияющим в золотых лучах Папой Римским. В случае сукцессивного тропа тот же эпизод был бы построен монтажным сопоставлением демонстрации образцов мод с процедурой облачения католических священников. Тем не менее у Ф. Феллини оба возможных эпизода слиты в один ёмкий образ, соединяющий в себе два возможных элемента:

- облачение католических священников;
- демонстрация мод.

Непосредственно мы наблюдаем лишь первый из обозначенных смыслов, однако о необычности фрагмента свидетельствует включённый в его состав элемент, явственно отсылающий ко второму, остающемуся «вне текста», смыслу. Несмотря на то, что второй элемент тропа – демонстрация мод – сокращается в повествовании, нарушения здесь нет, так как вторая параллель (показ мод) в истории отсутствует вовсе, даже если мы явственно обнаруживаем её в процессе деконструкции тропа.

Опишем механизм действия данного приёма более подробно:

1) Реконструировав второй компонент образа, получим два смысловых ряда: шествие католических священников (1) и показ моды на подиуме (2). Второй ряд оказывается полностью включённым в первый.

2) Второй смысловой ряд, хотя и подвергается операции сокращения, однако, обнаруживает себя в тексте в виде заместительного образования – его знак считывается в первом ряду, видоизменяя его: это уже не просто шествие католических священников, но шествие, построенное по принципу показа моды.

<b>демонстративный проход перед публикой в специфических одеждах, маркированных некоторой функцией</b>	
священники проходят перед публикой в ритуальных одеждах	модели проходят перед публикой в модных одеждах
священники проходят перед публикой в <u>модных</u> одеждах	

Общий элемент «демонстративный проход перед публикой в специфических одеждах, маркированных некоторой функцией» позволяет наложить друг на друга указанные линии по признаку сходства. Дифференциальный компонент второго ряда «модный» включается в первый смысловой ряд, субституируя компонент «ритуальный» и заставляя угадывать пропущенную в тексте линию. Первый ряд подвергается деформации – это уже не шествие католических священников, но шествие, напоминающее показ мод. Намёк на вторую смысловую линию коннотативно обогащает образ, провоцируя ряды прогнозируемых интерпретаций.

Предложенная модель описания риторических средств носит универсальный характер и может быть примерена к любому повествовательному высказыванию, будь то литература или кинематограф, что ещё более роднит данные явления в общем понятии «текст».

## Литература

1. Куросава А. Расёмон [Кинофильм] / реж. А. Куросава; авт. сцен. Р. Акутагава, А. Куросава, С. Хасимото; опер. К. Миягава; продюсеры М. Дзинго, М. Нагата. – Япония: Daiei, 1950. – 88 мин. (1 опт. диск (DVD-ROM): зв., цв.; 12 см.)

2. Монтаж: Литература, искусство, театр, кино. Отв. ред. Б.В. Раушенбах; сост. М.Б. Ямпольского. М.: Наука, 1988.

3. Уир П. Пикник у Висячей скалы [Кинофильм] / реж. П. Уир; авт. сцен. Д. Линдси, К. Грин; опер. Р. Бойд; продюсеры Х. Макэлрой, Д. Макэлрой. – Австралия: Australian Film Commission, 1975. (1 опт. диск (DVD-ROM): зв., цв.; 12 см. – 115 мин.)

4. Феллини Ф. Рим [Кинофильм] / реж. Ф. Феллини; авт. сцен. Ф. Феллини, Б. Дзаппони; опер. Д. Ротунно; продюсер Т. Василе. – Италия, Франция: Les Productions Artistes Associés, Produzioni Europee Associati (PEA), Ultra Film, 1972. – 128 мин. (1 опт. диск (DVD-ROM): зв., цв.; 12 см.)

5. Эйзенштейн С.М. Броненосец «Потёмкин» [Кинофильм] / реж. С. Эйзенштейн; авт. сцен. Н. Агаджанова, С. Эйзенштейн; опер. Э. Тиссэ, В. Попов; продюсер Я. Блэх. – СССР: Мосфильм, 1925. – 75 мин. (1 опт. диск (DVD-ROM): зв., цв.; 12 см.).

6. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Искусство кино. – 1939. – №1.



## АЛЛЮЗИВНОЕ ПОЛЕ ЛИЧНОСТИ И ЕГО РОЛЬ В МАССОВОМ КИНО

Аллюзия – прием, часто применяемый в кинематографе. Киноцитата редко является в полном смысле цитатой – то есть вставкой фрагмента чужого кинотекста в собственный. Чаще это именно аллюзии, создающие отсылку к тому или иному претексту. Среди фильмов, являющихся источником киноаллюзий, стоит назвать такие как трилогия «Крестный отец», цикл «Звездные войны», «Терминатор» и многие другие «культовые» фильмы. Именно «культовость», общеизвестность, включенность в культурную парадигму большого числа зрителей и создает необходимые условия для того, чтобы аллюзия на эти кинотексты работала как прием в визуальном тексте-реципиенте. Для того чтобы аллюзивный компонент привнес в кинотекст дополнительные смыслы, необходимо узнавание претекста.

Например, сцена-аллюзия на фильм «Крестный отец» из кинофильма «Анализируй это» (1999, режиссер Гарольд Рэмис) представляет собой точную цитацию визуального ряда. Благодаря этой сцене мы можем лучше понять переживания и страхи психоаналитика, вынужденного работать с необычным пациентом – ушедшим на покой мафиози.

Но такие примеры не так часты, так как для того, чтобы возложить на аллюзивный компонент смысловую нагрузку, создатели фильма должны быть уверены, что аллюзия обязательно (подчеркивание наше – Д.З.) будет прочитываться всеми зрителями. А для этого претекст должен быть известен каждому потенциальному потребителю кинотекста. Это условие едва ли выполнимо в массовом кино. Элитарное кино, имеющее более узкий круг зрителей, зачастую знакомых со всеми знаковыми для этого направления кинотекстами, имеет больше возможностей для использования максимально нагруженной смыслами аллюзии. Однако нам показалось более интересным исследование в этом аспекте именно кино массового, перед которым при работе с аллюзией стоит сложнейшая задача – интегрировать аллюзивный компонент в кинотекст при условии, что некоторая часть аудитории, не знакомая с претекстом, не сумеет «прочитать» его.

Следовательно, аллюзия должна быть так введена в визуальный текст, чтобы неготовый к ее восприятию зритель не воспринял аллюзию как инородный, чуждый кинотексту компонент. Прочтение аллюзии в массовом кино чаще всего не является необходимым для понимания всего кинотекста в целом, но создает дополнительные смыслы и трактовки для зрителя, способного опознать аллюзивный компонент.

Поэтому часто аллюзия в массовом кино призвана создать комический эффект. То есть, если киноцитата опознается зрителем, это вызывает смеховую реакцию, если не познается – не создает проблем в восприятии кинотекста в целом. Например, когда героиня мультсериала «Симпсоны» Лиза Симпсон открывает глаза, видит перед собой на подушке голову пони и пугается – это аллюзия на фильм «Крестный отец». Но в том случае, если аллюзивный компонент не опознается, смех вызывает сама сцена. Смеховая реакция запускается другим механизмом, и это не нарушает целостности кинотекста.

Но помимо аллюзивной отсылки зрителя фильма-реципиента к претексту в массовом кино можно обнаружить еще и специфический тип аллюзии, где главной точкой смыкания визуальных текстов является не киноцитата, а аллюзивное поле какой-либо личности.

Этой личностью может быть актер, играющий в фильме-реципиенте и фильме-претексте и являющийся единственной связью этих фильмов. Например, в первые же минуты фильма «Пиранья 3D» погибает персонаж, выживший в другом фильме о животных-людоедах «Челюсти».

«Самая же лучшая роль второго плана родилась у нас из сумасшедшей идеи во время работы над сценарием картины, – говорит режиссер «Пираний» Ажа. Фильм должен был начинаться со сцены, в которой рыбака, случайно оказавшегося в эпицентре землетрясения, пожирает кто-то, находящийся под водой. Я все время думал над тем, кто бы мог сыграть эту эпизодическую роль. И вдруг мне пришла в голову мысль, что это мог бы быть Мэтт Хупер, уцелевший герой «Челюстей», уже вышедший на пенсию». По словам режиссера, Ричард Дрейфус к своей роли «...подошел максимально тщательно. Его одежда полностью повторяла костюм Мэтта Хупера. Для него даже подобрали те же самые очки, что он носил в «Челюстях». Все было идентичным. В сцене, открывающей наш фильм, он поет знакомую по фильму Спилберга песню «Show me the way to go home».

Ричарду все это очень понравилось. Его роль вышла за рамки эпизода, оказавшись чем-то большим: как если бы герой одного фильма перешагнул в другую картину и вернулся обратно» [1].

Крошечная, эпизодическая роль несет определенную смысловую нагрузку. Этим эпизодом создатели фильма как бы подчеркивают, что их детище «круче» претекста, потому что выживший там герой не может уцелеть в «Пираньях». Аллюзивная связь держится на личности актера, но подкреплена несколькими деталями: песней, костюмом.

Ту же функцию выполняет хэллоуинский эпизод в сериале «Касл», где герой – писатель Ричард Касл – переодевается для костюмированного бала в одежду космического ковбоя. Дочь героя отвечает, что он уже «надевал этот костюм лет пять назад» – в то время, когда играющий Касла Натан Филион снимался в популярном сериале «Светлячок», где сыграл роль капитана космического корабля. Костюм героя подкрепляет аллюзивную связь.

Однако этот эпизод не несет существенной смысловой нагрузки. Это скорее часть «фансервиса», приятное напоминание о любимом сериале, которое приятно фанатам.

Еще один пример: в фильме «Крик» стареющая актриса говорит, что когда-то она переспала с режиссером, потому что тот обещал ей роль принцессы Леи в «Звездных войнах», но обманул. Смеховой эффект возникает от того, что фразу произносит Кэрри Фишер, актриса, сыгравшая Лею.

Часто аллюзия строится на появлении в кадре дуэта актеров, уже имеющего за плечами один или несколько культовых фильмов. Так пара Аль Пачино – Де Ниро, сыгравшие двоих из семейства Корлеоне, встречаются лицом к лицу в фильме «Схватка». Антонио Бандерес и его партнерша по фильму «Отчаянный» Сальма Хайек («Desperado», 1995, режиссер Роберт Родригес) озвучивают кота и кошку в полнометражном мультфильме «Кот в сапогах». Здесь даже не внешность, а одни только голоса актеров создают аллюзивное смысловое поле.

То, что подобные аллюзии являются неслучайными, намеренно простроенными можно доказать и «от противного»: есть можно привести множество примеров, когда сотрудничество в новой картине актеров, сыгравших в культовом фильме, не становится источником ал-

люзии. Например, Леонардо Ди Каприо и Кэйт Уинслет после «Титаника» (1997, режиссер Джеймс Кэмерон) вместе снялись в фильме «Дорога перемен» (2008, режиссер Сэм Мендес). Дуэт Константин Хабенский – Елизавета Боярская и фильмы «Ирония судьбы-2» и «Адмирал»; Олег Янковский и Ирина Купченко – фильмы «Собака Баскервилей», «Обыкновенное чудо», «Приходи на меня посмотреть» – во всех этих случаях аллюзивный компонент, связывающий ранние фильмы с позднейшими, отсутствует.

Следует сказать, что прием киноаллюзии, так хорошо освоенный западным кинематографом, был совершенно чужд советскому кино.

Эльдар Рязанов вспоминал, почему не разрешали снимать И. Смоктуновского в роли Деточкина: «Помню, как меня вызвал к себе наш министр А. В. Романов.

– Это правда, что вы утвердили на главную роль в своем фильме Иннокентия Смоктуновского? – спросил он.

Я в это время только-только начинал съемки «Берегись автомобиля».

– Да, – сказал я настороженно. – А что?

– Как вы могли? Он только что сыграл Владимира Ильича Ленина в фильме «На одной планете». А теперь у вас он, значит, будет играть жулика?

Я вначале растерялся. Такого оборота я не ожидал.

– Но он же будет играть у меня в другом гриме, – нашелся я. – У Смоктуновского будет совершенно иной внешний облик.

– Все равно, – уперся министр. – Этого делать не следует» [2, с. 89-90].

Советский кинематограф существовал в условиях, когда «нежелательные аллюзии» нужно было отсекать. Только сейчас в российском кино мы видим, как развивается и применяется этот прием.

В качестве примера приведем фильм «День радио»: здесь аллюзивное поле личности используется неоднократно, но – как чаще всего происходит в западном кинематографе – для создания комического эффекта. Например: характеризуя атамана Парамонова, роль которого исполняет Алексей Кортнев, один из персонажей бормочет саркастически: «Я ваш брат, я человек», тем самым отсылая читателя к песне «Генералы песчаных карьеров», исполненной группой «Несчастный

случай», солистом которой и является Кортнев. Еще один пример: фраза «Я футболом не интересуюсь», произнесенная кандидатом в губернаторы Игорем Владимировичем Цаплиным, роль которого играет известный футбольным комментатор Василий Уткин. В этом случае мы видим перед собой не «эхо знаковой роли», о чем говорили ранее, а «эхо медийной личности», когда аллюзия отсылает не к претексту, а к некоей общеизвестной информации о конкретном человеке.

Действительно, чаще всего аллюзии, построенные на работе с «аллюзивным полем» личности, в кинотексте играют роль шутки, понятной «посвященным», но в редких случаях аллюзивный компонент создает прочные интертекстуальные связи, обогащающие новыми смыслами не только текст-реципиент, но и текст-источник. Отличным примером аллюзии подобного рода может служить серия четвертого эпизода сериала «Касл».

Во втором эпизоде сериала, в так называемой «хэллоуинской» серии (которые, чаще всего, имеют целью развлечь фанатов) Касл предстает в костюме космического ковбоя – костюм капитана Рейнолдса. Но в четвертом эпизоде эта аллюзия идет дальше. Здесь уже нет четкой визуальной привязки (костюм), нет отсылающих фраз, но появляется новый герой – полусумасшедший детектив Слейтер, которого играет Адам Болдуин, в сериале «Светлячок» сыгравший Джейна – такого же полусумасшедшего бандита, который одновременно является частью команды Рейнолдса, но постоянно предпринимает попытки занять место капитана.

В этой серии Касл и детектив Слейтер отыгрывают не только сюжет серии, но и - на уровне аллюзии – позволяют нам увидеть альтернативную версию «Светлячка», ту, в которой Джейн все-таки берет власть в свои руки. Основная аллюзивная нагрузка здесь на актеров и сходство характеров персонажей. Дополнительной зацепкой может служить передача «коричневого кожаного плаща», для Касла – просто дорогой вещи, которую он отдает Слейтеру за возможность работать с ним над делом, для Рейнольдса (и Джейна) – символа капитанской власти. В результате одна сюжетная линия одновременно работает на двух уровнях. Касл понимает, как ему повезло с прежним напарником – детективом Беккет, ответственной, умной женщиной-полицейским. А зритель, прочитывающий аллюзию на «Светлячка»,

видит новую историю о команде Рейнолдса, где ставший капитаном Джейн едва не приводит всех к гибели из-за своей безответственности, и другие герои укоряют Касла-Рейнолдса за то, что он так просто «отдал коричневый плащ», забыв о нуждах команды.

Подобный прием – редкий случай, хотя бы в силу того, что работает исключительно на аудиторию зрителей-фанатов. Но фанатская культура (причем именно сериальных фанатов) на Западе развивается очень активно. Именно они делают сборы фильмам и продлевают жизнь сериалов. Для того чтобы оказать знак внимания фанатам, режиссеры активно работают на фансервис, в том числе и вводя в кинотекст аллюзии. И, на наш взгляд, несмотря на некоторую упрощенность визуального текста массовой культуры, именно в массовом кино, в том числе – в рамках фансервиса, прием аллюзии будет развиваться и совершенствоваться, открывая новые возможности кинотекста.

## Литература

1. Официальный пресс-релиз фильма «Пирания 3D» // <http://www.cinema.vrn.ru/Clauses/piranha3d.shtml>.
2. Рязанов Э. А. Неподведённые итоги. М. Вагриус, 1997.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ  
И ЕГО ЭКРАНИЗАЦИИ**





**ПЬЕРОТИСТСКИЕ МОТИВЫ И ИХ РЕШЕНИЕ  
В РОМАНЕ Г. МАННА «УЧИТЕЛЬ ГНУС» И В ФИЛЬМЕ  
И. ФОН ШТЕРНБЕРГА «ГОЛУБОЙ АНГЕЛ»**

Роман Г. Манна «Учитель Гнус, или Конец одного тирана» («Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen», 1904) лег в основу фильма Джозефа фон Штернберга «Голубой ангел» («Der blaue Engel», 1930). Штернберг выбирает между предложенными Манном возможностями, останавливая свое внимание на пьеротистских мотивах романа.

Фигура Пьеро аккумулирует в себе комплекс понятий, который еще Кьеркегором был осмыслен как представляющий основные культурные особенности человека нового времени: одиночество, меланхолию, одержимость смертью, атавистическую жестокость, ироническую отстраненность не участника, но наблюдателя жизни [См. 6]. В современной науке за этой эпохой закрепилось наименование модерности. Это такое «культурное состояние, в котором кажущаяся абсолютной необходимость обновления и постоянных перемен становится наиболее важным фактором жизни, творчества и мысли» [12, р. 456]. По мысли Ж. Старобинского, в эпоху модерности на смену «традиционным источникам творческого вдохновения», «приключениям языческих богов и героев» и «библейским сценам», приходит «новая мифология» [3, с. 507]. Если апелляция к «богам и героям» означала причащение неизменному, торжество гармонии искусства над хаосом жизни, то обращение художника к «новой мифологии», напротив, освящает хаос, утверждая в правах актуальное, преходящее, случайное. В качестве персонажа «новой мифологии» Старобинский анализирует клоуна, вариантом которого является Пьеро.

Важной темой романа Г. Манна «Учитель Гнус» является трансформация культурного мышления, осознание перехода от традиционалистского типа культурного мышления к современному, символически представленное в образе главного героя. Профессор Нусс (Raas) по прозвищу Гнус (Unrat) преподает в гимназии классическую литературу. Являя собой незыблемый образец, классика олицетворяет традиционность, власть авторитетов. Профессор чувствует себя опло-

том общественных установлений. Окаменелые, лишённые всякого живого смысла сентенции составляют для него основу бытия, позволяют ловить бунтующих учеников «с поличным» и вдохновляют на учёный труд о партикулах Гомера. Увлечение «артисткой Фрелих» уничтожает этот мир. На листках с исследованием партикул Гомера пишутся записки к Розе, героя увлекает беготня по портным и мебельщикам, жизнь школьного класса, всегда одна и та же для многих поколений, сменяется каждодневным превращением Розы с помощью грима в «артистку Фрелих», теперь он «ловит с поличным» весь город благодаря постоянно обновляемому искусству обольщения. Подчиненность общему порядку вещей сменяет самый дерзкий произвол. Если прежде «поймать с поличным» («fassen», «схватить») означало уличить в бунте против авторитета учителя, и следовательно, против установлений и правил вообще, и заключить в «каталажку» («ins Kabuff»), то теперь «каталажкой» именуется уборная «артистки Фрелих», где проводит свои дни взбунтовавшийся Гнус, а «схватить» означает отомстить за неповиновение ему лично. Особое значение приобретает определение «тиран», которое Г. Манн даёт своему герою. С ним связан произвол власти, которая отождествляется с выраженным личностным началом, с анархической индивидуализацией бытия, одной из самых выразительных черт модерности.

«Эмансипация Гнуса» вызывает у его ученика Ломана «сострадание и даже известную симпатию к этому одинокому человеконенавистнику» [2, с. 139]. Упорная враждебность Гнуса к Ломану, казалось бы, основана на недоразумении. Ломан не является и не стремится быть возлюбленным Розы. Однако именно Ломан вызывает у бывшего учителя такую ярость, что он готов на убийство. Ломан олицетворяет анархическое начало, ускользающее от всякой власти. Анархизм Гнуса разрушает традиционность, смещает общественную иерархию, утверждая его эгоистическую власть над миром, и потому противостоит анархизму Ломана, означающему внутреннюю свободу, отрешенность от власти и действия. Г. Манн создает эффект искаженного зеркального отражения, наделяя того и другого персонажа пьротистскими чертами.

Гнус играет роль одинокого шута, вызывающего смех «публики», хотя и не грустного, а сатурнического, злобного. Чертами шута и парии он наделен с самого начала, но по мере «эмансипации» количество пьротистских черт возрастает. Увлёкшись Розой, Гнус начинает гримировать лицо, с женой он облачается в белый костюм, его

лицо «покрывается бледностью» [2, с. 167]. И все же в рамках пьеротистского мира Гнус больше напоминает старого Полишинеля, кузена, а иногда брата Пьеро. Собственно пьеротистские функции в романе выполняет мечтательный скептик Ломан. Весь в черном, с «чисто выбритым лицом», он «вслушивается в себя» [2, с. 56, 15, 88]. Подобно Пьеро Лафорга, Ломан – «иронизирующий зритель» [2, с. 61].

Описывая мир, пришедший в движение, Манн апеллирует к новинке времени – кинематографу. Не исключено, что именно кино способствовало распространению моды на Пьеро, поскольку «Великий немой» поначалу был по своей сути разновидностью пантомимы. Но пьеротистский мир подчеркнуто театрален, а страсти, разыгрывавшиеся на экране, воспринимались как принадлежащие реальности. Так, первая постановочная комедия «Политый поливальщик» («L'Arroseur arrosé»), входившая в показ братьев Люмьер (1895), по сути своей представляла клоунаду, но ее особая прелесть заключалась в том, что комическая ситуация была вынесена на улицу и выглядела как сценка из жизни. В романе Г. Манна этот фильм цитируется несколько раз, в том числе в сцене шутовской смерти Гнуса, когда струя, пущенная из шланга, ударяет героя в рот, именно так струя ударяла поливающего растения садовника в «Поливальщике». Манн активно использует пантомиму в повествовании, произносимое героями, в особенности самим Гнусом, всегда более убедительно выражается жестом и мимикой, как в эпизоде, где он описывает гимназиста Ломана: «Гнус жестом дописал картину. Ненависть сделала из него портретиста» [2, с. 56]. Манн указывает на кинематограф как на источник увлечения мимикой и жестом, когда говорит о Розе Фрелих: «И ее лицо, веселое и приветливое, внезапно, как в кинематографе, принимает огорченное, злое выражение» [2, с. 82].

Кинематографичность «Учителя Гнуса» была замечена и оценена создателями фильма «Голубой ангел». Эту сторону романа с блеском воспроизводит играющий профессора Рата (Rath) Эмиль Янингс. Сатира на вильгельмовскую монархию в фильме отбрасывается как не актуальная для американского зрителя (фильм снимался в Голливуде), зато усиливается пьеротистское начало в сюжете. Профессор Рат, покинув кафедру, становится грустным и неуклюжим клоуном Августом, его счастливый соперник – силач Мазепа, вариант Арлекина.

Как в «Политом поливальщике», пьеротистский мир перешагивает в фильме границы условной театральности. Начиная с пудры, ко-

торая сыпется на костюме профессора Рата в уборной певички Лолы-Лолы, и до попытки убийства жены, осуществляемой в костюме клоуна, пьеротистские мотивы акцентируют трагедию человека, утратившего свое место в мире, а вместе с ним и всяческую опору, под влиянием любви обретшего человеческую слабость, превратившегося в «дурака». Невыносимая боль героя выражена клоунским гримом с «плачущим» веком, пересеченным черной тушью. Лицо становится ассиметричным, выраженное на нем страдание граничит с умопомешательством, разрушением личности. Превращение Рата в страдающего Пьеро отмечено двумя эпизодами, в которых он издает петушинный крик: свадьбой героя и Лолы-Лолы и выходом на сцену в образе Августа перед финалом. В сцене свадьбы этот крик напоминает торжествующее кудахтанье Пьеро, которым заканчивается вторая часть «Пьеро-трепача» Лафорга, «Брачная ночь». Петушинный крик Рата-Августа в финале звучит как вопль обнаженной боли. В «Учителе Гнусе» пьеротистские мотивы, наоборот, сообщают персонажу высокую степень условности, двухмерность и непотопляемость балаганного паяца. Разница была тут же замечена. В рецензии на фильм журнала «Die Weltbühne» (1930, № 18) говорилось, что в картине Рат сделан «человечески близким» («menschlich näher») [5, с. 122].

В фильме Рат преподает английскую литературу. Его ученики должны отвечать монолог Гамлета «Быть или не быть», то есть тот самый текст, в котором наиболее внятными образом выражено представление о сущности современного человека, одержимого меланхолическим страхом смерти. И хотя профессор превращает пьесу Шекспира в такую же бессмыслицу, какую делал Нусс из «Орлеанской девственницы» Шиллера, все же противопоставление традиционализма и актуальности теряет свою силу. Однако в фильме на первый план выдвигается другая черта, определяющая самосознание современного человека. В XX веке сексуальность становится основой самосознания и самоидентификации современного человека. Власть сексуальности символически выражается в пьеротистском сюжете о бессилии героя перед коварной женственностью. Этот сюжет полюбился кинематографу, роман Пьера Луиса «Женщина и паяц» (1898) многократно экранизировался. Сюжет «женщина и паяц» разворачивается и в «Голубом ангеле», возможно, под влиянием не столько Пьера Луиса, сколько модного в Германии начала века Ф. Ведекинда. На это указывает имя героини фильма Лола-Лола, напоминающее о Лулу Ведекинда.

В «Голубом ангеле» именно сексуальность выступает как освобождающая и уничтожающая сила. Сравним два эпизода. В романе Манна Нусс узнает о существовании Розы Фрелих из неприличного стишка Ломана и возмущен тем, что вопиюще нарушены «установления». После знакомства с Розой Нуссу очень долго не приходит в голову видеть в ней сексуальный объект. Иное дело герой фильма. Он находит в гимназистских тетрадах не стихотворение, а порнографическую открытку с изображением Лолы-Лолы. И вот профессор уже дует тайком на юбочку из перьев, чтобы увидеть ее обнаженные ноги. Обнаженные ноги являются символом сексуальной притягательности героини в пьесах Ведекинда о Лулу. В «Голубом ангеле» ноги героини в чулках и без превращаются в лейтмотив, в котором выражается вся мера ее притягательности и порочности.

Роман и фильм рассказывают две совершенно разные истории. Но то и другое произведение искусства комментирует модернность как особое культурное состояние, концентрируясь на его основных проявлениях. Столь масштабное мышление становится возможным благодаря обращению к Пьеро как персонажу «новой мифологии», выражающему эстетическое самосознание модерности.

## Литература

1. Ведекинд Ф. Лулу. Драматическое произведение в двух частях. I. Вампир (Дух земли). II. Ящик Пандоры. СПб.: Издательство Шиповник, 1908.
2. Манн Т. Учитель Гнус, или Конец одного тирана. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
3. Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 2.
4. Фуко М. Использование удовольствий. История сексуальности. Т. 2. М.: Академический проект, 1984.
5. Carr G. "Mit einem kleinen Ruck, wie beim Kinematographen". From the Unmaking of Professor Unrat to an Unmade Der blaue Engel // Processes of Transposition: German Literature and Film / Ed. by C. Schönfeld, H. Rasche. N. Y.: Rodopy, 2007.
6. Ferguson H. Melancholy and the Critique of Modernity. Søren Kierkegaard's religious psychology. N. Y.: Routledge, 1995.
7. Green M., Swan J. The Triumph of Pierrot. The Commedia dell'Arte and the Modern Imagination. N.Y.: Macmillan, 1986.

8. Habermas J. *The Philosophical Discourse of Modernity*. Twelve lectures. Cambridge: Polity Press, 1998.
9. Jauss H. R. *Modernity and Literary Tradition* // *Critical Inquiry*. 2005. Vol. 31. No. 2. Winter.
10. Laforgue J. *Œuvres Complètes de Jules Laforgue*. Paris, 1909.
11. Mann H. *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1930.
12. Smith, T. «Modernity» // *Encyclopedia of aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Oxford: Oxford un press, 1998.

**ЭКРАНИЗАЦИЯ АРМЯНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ (ПЕРВЫЙ АРМЯНСКИЙ ФИЛЬМ «НАМУС»  
АМО-БЕК НАЗАРОВА ПО ОДНОИМЕННОМУ РОМАНУ  
А. ШИРВАНЗАДЕ)**

Армянская советская кинематография, как и кинематография большинства других советских республик, началась с хроники и документальных фильмов.

16 апреля 1923 года декретом Совнаркома Армении при Наркомпросе создаётся Госкино Армении. У истоков армянского кино стояли 28-летний талантливый организатор Даниел Дзунун и звезда русского дореволюционного кино, прошедший уже школу режиссуры в Госкинопроме Грузии, Амо Бек-Назаров.

В 1924 году «Арменкино» выпускает свой первый полнометражный документальный фильм «Советская Армения», показывающий хозяйственные и культурные достижения молодой Советской республики. Картина шла не только по всему Закавказью, но и за пределами СССР – в армянских колониях Европы, Азии, Америки. Своим правдивым показом жизни Советской Армении она рассеивала клевету и ложь реакционной прессы и тем способствовала возвращению на родину десятков тысяч армян-эмигрантов, бежавших за границу от турецких погромов 1914–1918 годов.

Первым армянским игровым фильмом была экранизация романа известного армянского писателя А. Ширванзаде «Намус» («Честь»), выпущенная в 1926 году «Арменкино» совместно с Госкинопромом Грузии. Автором сценария и постановщиком фильма был Амо Бек-Назаров. Этот фильм во многом определил реалистическое направление армянской художественной кинематографии. Он отличался выразительными характеристиками персонажей, достоверностью изображения быта. Режиссёр расширил рамки романа введением новых, главным образом комедийных, персонажей. Остро драматичный фильм разоблачал быт мещан, феодальные понятия чести, жертвой которых стали молодые герои. Правдиво и честно, без ложной экзотики и романтических прикрас, фильм рассказывал о косном быте дореволюционного армянского мещанства

и тех трагических событиях, которые порой возникали на почве темноты и предрассудков.

Действие драмы происходит в Шемахе, в шестидесятих-семидесятих годах XIX века. Сын горшечника Сейран тайно встречается со своей невестой Сусанной. Но свидания жениха и невесты до свадьбы категорически запрещены *адатом* (моральный закон – прим. А.Д.). Об одном из свиданий становится известно соседям. Распространяется слух об оскорблении Сейраном чести невесты и ее родных. Честь может быть восстановлена только выдачей невесты замуж за другого. Сусанну отдают в жены богатому купцу Рустаму. Сейран, взбешенный изменой возлюбленной, клеветает на нее, заявляя, что Сусанна ему принадлежала. Рустам, считая себя опозоренным, убивает Сусанну (по адату лишь кровь может смыть позор подобного рода). Узнав о смерти любимой, Сейран кончает жизнь самоубийством.

Этот сюжет дал возможность Бек-Назарову нарисовать яркую сатирическую картину быта и нравов дореволюционной Армении. Однако в погоне за реалистичностью и точным следованием фабулы романа, режиссёр не заметил самого главного – идейного содержания романа, главной мысли Ширванзаде, которую писатель хотел донести до читателя. Амо-Бек Назаров, в отличие от романа Ширванзаде, переносит акцент с мелодраматической фабулы (месть за поруганную честь и связанные с этим личные трагедии героев) на социальную характеристику отсталых морально-бытовых отношений, душащих все живое, превращающих людей в рабов, отживших свой век адатов. Привлеченные Бек-Назаровым актеры армянского театра – Г. Нерсисян (Рустам), О. Абелян (отец Сусанны), А. Аветисян, А. Хачаян и другие создали запоминающиеся фигуры армянского «темного царства». Менее удались центральные образы – Сусанны и ее возлюбленного Сейрана, носящие на себе налет сентиментализма.

По мнению доктора филологических наук В.И. Мильдтона, любая экранизация художественного произведения – это некий феномен, а именно перевод одной художественной системы на язык другой: «Сценическая и кинематографическая интерпретация художественного текста заключается в его перекодировании на принципиально иной язык...» [2, с. 9]. Такое перекодирование в фильме «Намус», на наш взгляд, было бы возможно, если бы



режиссёр расставил правильные акценты, заострил внимание не на детальном изображении быта мещан, а на их переживаниях, на их размышлениях и т.д. Естественно, возможности немого кино зачастую не позволяли это сделать и с этой задачей, возможно, справились бы словесные комментарии, ибо «ещё ощущалась необходимость перевода с киноязыка на язык словесный» [3, с. 153].

К сожалению, постановщики экранизации довольно часто неправильно понимают идейное содержание произведения, изменяют его проблематику, искажают характеры героев, допускают исключение весьма важных сцен или вводят собственные выдумки. При любом обращении к классике необходимо грамотное отношение к тексту. Попытка использовать только её сюжетные, фабульные ходы, повороты в судьбах героев неизбежно приводят к неудачам. Что значит «перевести» памятник искусства из одного вида искусства в другой? Это значит, сохранить идейное богатство подлинника. **Экранизация** произведения исключает понятия **интерпретации**, **кинопересказа** (полужирный наш – А.Д.).

Как писатель-реалист Ширванзаде показывает зависимость поступков и переживаний своих героев от объективных обстоятельств. Его Суссан – это образ новой армянской женщины, одарённой большим душевным богатством. В душе девушки разыгрывается драма. С одной стороны, от неё зависит судьба отца, а с другой – её собственное счастье. Что избрать, за кем пойти, чью честь спасти? Она возвышается над всей окружающей средой с её нравами. Однако, в фильме Сусан – героиня второго плана, героиня, в которой зритель не видит «любимицу» Ширванзаде.

В сюжете и конфликте романа большую роль играет Сейран. Он пытается бороться за своё человеческое достоинство, но попав в разложившуюся среду, постепенно теряет свою доброту и свою порядочность. Новые «друзья» заставляют его мстить сопернику, не считаясь с честностью старинных традиций. У Назарова же Сейран – влюблённый юноша, в душе которого разыгрывается драма. Сейран Бек-Назарова достаточно пассивный персонаж, он ничего не делает, чтобы быть с Суссан, тогда как у Ширванзаде – это решительный, смелый, отчаянный юноша, способный на безумные поступки. Остаётся только гадать, почему Амо-Бек Назаров не раскрывает характеры своих персонажей?

Идейный замысел Ширванзаде заключался в том, что человек бессилён против среды, против устоявшихся традиций и нравов. Он также не находит воплощения в экранизации романа. По мысли Ширванзаде, счастье героев романа невозможно в социальной среде, где действуют законы патриархального мира, где ощутимы пороки буржуазного строя. В фильме эта мысль не получает своего развития. В «Намусе» Бек-Назаров ещё не свободен от традиционного представления о специфической «кинематографичности», якобы непременно требующей крикливой, «эффектной» подачи материала. В картине немало грубых, натуралистически – подчеркнутых деталей, «театральщины», мелодраматизма.

Более удачны сцены, впечатляющие своей правдивостью, например, сцены землетрясения, разрушившего городок. Зритель оказывается вовлечённым в ужас и трагедию этого стихийного бедствия. На улицах рыдающие матери, небо закрыто облаками пыли, поднявшейся от рухнувших домов и строений, тут и там гибнут люди под развалинами домов. Появление странного персонажа, которого нет у Ширванзаде, а именно, старика, который сошел с ума от увиденного человеческого горя, заставляет зрителя сопереживать и сочувствовать этим обескровленным людям.

Сцену свадьбы Суссан и Рустама также можно отнести к наиболее удачным эпизодам фильма. Амо-Бек Назаров детально отработал каждый эпизод этой сцены, уделил свадьбе огромное значение, тогда как у Ширванзаде нет подробного описания этого мероприятия. Амо-Бек Назарову важно показать все особенности армянской традиционной свадьбы, чтобы зритель почувствовал национальное своеобразие этого торжества. Ширванзаде же важно показать внутренние переживания героев, безысходность их положения, надвигающуюся трагедию. И здесь воздействием своего художественного слова Ширванзаде затрагивает струны внутреннего «я» читателя, не ограничивается лишь простой передачей ощущений, а рисует перед нами картину нашей внутренней деятельности. И в этом смысле трудно не согласиться, что «литература во многих отношениях богаче кино»[1, с. 251].

Картина Амо-Бек Назарова коротка, всего 610 м., один эпизод сменяется другим, и только титры связывают все бессвязные эпизоды

в единое целое. Б. Эйхенбаум писал: «Надписи – один из смысловых акцентов фильма, но говорить о надписях «вообще» – нельзя. Надо различать их виды и их функции в фильме. Наиболее чуждый кино вид надписей – это надписи *повествовательного* характера, надписи «от автора», разъясняющие, а не дополняющие. Они заменяют собой то, что должно быть показано и, по существу киноискусства, *угадано* зрителем. Они свидетельствуют поэтому о недостатках сценария или о недостаточной кинематографической выдумке режиссёра» [4, с. 20]. Слова Эйхенбаума применимы к «Намусу» без каких-либо оговорок. Титры фильма – это пояснения к картинкам, скудные реплики героев, некая тавтология того, что происходит на экране. Порой эти надписи не нужны, поскольку их содержание «излагается» действием; или нужны, но другие надписи, сообщающие то, что ещё недоступно экрану.

Несмотря на целый ряд недочётов, фильм «Намус» Амо-Бек Назарова имел большой успех. По сравнению с ранними грузинскими и азербайджанскими «восточными» лентами «Намус» был ощутимым движением вперед к овладению реалистическим методом изображения жизни кавказских народов. Фильм оказался значительным творческим событием, который повлиял не только на дальнейшее развитие армянской кинематографии, но и на кинематографию других восточных республик СССР.

### Литература

1. Берж А. Кино // Из истории французской киномысли. М., 1988. С. 251.
2. Мильдон В. И. Что же такое экранизация? // Мир русского слова. № 3. 2011. С. 9.
3. Познер В. Кино-экфразис. По поводу кинокомментария в России // Экфразис в русской литературе. Сб.тр. Лозанского симпозиума. М., 2002. С. 153.
4. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино / Перечитывая поэтику кино. СПб, 2001.

## **ОБРАЗЫ РУССКИХ НЕМЦЕВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И НА ЭКРАНЕ**

В литературе XIX в. сложилась стойкая традиция создания образов так называемых «русских немцев». Одно за другим появляются произведения, героями которых становятся обрусевшие переселенцы.

Появление образов русских немцев в классической литературе закономерно. Немецкая диаспора складывается в России в середине XVI века. При Петре I уроженцы Германии проникают практически во все слои русской жизни. Но постепенно появляется особый тип русского немца, который, сохраняя свои традиционные национальные черты, активно впитывает черты русской жизни. Определенные представления русских об особенностях чужого национального характера, национального поведения очень часто перерастали в мифы и эти мифы находили свое воплощение не только в бытовом, но и в художественном сознании.

Два самых известных литературных русских немца – это военный инженер Германн, живущий в начале 30-х годов XIX века в Санкт-Петербурге из повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»<sup>15</sup> (1834) и Андрей Иванович Штольц, молодой буржуа из романа И.А. Гончарова «Обломов»<sup>16</sup> (1859). О них и пойдет речь.

Фамилию «Германн» Пушкин дал своему герою не случайно. Она прямо указывает на его происхождение. Как известно, отец, обрусевший немец, оставил сыну небольшой капитал, поэтому герою приходилось жить экономно, почти скудно: «жил одним жалованьем, не позволяя себе малейшей прихоти» [АСП, с. 235]. Но при этом Германна всегда занимала карточная игра, в которой он может позволить себе лишь наблюдать, как играют другие. «Игра занимает меня сильно, <...> но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», – говорит герой [АСП, с. 227]. На этой коллизии строится основной конфликт повести: соединение излишней

---

<sup>15</sup> Цитируется по Полному собранию сочинений А.С. Пушкина в 17 томах (т. 8, кн. 1. М., 1995) с пометой АСП и указанием страницы.

<sup>16</sup> Цитируется по Собранию сочинений И.А. Гончарова в 8 томах (т. 4. М., 1979) с пометой ИАГ и указанием страницы.

расчетливости («Германн немец: он расчетлив, вот и все», – полагает русский Томский [АСП, с. 227]) с «сильными страстями и огненным воображением» [АСП, с. 235]. Не случайно Пушкин своего героя несколько раз сравнивает с Наполеоном, который считается главной ролевой моделью эпохи романтизма, когда простой офицер-артиллерист становится властелином Старого Света. Почему бы тогда и простому военному инженеру сказочно не разбогатеть!

Двойственная суть представления о Германне очень точно выражена его уже упомянутым приятелем Томским в мазурочной болтовне: «Этот Германн – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю на его совести по крайней мере три злодеяния» [АСП, с. 244]. Таким образом Томский, сам того не желая, вскрыл внутренний потенциал Германна, интуитивно понял то, каким его немецкий приятель был внутри себя, и то, каким выдумала себе героя своего романа романтическая барышня Лизавета Ивановна: «...благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо пугало и пленяло ее воображение» [АСП, с. 244]. «Пошное лицо» – это лицо Наполеона, уже поверженного кумира. Но наполеоновский комплекс вседозволенности, культ удовлетворения личных потребностей во вселенском масштабе продолжал заражать русскую молодежь, заразил он и Германна, которого не тревожили ни «прелесть горести» бедной девушки, ни «угрызения совести... при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой он ожидал обогащения» [АСП, с. 245]. Возможно, именно из-за этого человеческого «окаменения» [См.: АСП, с. 240] Германна Пушкин, столь любивший этот мотив, не позволил своему герою воспользоваться тайной графини. А ведь высшие силы такую возможность герою предоставляли. Призрак графини выразился совершенно определенно: «Я пришла к тебе против своей воли <...> но мне велено исполнить твою просьбу» [АСП, с. 247]. Именно поэтому герой не разбогател, а оказался в 17 номере Обуховской больницы.

А что же Штольц? Этот настоящий русский немец! Двойственность его натуры Гончаров делает доминантой образа. Штольц с детства несет в себе прагматичность немецкого отца и тонкость русской матери. И эти два начала уживались в нем гармонично, каждое проявлялось в нужный момент жизни (немец – в бизнесе, русский – в душевных отношениях с близкими людьми), но иногда соперничали

друг с другом и, особенно, соперничество парадигмы «немец – русский» проявлялось в отношении Обломова – непрактичного, но с глубиной душой друга. И вот что интересно, начиная рассказывать историю Штольца, повествуя о русской части души своего героя, Гончаров не случайно делает акцент на двух концептуальных национальных идентификаторах: вере и языке: «...веру он исповедовал православленную; природная речь его была русская: он учился ей у матери и из книг, в университетских аудиториях и в играх с деревенскими мальчишками, в толках с их отцами и на московских базарах. Немецкий же язык он наследовал от отца да из книг» [ИАГ с. 155]. А свободное, природное детство маленького Штольца! Детство с драками, исчезновениями, разорением птичьих гнезд, рыбалкой, когда «мать в слезы, а отец ничего, еще смеется. – Добрый бурш будет, добрый бурш! - скажет иногда» [ИАГ с. 156]. Это детство типичного русского крестьянского ребенка. Не барчука. Но это и элемент немецкой самостоятельности. Не случайно, когда сын пропал на неделю, старший Штолец на слезы жены ответил: «Вот если б Обломова сын пропал, так я бы поднял на ноги всю деревню и земскую полицию, а Андрей придет. О, добрый бурш!» [ИАГ с. 156].

Немецкое воспитание отца касалось не только воспитания в сыне физической стойкости, но и умения много и кропотливо трудиться, в том числе в занятиях умственных. Показателен эпизод с неслеланным переводом из Корнелия Непота. «Отец взял его одной рукой за воротник, вывел за ворота, Надел ему на голову фуражку и ногой толкнул сзади так, что сшиб с ног. – Ступай, откуда пришел, – прибавил он, – и приходи опять с переводом, вместо одной двух глав, а матери выучи роль из французской комедии, что она задала: без этого не показывайся! Андрей воротился через неделю и принес и перевод и выучил роль» [ИАГ IV, 157].

Казалось бы, такая жестокость могла воспитать в ребенке отвращение и к труду, и к учебе, но младший Штолец впитал эту жесткую жизненную науку, принимая ее как должное и необходимое для непростого мира, который его окружал. Эта наука помогла ему стать тем, кто он есть – успешным богатым человеком, человеком, который сам себя сделал. Позволим себе процитировать еще один небольшой фрагмент, который поможет обратиться к другой, очень важной, стороне сущности Штольца. «Как в организме нет у него ничего лишне-

го, так и в нравственных отправлениях своей жизни он искал равновесия практических сторон с тонкими потребностями духа. Две стороны шли параллельно, перекрещиваясь и пересекаясь на пути, но никогда не запутываясь в тяжелые, неразрешимые узлы» [ИАГ с. 164].

Эти «тонкие потребности духа» были русской составляющей двойственной природы Штольца, полученные от русской матери, которой «... не совсем нравилось это трудовое, практическое воспитание» [ИАГ с. 157]. Ее представление о воспитании сына было совершенно противоположно тому, что практиковал ее немец-муж. Проехав всю Германию, и прожив с немцем бок о бок, эта русская дворянка составила себе вполне традиционное мнение обо всех немцах, столь распространенное среди русских. «На всю немецкую нацию она смотрела как на толпу патентованных мещан, не любила грубости, самостоятельности и кичливости, с каким немецкая масса предъясвляет везде свои тысячелетием выработанные бюргерские права, как корова носит свои рога, не умея кстати их спрятать» [ИАГ с. 157]. Для сына у нее сложился совершенно другой идеал – идеал белоручки-барчука «с чистым лицом, с ясным бойким взглядом» [ИАГ с. 158]. Счастье для Штольца, что ее система воспитания не победила (был бы второй Обломов), а только уравновесила жесткие требования отца. Именно благодаря русской матушке с ее любовью к музыке, поэзии и природе Штолец стал джентльменом и эстетом, он любил и умел носить изящные вещи, окружал себя красотой.

Однако Штолец выделялся среди других среднестатистических немцев не только внешней эстетикой, но и тонкой внутренней организацией, которой Андрей Иванович обязан не одной матушке. Не случайно, описывая отношения матери к сыну, И. Гончаров восклицает: «Утешься, добрая мать: твой сын вырос на русской почве» [ИАГ с. 159]. И так же, как использовал природную среду для воспитания «добротного бурша» отец, так русская мать Штольца для привития сыну важной для нее тонкости использовала свой сегмент в окружающей действительности. «С одной стороны Обломовка, с другой – княжеский замок, с широким раздольем барской жизни, встретились с немецким элементом, и ни вышло из Андрея ни добротного бурша, ни даже филистера» [ИАГ с. 161]. И далее И.А. Гончаров, сравнивая начало жизненного пути отца и сына Штольцев, для отца, Ивана Богдановича, шедшего традиционным путем немецких предков, опреде-

ляет дорогу как колею. А русская составляющая судьбы сына, Андрея Ивановича, выводит его на широкую дорогу.

Вот как из смешанных элементов сложился этот новый для России тип, тип будущего человека. «Сколько Штольцев должно явиться под русскими именами!» [ИАГ с. 168] И они появились, появились уже в реальной жизни, а не только в литературе.

Болезненные конфликты русской литературы – конфликты вечные. Поэтому повесть Пушкина и роман Гончарова оказались так востребованы в XX веке, востребованы в другом виде искусства – в кинематографе.

Фильмография экранизаций повести А.Пушкина «Пиковая дама» выглядит весьма внушительно: около десяти фильмов за 70 лет.

Разное время – разный подход – разные Германы.

Нас будут интересовать две экранизации: 1916 и 1982 годов. Главный вопрос – о средствах создания образа главного героя.

Экранизация Я. Протазанова 1916 года с Иваном Мозжухиным в роли Германа по жанру мистический триллер. Фильм, естественно, немой, поэтому, в первую очередь, там важны визуальные средства выражения. Пушкинский текст «присутствует» в киноленте в виде титров. Они, в свою очередь, работают как двигатель сюжета.

Режиссер активно исповедует эстетику экспрессионизма. Герой изначально заявлен и подан как типично романтический красавец. С самого начала Герман Мозжухина алчет игры, бросая вокруг себя «роковые» взгляды. Рассказ о парижской молодости графини перемежается видом погруженного в себя Германа в байронических позах. В этих пересечениях виден явный контраст двух эпох и двух противоположных художественных методов: классико-сентиментальных 70-х годов XVIII в. и романтических 30-х XIX в.

Создатели картины не обошли вниманием и подчеркнутое Пушкиным сходство героя с великим корсиканцем (правда, выразили это сходство очень прямолинейно): в первых кадрах камера несколько раз фиксирует «наполеоновский» профиль Германа, да в сцене перед домом графини герой появляется в модной наполеоновской треуголке.

Смятение героя после всего свершившегося показано через нарочито экспрессивные действия: резкие опрокидывания рюмок, нервное кручение кудрей. А посещение Германа призраком графини,



где снова, как в сцене смерти старухи, он – черный, она – белая, пугает героя, делает его движения почти конвульсивными. Потрясающий кадр: маленький Герман на фоне большой тени на стене. Мозжухин играет здесь почти уже сумасшествие. Процесс игры – кульминация и повести и экранизации – показан через еще большую экспрессию. Мы видим нервные, четко обозначенные движения: широкий сброс шинели при входе в зал, резкий удар кулаком по столу, алчный счет денег, демонический взгляд, запрокидывание головы.

Сумасшествие Германа передается через понятные визуальные символы. Вместо картины на стене герой видит пиковый туз, а потом, вдруг, Герман оказывается весь опутанный паутиной, из которой не может вырваться. В Обуховской больнице герой играет в карты палочками, а вокруг него летает призрак графини и все те же карты. Душевная смерть Германа в фильме Я. Протазанова и страшна и смешна одновременно, но смешна как-то по-гоголевски или в стилистике Достоевского.

Другая экранизация – фильм И. Масленникова 1982-го года. Необыкновенно эстетичная лента с элементами романтического триллера и лирического детектива. В фильме И. Масленникова, в первую очередь, работает текст Пушкина, который рассказывает великолепная Алла Демидова. Ритм фильму задает именно текст, а не действие. Действие развивается как «живые картины» внутри пушкинского слова. И в этой экранизации кардинальной становится идея Пушкина о двойственности образа главного героя, об алчности, победившей рассудочность и приведшей в итоге к гибели. Поэтому для режиссера очень важен образ главного героя.

Герман Виктора Проскурина – невысокий, рыжеватый, очень обыкновенный молодой мужчина с выраженным портретным сходством с Наполеоном. Таков Герман в начале фильма – спокойный и расчетливый. Вполне себе немец. Оператор Ю. Векслер словно рисует портрет героя на фоне окна, как в раме. Не случаен акцент на спокойной, даже ленивой, реплике Германа о фантастическом анекдоте про графиню: «Сказка!». Но чем дальше мысль о трех картах и богатстве занимает героя, чем больше проявляется другая, страстная натура военного инженера, тем интереснее становится операторская работа, строящаяся на игре света и тени. В решительные минуты (чтение письма Лизы, в доме графини перед встречей с ней) лицо Германа

освещено только с одной стороны, как будто героя сжигает внутренний односторонний огонь. А вот когда все свершилось (в комнате Лизы), когда тайна, казалось, потеряна безвозвратно и интрига раскрыта, лицо героя освещается полностью во всей своей обыкновенности и даже пошлости. Вновь «горящее» лицо у героя появится только в эпизоде с призраком графини, но тут же «огонь» сменяется суетностью обладания тайной. В сценах игры у Чекалинского фигура Германа постоянно перемещается из света в тень, и снова в свет. Но в этих сценах очень мало лица героя. Последнее, что мы видим, затылок Германа. И это конец. Фильм завершает эпилог, где нет сцены сумасшествия героя, а есть, как первооснова, только текст Пушкина.

Иная задача была поставлена в экранизации романа И.А.Гончарова «Обломов». Немецкая суть Штольца очень точно сформулирована и выявлена в блестящей ленте «Несколько дней из жизни Ильи Ильича Обломова», снятой режиссером Н.С.Михалковым в 1984 году. Безусловно, что центральным персонажем остается И.И. Обломов – русский барин, трепетный, нежный, ушедшая натура затонувшей русской Атлантиды. Штолец у Михалкова – фигура, как и в романе, контрастная Обломову. Нынешнее прагматичное время, как и эпоха середины XIX века, снова рождает деловых, холодных людей (как правило, из иностранцев), которые выдавливают из жизни мечтательных, но не приспособленных русских молодых людей. У Михалкова – это и есть главный конфликт произведения, поэтому Штолец в фильме, с одной стороны, необыкновенно обаятелен, с другой стороны (для Михалкова это главное), Штолец все же чужак, человек холодной души. Особенно это проявляется в трактовке конца истории. У И. Гончарова мы видим Штольца в счастье деловой и семейной жизни. В упорядоченности и эстетике. Но при этом у него есть беспокойства и сомнения, касающиеся и представлений о жизни, и отношений с женой, теплых и эмоциональных. В экранизации Михалкова в семейных отношениях Штольцев проявляются, скорее немецкая прагматичность героя, его человеческое и мужское равнодушие по отношению к жене, которая просто должна быть, как у всех. Такова немецкая сущность Штольца, поскольку его русская суть, так представляется в фильме, умерла вместе с Обломовым.

Но есть в фильме два эпизода (благодаря блистательной актерской игре Ю. Богатырева), когда русская тонкость, с точки зрения режиссера, побеждает немецкую рассудочность.

Первый эпизод – это сцена отъезда Андрея Штольца из родительского дома. В фильме эта сцена решена, с нашей точки зрения, даже более объемно в эмоциональном плане, чем в романе. До слез! Штолец Богатырева трагичен в своей оставленности. И вой дворни, как над покойником, и возвращение в объятия, и юношеские слезы – все это нормальные человеческие желания ласки, тепла и участия, так принятые у русских. Вторая сцена «очеловеченного» Штольца – сцена ночного «партизанского» обеда Обломова, когда, подтянутый, в сеточке на волосах немец, застаёт друга за ночной трапезой, жирной и нездоровой. Штолец досадует, выговаривает, а затем, видя растерянные и виноватые лица Обломова и Захара, машет рукой, смеется, садится и ест с удовольствием запретные обломовские яства. Очень по-русски! Но один раз. В романе этого эпизода нет, но он настолько точен и гармоничен, что совершенно не кажется чужеродным компонентом для обломовской стилистики.

И еще один интересный момент, связанный с различной сюжетно-композиционной структурой романа и его экранизации. В романе, как это ни странно звучит, Штолец – герой эпизодический, в том смысле, что, не смотря на важность его образа, он существует и действует на страницах романа неожиданно небольшое время.

Композиция фильма Н. Михалкова выстроена иначе. Там Штолец существует в хронотопе всего киноповествования. Не случайно название картины: «Несколько дней из жизни И.И. Обломова». Режиссер сознательно выбрал дни, когда друзья рядом. Они счастливы. И только в конце-эпilogе, когда нет уже Ильи Ильича, а Андрей Иванович живет комфортной, размеренной, деловой жизнью состоятельного буржуа, автор с грустью констатирует нежизнеспособность русской широты и душевности и победу холодной расчетливости. Немецкой.

Но есть еще Андрюша Обломов, который в последних кадрах фильма бежит через бескрайнее русское поле с криком: «Маменька приехала!», мальчик, которого воспитывают и любят в доме немца Андрея Ивановича Штольца. Русского немца.

## Литература

1. Гончаров И.А. собрание сочинений. В 8 т. Под общ. ред. С.И. Машинского, В.А. Недзвецкого, К.И. Тюньина. М., 1979.
2. Мильчин К. Зеркало для народа: образ русского немца в отечественной литературе // Русский репортёр. 2011 №42. Режим доступа: <http://www.rusrep.ru/article/2011/10/26/10germans>.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 17 т. М., 1995.

**ЭКСПРЕССИОНИЗМ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ  
ПСИХОЭМОЦИОНАЛЬНЫХ СОСТОЯНИЙ ГЕРОЕВ  
В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ГОТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
(«НОСФЕРАТУ. СИМФОНИЯ УЖАСА» Ф. МУРНАУ  
И «ПИКОВАЯ ДАМА» Я. ПРОТАЗАНОВА)**

Кино – творчество синтетическое. Оно объединяет в себе несколько видов искусства и множество внутренних направлений этих видов. «Пиковая дама» Я. Протазанова (1916) (экранизация одноименной повести А.С. Пушкина) и «Носферату» Ф. Мурнау (1922) (экранизация романа «Дракула» Брема Стокера) создавались в период развития культуры, когда в искусстве Европы развивалось множество эстетико-мировоззренческих течений, и каждое из этих течений оказало влияние на кино. Одно из таких течений – экспрессионизм.

В период появления первых экранизаций произведений готической литературы эстетика экспрессионизма была средством не только создания мистической атмосферы в фильме, но и средством выражения психоэмоциональных состояний героев, характерных для готической литературы.

В основе экспрессионизма лежит принцип, который гласит, что субъективный духовный мир человека со всеми его страстями является единственной реальностью и главная цель искусства – отображение этого мира [2, с. 321]. Стремление к «экспрессии» выражается в напряжённости эмоций, гротескной изломанности, иррациональности образов. Техника экспрессионистов кажется грубой, небрежной, но всё это соответствует стремлению художника показать внутренний хаос и изломанность человеческой души.

Режиссер Яков Протазанов, свободный от пиетета перед классиком, увидел в «Пиковой даме» то, чем она и является, – готическую новеллу ужасов. [О традициях жанра готической литературы в «Пиковой даме» А.С. Пушкина см.: 3; 4]. Рассмотрим фильмы «Пиковая дама» в сопоставлении с «Носферату. Симфония ужаса» на предмет экспрессионистского выражения таких психоэмоциональных состояний, как одержимость, страх, ужас и отчаяние.

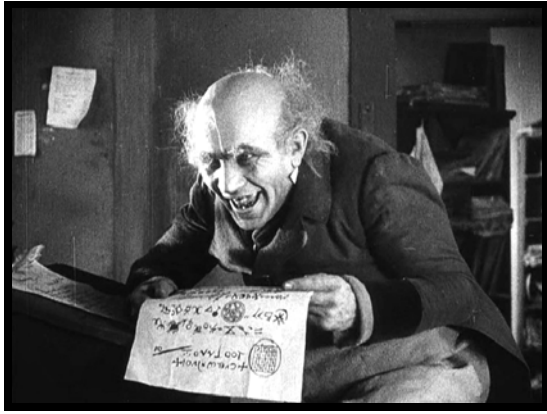


Рис. 1



Рис. 2

Эпизод из фильма «Носферату. Симфония ужаса», представленный как стоп-кадр на рис. 1, предлагает нашему вниманию маклера Клока, одержимого желанием исполнить волю своего повелителя – графа Орлока, – который жаждет вырваться из уединённого, затерянного в горах замка и попасть в большой многолюдный город.

Мы видим неестественную гипертрофированную улыбку рабочей радости на лице Клока. Сильные эмоции настолько искажают лицо, что оно становится ужасающим. Свет, падающий на правую часть лица, подчёркивает набухшую от возбуждения вену на лбу. Взгляд устремлён в одну точку, что говорит о подчинённости разума желанию исполнить волю повелителя. Взъерошенные волосы свидетельствуют о помешанности. Клок неестественно сгорблен и напряжён. Расслаблены лишь его руки, которыми он трепетно сжимает лист с таинственными символами, начертанными Орлоком.

В эпизоде из фильма «Пиковая Дама» (рис. 2) мы видим Германа, одержимого желанием разбогатеть, и старуху-покойницу, раскрывающую секрет трёх карт. Герман болезненно, неестественно бледен, что говорит об отрешённости от реальности. Бледность подчёркнута сильным лучом света, направленным на лицо. Глаза сильно затенены, а взгляд направлен в одну точку, что проявляет полное подчинение одной лишь мысли. Экспрессионисты снимали исключительно в декорациях, так как только там они имели идеальные условия для создания «своей» действительности. Интересно, что композиционно лицо Германа расположено ниже лица старухи, что может отражать мелкость одержимого человека перед предметом одержимости, богатством.

На кадрах из фильма Ф. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса» (рис. 5, 6), смонтированных обычной «склейкой», мы видим героиню и приближающегося к ней Орлока.



Рис. 5



Рис. 6.

Выбранное режиссером драматическое освещение помогает выразить темную, потустороннюю сущность Орлока – он представлен в виде тени, пугающей сгорбленной, скованной фигуры мертвеца. Орлок тянет свою когтистую руку к двери. Пальцы неестественно выгнуты, и при монтажном переходе создаётся впечатление, что они удлиняются, тянутся к девушке, оцепеневшей от страха. Героиня пьтится к окну. На её неестественно бледном лице застыл страх перед надвигающейся угрозой. Девушка прижимает руку к груди, что говорит о боли в сердце от испытываемого страха. Девушка одета в белое, а Орлок представлен в виде чёрного пятна тени. Этот междукадровый контраст усиливает ощущение страха, ощущение, что к героине приближается нечто непонятное, страшное и опасное.

В эпизоде из фильма «Пиковая дама» (рис. 7) Герман угрожает графине пистолетом. Графиня, изломано выгнув руки, хватается себя за горло, что создаёт впечатление, будто её душит сам страх. Герман представляет собой нечто злобное, угрожающее. Направленный на его лицо свет подчёркивает напряжённость сдвинутых бровей. А тени вокруг глаз подчеркивают остекленевший от злости взгляд.



Рис. 7

В следующем эпизоде из «Носферату» (рис. 8) Мурнау использует необычный угол съемки при показе сжавшегося от ужаса Хуттера и приближающейся к нему тени вампира.



Рис. 8



Рис. 9

В центре всей композиции находится чёткая тень Орлока. Она медленно приближается к Герою, она готова вцепиться в него. Свет, задевающий голову Хуттера, помогает разглядеть, что человек поседел от ужаса.

В эпизоде из фильма «Пиковая Дама» (рис.9) мы видим обезумевшего Германа. Ужас этой сцены и безумие героя выражаются с помощью гигантской паутины. Герман запутался в этой паутине, перед его лицом большой паук, символизирующий обречённость, смерть [1, 367–369]. Паутина является и метафорой помутнения рассудка, спутанности мыслей.

Эпизод из «Носферату. Симфония ужаса» (рис.10) представляет нашему вниманию Хуттера, отчаявшегося от ужасного положения, в котором оказался. Композиционно Хуттер находится в углу кадра, а основное пространство кадра занимает пустая комната, это подчеркивает безысходность ситуации и ничтожность человека, который никак не может повлиять на происходящее. Хуттер словно придавлен комнатой, замком, хранящим страшную тайну. Тело героя абсолютно расслаблено, бессильно. Лицо выражает глубокое уныние, а быстро вздымающаяся от дыхания грудь передает ощущение страха. В центре кадра находится дверь, которая напоминает о кошмарной ночи, когда дверь открылась и показался вампир.





Рис. 10



Рис. 11

На кадре из фильма «Пиковая дама» (рис. 11) мы видим Германа, который проигрался в карты. Герман выгибает спину, вскидывает голову и прижимает руку к груди, что выражает его разочарование и остроту горя. Он опирается на стол, чтобы не упасть. Иван Мозжухин (в роли Германа) тонко чувствует энергию экспрессионистского жеста и целиком подчиняет актерскую игру общей образной концепции фильма.

Итак, каждый из кадров-эпизодов можно рассматривать как отдельную экспрессионистскую картину. Режиссеры депрессивной эпохи – Я.Протазанов и Ф. Мурнау – в попытке передать катастрофическое мироощущение смещают внимание зрителя от фиксации «реального» к трансляции субъективного – через показ «внутреннего зрения» человека. Психоэмоциональное состояние героев экранизаций передается сочетанием самых разных экранных средств выразительности: контрастами черного и белого, внутрикадровым монтажом, оригинальными техническими приемами и спецификой актерской игры.

## Литература

1. Айснер Л. Демонический экран. М., 2010.
2. Геташвили Н.В. Атлас мировой живописи. М., 2007.
3. Муравьева О.С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама» // А.С. Пушкин: исследования и материалы. Л. 1978. Вып. 8.
4. Романов Н.М. Русская фантастическая проза эпохи романтизма. Режим доступа: <http://do.gendocs.ru/docs/index-386725.html>.
5. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы. Авт.-сост. В.Андреева и др. М., 2004.

## **ФИЛЬМ «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» КАК «ПРОЕКТ БЛИСТАТЕЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ»**

В 1981 году вышел фильм «Женщина французского лейтенанта», поставленный по мотивам романа Дж. Фаулза. Однако этому предшествовали практически двенадцать лет бесплодных попыток Фаулза экранизировать свой роман. Главная проблема, с которой сталкивались режиссеры и сценаристы, заключалась в том, что книга написана одновременно и с викторианской и с сегодняшней точки зрения.

Дж. Фаулз, реконструируя в своем романе викторианскую эпоху, прибегает к постмодернистскому пониманию пародии, т.е. к пастишу, который предполагает критично-ироническую оценку стилизуемого явления. Дж. Фаулз стилизует свою книгу под викторианский роман «играет» с викторианским вариантом романного жанра.

Изобразить подобную точку зрения на экране было весьма затруднительно. Первоначально многие режиссеры предлагали, как это и происходит в романе, ввести в фильм персонажа, олицетворяющего автора, но в то же время и участника викторианского сюжета, как, например, Антон Вальбрук в фильме «Карусель». Однако такой вариант сценария не получил своего развития, а спустя двенадцать лет Дж. Фаулз все-таки добился согласия тех режиссеров и сценаристов, о которых мечтал. Карел Рейш и Харольд Пинтер на этот раз согласились работать над сценарием.

Как и все предыдущие режиссеры и сценаристы, Рейш и Пинтер захотели осветить двойную точку зрения на роман. Однако они пошли по другому пути, который Фаулз назвал единственно возможным. Вместо того, чтобы ужимать роман в рамки 2-х часового фильма, Пинтер добавил в картину еще одну сюжетную линию, которая развивается параллельно основной. Это история взаимоотношения двух актеров: Майкла (англичанина) и Анны (американки), которые снимаются в фильме «Женщина французского лейтенанта». По сценарию Пинтера, Майкл и Анна играют двух главных героев – Чарльза и Сару. Такой композицией (фильм о фильме) Х. Пинтер соединяет викторианскую и современную точку зрения. В его фильме линии Са-

ры – Чарльза и Анны с Майклом тесным образом переплетены. Кадры из жизни героев романа и из жизни актеров постоянно чередуются, развитие отношений между актерами идет параллельно с развитием отношений между героями, которых они играют. Актеры настолько вживаются в свои роли, что начинают идентифицировать себя с ними.

Как известно, экранизация – это особый, отличный от романа жанр, где упускаются и изменяются детали авторского текста. Сам Фаулз считал, что получив тех режиссеров и сценаристов, о которых он только мог мечтать, он не в праве вмешиваться в постановку фильма. Английский писатель назвал сценарий этого фильма не просто какой-то версией своего романа, а «проектом его блистательной метафоры» [4, с. 163]. Он полностью одобряет такой подход, так как считает, что переход из одного средства информации в другое нуждается именно в таком «прыжке» воображения. Фаулз считает, что чем обширнее финальная резка, тем больше можно надеется, что окончательная версия будет ближе к оригиналу.

При этом в фильме присутствуют нюансы, так, например, в конце фильма Сара оказывается гувернанткой в загородном доме, когда по книге Чарльз находит ее в Лондоне; в романе именно Сэм сообщает о месте пребывания Сары, а по фильму Сара сама признается, что дала о себе знать. Некоторые моменты романа подверглись модернизации, которая несколько трансформирует первоначальную мысль автора. В первую очередь это касается поместья Винзиетт.

В основе романа Дж. Фаулза лежит противопоставление подлинного (т.е. английского) – симулятивному (т.е. британскому). В романе «Женщина французского лейтенанта» воплощением подлинного является живописное поместье Винзиетт, эмблематическое изображение «зеленой Англии». В художественном мире Дж. Фаулза «зеленая Англия» – это квинтэссенция понятия «английскости» [2, с. 145]. Этот образ апеллирует к английской сельской местности (country-side), так как буквально словосочетание «зеленая Англия» означает английский изумрудный ландшафт. В своем эссе «Быть англичанином, а не британцем» (1964) Дж. Фаулз перечисляет основные характеристики «зеленой Англии»: «зелень, вода, плодородие, неопытность, это больше весна, чем лето» [2, с. 158]. Эти свойства английской сельской местности повторяют характеристики «приятного места» (locus amoenus), т.е. в художественном мире Дж. Фаулза сельская Англия обретает черты идиллической страны Аркадии.

В романе Фаулза с поместьем Винзиетт связан поворотный момент в судьбе героя и его самоидентификация. Только тут он может осознать, кем он является на самом деле, понимает, что они с дядей не разные люди, как ему казалось, а принадлежат к одному «племени» – поместным аристократам. Только потеряв Винзиетт, Чарльз начинает сомневаться в правильности своей женитьбы. Он понимает, что в лице его невесты Эрнестины и ее отца выражена угроза всему поместному укладу жизни (отец Эрнестины предлагает Чарльзу заняться коммерцией – делом недостойным настоящего английского джентльмена). По роману, вернувшись в Лайм, он по-новому смотрит на свою невесту, видит в ней то, чего раньше не замечал. Он понимает, что она навсегда останется дочерью суконщика с «лондонскими повадками» и почти «полным отсутствием интереса к сельской жизни» [5]. Испытывая ощущение невыносимой утраты, он изменяет своему первоначальному плану и едет в гостиницу «Корабль» к Саре.

В фильме о поместьи Винзиетт вообще не упоминается. Вместо этого Карел Рейш и Харольд Пинтер сосредоточили свое внимание на живописном городке Лайме, который по функции заменяет Винзиетт. Изображению леса Лайма уделяется значительное внимание. Именно в нем происходят встречи Чарльза с Сарой, именно в этом лесу герой осознает разницу между подлинным и симулятивным. В фильме ярко подчеркивается, что подлинный английский мир, воплощенный в городке и его окрестностях, противостоит симулятивному Лондону с его грязными улицами и громадным ревущим заводом Фримена (отца Эрнестины – невесты Чарльза).

Понятие «живописное» не случайно возникло на английской почве, откуда было перенесено в другие языки. В его основе лежит типично английский пейзаж. Пинтер, как истинный англичанин, исключив из сценария Винзиетт, заменяет его красочным и подробным изображением окрестностей Лайма, всецело воплощая мысль Фаулза о том, что только в природе проявляются истинные качества англичан, только «среди деревьев» в сельской местности можно по настоящему понять и узнать человека. Именно поэтому Харольд Пинтер центральным местом действия своего сценария выбирает провинциальный Лайм, где Чарльз сталкивается с подлинной естественностью в лице Сары.

Характерно, но по фильму Чарльз делает предложение Эрнестине именно в живописном «подлинном» Лайме, хотя, как известно,

в романе это происходит в Лондоне. Однако, если встречи с Сарой и осознание героя самого себя происходят в Верской пустоши, в живописной местности Лайма, то предложение Эрнестина принимает в искусственном саду, который со всех сторон огорожен окнами. Это показательный факт, так как Фаулз в своем романе никогда не изображает Эрнестину на природе, только в салонах Лондона или в доме ее тетушки в Лайме, где весь ее наряд, ее поза, свет и обстановка в комнате тщательно обдуманы для произведения нужного впечатления.

Фильм Рейша дает очень четкое представление об этих двух героинях. Сара всем своим видом, своими поступками противопоставляется невесте Чарльза. В фильме дается облик Сары как естественной бунтарки. Она – Робин Гуд в юбке – слишком независима, чтобы жить с несправедливостью или сносить ее. Мерил Стрип (актриса, играющая Сару) очень ярко иллюстрирует мысль Фаулза. С точки зрения Джона Фаулза, Робин Гуд живет в каждом истинном англичанине. Это человек, который, встав перед выбором – смириться с несправедливостью или уйти в лес, выбирает последнее. «Уход в лес» предполагает «уход в сторону», в безопасное место под деревьями для того, чтобы собраться с мыслями и восстановить справедливость. Фаулз считает, что для истинного англичанина природа является безопасным местом, откуда он может наблюдать несправедливость современного мира. В фильме Сара, олицетворяющая эту идею, практически всегда изображается на лоне природы. Столкнувшись с непониманием, Сара предпочитает «уйти в сторону», сознательно обрекая себя на одиночество. В экранизации романа этот «уход в сторону» имеет прямое значение – Сара ищет спасение в природе. Только в лесу она раскрывается, чувствует себя как дома. В фильме Рейша это выражается с помощью ее волос, которые Сара распускает только в лесу. Живя у миссис Поултни, Сара всегда носит тугую прическу. Этим жестом Карел Рейш подчеркивает мысль Фаулза о том, что Сара ведет как бы две жизни: одна проходит на глазах у «ноттингемского шерифа» – в данном случае это миссис Поултни и ее окружение. При них Сара молчалива, отвечает односложно. Другая жизнь «проходит с Робинсом, под деревьями» [2, с. 157], т.е. на лоне природы, где раскрываются истинные чувства героини, проявляются ее подлинные черты характера. Только в лесу она чувствует себя свободной.

Интересен финал фильма. Как известно, в романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» три финала, которые можно

условно назвать викторианским (когда Чарльз возвращается к Эрнестине), беллетристическим (герой обретает Сару и дочь) и экзистенциальным (когда Чарльз в поисках себя уезжает в Америку). С точки зрения постмодернизма, все три варианта финала являются равноправными, а сам писатель оставляет право читателям решать и выбирать предпочтительный для себя вариант. В фильме кажется, что сценарист изобразил лишь один вариант, исключив при этом остальные. В фильме изображается счастливая развязка – Чарльз обретает Сару и вместе с ней уплывает вдаль на лодке. На мой взгляд, Х. Пинтер прав, исключив из сценария викторианский вариант романа, поскольку сам Фаулз в главе 45 говорит о том, что первый финал – где Чарльз женится на Эрнестине – это всего лишь выдумка, неправда и автор удивился бы, если бы читатели поверили в него. Что касается остальных двух вариантов романа, то они, на первый взгляд, кажутся равноправными, однако это не так. Финал, где Чарльз обретает Сару, по словам А. Долинина, слишком сильно отдает литературной условностью, чтобы считаться истинным. По этой причине он и получает такое название как беллетристический. Видимо, именно поэтому подобным финалом заканчиваются съемки фильма «Женщина французского лейтенанта» в картине Пинтера. Однако, подлинный финал, где Чарльз в поисках себя уезжает в Америку, в фильме заменяется. Заканчивается картина Рейша праздником, посвященным окончанию съемок, все довольны и счастливы, танцуют и веселятся. Актеры Майкл и Анна договорились о том, чтобы пораньше уйти с праздника и побыть вместе. Анна покидает танцевальный вечер первая, якобы для того, чтобы подождать Майкла. Однако, когда Майкл приходит на место свидания, он только слышит звук отъезжающего автомобиля. Подбежав к окну, он под воздействием переживаний своего героя, которые так похожи, так переплетены с его собственными, неосознанно вместо имени Анна кричит «Сара!». Такой финал отношений между актерами Майклом и Анной символизирует последний вариант романа Фаулза, где Сара отказывается от Чарльза и остается непостижимой загадкой для него.

Таким образом, фильм, снятый по роману Фаулза, с одной стороны, практически соответствует логике романа, а с другой, картина Пинтера переосмысливает и трансформирует книгу Фаулза. Именно по этой причине писатель назвал этот фильм не одной из версий сво-

его романа, а проектом блистательной метафоры, считая, что когда-нибудь по этому фильму смогут написать отдельную книгу.

### Литература

1. Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона / А. Долинин // Женщина французского лейтенанта / Дж. Фаулз. Л., 1985. С. 3–17.
2. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем / Дж. Фаулз // Кротовы норы. М., 2004. С. 143–159.
3. Фаулз Дж. Англия Томаса Харди / Дж. Фаулз // Кротовые норы. М., 2004. С. 361–378.
4. Фаулз Дж. Экранизация романа «Женщина французского лейтенанта» / Дж. Фаулз // Кротовые норы. М., 2004. С. 160-176.
5. Fowles J. The French lieutenant's woman [Электронный ресурс] / J. Fowles. – URL: <http://www.fb2pdf.com/>.

## **ПРИНЦИПЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «ЖЕНЩИНА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА» И В ЭКРАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАРЕЛА РЕЙША**

Постмодернизм – направление в искусстве, сложившееся под воздействием философских концепций 70-х гг. XX века, которые утверждали взгляд на новейший период в истории как на время «постсовременности». Эстетика постмодернизма подчинена игровому началу, для нее важное значение имеет понятие текста, который должен опровергать собственные претензии. Культура рассматривается как потенциальная бесконечная совокупность текстов, смысл каждого из них проявляется только через другие тексты. Все они являются ацентричными, лишенными главенствующей истины, во всех есть неопределенность, фрагментарность, все они лишь версии, ни одна из которых не может быть окончательной и неоспоримой. В тексте, независимо от планов автора, обязательно есть смыслы, перешедшие из других текстов или сознательно заимствованные из них, так как культура развивается только при условии постоянного сопоставления ценностей, их диалога. Основными чертами постмодернизма являются следующие: интертекстуальность, децентрализация (отказ от четкой композиции, концептуальности), игра, травестия, незавершенность, ирония, импровизация.

Джон Фаулз, хотя сам и не причислял себя к постмодернистам, тем не менее, зримо воплотил художественные принципы этого направления в своих произведениях; пожалуй, самым постмодернистским является его роман «Женщина французского лейтенанта» (1969), экранизированный в 1982 году Карелом Рейшем по сценарию Гарольда Пинтера. Этот фильм является ярким примером воплощения постмодернистского текста на экране. Итак, проследим, как проявляются отдельные принципы постмодернизма в книге и фильме.

**Интертекстуальность** (здесь и далее полужирный наш – *Е.И.*). Структура романа сложна: Фаулз использует эпиграфы к главам и ко всему роману, подстрочные авторские примечания к тексту, в которых



дает исторические, лингвистические и социологические пояснения, большое место в произведении занимают авторские отступления; все это призвано напоминать читателям о том, что сам повествователь принадлежит к другому времени и другой культуре, поэтому оценивает изображаемое иронически.

В произведении присутствует множество цитат из художественных, документальных текстов XIX века, что создаёт ощущение насыщенности, связи с предшествующими культурами. Естественно, что отразить их на экране практически невозможно: в фильме Сара цитирует фрагменты некоторых текстов, когда читает сценарий, подвергая их критическому осмыслению с позиции человека XX столетия.

Роману предпослан эпиграф, позволяющий понять замысел автора: «Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку» (К. Маркс. К еврейскому вопросу (1844)) [1, с. 3]. И, действительно, на протяжении всего повествования мы наблюдаем за процессом возвращения главных героев к самим себе: и Сара Вудраф, и Чарльз Смитсон открывают в себе потребности и желания, которые во многом противоречат традициям и духу викторианской Англии, но, лишь когда герои позволяют себе жить в соответствии с собственными стремлениями, они обретают себя.

Что сделал Гарольд Пинтер с постмодернистским романом Джона Фаулза? Он помимо истории Сары и Чарльза написал параллельную историю о сложности взаимоотношений двух актеров – Майкла и Анны, которые в экранизации романа Фаулза играют главных героев. Сценарист добавил параллельную сюжетную линию, осложненную тем, что ее герои уже являются участниками разыгрываемой перед камерой драмы. По композиции это «фильм в фильме», где события в реальном мире (условно реальном) развиваются параллельно сюжету вымышленному. Тогда получается, что именно история актеров Майкла и Анны является главной, основной, однако их отношения возникли именно благодаря съемкам в фильме, то есть являются вторичными. Здесь проявляется важный постмодернистский принцип **децентрализации**, отсутствия главной истории, на роль которой могут в равной степени претендовать все сюжетные линии. Но мы прекрасно понимаем, что обе истории – плод фантазии автора, по-

этому параллелизм ситуаций – это прием, усиливающий мысль об отсутствии главной линии.

Джон Фаулз постоянно подчеркивал условность происходящего в романе: «Все, о чем я здесь рассказываю, — сплошной вымысел. Герои, которых я создаю, никогда не существовали за пределами моего воображения. Если до сих пор я делал вид, будто мне известны их сокровенные мысли и чувства, то лишь потому, что, усвоив в какой-то мере язык и “голос” эпохи, в которую происходит действие моего повествования, я аналогичным образом придерживаюсь общепринятой тогда условности: романист стоит на втором месте после Господа Бога. Если он и не знает всего, то пытается делать вид, что знает. Но живу я в век Алена Роб-Грийе и Ролана Барта, а потому если это роман, то никак не роман в современном смысле слова» [1, с. 86-87].

Мысль о том, что содержание фильма «Женщина французского лейтенанта» – **игра**, утверждается с первых кадров: мы видим гримера, помогающего актрисе, съемочную камеру, оборудование, слышим команды помощника режиссера («Ты готова, Анна?.. Всем занять свои места!»), видим пейзаж одной из сцен фильма – сцены первой встречи Чарльза и Сары на моле в Лайм-Риджис. Лицо Сары-Анны впервые возникает в небольшом зеркале, что указывает на двойственность ситуации, героини и удвоение сюжета, который отражается в истории актеров. Затем со съемочной площадки камера переносит нас в пространство фильма: мы становимся свидетелями сцены объяснения между Чарльзом и Эрнестиной.

Карел Рейш и Гарольд Пинтер продолжают игру, начатую Джоном Фаулзом: они монтируют куски из историй XIX века и XX, создавая у зрителей, не знакомых с текстом романа, ощущение хаоса, запутанности происходящего (Фаулз монтировал сюжет и авторские размышления).

Пример последовательности фрагментов в фильме:

1. Анна в образе Сары идет к морю, зритель видит ее спину.
2. Улица Лайма – общий план. Гостиница. Чарльз очищает окаменелость. Разговор с Сэмом.
3. Экипаж Чарльза едет к дому тетушки Трентер. Разговор с тетушкой.
4. Объяснение Чарльза с Эрнестиной в оранжерее.

5. Майкл в постели с Анной (Именно здесь возмущенный зритель мог негодовать по поводу безнравственности героя, пока не становилось понятно, что это опять розыгрыш авторов экранизации, стремящихся запутать, сместить акценты в отношениях персонажей «фильма в фильме»).
6. Сара рисует в доме умершей хозяйки. Разговор со священником о мисс Поултни.
7. Чарльз в Лондоне встречается с мистером Фрименом.
8. Сцена на моле в Лайм-Риджис (в романе это первая сцена, когда три героя оказываются рядом). Камера несколько раз крупным планом берет лица Сары и Чарльза. Здесь – первая встреча Сары с Чарльзом, но ведь незадолго до этого они (?) провели ночь в одной постели.

Принцип игры пронизывает все пространство книги и фильма: первую сцену объяснения Чарльза с Эрнестиной в экранизации (брачное предложение) с живым интересом наблюдают слуги – Сэм и Мэри, которые в принципе знают и ее исход: Эрнестина не может отказать молодому джентльмену, так как его ухаживания велись с соблюдением всех норм викторианской эпохи.

Важный прием и в романе, и в экранизации – контраст: противопоставляются героини (Сара и Эрнестина), Сара и Чарльз, эпохи (викторианская и конец 20 века), поэтому происходит постоянное сопоставление сюжета фильма и жизни актеров. Кадры из жизни героев книги и из жизни актеров постоянно чередуются, благодаря чему в пространстве фильма создается своеобразный **диалог культур**, присущий постмодернистскому роману. **Монтаж** становится в экранизации Карела Рейша доминирующим приемом (важно, что и в романе он значим), поэтому зритель воспринимает и самих актеров, и их персонажей как единое целое: ведь они оказываются в одинаковой ситуации выбора между долгом и свободой, чувством и традициями. Но если в фильме происходит движение Чарльза и Сары навстречу друг другу, в «жизни» – временное сближение и расставание Анны и Майкла.

Постмодернистский принцип **травести** воплощается в изображении любовных отношений актеров (первая сцена «реальной» жизни – постельная), что сопоставляется с отношениями Чарльза и Сары, а также Чарльза и Эрнестины. То, что в чопорном викторианском об-

ществе было недопустимо между джентльменом и дамой, становится обычным в раскрепощенном XX веке. Каждая история является текстом и одновременно выполняет роль контекста и некоей провокации для другой истории. По сути, Майкл стремится к той свободе, на которую обрек себя его герой Чарльз, но актер не порывает отношений с женой: он пытается сохранить и семью, и Анну. Майкл, человек XX века, оказывается менее свободным и решительным, чем Чарльз Смитсон, герой романа и фильма, который не позволил себе строить отношения одновременно с двумя женщинами.

Естественно, что экранизация – это особый жанр, отличный от романа, и что-то, несомненно, в ней теряется: не все авторские размышления вошли в фильм, некоторые эпизоды опущены и переосмыслены. В фильме внимание акцентируется на художественном таланте Сары: она часто показана с карандашом в руке, делающей наброски. Но в финале фильма, в отличие от текста романа, героиня живет в загородном доме архитектора, тогда как в книге Сара нашла приют в лондонском особняке известного поэта и художника Данте Габриэля Россетти, что в сознании просвещенного читателя рождает целый ряд ассоциаций: о специфике искусства прерафаэлитов, о скандалах, связанных с личными отношениями в их кругу, и, несомненно, вписывает Сару в качестве модели для полотен художников.

В тексте Дж. Фаулза Чарльз получает сообщение о местонахождении Сары от Сэма, в котором живо чувство вины: ведь он присвоил брошь, переданную ему хозяином для Сары, и предал Смитсона ради работы у отца Эрнестины. В фильме Сара сообщает Чарльзу, что именно она послала свой адрес его поверенному. И, кстати, в экранизации вообще опущен эпизод с брошью и не показаны отношения Сэма с мистером Фрименом и головокружительная карьера ловкого слуги, что, конечно же, отвлекло бы внимание от основных героев.

В фильме отсутствует сцена знакомства Чарльза с дочерью Лалаге, о ней даже не упоминается (этого персонажа нет в версии Гарольда Пинтера), все внимание сконцентрировано на сложности взаимоотношений двух центральных героев и их двойников. В экранизацию не вошли части романа, связанные с образом дяди Чарльза, баронета, история его любви и женитьбы, положившая конец планам героя на наследство.

В книге было три финала на выбор читателя (**принцип незавершенности**) – авторы фильма предлагают нам два: один – встреча, объяснение и, вероятно, сближение Сары и Чарльза, другой – расставание Анны и Майкла. И если романских героев сценарист оставляет вместе: последняя сцена снятого фильма – Сара и Чарльз плывущие вместе в лодке через тоннель к свету (до этого была сцена их поцелуя); то последняя сцена из жизни актеров – это попытка Майкла вернуть Анну и его символический крик: «Сара!» В жизни актеров разыгрывается скорее экзистенциальная развязка: Чарльз (Майкл) покинут Сарой (Анной), которая уезжает, не простившись с ним – актриса поступает так же, как Сара после ночи в Экстере. В романе Дж. Фаулз предлагал еще и финал, связанный с примирением Чарльза с традициями. Зрителю нужно самому определить, какова развязка сюжета в любовной истории, а для этого надо решить, какая линия событий главная.

Показательно, что Гарольд Пинтер перенес отдельные черты Чарльза на Майкла – в романе Фаулз отмечает: «Боюсь, что главной отличительной чертой Чарльза была лень. <...> Он знал, что чересчур привередлив» [1, с. 16]. В фильме супруга Майкла говорит Анне о лени своего мужа. Параллель выступает в фильме как важнейшая риторическая фигура: между характерами, пространствами, обстоятельствами и т. д. Жена Майкла, ведущая дом, с пониманием относящаяся к профессии своего супруга и его слабостям, – это вариант Эрнестины XX века, без истеричности и хитрости героини Фаулза. Получается, что в жизни Майкла реализован тот вариант финала романа Фаулза, намек на который был дан в главе 44: возвращение героя к Эрнестине, следование долгу. Гарольд Пинтер достаточно точно адаптировал текст книги в сценарии, но опять же с элементами игры.

**Ирония** пронизывает все уровни романа: писатель иронизирует над героями, читателем, композицией и сюжетом; проявляется она в способе характеристики героев, в отборе сведений, в манере их подачи, при этом чувствуется авторское отношение: «миссис Поултни открыла некое извращенное насаждение в том, чтобы казаться по-настоящему доброй» [1, с. 52]. В фильме характеристику миссис Поултни дает ее бывшая служанка Мэри: «Это та, что меня выгнала». Показательно, что позже благочестивая дама выгоняет из дома и Сару

Вудраф за то, что та гуляла в лесу. Ирония возникает при столкновении разных «мнений» о героине (авторского и обывательского): «Для этой дамы, несомненно, нашлось бы местечко в *гестано* – ее метод допроса был таков, что за пять минут она умела довести до слез самых стойких служанок. <...> Однако в своем собственном, весьма ограниченном кругу она славилась благотворительностью. И если бы вам пришло в голову в этой ее репутации усомниться, вам тотчас представили бы неопровержимое доказательство – разве *милая, добрая* миссис Поултни не *приютила* Подругу французского лейтенанта?» [1, с. 19–20 – курсив наш – *Е.И.*]. В фильме ирония над этим персонажем выражается в показе ее поведения, резких интонациях и ужимках, не соответствующих представлениям о том, как должна вести себя леди.

Гипертекстуальность, присущая роману, реализуется в экранизации через постоянные сопоставления событий в жизни героев фильма и актеров, которые тоже являются вымыслом по отношению к тексту романа Дж. Фаулза: по сути фильм Карела Рейша – это гипертекст, отсылающий просвещенного зрителя, знакомого с произведением английского писателя, к роману, и одновременно это новый текст, использующий все смыслы, в том числе и сценарий Гарольда Пинтера. Под гипертекстом понимается организованный определенным способом текст (в том числе и кинотекст), внутри которого сосуществует несколько текстов: художественный несущий текст и художественный интертекст, все связанные между собой тексты рассматриваются как единое целое.

Вероятно, точное следование логике развития мысли Дж. Фаулза, сохранение основных принципов построения произведения при создании фильма вызвало одобрение писателя, который именно эту экранизацию одного из своих романов считал удачной.

## Литература

Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. М.: Издательство АСТ, 2004.

## **«КОНЕЦ ОДНОГО РОМАНА» Г. ГРИНА: ПОПЫТКА СОПОСТАВЛЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТОВ**

Исторически сложилось, что зарубежные кинематографисты с должным вниманием экранизировали романы Грэма Грина, одного из самых читаемых английских писателей середины прошлого века. Именно на примере творчества этого автора мы можем изучать феномен взаимодействия литературы и кино, тесно переплетенных в культуре XX века. Как отмечает историк кино Квентин Фальк, «кинматограф Грина есть микрокосмос всего кинематографа в целом» [4, р. 7].

По данным крупнейшего интернет-ресурса о кино [imdb.com](http://imdb.com), «фильмография» писателя насчитывает шестьдесят названий. Грин адаптировал сценарии не только к своим фильмам, в числе которых такие выдающиеся картины, ставшие мировой классикой кино, как «Поверженный идол» (1948), «Третий человек» (1949), «Наш человек в Гаване» (1959), «Комедианты» (1967) и другие, но и работал с чужими литературными источниками.

Следует отметить, что некоторые романы писателя были экранизированы дважды. Так, «Конец одного романа» (1951), «Тихий американец» (1955) и «Брайтонский леденец» (1938), премьера которого состоялась в 2011 году, оказались в наибольшем фокусе внимания кинематографистов. Первой экранизацией стал фильм «Стамбульский экспресс» (1934), за право снять который, боролись такие студии как MGM и Юниверсал. А плодотворное сотрудничество писателя с режиссером Кэролом Ридом подарило зрителям три картины, указанные в начале статьи. Фильм Джона Форда «Беглец» (1947), снятый в буквальном смысле по мотивам романа «Сила и Слава» (1940), лишь отдаленно напоминает произведение Грина. Несмотря на участие знаменитого режиссера, эта картина не входит в анналы киноклассики, снятой по Грину.

Благодаря классификации самого писателя, активно используемой современными литературоведами, стало принято считать, что его романное творчество делится на «развлекательное» и «серьезное». Романы, относившиеся к первой категории, как нельзя лучше подхо-

дили для переноса на широкий экран, поскольку в их основе лежал детективный, а иногда и шпионский сюжет, и у главного героя в спутницах обязательно была красивая, а порой роковая женщина. Позднее эти факторы стали использоваться и в «Бондиане» – успешном киносериале, родившемся в 1960-е гг. прошлого века.

Многие исследователи творчества Грина считают обязательным обращаться к детству писателя и черпают и поныне из его автобиографии «В некотором роде жизнь» (*A sort of Life*, 1971). Оказывается, кинотеатр, с крышей в мавританском стиле, в городке Беркамстеде, на юго-востоке Англии – родине писателя, имел существенное значение для его жителей. Не только юный Грин, но и его отец, Чарльз, директор Беркамстедской школы, водил на кинопросмотры целые классы [5]. Важный опыт Грин получил в тридцатые годы прошлого века, будучи кинообозревателем в еженедельном журнале «*The Spectator*». Недолгая работа редактором в журнале «*Night and Day*», вылившаяся в скандальную историю, связанную с рецензией Грина на фильм «Крошка Вилли Винки» (1937) с юной Ширли Тэмпл в главной роли, лишь крепче связала молодого писателя с кинематографом.

Вопреки традиционному литературоведческому подходу время от времени появляются работы, выходящие за рамки чистого литературоведения, и предлагающие новые научные парадигмы. Так, интерес к кинематографичной составляющей прозы Грина уже проявляла Т. Можяева в своем исследовании, посвященном произведениям трёх писателей [2]. Однако автор не ставит задачу сравнить конкретный текст и фильм и таким образом выйти в некую междисциплинарную сферу на стыке истории кино и литературоведения. Получается, что исследовательница говорит только о следующих экранизированных произведениях Грина – «Десятый человек» (1985), «Комедианты» (1966), «Стамбульский экспресс» (1932), а названия рассказов писателя, и их количество, цитируемые в качестве примеров, к сожалению, не указываются вовсе. Тем не менее, исходя из поставленных задач, автору удастся наметить новые подходы в изучении взаимосвязи языка литературы и кино. Хотя еще в далеком 1969 году отечественным литературоведом С. Н. Филюшкиной, знакомой с трудами зарубежных коллег, была отмечена особенность стиля Грина – его описания, которые очень часто напоминают характерный для кино зрительный ряд. Используя терминологию кино, литературовед полагает, что эти опи-



сания, соотношения *кадров* в сцене, их *монтаж* служат для выражения авторской идеи [3, с. 28]. Звучит также мысль о том, что «камера Грина всеильнее камеры кино в том смысле, что последняя может только запечатлеть видимые непосредственно предметы, явления и признаки, а Грин, изображая действительность через восприятие героев, может включать в монтаж все: и предметы, и вещи, и душевные движения личности» [там же]. В чём же заключается эта особенность прозы Грина, его художественного метода? Немногие из его пишущих современников могли похвастаться таким количеством экранизаций. Творчество коллег Грина – И. Во, А. Мердок, У. Голдинга также привлекало внимание режиссеров, однако вклад Грина в мировой кинематограф поистине уникален.

Остановимся, на наш взгляд, на наиболее близкой по духу к тексту Грина картине «Конец романа», режиссера Нила Джордана, вышедшей на экраны в 1999 году. Эта версия отличается от экранизации 1955 года, где на первый план, в начале фильма, выходят следующие образы: жизнеутверждающая музыка, кадры Лондона военного периода, характерные знаки-символы английской культуры: Трафальгурская площадь, Вестминстерский дворец, где проходят заседания парламента, Тауэрский мост. Зритель сразу же погружается в атмосферу Лондона. Конечно, авторы фильма не забывают о таких приметах войны, как звук сирены и рев двигателя самолета. В целом, сюжет картины 1955 года строится хронологически, несколько упрощенно, в отличие от позднего варианта, где характерны флэшбэки<sup>17</sup> – иначе говоря, воспоминания, которыми пронизан текст романа. Примечательно, что обе картины сняты студией «Коламбия».

В версии 1999 года колоссальное внимание уделяется неотъемлемым писательским принадлежностям. Зритель видит пузырек с чернилами, пишущую машинку и бумагу для неё, исписанные тетради, бокал с виски для вдохновения. Окруженный этими атрибутами, Морис Бендрикс, один из героев, пишущий то ли дневник, то ли роман о жизни государственного служащего по имени Генри Майлз, уже во время титров заправляет в машинку чистый лист и печатает

---

<sup>17</sup> Флэшбэк или флэшбэк (англ. flash — вспышка, озарение; англ. back — назад) — в кинематографии означает отклонение от повествования в прошлое; сюжетная линия прерывается, и зритель наблюдает действия, которые происходили ранее.

следующее: «Это дневник ненависти» [1, с. 459]<sup>18</sup>. Дневник Сары Майлз, главного женского персонажа романа, также играет важную роль и в книге, и в обеих экранизациях. В первой версии дневник появляется только в середине фильма, словно чтобы успокоить внимательного читателя, что авторы всё же не сильно ушли от замысла Грина. Эпизод, следующий за титрами картины 1999 года, – встреча Бендрикса и Генри во время ливня – продолжает погружать зрителя в атмосферу иного, не парадного, а дождливого Лондона, которую создал Грин. И хотя герои не сидят в баре, а сразу же идут домой к Генри (то есть этот фильм не является дословным пересказом романа), первые десять минут просмотра оставляют ощущение, что перед вами раскрыта книга на нужной странице. Повествование в версии 1955 года выравнивается, чувствуется уже что-то гриновское, после первых тридцати минут, когда происходит ключевая встреча Бендрикса и Генри под дождем. Правда, дождь не такой уж и сильный, в отличие от описанного в книге и показанного в фильме 1999 года, и никто из героев не имеет при себе зонта, хотя для английской зимы типична дождливая погода. Из книги мы знаем, что в тот вечер, выйдя на прогулку в потоках дождя, Бендрикс заметил, что он взял стоявший в холле чужой зонтик, который к тому же протекал [1, с. 460]. На наш взгляд, самый приближенный к тексту Грина в картине 1999 года эпизод, когда ревнивый Генри исповедуется Бендриксу, что его жена, возможно, ему изменяет, и он подумывает о том, чтобы нанять сыщика для слежки. В этот момент Бендрикс, и в книге, и в обоих фильмах, произносит: «Я узнаю ее шаги» [1, с. 467]. Важно, что никто из режиссеров не посчитал нужным поменять гриновскую мизансцену. Однако далее скудный монолог детектива в современной версии сильно уступает выпуклой сцене первого фильма. Мефистофельская внешность мистера Сэвиджа – детектива, в старом фильме подобрана весьма органично.

Сара, являясь одновременно возлюбленной Бендрикса и женой Генри, – яркий и сложный женский образ не только у Грина, но и в мировой литературе в целом. Она – некое воплощение святой и грешницы в одном человеке, противоречивый характер которого

---

<sup>18</sup> Здесь и далее примеры иллюстрируются по тексту романа, опубликованному во втором томе академического издания собрания сочинений Г. Грина.

сложно передать языком кино. Роман почти целиком написан о ней, и читателю придется сделать непростой вывод о том, подлинная ли её вера или нет, переполняет ли её эгоизм или сострадание. Тем не менее, актрисам Д. Керр и Д. Мур удается воплотить на экране образ любящей, и в тоже время сомневающейся в правильности своих чувств, женщине. И в книге, и в обоих фильмах Сара сильно кашляет и, в конце концов, умирает, возможно, от чахотки. Врач в фильме 1955 года растерянно говорит после неожиданной смерти Сары, что её жизнь буквально иссякла. Любовь Бендрикса, замешанная на безумной ревности, сводит женщину в могилу. По нашему мнению, кашель, возможный предвестник тяжелой болезни, – это знак. Такого рода штампы часто присутствуют в книгах и фильмах, если автор хочет подчеркнуть, что герой его произведения балансирует на грани между жизнью и смертью. Например, в культовом мюзикле «Мулен Руж» (2001) героиня Николь Кидман, также кашляет в начале фильма, давая понять зрителю неизбежность трагического финала. Как мы уже писали выше, киноверсия романа Грина 1999 года более точная и откровенная. Вот некоторые примеры, которые не были включены в экранизацию 1955 года:

- посещение кинотеатра, где Грин устами Бендрикса (диалог автора с читателем) извиняется за неверную экранизацию этого, или какого-либо другого своего фильма: «Картина была плохая, иногда я просто не мог смотреть, как сцены, такие живые для меня, превращались в киношные клише» [1, с. 485]. В поздней версии эта сцена присутствует.

- упоминание о луке [1, с. 486, 492, 503]. Грин вводит эту деталь, поскольку слово «лук» в его отношениях с Кэтрин Уолстон, реальной возлюбленной Грина, прототипа Сары, носило особый характер, хотя запах лука может отбить всякую охоту к любовным подвигам. Ричард Грина, составитель книги «Г. Грин. Жизнь в письмах» (2008), комментируя открытку Грина, где указана только одна фраза «Я люблю луковые сэндвичи», цитирует отрывок из романа [6].

- посещение Бендриксом проститутки. Оба фильма проигнорировали этот книжный эпизод [1, с. 495].

Однако и в ранней версии есть свои преимущества. Например, объяснение Бендрикса и Генри в клубе. Тут напряженность принадлежит именно этому фильму. Генри в сердцах разбивает очки, кото-

рые не упоминаются в тексте. Видимо, очки заменяют шляпу, которую он забывает в романе. В поздней версии объяснение происходит в баре, хотя и несколько суетливо (почему-то Генри не рассказывает о своей встрече с Бендриксом Саре), но все же, после того как Генри оставляет шляпу, Бендрикс находит его в парке, где происходит разговор двух, не похожих мужчин. И даже Сару каждый из них любит по-своему. Шляпа, как знак примирения, объединяет их для беседы [1, с. 500–501]. В версии 1955 года этого важного эпизода в парке, увы, нет. Хотя порванный отчет, в сердцах брошенный Генри в камин, как и хотел Грин, зритель наблюдает в обеих картинах.

Сцена взрыва в современной версии снята с применением спецэффектов и выглядит немного театрально. Хотя, следуя Грину, эпизод с взрывом нужно, безусловно, подчеркнуть, поскольку это точка отсчета событий, происходящих до и после него. Физическую близость мужчины и женщины Грин иногда трактует как некую грань между жизнью и смертью. Эта грань наглядно подчеркнута в фильме Н. Джордана. По Грину, смерть можно истолковать как высшую точку – искупление или освобождение, то есть начало новой, безгрешной, жизни, и для живых героев, которым еще предстоит жить дальше, и для героев, ушедших в иные миры. Такой вывод можно сделать, прочитав многие романы писателя.

Авторский ход режиссера Н. Джордана — бегство Сары от Бендрикса и мимолетное посещение кинотеатра, где Сара ищет убежище, и, наконец, разговор между ними в церкви.

В обоих фильмах добавлены эпизоды, где Сара и Бендрикс уезжают из Лондона, чтобы сменить обстановку. Характерно, что в фильме 1999 года они недолго живут в Брайтоне, по сути, курортном городке, который выступает местом действия в другом романе Грина «Брайтонский леденец». Однодневная загородная поездка в дом к подруге Сары также украшает фильм 1955 года. В книге же Бендрикс лишь собирается отвезти Сару в коттедж в Дорсете, чтобы отдохнуть там и дописать книгу [1, с. 545].

Несмотря на то, что «брайтонская» вставка в фильме Н. Джордана, возможно, лишняя, она снята с большой любовью и является некоей реминисценцией по важному лично для Грина английскому городу. Этот эпизод нужен, чтобы не дать забыть зрителю, что фильм хотя бы немного является любовной историей, а не только

беспросветной драмой. Мастерская работа оператора Роджера Прэтта и музыкальное сопровождение английского композитора-минималиста Майкла Наймана определенно украшают картину.

Особую ценность фильму 1955 года придает документальная вставка хроники, которая длится всего несколько секунд. Зритель видит подлинный ужас войны: разбор разрушенного бомбежкой здания, спасение раненых из-под завалов. Кадры празднования Дня победы и появление королевской семьи (а не Черчилля, как в версии 1999 года) на балконе Букингемского дворца символизируют окончание войны. Таким образом, создатели этого фильма отдают дань событиям десятилетней давности. Устами Сары в романе говорится, что они не были лидерами как, например, тот же Черчилль, Сталин или Гитлер, а являлись обычной семьей, не причинившей никому вреда.

Сам Грин не стал адаптировать сценарий к картине 1955 года, по крайней мере, его имя не указано в титрах. Эту работу выполнила выдающаяся сценарист, стоявшая у истоков голливудского кино, Леонора Дж. Коффи (1896 –1984).

Еще несколько слов следует сказать о версии Н. Джордана. Поначалу кажется непонятным, зачем герой Смита в современной версии одет как священник, изначально не являясь таковым. Получается, что по замыслу режиссера, который имеет право не следовать тексту дословно и вносить свои изменения, священник, взяв фамилию другого героя, заменяет собой двух персонажей. Это мужчины, которые влияют на помыслы Сары: отец Кромтон, священник, (кстати, Кромтон – девичья фамилия К. Уолстон) и атеист-проповедник Ричард Смит.

Так Н. Джордан убирает важного героя – Смита, вероятного любовника Сары, а скорей всего, близкого собеседника, заменяя его священником, которого достаточно скупно играет Д. Айзекс, известный, в основном, отрицательными ролями. Нужно заметить, что и Смит, и отец Кромтон фигурируют в первой версии фильма. Сара посещает их обоих. Эта деталь важна еще в связи с тем, что Н. Джордан по-своему обыгрывает чудовищное пятно на лице одного из героев романа. Из книги известно, что половина лица Смита обезображена огромным красным пятном [1, с. 528], которое чудесным образом исчезает после смерти Сары, поцеловавшей его в щеку. В версии Н. Джордана пятно переключивается на лицо мальчика, сына детектива

Паркиса, которое также исчезает после поцелуя. Возможно, режиссер намеренно показывает чудесное излечение именно на ребенке, подчеркивая святость Сары.

Грин действительно наделяет Сару качествами святой. По книге она исцеляет не только Смита, убрав пятно с его лица, но также забирает сильную боль и температуру Ланселота – так зовут сына Паркиса. Однако ни в одном из фильмов мы не увидим некоторых второстепенных персонажей, например, одного из возможных любовников Сары – Денстане, обладателя характерного лица, которое «горшечник плохо вылепил» [1, с. 523]. Знакомство Бендрикса с девушкой Сильвией, вместе с которой он посещает знаменитый крематорий Голдерз-Грин [1, с. 560, с. 566] (где, кстати, в реальности проходило прощание с тещей Грина), чтобы побывать на похоронах Сары, также не отражено в фильме 1955 года. В версии 1999 года мы лишь видим одинокого Бендрикса, беседующего с Паркисом рядом с крематорием.

Связь этого произведения Грина с кинематографом снова подчеркивает С.Н. Филюшкина, в комментариях к шеститомному собранию сочинений писателя, говоря о том, что «за год до выхода романа состоялась премьера фильма А. Куросавы «Расемон», где средствами кино утверждался тот же подход к действительности – её оценка в перекрестии разных взглядов, разных суждений» [1, с. 602]. Кинематограф как раз дает зрителю такую возможность – увидеть разные позиции, мнения и точки зрения. Очевидно, что линию последовательного анализа литературного источника и кинематографического воплощения авторского замысла необходимо развивать. Ведь находя точки соприкосновения и явные отличия между текстом оригинала и современными трактовками можно выявить, какие проблемы были актуальными в эпоху того или иного писателя и звучат ли они по-новому в наши дни. Кинематограф – величайшее искусство, и Нил Джордан один из тонких мастеров режиссуры, которому удалось создать яркую картину на основе выдающегося художественного произведения, обогатив мировую культуру. Его трактовка романа Грина не является повторением после версии 1955 года, а напротив, занимает достойное место среди экранизированных произведений Г. Грина.

## Литература

1. Грин Г. Собр. соч.: в 6 т. М., 1993. Т.2.
2. Можяева Т. Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте: (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд) дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – Барнаул, 2006.
3. Филюшкина С.Н. Искусство Грина-романиста // Вестник Московского университета. Серия 10. Филология. 1969. № 4.
4. Falk Q., Travels in Greenland: Cinema of Graham Greene. – Quartet books: London, 1981.
5. Greene G., A Sort of Life. – Penguin books Ltd: Harmondsworth, 1977.
6. Greene R. Graham Greene: A Life in Letters / Ed. by R. Greene. – London: Abacus, 2008.

## **МЫСЛЬ И ЕЁ МАТЕРИАЛИЗАЦИЯ В КИНОВЕРСИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ШЕРЛОКЕ ХОЛМСЕ**

Рассуждение Рене Декарта о взаимосвязи между мыслительным процессом, воплощенном в сомнениях, и идентификацией человеком себя как существующего, имеющего место быть («*Cogito ergo sum*» или уточненное «*Dubito ergo cogito, Cogito ergo sum*»), приводит к одному закономерному вопросу. Если человек, согласно Декарту, подтверждает себя наличием мышления, вариативностью решений какой-то проблемы, то чем подтверждает себя мышление? При чем речь идет уже не об абстрактном доказательстве, а о реальном осязаемом воплощении мыслительной деятельности.

Мыслительные процессы человека невидимы ни для него самого, ни для окружающих. Видимы лишь результаты работы мысли – слова и действия, которые зачастую бывают настолько неожиданными, радующими, пугающими, что и воспринимающие их, и продуцирующие их люди пытаются понять и усовершенствовать процессы работы своего и чужого мышления. По сути, для понимания людям не хватает наглядности: они не видят движения мысли, не видят механизмов обработки сигналов от познаваемой действительности и превращения невидимого, неосязаемого в законченный продукт речевой, духовной или материально-производственной деятельности. Есть несколько способов объяснить человеку суть мыслительного процесса: например, с помощью научных текстов, не доступных, правда, массовой аудитории в силу сложности закодированной в научные символы и лексику информации; или посредством текстов масс-медиа (массовой информации) – произведений художественной литературы, живописи, кинематографа, СМИ. Среди трех способностей или, как их еще можно назвать, функций, мышления логическая функция представляется для масс-медиа наиболее интересной и структурированной. Логическое мышление формируется на основе одной из его способностей – опосредованно отражать действительность, и выражается в умении человека проводить умозаключения, делать логический вывод, выстраивать аргументацию. Именно эта способность расширяет познавательные возможности человека: не останавливает его только



на рефлексии от наблюдения, а позволяет делать выводы на основе наблюдаемых явлений. [4, с. 87–88]. Выводы эти преподносятся в форме знаков, слов, для постороннего доступным является только то, что выражено в знаках, в частности, в речи. Рассуждая о взаимосвязи мышлением (мыслительной деятельностью) и речью (речевой деятельностью), Л.С. Выготский сделал вывод о том, что «слово, лишенное значения, не есть слово, оно есть звук пустой, следовательно, значение есть необходимый, конституирующий признак самого слова... Всякое же обобщение, всякое образование понятия есть самый специфический, самый подлинный, самый несомненный акт мысли. Следовательно, мы вправе рассматривать значение слова как феномен мышления». Разделяя «внутреннюю речь как речь для себя», труднейшую для изучения психологами, и «внешнюю как речь для других», Л.С. Выготский заключил, что «внешняя речь есть процесс превращения мысли в слова, ее материализация и объективация». [1, с. 295]

Бесспорно, самым увлекательным феноменом действительности, с помощью которого можно наглядно продемонстрировать процесс логического мышления и внутреннюю речь, является проблемная ситуация с неочевидными и скрытыми намеренно или бессознательно от посторонних глаз путями решения. Подобная ситуация и составляющие ее факты обычно требуют расследования в целях удовлетворения потребности человека в сохранении жизни и удовлетворении материальных запросов, а также в целях удовлетворения потребности в соблюдении баланса социальных групп, стабильности в обществе, нарушаемых сторонним негативным воздействием. Как правило, среди таких проблемных ситуаций наиболее устрашающими для человека и общества являются те ситуации, в которых всегда есть феномен «неизвестное», некий искомый «X», которым может являться и субъект воздействия, и объект, и методы, и содержание воздействия, и даже процесс воздействия. Ситуации эти носят криминальный характер, и в произведениях литературы и кинематографа фиксируются как детективы, триллеры, ужасы, а в СМИ – в форме расследования, криминальной хроники. Ситуации, зафиксированные в художественных произведениях, обладают большей степенью абстрактности, условности, что обычно не позволяет их реципиентам проецировать описанное в романах и показанное в фильмах на реальную жизнь (случаи

проекции крайне редки, но имеют место быть). СМИ при этом работают с реальностью. Жанр детектива и образ детектива – расследователя с ярко выраженной мыслительной деятельностью и индивидуальностью сформировался в XIX веке. Это были образы, созданные Эдгаром Алланом По: Огюста Дюпена (три произведения), рассказчика-расследователя («Ты еси муж, сотворивый сие!») и Лэграна («Золотой жук»), – и Артуром Конан-Дойлом: Шерлок Холмс и доктор Ватсон (циклы рассказов, повестей). И Дюпен, и Холмс использовали один метод в своей работе, но именно персонаж Конан-Дойля, вероятно, благодаря сериальности, простоте в восприятии сюжета и активному действию стал самым популярным среди литературных детективов, а ход его логических размышлений образцом для подражания.

Материализация логического мышления и вскрытие его внутренней речи Шерлока Холмса проходили поэтапно.

На *первом этапе* (курсив наш – *Н.Ш.*) были только слова, мысли детектива представлялись через описание, объяснение. Самый показательный фрагмент: «Глава 1. Суть дедуктивного метода Холмса» повести «Знак четырех», в котором приводится не только сам логический вывод, но и подробное разъяснение сути мыслительного процесса: «Единственное, что заслуживает внимания в этом деле, – цепь рассуждений от следствия к причине. Это и привело к успешному раскрытию дела...»

В начале данной главы доктор Ватсон, желая понять, как Холмс расследует преступления и как приходит к точным и верным умозаключениям, протягивает ему часы с просьбой рассказать, «каковы были привычки и характер их последнего хозяина». И Шерлок Холмс последовательно и детально, развенчивая надуманную Ватсоном мистику, представляет весь мыслительный процесс: начиная от процесса сбора информации (осмотр часов) и постижения ее сути (сопоставление, знание, опыт, анализ и т. д.) и заканчивая умозаключениями о владельце часов и выводами о сути своих умозаключений: «Наконец, взгляните на нижнюю крышку, в которой отверстие для ключа. Смотрите, сколько царапин, это следы ключа, которым не сразу попадают в отверстие. У человека непьющего таких царапин на часах не бывает. У пьяниц они есть всегда. Ваш брат заводил часы поздно вечером, и вон сколько отметин

оставила его нетвердая рука. Что же во всем этом чудесного и таинственного?» [3]

Как мы видим, перед нами представлена цепочка индуктивных умозаключений, основанная на наблюдении, жизненном опыте и определенных знаниях. Мысль, которая обычно скрыта от глаз, показана достаточно наглядно, но при этом не является прямым отражением мыслительного процесса, поскольку передана и озвучена с помощью слов, закодирована под влиянием психологических и интеллектуальных особенностей Шерлока Холмса. Тем не менее, именно данная цепочка суждений становится ключом для понимания читателем всех детективных ситуаций, расследуемых Шерлоком. Диалог с Ватсоном, построенный в форме вопросов и ответов-объяснений – это настоящая популяризация логических операций и логического мышления среди читателей.

Что сделал Артур Конан-Дойл: он материализовал внутреннюю речь своего персонажа, постарался с помощью исключительно языковых средств показать скрытое. Он разоблачает мистику расследований Шерлока, и в результате читатель, увлеченный внешней стороной расследования и разоблачением преступника, не уходит частично удовлетворенным только лишь подвижной внешней стороной расследования, а еще и приобщается еще к интеллектуальной внутренней его стороне.

*Второй этап* неразрывно связан с развитием кинематографа. Динамика произведений о Шерлоке Холмсе, яркие неоднозначные характеры и пограничные поступки героев привели к тому, что практически каждое десятилетие XX века снимались экранизации и создавались киноверсии приключений Шерлока Холмса и доктора Ватсона. Вариаций, подходов, трактовок, интерпретаций было множество: классическая (к примеру, в постановке Игоря Масленникова), пародийная киноверсия («Без единой улики» Тома Эберхардта), приквельная («Молодой Шерлок Холмс» Барри Левинсона) и т.д. Сбалансированное сочетание внешнего («экшн») и внутреннего (мыслительная деятельность и внутренняя речь, материализующаяся в объяснениях) действия – вот причина интереса зрителей к образу Шерлоку Холмса.

Все кинопроизведения данного этапа материализации мышления Шерлока роднит одно: упор в раскрытии мыслей и внутренней речи детектива сделан, как и в книгах, на слова. В них отсутствует

материализация характерных для собственно внутренней речи специфических единиц (коды образов и предметные коды), собранных в особую структуру, существенно отличающуюся от структуры внешней речи [2, 9–12]. Рассуждения Шерлока или других героев дополняются визуальной составляющей, интонационной, мимической, но существенной роли в полной материализации мысли не играют. Тем не менее, практически все кинообразы Шерлока Холмса – это неосознанная популяризация научных представлений о логическом мышлении и наглядное пособие для изучения внутренней речи. Дознание, расследование и рассуждения героя становятся сами по себе героями произведений. Они живут своей жизнью и приобщают обывателя, массового потребителя к осознанию своих мыслительных возможностей.

На *третьем этапе* (с 2010 г.) развитие материализации мыслей детектива также опирается на кинематограф (с учетом последних достижений в области спецэффектов), который в свою очередь идейно и технически вдохновляется Интернетом и соотносит свои работы с запросами и интересами интернет-юзера (пользователя). Заметим, что сам Интернет и его юзеры пережили на тот момент не одну трансформацию: плоский и малофункциональный Веб 1.0; интерактивный, пересыщенный контентом, индивидуализированный, наполняемый создаваемый коллективным разумом Веб 2.0; запланированный в конце нулевых переход к Веб 3.0 – качественное, профессиональное содержание и широкий функционал [5]. Примечательно, что именно в эпоху Веб 2.0 с ее культом интерактивности появился сериал «Доктор Хаус», главный герой которого – гениальный врач-диагност Грегори Хаус, является своеобразным медицинским Шерлоком, по сути объединившим в своем образе популярную на то время тему работы врачей и больницы и вневременную тему интеллектуального поиска, расследования. В данном сериале удачно использовались (в этом году вышла последняя серия) интерактивные приемы материализации мыслительной деятельности, оперирующие уже не только методами и структурой внешней речи. Органично внедренные, эти методы, тем не менее, не превалируют над общей идеей и проблематикой сериала. На качественно и количественно новую ступень в использовании данных методов шагнули создатели следующих киноверсий произведений о Шерлоке Холмсе:

1. «Шерлок», 2009г. и «Шерлок Холмс: игра теней», 2011г. – полнометражные фильмы режиссера Гая Ричи;

2. «Шерлок» – сериал (2010г. – по настоящее время, идут съемки третьего сезона, режиссер Пол МакГиган).

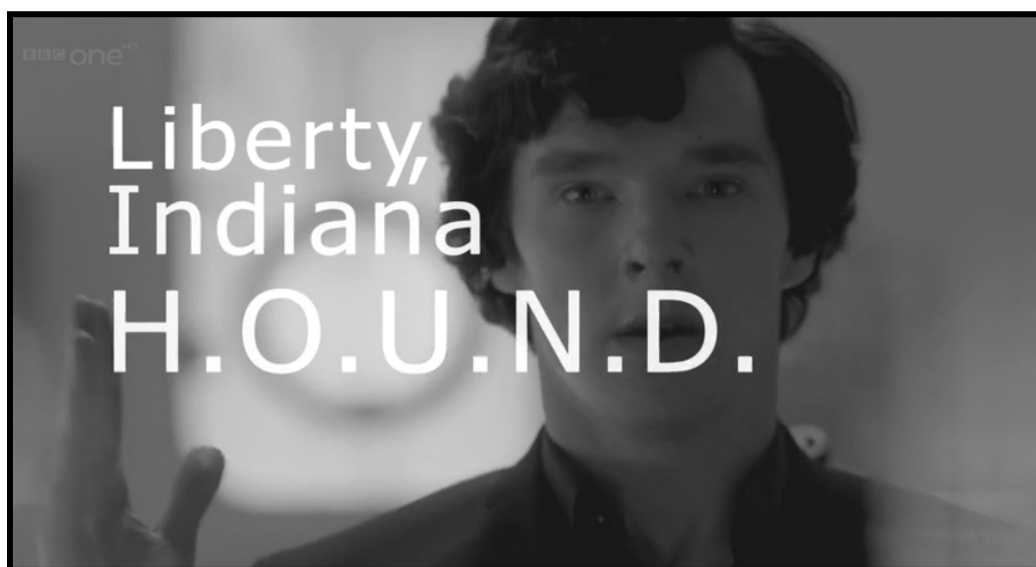
Все эти фильмы собрали огромную кассу, имеют высочайшие рейтинги среди телезрителей по всему миру, в том числе и в России. Причина небывалой популярности персонажа и связанных с ним событий, которые, казалось бы, давно должны были надоесть зрителям, заключается, вероятно, в том, что новому зрителю (активному пользователю Интернета) дали нового Шерлока. Гай Ричи формально оставил детектива в описываемом Артуром Конан-Дойлом времени, но сделал это время условным и рассказал о Шерлоке с учетом высоких требований к технологиям, предъявляемых к создателям капризной интернет-аудиторией. Пол МакГиган пошел дальше и внедрил Шерлока в наше время, в современный культурологический и социальный контекст, снабдив героя всеми положенными данному времени гаджетами.

Только ли современность и близость привлекла к этим фильмам такое количество зрителей эпохи конца нулевых? Этих зрителей сложно было бы удивить спецэффектами, дорогими костюмами и декорациями: визуальные и аудио средства достигли самых высоких ступеней в своем развитии и позволяют удовлетворять духовные, эстетические и интеллектуальные запросы даже самого взыскательного молодого зрителя, с клиповым сознанием, доступом через интернет к массе различной информации. Развитие компьютерных технологий позволило создателям указанных киноверсий максимально визуализировать, материализовать мыслительный процесс. Если в книгах о Шерлоке и ранних киноверсиях мысль была вербально материализована или переведена из области невидимого в двухмерное измерение, доступное чувственному познанию, то создатели последних двух киноверсий перевели мыслительный процесс в трехмерное измерение, сделав его объемным. Наиболее заметно это в сериале «Шерлок» и в фильме «Шерлок: Игра теней».

В трехмерное измерение, то есть с помощью вербально-аудиовизуального ряда (различного рода образов, кодов, символов, звуков), создатели киноверсий перевели следующие элементы процесса логического мышления, протекающего во внутренней речи Шерлока Холмса:

1) Создатели сериала «Шерлок» материализовали весь процесс индуктивно-дедуктивных умозаключений: постановку проблемы, анализ причинно-следственной связи с поисков различных причины и отбрасыванием ненужных вариантов. Весь сериал построен именно с помощью данного метода, это его основное отличие от всех киноверсий: максимальная материализация мысли с элементами интерактива. Интерактивность становится ведущей чертой данного кинопроизведения, приравнивая его к каналу YouTube, в котором возможно подписывать различные видеофрагменты, графически оформлять видео сторонними элементами. Возможно, приближенность к интернет-коду и сделало данный сериал популярным и смотримым. В нем мало «экшн»-сцен, но много интерактива и мыслей, превращенных в образы. При этом образы эти недоступны для остальных героев сериала – они видимы только зрителю. И данная сакральность, интимность разделения мысли тоже служит средством повышения внимания к сериалу.

Как пример данного вида материализации служит серия «Собаки Баскервилля» (The Hounds of Baskerville), в частности момент поиска Шерлоком причин психического расстройства одного из героев этой серии, а также эпизодом с поиском пароля, обеспечивающего доступ к компьютеру:



2) Материализация прогностической деятельности как части логического мышления. Прогноз и просчитывание вариантов развития проблемной ситуации допускается к материализации создателями обеих киноверсий, особенно ярко это отражено в фильме «Шерлок:

Игра теней». Ситуации эти всегда одинаковы: жизни и здоровью Шерлока или его друзей угрожает опасность, нужно просчитать все варианты. Точно спрогнозировать самый благоприятный исход событий (игра чет-нечет, описанная Огюстом Дюпеном в рассказе Э.А. По «Похищенное письмо» [6, с. 573–576]) после столкновения с противником. В изображении данных ситуаций акцент сделан на гармоничном сочетании «экшена» (действие) и интеллекта: движение мысли опять же невидимо для героев фильма, но видно для зрителей. Данные метод можно назвать по аналогии с флэшбэком – идеализированным флэш-форвардом, который в реальность корректируется под влиянием внезапно возникших условий.

Примером подобной материализации является сцена драки с охранниками Ирэн в серии «Скандал в Белгравии» и сцена финальной битвы Шерлока с Мориарти в фильме «Шерлок: Игра теней». Сцена битвы примечательна как раз подчеркиванием победы силы разума над силой физической.

Безусловно, не следует рассматривать данные киноверсии как образцы тонкого интеллектуального искусства. Но они являются существенными при анализе различных киноверсий произведений Артура Конан-Дойля о Шерлоке Холмсе, существенными и в развитии жанра детектива в современную эпоху. Важно, что в данных фильмах:

- популяризируется интеллектуальное мышление, а не грубая сила;
- реализуются новые визуальные средства для данной популяризации (интерактивные технологии);
- сделан упор на современные предпочтения аудитории (увлечение стимпанком, феминистические идеи – в фильмах Гая Ричи; интернет, новые технологии, свобода отношений между людьми своего и одного пола – в сериале Пола Макгигана);
- удовлетворяются потребности человека увидеть то, что скрыто; дана «мысль в разрезе».

Показывая глобальную трехмерную материализацию мысли, поэтапное представление логического мышления, демонстрируя интеллектуальность героев, авторы акцентируют внимание массовой аудитории и на среде обитания данной успешной и развитой мысли – на уникальной личности с определенным девиантным поведением, одинокой и жесткой. И в этом кроется основная проблема восприятия произведений о Шерлоке Холмсе: с одной стороны, желание приоб-

щиться к силе интеллекта, разгадать его, научиться мыслить так же; с другой – желание остаться в обществе, быть частью социума, а не изгоем в психологическом и социальном понимании.

### Литература

1. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. М., 1999.
2. Гойхман О.Я., Надеина Т.М. Речевая коммуникация: Учебник. – 2-е изд., перераб. и доп. М., 2006.
3. Конан-Дойл А. Знак четырех. Режим доступа: [http://lib.ru/AKONANDOJL/sh\\_sign4.txt](http://lib.ru/AKONANDOJL/sh_sign4.txt) -- свободный.
4. Курбатов В.И. Систематический курс. Ростов н/Д., 2001.
5. О'Рейли Т. Что такое Веб 2.0. //Журнал «Компьютерра», 18 октября 2005 года. Режим доступа: <http://www.computerra.ru/print/234100/> – свободный.
6. По Э.А. Похищенное письмо // Маска Красной Смерти / Сост. М.К. Голованова. Спб, 1993.



## **ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ДЕТСКОГО ФИЛЬМА-СКАЗКИ И ДЕТСКОГО ФИЛЬМА-ФЭНТЕЗИ В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ**

Кино для детей и юношества – особая область киноискусства. Термины «детское кино», «подростковое кино», «кино для детей и юношества» носят достаточно условный характер и употребляются главным образом для удобства в профессиональном общении и во взаимоотношениях со зрителями [3]. Исследуя тенденции детского кино, можно смело утверждать, что само понятие «детское» не совсем верно. Как утверждает режиссер и блоггер Съеджин Пасторос, детское кино – «это такое кино, которое детям доступно (понятно). Потому что кино все же не должно быть «узкопрофильным», это искусство с очень широкой сферой действия. И если ставится задача снять кино для детей, а фильм оказывается интересен и взрослым — это большая удача режиссера» [2].

В настоящее время можно говорить о кризисе современного российского детского кино. В нём все чаще появляются мотивы «для взрослых»: сцены насилия, упоминания о половых отношениях (например, намеки на нетрадиционную сексуальную ориентацию начальника в фильме «Тот самый Карлсон», рассчитанном на семейный просмотр).

Единой формулы создания кино для детей до сих пор нет. Чаще всего к сфере детского и юношеского кино относят анимационные, документальные, научно-познавательные, учебные и игровые фильмы. Последние снимаются, главным образом, в жанрах сказки, фантастики, комедии, киноповести, приключенческом, историческом или историко-биографическом. Рассмотрим особенности игрового кино в жанре сказки, понятного для детей от дошкольного до раннего подросткового возраста (до 12 лет).

В США игровое детское кино не получило широкого развития. Жанр сказки в американском кино чаще всего представлен анимационными фильмами. Фильм-сказка как отдельный жанр киноискусства сложился в СССР, киностудии которого специализировались на выпуске некоммерческого кино, предназначенного для просмотра детьми. В каждой стране национальная детская кинематография имеет свои типологические особенности, во многом определяющиеся куль-

турными традициями. Во многих странах сложился устойчивый интерес к опыту развития русско-советского детского кинематографа, в частности, опыта создания фильмов-сказок. Этот опыт изучают, достижения используют многие национальные кинематографии. Детские фильмы-сказки снимались на киностудиях стран Восточной Европы, особенно много их было снято в Чехословакии [1].

Кино изначально неотделимо от литературы. Так и фильм-сказка опирается на традиции фольклорной и литературной сказки. Существенными отличиями сказок являются ее композиционные особенности: замкнутость действия, троекратные повторы, типичные зачины и концовки, особенное пространственно-временное построение. Первые фильмы-сказки полностью выдерживали сказочную структуру и сюжет. В качестве фонов сказки используются величественные леса, зеленые луга, время действия сказки, как правило, относит в легендарное прошлое. Место действия фильма-сказки – либо Русь, либо «заморские страны», либо мифические, выдуманные государства. Во всех кинокартинах в жанре сказка особая роль уделяется животным и растениям (в основном деревьям), которые наделяются человеческими качествами, дают советы главному герою и приходят ему на выручку. Каждому животному отводится традиционная аллегорическая роль, например, лиса, ассоциируется с хитростью, сова или ворон – с мудростью.

С 90-х гг. в России практически перестали снимать сказки. Конечно, и сейчас дети смотрят фильмы А. Роу, А. Птушко и др., но юные зрители стали более требовательными. Они ждут новых сказок, сделанных более технично и правдоподобно. Осмысление накопленного опыта открывает перед современными кинематографистами богатые возможности по освоению сказочной стихии и возрождению жанрового кино в России.

Авторы, впервые приступающие к созданию фильма для детей, часто допускают целый ряд методических ошибок. Самая главная из них заключается в том, что взрослые не хотят говорить с детьми на равных. Ребенок понимает фильм так, как задумано автором. Картина с примитивным сюжетом и «однобокими» персонажами не будет воспринята детьми, т.к. она чужда действительности. Слишком сложные фильмы могут быть не поняты детьми младшего возраста. При этом создатели кино не учитывают, что для ребенка кино должно быть это упрощенной моделью мира. Он всегда отождествляет реальный мир с «киношным», а себя – с главным героем.

Часто режиссеры сказок пытаются создать «идеального» героя. Они лишают его негативных черт характера, а положительные максимально утрируют, забывая, что в детском кино, как и во «взрослом» необходимо раскрывать характер героев. Такой герой может не понравиться ребенку, потому что выглядит он надуманным и неестественным. Куда больше привлечет образ хулигана, т.к. вместе с ним ребенок может безнаказанно творить то, что взрослые обычно порицают.

Атмосфера действия должна быть максимально реалистичной даже в сказке, чтобы взыскательный зритель не почувствовал «неправды». Если окружающий мир будет показан условно, ребенку сложнее будет воспринимать фильм. Французские ученые считают, что телевидение своими прямыми передачами, хроникальными съемками и репортажами сильно влияет на детский кинематограф. Нельзя, например, показывать детям войну как игру (а это нередко еще бывает в детских фильмах), когда дети только что по телевидению видели кровавые расправы в Ираке.

Мораль в детском фильме не должна быть открытой. При создании детского фильма следует избегать дидактичности и излишнего морализаторства. Детские фильмы должны поучать, развлекая.

Сценарист обязан считаться, например, с такими специфическими ограничениями, как протяженность киносюжета. То, что исполнителями фильма являются в большинстве случаев дети, также создает известные трудности. Быстрая утомляемость зрителя также ставит перед художниками свои задачи. Сценаристу следует быть особенно точным, чтобы высказать свою идею за короткое время. При экранизации сказки нельзя пренебрегать современными технологиями. Так 3-D для ребенка – не просто развлечение. Оно способствует упрощению восприятия.

Понимание фильма детьми связано с особенностями возрастного восприятия. Как утверждают авторы «Словаря педагогических терминов», «дошкольники с помощью экрана стараются сложить образ мира и своего “Я”. Чувства в этом возрасте преобладают над анализом, а недостаток предварительных знаний замещается фантазией. Предпочтение отдается сказкам, фильмам о животных, назидательным историям, мультипликации. Младший школьник активно стремится осознать, “что такое хорошо, что такое плохо”, придавая большое значение мнению взрослых. Ясность, законченность сюжетной конструкции, моральный вывод из экранного повествования – всё это

является необходимым для 7–9-летнего зрителя. Понятия “красоты и добра” в этом возрасте нераздельны. Наивно-эстетический, доверчивый и пластический тип отношения к кино сменяется к 10–12 годам наивно-аналитическим, наивно-реалистическим. У детей 10–11 лет сужается диапазон эстетических запросов, в центр ставится познавательная потребность. Экран нужен подростку для понимания себя и практической ориентации в мире взрослых, получения сведений о том, как устроена жизнь, особенно в тех областях, где школа и семья затрудняются прояснить подростку. Дети ищут прямого сходства искусства с жизнью, их внимание целиком направлено на фабулу фильма. Актёра и героя дети не разделяют, медленно развивающейся фабулы не выдерживают, о существовании автора фильма не догадываются. На следующем, сюжетно-смысловом уровне воспринимает фильм около 1/5 юной аудитории кино. Среди этого зрителя также преобладает интерес к острофабульным ситуациям, но одновременно его волнует судьба героев, их переживания и собственные размышления по поводу поступков и характеров действующих лиц. Симпатии и сочувствие вызывают персонажи романтические и героические, в чувстве симпатии содержится уже нравственная оценка» [3].

Волшебная сказка – актуальный материал для российского кино, важный жанр детского кинорепертуара, соответствующий интересам и уровню запросов современного ребенка. Но с каждым годом жанр сказки уходит на второй план, надежды возлагаются на относительно новый жанр для литературы и кино – фэнтези.

Жанр фэнтези в кино не тождествен литературному. Фэнтези в литературоведческом понимании – это разновидность фантастики, основанная на использовании в основном западноевропейских мифологических и сказочных мотивов. В традиционной литературной фэнтези автор применяет динамический сюжет, частью внешне-приключенческого, частью – внутреннего, морально-эпического характера. Герой должен совершить значимое для мира и его судьбы деяние, но совершить свой подвиг он может только в результате определенной внутренней работы, победы над чем-то недостойным в себе. Кино часто опускает духовный путь, который приходится пройти герою одноименного литературного произведения. Упор в фильме делается на действия героев, что сближает его с жанром «экшн». Желание усилить интригу, подменить духовное содержание эффектным аттракционом часто превращает киносказку в фальсификацию и способно привести к деградации киножанра.

Многие фэнтези-фильмы, в частности, рассчитанные на детей, схожи по структуре с фильмом-сказкой. При этом синтез сказки и фэнтези рассчитан на подростковую аудиторию. Это утверждение мы хотим доказать на примере цикла фильмов «Хроники Нарнии». В России попытки снять детский фильм-фэнтези тоже предпринимались. В 2006 г. появился фильм «Книга мастеров», в литературной основе которого лежат сказы П. Бажова, а в 2011 г. вышел фильм «Реальная сказка». Однако оба российских фильма получили нелестные отзывы от критиков: «Книге мастеров» не удалось принять эстафету колоссальной отечественной традиции, ей катастрофически не хватает цельности, она страдает от кризиса самоопределения – страницы из разных книжек перепутаны в ней как бог на душу положит» [7]; «Реальная сказка» сделана Сергеем Безруковым и сделана, по большому счету, из Сергея Безрукова. Очевидно, что музыку заказывает здесь не сериальный режиссер Андрей Мармонтов, хотя и его ощутимая лепта ура-тривиальности неоспорима. Рабочая идея и душа фильма – это душа Безрукова (в ее урезанном и стилизованном варианте). <...> Неправильно было бы причислять отснятую ленту к искусству, но она часть современной культуры, и право считаться зеркалом за ней остается. <...> Герои такие несказочные, потому что сказки нет, а воспоминания о ней отравлены голливудскими экшн-представлениями в духе фантомных кашеев, вылезавших из воды. Фильм хорош как призыв к тому, чтобы вспомнить, что у русских есть (или была когда-то) своя собственная культура. Сказка в нынешнем виде – это именно сказка-инвалид с опешившимися героями, чужеродными спецэффектами, Иваном-дураком со снайперской винтовкой» [8].

Книги К.С. Льюиса «Хроники Нарнии» написаны для детей. Начало схоже с началом волшебной сказки: «Жили-были на свете четверо ребят» [9, с. 3]. Часто присутствуют повторы текста, которые помогают ребенку задуматься и усвоить суть содержания. Автор делает упор на веру детей в чудо. Каждое простое действие героев Льюис возводит до подвига, который работает на духовный рост персонажа. Военные действия упоминаются только на последних страницах книги. Подробностей хода войны автор не дает. В нем сохраняются принципы фэнтези.

В фильмах упор сделан на межличностные отношения детей и «экшн». Обстановка фильмов реалистична. Первые кадры фильма «Лев, колдунья и платяной шкаф» (2005) показывают обстановку реального мира, в котором живут дети – в разгаре Вторая мировая вой-

на, бомбардировка Лондона. Альтернативой ему становится внешне спокойная Нарния. С первых минут первого фильма определяется конфликт между старшими и младшими детьми. В фильме «Принц Каспиан» (2008) поднята тема изменения людей, стоящих у власти. В этой же части появляется любовная линия (которой не было в книге). В части «Покоритель Зари» (2010) упор идет на людские грехи (в фильме более четко прослеживается параллель с Библией – детям приходится испытывать на себе негативные стороны чревоугодия, жадности, зависти и пр.). Кроме того, часть фильма посвящена комплексу младших детей перед старшими, в книге не обозначенному. Этот фильм все же более схож с книгой. В нем подчеркивается духовный рост кузена Пэванси, Юстаса. Вся киотрилогия построена на череде драматичных событий, которые призваны держать зрителя в напряжении. Большая часть первого фильма посвящена изображению войны нарнийцев с войсками Белой колдуньи. Второй фильм почти весь построен на боевых действиях. В третьем фильме концентрация действия, динамика и остросюжетность снижены, акценты перенесены в область душевных процессов.

Таким образом, психологическая и событийная структура фильмов сложнее, чем в книгах. Напрашивается вывод, что фильмы рассчитаны на более взрослую аудиторию. Авторы создавали фильм не только для детей, но и взрослых, их сопровождающих.

В наши дни снимают мало фильмов для детей, особенно, сказочных. В нашей стране словосочетание «детское кино» ассоциируются с некупаемостью, дороговизной и прочими проблемами. Многие отмечают, что современные дети больше любят иностранных персонажей. Дело не столько в том, что дети подвержены влиянию Голливуда, сколько в том, что в современном отечественном кинематографе не возникает достойных персонажей.

## Литература

1. Забалуев Я. А неведома зверушка.../ Газета.ru, 27.10.09. Режим доступа: [http://www.gazeta.ru/culture/2009/10/27/a\\_3277257.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2009/10/27/a_3277257.shtml).
2. История детского кино. Режим доступа: <http://www.russkoekino.ru/publ/publ-0045.shtml>.
3. КИНО. «Визуальный словарь» // «Словарь педагогических терминов». Режим доступа: <http://www.ped.vslovar.ru/842.html>.

4. КОНСТАНТИН Ъ-ВОРОНЦОВ. Держи экран шире // Газета «Коммерсантъ», № 68 (2907), 15.04.2004. Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/466839/print>.
5. Лукьянов В. (Не)придуманная сказка. Рецензия на фильм «Реальная сказка». Режим доступа: <http://www.proza.ru/2011/11/11/901>.
6. Льюис К.С. Хроники Нарнии. Лев, Колдунья и Платяной шкаф. / The Lion, the Witch and the Wardrobe. (Перевод с англ. Г.А. Островской) М., 2001.
7. Парамонова К.К. Фильм для детей, его специфика и воспитательные функции. Учебное пособие. М.: Изд-во ВГИК, 1975.
8. Пасторос С. Недетские проблемы детского кино. Режим доступа: <http://sjegeen.livejournal.com/36848.html>.
9. Фильм-сказка как жанр киноискусства. Словарная статья. Режим доступа: <http://climatesmovie.com/zhanry-filmov/skazka/>.

## **ТРИ ЭКРАНИЗАЦИИ АНГЛОСАКСОНСКОЙ ПОЭМЫ «БЕОВУЛЬФ»**

Поэма о Беовульфе, сложенная в VIII веке н. э., – старейший эпический памятник в германских литературах. Манускрипт был обнаружен в 1705 году и занесен в каталог англосаксонских рукописей как эпос о войнах между датчанами и шведами [См.: 2 с. 34], тогда как поэма более мифологична и повествует о борьбе человека с хтоническими чудовищами.

На пиршественный чертог датского правителя Хродгара в разгар весёлого праздника нападает ужасный Грендель, который убивает тридцать человек из гостей и приближённых конунга, а затем ежедневно повторяет набеги в течение «двенадцати зим» [1, с. 36], пока гаутский витязь Беовульф, приплывший на помощь Хродгару, не побеждает в рукопашном бою неуязвимого для оружия тролля, отрывая тому руку и обрекая монстра на смерть от кровопотери. За Гренделя пытается отомстить его мать, но герой отыскивает её в сырой пещере и убивает. В финале поэмы Беовульф, уже состарившийся и ставший конунгом гаутов, сражается с огнедышащим драконом, побеждает его, а сам погибает от тяжёлых ран. Анонимный автор не видит в этом трагедии, а, наоборот, описывает происходящее, как достойный конец прославленного воина. Беовульфа хоронят с почестями, сжигая на его погребальном костре клад, который сторожил убитый дракон. Таков сюжетный стержень поэмы, содержащей кроме того несколько вставных рассказов, не имеющих прямого отношения к подвигам Беовульфа, а также эпизоды из жизни героя до его появления при дворе Хродгара.

Филологи-академисты XIX– начала XX вв., например, К.П. Кер (1855–1923), отнеслись к «Беовульфу» довольно холодно, находя текст растянутым, малооригинальным, слишком «сказочным», лишённым фабульного единства. Х.Л. Борхес (1899–1986), вступаясь за поэму, пишет: «чтоб почувствовать это единство, было бы достаточно воспринимать дракона, Гренделя и родительницу Гренделя в качестве символов или олицетворений зла. В том случае история Беовульфа была бы историей человека, который считает, что вышел победителем из боя со злом, однако же по прошествии многих лет вынужден снова вступить в подобный бой, но победы не одерживает <...> которого в



конце концов настагает его судьба, историей битвы, которой суждено повториться [2, с. 39]. Тема фатума, борьбы со злом всё же кажется слишком «общим местом», чтоб составить главное достоинство произведения. Знакомство как с самим памятником, так и с критикой на него оставляет чувство недосказанности, замкнутых зон, ключом к которым скорее послужит другая выдержка из эссе Борхеса о «Беовульфе»: «перед нами древний мир – такой древний, что <...> предшествует мифологиям и теориям» [2, с. 40].

Возможно, именно наличие смысловых лакун и вызвало интерес к поэме у кинематографистов; для них архаичное произведение оказалось ценным не столько тем, что в нём было, сколько тем, чего в нём не хватало, что позволяло смело дорабатывать историю гаутского героя и его врагов. Так, поступки персонажей поэмы описаны подробно, чего не скажешь об их мотивациях. Почему Грендель терроризирует чертог Хеорот? Из зависти ли к людям, живущим там «счастливо» [1, с. 33]? Раздражает ли его воспевание Бога, доносящееся из дворца [См.: 1, с. 33]? Современное восприятие не удовлетворяется этими объяснениями. Тот факт, что Грендель не сметет коснуться трона [См.: 1, с. 37], также открывает пространство для новых домыслов.

В образах персонажей архетипическое слишком превалирует над индивидуальным, что делает их одновременно очень значительными для интуитивного восприятия – и очень неопределённым, почти безликими. Всё вместе вызывает желание «дорисовать портреты», к чему и приступают сценаристы и режиссёры.

Безусловно, привлекает их и то, что в поэме языческая и христианская культурные парадигмы показаны в противоборстве, мир в целом дан в состоянии острого кризиса. Наконец, современные гендерные концепции, укоренившиеся в массовом сознании, заставляют обратить особенно пристальное внимание на женские образы поэмы, и авторы всех киноработ, которые будут рассмотрены, легко идут на поводу у соблазна вывести именно героинь на передний план повествования.

На рубеже XX–XXI вв. западный кинематоргаф выпустил с небольшим временным промежутками три экранизации: «Беовульф» (1999), «Беовульф и Грендель» (2005) и «Беовульф» (2007).

Фильм 1999 года снят в развивающемся жанре «киберпанк». Он переносит действие в условное дистопическое будущее, в котором обломки современных технологий оказываются в руках людей, чьё

сознание вернулось к средневековому. Вместо церемонного гостеприимства, воспетого в древней поэме, здесь царят подозрительность, грубость и жестокость. Главный герой создан из нескольких голливудских клише и наиболее далёк от литературного прототипа – одинокий странник, полубог, борющийся не только со внешним, но и с внутренним злом. Авторы фильма включили в сюжет любовную линию, добавив в число центральных персонажей дочь Хродгара Кайру. В финале Кайра и Беовульф вместе покидают сгорающий Хеорот. Сценаристы также дерзко развернули интригу: Грендель оказывается сыном Хродгара (поэтому он и щадит короля), соблазненного когда-то матерью монстра, обычно предстающей на экране сексуальной блондинкой в ажурной одежде.

Не совсем качественный боевиковый ремейк скорее разочаровал зрителей и критиков, но надо отдать должное изобретательности его авторов в плане деконструктивной игры с сюжетом.

«Беовульф и Грендель», снятый С. Гуннарссоном, исландцем, живущим и работающим в Канаде, представляет собой антитезу вышерассмотренного фильма с точки зрения техники постановок. Это добросовестная попытка воспроизвести хронотоп поэмы; павильонным декорациям и спецэффектам киноавтор предпочёл куда более впечатляющие реальные пейзажи северных берегов. Фильм отличается высоким гуманизмом, воинственная героика заменена здесь поиском правды. Сюжет был вновь пересмотрен, сценаристы опять посчитали нужным ввести дополнительный женский персонаж – «ведьму» Сельму, знающую Гренделя безобидным существом. Грендель представлен антропоморфным троллем, мстящим Хродгару за затравленного на охоте отца, а Беовульф действует прежде всего как детектив, выясняя причины происходящего. Название фильма указывает на равнозначность двух героев. Грендель представляется жертвой обстоятельств и злости, развращенности людей. Выясняя его мотивы, Беовульф проникается жалостью к врагу и убийство последнего показано скорее как несчастный случай, а не подвиг воина.

Взгляд на этот фильм как на более близкий к литературному оригиналу крайне ошибочен. Хотя автор воссоздал быт VI–VII вв, идеи, организующие фильм, сугубо современные – это призыв к толерантности и состраданию социальным и этническим меньшинствам, представленным в образах Сельмы и безвинно гонимых троллей.

Последняя киноверсия «Беовульфа» – это компьютерная анимация, синтезирующая в себе достоинства двух первых картин. Истори-

ческая и этнографическая фактура воссозданы, а первопричиной бедствия опять оказывается Хродгар, в прошлом подавшийся чарам женщины-демона, роль которой исполняет не только оболъстительная, но и харизматичная Анджелина Джоли. Но авторы не останавливаются на ставшем уже традицией развенчании Хродгара – они заставляют Беовульфа пройти тот же путь явных подвигов и тайных падений. Главный герой очень близок к прототипу: «он был сильнейшим среди могучих героев знатных, статный и гордый» [1 с. 38], безупречный с точки зрения языческой доблести, он обнаруживает несколько слабостей. Его склонность к самолюбванию и похвальбе, самоуверенность и бесшабашность проявляются в диалоге с Унфертом. Здесь же, в воспоминаниях о схватке с морскими чудовищами раскрывается последнее и главное уязвимое место героя – падкость на женскую красоту. Поразив уродливых монстров, он место героя – падкость на женскую красоту. Поразив уродливых монстров, он замирает при виде прекрасной сирены и теряет свой меч... Мать убитого Гренделя, ««женочудовище, жившее в море <...> с тех пор как Каин мечом зарезал отцово чадо» [1, с. 89], мстит изощрённо и удачно: она заставляет Беовульфа дать ей нового сына, и герой становится отцом того дракона, в бою с которым ему предстоит погибнуть. Голливудские сценаристы привели все события архаичной поэмы к логической связности и подарили сюжету открытый финал: поцеловав мёртвого Беовульфа среди пламени погребальной ладьи, бессмертная морская дьяволица в упор смотрит на его преемника Виглафа.

По своей эстетике фильм ближе всего к жанру «фэнтези», его художники сосредоточились на образах монстров, восходящих к первоисточнику, и красочных визуальных эффектах. Но за внешней яркостью и занимательностью просматривается идейная платформа, состоящая в скептическом отношении к власти, за которой всегда стоит эгоизм, ложь, подчинённость тёмным силам. Хродгар кончает с собой, как только понимает, что женщина-демон нашла избранника, – словно именно она управляет судьбами всех владык этой земли. Беовульф наследует корону Хродгара как проклятье; он становится типичным для христианской сюжетике героем, продавшим душу. Его гибель приобретает смысл искупительного самопожертвования, а сознательное вступление в обоюдно смертельный бой с собственным сыном обостряет трагизм положения.

Итак, поэма «Беовульф» обнаруживает потенциалы различных современных жанров. Она богата риторически и событийно, но бедна

мотивировками, и кинематографисты насыщают сюжет новыми причинно-следственными связями, попутно зашифровывая в древних образах злободневные темы современности.

### **Литература**

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. Серия «Библиотека всемирной литературы». М., 1975.
2. Борхес Х.Л. Наставления: Эссе. СПб., 2005.

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ НАЧАЛА  
В ЛИТЕРАТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ**



## **КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОЗЫ ЛЕФА**

В первые десятилетия своего существования кинематограф воспринимался очень неоднозначно. Некоторые современники видели в нем своеобразный балаган, другие считали его «антиискусством», символом угасания культуры. В 1920-е гг. мнение о кино кардинально менялось. В этот период киноискусство вырабатывает свой язык, находит специфические приемы. Если до этого момента полагали, что кино основано главным образом на литературе и от нее зависит, то в это время происходит осознание того, что возможно и обратное влияние. В «Словаре литературных терминов», изданном в 1925 г., появляется статья «Кино-литература» с указанием: «Термин этот в применении к произведениям слова выдвинут лишь литературным сегодня» [3]. В 1920-е гг. на первый план выходят жанры, бывшие раньше «периферийными»: газетные очерки, репортажи, журнальные монтажи и т.д. Ведутся поиски новых способов сюжетосложения. Литературные изменения оказываются тесно связанными с развитием кинематографа.

В процесс формирования литературы нового типа активно включается ЛЕФ – объединение бывших футуристов, уделявшее особое внимание киноискусству. Лефы пытались провести параллель между кино и литературой, полагая, что их можно развивать по одним и тем же схемам. В 1923 году Б.А. Кушнер, анализируя особенности киноискусства, говорит об особом использовании в нем пространственной и временной последовательности, что приводит к «крайней концентрации явлений, которая достигнута в кино» [4, с. 134]. И делает вывод: «Литераторам-повествователям не худо бы многому поучиться у кино» [4, с. 134]. В прозе ЛЕФа действительно прослеживается воплощение этой идеи.

Одной из основных характеристик кинематографичности, отмеченной еще в 1920-е гг., стал динамизм. Лефы также считали его особенностью своего творчества и подчеркивали это не только в статьях, но и в тексте произведений. Так, в начале рассказа П. В. Незнамова «Золотошитье и галуны» утверждается: «Действие, как беглый одиночный огонь по неприятелю <...> идет сперва, в этой главе неуверенно, не весьма поспешно, даже слегка прихрамывая, чтобы потом, в

дальнейшем, подобно огню <...> броситься, не чувствуя под собой ног» [7, с. 58]. Как правило, лефы пытались ускорить описываемые события, создать ощущение непрерывного движения. Но иногда они проводили и обратные эксперименты. Так, в уже упомянутом рассказе П. В. Незнамова возникает искусственное замедление. Предложение разбивается на части и внимание по отдельности концентрируется на двух практически одновременных действиях:

«Он дает знак, агенты снимают с них мешки и...

... И полковник Солодухин белугой ревет:

– Африканцев! Строганов!...» [7, с. 68].

Ярче всего игра с временной протяженностью проявилась в «Стране родной» А. Веселого. В романе описываются масленичные гуляния деревенских жителей. Сначала повествователь выделяет в толпе отдельных персонажей: «Алена гулящая девка. Красава. Румянец через щеку. Гладкая – не ущипнешь. Коса до пяток, густая, как лошадиный хвост» [2, с. 67]. Эти характеристики отличаются от предшествующего текста своей краткостью, использованием номинативных предложений. Затем возникает общее описание народной массы:

«Разит самогонью, овчинами, духами. Поминутно хлопает дверь – приходят, уходят. Ребятишки на полатях свои, у порога чужие. <...>

Визг

Писк

Хих

Гом» [2, с. 67].

В романе присутствует несколько таких поворотов. Оформляются они примерно одинаково: дается ряд предложений, обычно номинативных или неопределенно-личных. Причем они отражают действия, происходящие одновременно, и очень быстрые и интенсивные по характеру. Постепенно они сливаются в общий ряд звуков, движений и т. п. И это общее обозначается «лесенкой» слов, по построению напоминающей поэзию лефов. Затем снова идет описание народа: «Гудят округлые, пьяные голоса. Обмяклые выкрики, приговорки, рык хохот, матерщинка-матушка, дрель пляса» [2, с. 67] – и через него повествователь возвращается к конкретным героям. Таким образом, время то ускоряется до невозможности различения отдельных людей, то снова замедляется.



Обнаруживается в прозе лефов и монтажное соединение событий, происходящих одновременно. Например, с этого начинается рассказ С. М. Третьякова «Штык строк»:

«31 января 1920 года. День, когда партизаны в козьих тулупах и папахах <...> вошли во Владивосток, ставя точку колчаковщине.

Где-то у Русского Острова на мели бултыхается пароход «Орел» с удирающими генералами.

Корректор газеты «Далекая окраина» по фамилии Вышняк, а по псевдониму «Дилетант» выходит из подполья и оказывается Насимовичем-Чужаком» [8, с. 55].

Последний прием особенно характерен для «кинематографичной» литературы, в которой постоянно происходит смещение и совмещение пространственных и временных планов. Подобное представление о пространстве передано в рассказе О. М. Брика «Не попутчица». По задумке лефов О. М. Брик собирался предоставить читателям «опыт лаконической прозы на сегодняшнюю тему» [6]. Этот лаконизм воплотился на всех уровнях, затронув не только лексические и синтаксические особенности, но и сюжетные. В результате рассказ получился больше похожим на сценарий, чем на литературное произведение. Он представляет собой описание нескольких разрозненных событий, практически не связанных между собой. Место действия постоянно меняется:

«Притянула к себе. Обняла. Поцеловались. И долго сидели молча. <...>

Вышли лениво, неспеша.

Муж был дома» [1, с. 126].

В романе Б. А. Кушнера создается подобие кинематографического «наплыва». Третья глава открывается описанием видения раненого солдата:

«Лежал неподвижно. <...> Видел удивительные вещи.

Видел Тиргартенштрассе. <...> Видел ацетиленовые и электрические фары и газовые фонари. Чугунные решетки особняков и старые липы огромного парка, отраженные и удвоенные в зеркале асфальта.

Ганс Рабе шел по мягкой дорожке под деревьями...» [5, с. 69]

Интересно, что увиденное солдатом не было его воспоминанием или фантазией. По крайней мере, автор никак на это не указывает. Роман строится на соединении трех событий, не связанных сюжетно. Предполагается, что читатель сам найдет общую идею, выраженную в

каждой истории. В таком случае соединение двух картин с помощью наплыва становится чисто формальным приемом.

Таким образом, пространственно-временная организация прозы лефов во многом носила экспериментальный характер. Ее специфическими чертами стали: динамизм, вызывающий ощущение постоянного движения; «пластичность» времени и пространства, которые могут попеременно растягиваться и сужаться; стык, наложение разных планов. Совмещение картин иногда становилось формальным, не обусловленным сюжетно. Произошел разрыв логических связей между отдельными частями произведения; они должны выстраиваться в сознании читателя при соотнесении разных монтажных отрезков. Эти изменения были связаны со стремлением ЛЕФа привнести в художественные произведения приемы кинематографа, сложившиеся в 1920-х гг. Лефы пытались воплотить разнообразные варианты игры с пространством и временем, которые впоследствии получают развитие в русской литературе.

## Литература

1. Брик О. М. Не попутчица // Леф. 1923. № 1. С. 109–142. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2771.html>.
2. Веселый А. Страна родная // Леф. 1925. № 3. С. 59–69. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2991.html>.
3. Дынник В., Кржижановский С. Кино-литература // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов. В 2-х т. М.; Л. Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. С. 348–355. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-3484.htm>.
4. Кушнер Б. Изоповесть // Леф. 1923. № 3. С. 132–134. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2866.html>.
5. Кушнер Б. Незатухающие колебания // Леф. 1924. № 2. С. 55–88. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2976.html>.
6. Маяковский В. В., Брик О. М. Наша словесная работа // Леф. 1923. № 1. С. 40–41. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2753.html>.
7. Незнамов П. Золотошитье и галуны // Леф. 1923. № 3. С. 57–69. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2858.html>.
8. Третьяков С. Штык строк // Новый Леф. 1927. № 8–9. С. 55–75. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/3282.html>.

**КИНОТВОРЧЕСТВО  
ПОЭТОВ И ПРОЗАИКОВ**



**СЦЕНАРИЙ «КАК ПОЖИВАЕТЕ?» –  
НЕВОПЛОЩЁННЫЙ КИНОЗАМЫСЕЛ  
В.В. МАЯКОВСКОГО**

Сценарное творчество Маяковского по сей день остается мало изученным, тем не менее, оно вызывает интерес, так как на его примере можно не только проследить путь развития советской кинематографической мысли, но и трансформацию взглядов самого поэта на то, каким должно быть киноповествование. Интерес В.В. Маяковского к кино не был случайным. Он видел в этом молодом массовом виде искусства новые возможности:

Для вас кино – зрелище.

Для меня – почти мирозерцание.

Кино – проводник движения [4, с. 29].

В этих строчках, написанных в 1922 году, смыкаются лефовские идеи о документализме и вертовские о том, что «Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве» [1, с. 47].

В кино Маяковского привлекает, прежде всего, возможность использовать «...специальные, из самого киноискусства вытекающие, не заменимые ничем средства выразительности» [3, с. 130] и то, что киноработу «...не надо переводить» [5, с. 125], поэтому сценарий «Как поживаете?», названный самим автором принципиальным, становится экспериментальным полем для Маяковского. Отдавая предпочтение хроникальным лентам, поэт приходит к мысли о том, что бессюжетная хроника скучна, внутренне не организована и лишена эмоциональной насыщенности, поэтому сценарий, о котором пойдет речь, можно считать первой попыткой совместить событийную точность и правдивость документального кино с сюжетной канвой, свойственной игровым фильмам. В статье «Караул!» Маяковский обосновывает и выбор формы повествования: «Хроника должна быть организована и организовывать сама. Таковую хронику выдержат. Такая хроника – газета» [3, с. 130].

Киносценарий «Как поживаете?» – это день в пяти кинодеталях с прологом. Сценарий, выполненный в духе конструктивизма, имеет

четкую кольцевую композицию (действие начинается сном и им же заканчивается). Сюжет получает веерное развитие: создается впечатление, что события, происходящие в течение одного дня – это факты, сошедшие со страниц газеты, которую в первой части читает главный герой – сам Маяковский. Таким образом, именно первая часть становится ключом к пониманию дальнейшего действия.

При этом, начиная с пролога, Маяковский проявляет удивительную киноизобретательность: для максимального раскрытия частей он использует каждый раз новые выразительные средства экрана. Так уже в прологе за счет использования двойной экспозиции – в первой монтажной фразе зритель видит в одном кадре сразу двух Маяковских – намечается тема масок, которая будет развиваться на протяжении всего действия. Интересно, что широкий ряд выразительных средств позволяет Маяковскому сконструировать пространство, наполненное дополнительной смысловой нагрузкой, что в свою очередь создает особую эмоциональность.

На наш взгляд, самой сложной в техническом плане является первая часть. В начальных кадрах, выполненных в футуристической стилистике, Маяковский совмещает кино и анимацию: «Проступает рисованное мелом: бабушка пьет кофе, кофейник превращается в кошку. Кошка играет клубком ниток, из клубка нити тянутся указательными зигзагами со стрелками ко лбу спящего Маяковского» [2, с. 132]. Причем такое совмещение можно заметить не только при монтажной сцепке кадров, но и при внутрикадровом монтаже. Например: «Из рамы передовой вылезает человек графического вида, поправляет пенсне и, стоя на линии газетного листа, как на трибуне, спрыгивает с газеты» [2, с. 135]. Отдельные кадры выполнены в технике плаката. Осуществляя плавные переходы от сознательного в бессознательное, автор овеществляет внутреннюю жизнь, метафоризирует ее. Так мировосприятие на грани сна главного героя постепенно трансформируется в четкие картины реальной жизни: бушующее море превращается в потоки машин и людей. Реальные факты порождают ирреальное и вытесняют его. Такой подход позволяет выстраивать монтажные фразы по принципу коллажа: перед зрителем – наслаивание событий и фактов. Зритель видит, как «оживают» газетные материалы, как срываются со страниц заголовки «Наш экспорт хлеба», «Землетрясение в Ленинанкане», «Рост бюрок...», «Покушение на

самоубийство», «Объявления». В следующих частях каждая фраза получит свое развитие.

Во второй части Маяковский показывает процесс рождения «Левого марша» и встречу с редактором, в образе которого легко узнается газетный бюрократ из первой части. Маяковский нагнетает эмоциональный фон в данной сцене, активно используя смену ракурса и точек съёмки. Размеры поэта и редактора постоянно меняются в зависимости от положения, занимаемого ими во время импровизированного шахматного матча. В какой-то момент бюрократ уподобляется пешке, но вскоре он меняется местами с поэтом. Здесь, как в первой, а впоследствии и пятой, части можно говорить об использовании контрапунктных образов: комсомольцев, скандирующих «Даешь стихи!», и свинообразного семейства, которому «не нужно стихов».<sup>19</sup> В этой части Маяковский использует наплывы, что показать, как вентилятор превращается в птицу, чернила – в Черное море, пальма – в щетку уборщицы. Метаморфозы – явный признак перехода из одного состояния в другое.

Третья часть наиболее сжата и экспрессивна, подчинена одной теме «Сколько работы из-за куска хлеба!». Можно утверждать, что тема носит агитационный характер. Однако интересно другое, перед нами – ретроспекция: упавший кусок черствого хлеба постепенно «раскручивается» автором до кадра, где партизаны спасают село с только что вспаханным под посев полем, – Маяковский обращается к обратной замедленной съемке, теоретиком которой считается Дзига Вертов.

Автор, знакомый с достижениями киноискусства первой четверти XX века, охотно экспериментирует, насыщая сценарий такими средствами, как ассоциативный монтаж. На уровне ассоциаций протекает действие четвертой части «Натуральная любовь». Круги на болоте, постепенно превращаются в два круга, образованные толпами любопытных, одни из которых наблюдают за пожаром, а другие – за свадебными приготовлениями в соседнем доме. В этих кадрах Маяковский переходит от детали к панорамной съемке, показывая дей-

---

<sup>19</sup> В таком противопоставлении можно увидеть идеологические мотивы, связанные с нападками Маяковского на мещанский быт, но не нужно забывать, что герой – поэт, ждущий отклика на свое творчество. Люди же, не способные принять и понять стихи, уподобляются животным.

ствие с необычной верхней точки. Круги, снятые в таком ракурсе, ассоциируются с обручальными кольцами. Постепенно круги смыкаются, оставляя за чертой героя и девушку – самоубийцу со страниц газеты.<sup>20</sup> Говоря о любви, Маяковский прибегает к поэтизации. Каждый кадр – это экранизация стихотворных текстов автора. Сравните: «Вокруг зима, и только перед самым домом – цветущий садик, деревья с птицами, фасад дома целиком устлан розами», «Каждая вещь в грязной комнате зацветает» [2, с. 144]. Однако по мере угасания любовной связи в кадре вновь появляется «Фасад дома, цветы с фасада обрываются, на улице снег» [2, с. 145].

Можно провести поэтическую параллель:

Мир  
опять  
цветами оброс,  
у мира  
весенний вид.  
И вновь  
встает  
нерешенный вопрос –  
о женщинах  
и о любви.  
Мы любим парад,  
нарядную песню.  
Говорим красиво,  
выходя на митинг.  
На часто  
под этим  
покрытой плесенью,  
старенький-старенький бытик.

И вот перед нами уже то самое болото, показанное Маяковским в первых кадрах четвертой части. Бытовая рутина проникает в заключительной части, и символом ее становится свинообразное семейство, пришедшее к Маяковскому. Необычно то, что автор через них озвучивает вопросы, раскрываемые в предыдущих частях. Возникает не только композиционная, но и смысловая целостность. С новой

---

<sup>20</sup> В том, что девушка, встреченная Маяковским именно самоубийца, можно судить по первой редакции сценария. В первоначальном варианте девушка носит фамилию Пшеницына.



силой звучит мотив масок, но в данном случае Маяковский прибегает к переодеванию героя. Фарс трансформируется в конце сценария в выступление на рабфаке.

Может показаться, что сценарий перенасыщен выразительными средствами, однако новаторство Маяковского даже не в самой форме, не в развитии сюжетных линий, не в использованных средствах. Можно говорить о том, что поэт одним из первых осуществил переход киноповествования от третьего лица к первому в рамках одного сценария. Герой то смешивается с толпой, то отделяется от нее. Личность его многогранна, составлена из разных психологических образов-масок. Мы видим мир глазами Маяковского. К сожалению, сценарий так и остался невоплощенным. Причину этого можно найти в мнении, высказанном одним из деятелей Совкино: «Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам. Ориентируйтесь на “Закройщика из Торжка”. Это эксперимент, а мы должны самоокупаться... Сценарий непонятен массам!» [3, с. 132].

## Литература

1. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 320.
2. Маяковский В.В. Как поживаете? / Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т.11. Пьесы, киносценарии, 1926–1930. М., 1958. С. 703.
3. Маяковский В.В. Караул! / Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т.12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений. М., 1959. С. 715.
4. Маяковский В.В. Кино и кино / Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т.12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений. М., 1959. С. 715.
5. Маяковский В.В. О киноработе / Полное собрание сочинений в 13-ти т. Т.12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений. М., 1959. С. 715.
6. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 7. Стихотворения 1926. М., 1955–1961.

## **ШУКШИН, ТАРКОВСКИЙ И... ХЕМИНГУЭЙ (ПЕРВАЯ КИНОРОЛЬ В.М. ШУКШИНА)**

В.М. Шукшин сыграл в кино 25 ролей, но какая была самой первой? Его дебютом? Многие почитатели творчества алтайского актера и режиссера отвечают на этот вопрос так: эпизодическая роль «матроса, выглядывающего из-за плетня» во второй части х/ф «Тихий Дон» (реж. С. Герасимов, к/с им. М. Горького, 1958 г.). Однако в титрах кинокартины фамилии Шукшина нет; ни в автобиографии, ни в письмах известный режиссер и актер никогда не упоминал о своем участии в съемках картины. В чем же дело?

Разъяснить ситуацию помогла Р.А. Григорьева. Р.А. и Ю.В. Григорьевы – кинорежиссеры, одни из давних и близких друзей В.М. Шукшина. Григорьевы учились во ВГИКе в мастерской С.А. Герасимова и режиссерскую практику проходили на съемках «Тихого Дона». Но в беседе с автором данной статьи Ренита Андреевна была категорична: «Нет, Шукшин в «Тихом Доне» не снимался! Это одна из легенд, скорее всего, родившаяся в Сростках». Момент рождения легенды зафиксирован в воспоминаниях односельчан Шукшина, записанных его биографом В.Ф. Гришаевым: «Первое появление Шукшина на экране не вызвало в Сростках большого восторга. Однажды Шура Куксин, киномеханик, двоюродный брат и друг Шукшина, разнес по селу весть: – Привез новое кино, в нем играет Василий. Новым кинофильмом был «Тихий Дон» Герасимова, вторая серия. Народу в клубе собралось множество. И вот увидели: из-за плетня выглянул молодой красивый матрос. В зале зашумели. – Васька, будь он неладен! Но не успели толком разглядеть земляка, в матроса выстрелили, он упал, пытался подняться – и пошли новые кадры. Сростинцы покидали клуб разочарованные. – Тоже мне! Стоит пять лет учиться, чтобы из-за плетня выглядывать» [1, с. 144–145]. Удивительно, но легенда ввела в заблуждение даже составителей энциклопедического словаря-справочника «Творчество В.М. Шукшина», в первом томе которого роль «выглядывающего из-за плетня матроса» названа дебютной для нашего земляка [3, с. 62].

Итак, в «Тихом Доне» В. М. Шукшин не снимался. Но какая роль была первой для него? Безусловно, первой **главной ролью** (полужирный наш – *Д.В.*), сделавшей В.М. Шукшина популярным и открывшей ему дорогу в кинематограф, стала роль Федора-большого в х/ф «Два Федора» (реж. М. Хуциев, Одесская к/с, 1958 г.). Но эта роль – все же не первый случай появления алтайского актера и режиссера на киноэкране. Можно утверждать, что **дебютной для Шукшина стала роль боксера Оле Андресона в короткометражном х/ф «Убийцы»**, снятом на учебной киностудии ВГИКа в 1956 г. по одноименному рассказу Э. Хемингуэя. Этот фильм – первая советская экранизация произведений известного американского писателя и вторая в истории экранизация одноименного рассказа Хемингуэя. Кроме того, это еще и первая в истории ВГИКа студенческая работа на зарубежном материале. «Убийцы» – курсовая работа, поставленная осенью 1956 г. группой студентов ВГИК, обучавшихся в режиссерской мастерской М.И. Ромма и операторской мастерской А.В. Гальперина. Этот девятнадцатиминутный фильм – первый случай появления на киноэкране не только В. М. Шукшина, но и А. А. Тарковского, причем это единственная кинокартина, где Тарковский и Шукшин (одногоруппники по ВГИКу и антагонисты в творчестве) работают вместе. Фильм состоит из трех эпизодов. Первый и третий (в закуской) поставлены А. Тарковским совместно с М. Бейку<sup>21</sup>. Режиссером второго эпизода (в комнате Оле Андресона) выступил А. Гордон<sup>22</sup> (он же снялся в роли бармена Джорджа). Роль одного из посетителей закуской исполнил А. Тарковский. Шукшин сыграл роль боксера Оле Андресона, которого разыскивают наемные убийцы (Эл - В. Виноградов<sup>23</sup>, Макс - В. Новиков). Следует заметить, что обладавший средним ростом Василий Шукшин мало подходил на роль «длинного шведа». Но, дело в том, что в кадре актер все время лежит на кровати, а скупа-

---

<sup>21</sup> Бейку Марика – одногруппница В.М. Шукшина по ВГИКу, гречанка.

<sup>22</sup> Гордон Александр Витальевич (р. 1931) – кинорежиссер, одногруппник В.М. Шукшина по ВГИКу. Х/ф: «Сергей Лазо» (1967), «Кража» (1970), «Выкуп» (1986) и др.

<sup>23</sup> Виноградов Валентин Николаевич (р. 1933) – кинорежиссер, одногруппник и товарищ В.М. Шукшина по ВГИКу. С 1959 г. – режиссер и сценарист разных киностудий («Беларусьфильм», «Мосфильм», «Лентелефильм» и др.). Х/ф: «Земляки» (1975) – по сценарию В.М. Шукшина, телефильм «Про то и про сё» (1988) и др. С 90-х гг. – режиссер дубляжа на к/с им. М. Горького.

стое лицо на среднем и крупном планах выглядит вполне «боксерским». Кстати, в жизни В. М. Шукшин действительно увлекался боксом и регулярно посещал соревнования по этому виду спорта [2, с. 38]. Вечером 1 октября, накануне своей смерти, в кают-компании теплохода «Дунай» он тоже смотрел по телевизору бокс.

Сценарий фильма написан А. Тарковским совместно с А. Гордоном по мотивам рассказа Э.Хемингуэя «Убийцы» («The Killers») (1927). Выбор литературной основы для сценария вполне объясним: Э. Хемингуэй был кумиром молодой советской интеллигенции 1950-х гг. Кроме того, сам рассказ почти полностью состоит из диалогов, что делает его удобным для сценического воплощения. Сценарий довольно точно следует авторскому тексту, что разительно отличает эту студенческую картину от американской экранизации рассказа (1946, реж. Р. Сиодмак, в главных ролях Б. Ланкастер и Э. Гарднер), включенной в Национальный реестр фильмов. Несмотря на то, что название кинофильма совпадает с названием рассказа Хемингуэя, в действительности в американской версии только первые двадцать минут напрямую связаны с ним. Все последующее действие – абсолютно оригинальный сценарий на тему «почему события первых двадцати минут могли произойти». Впрочем, и отечественные начинающие кинорежиссеры отказались от слепого следования оригиналу и решили несколько осовременить сценарий: действие картины явно перенесено из 20-х в 50-е гг. XX в. Персонажи одеты по послевоенной моде (например, вместо котелков – широкополые шляпы), а один из убийц вместо обреза (как в оригинальном рассказе Хемингуэя) вооружен советским автоматом АК-47, что по тем временам было достаточно смелым шагом: автомат долгое время был секретным, а на киноэкране впервые появился лишь годом раньше в популярном х/ф «Максим Перепелица» (реж. А. Граник, к/с «Ленфильм», 1955 г.). Еще более смелым приемом сопровождалось появление в кадре Тарковского. Войдя в закускую, он насвистывает мелодию модной американской песни «Колыбельная птичьей страны» («Lullaby of Birdland») из репертуара Эллы Фитцджеральд. Но в СССР в то время она была известна только по трансляциям радиостанции «Голос Америки»! Сценаристы явно опирались на русский текст рассказа Хэмингуэя в переводе Е.Д. Калашниковой, но некоторые моменты свидетельствуют о том, что молодые кинематографисты были знакомы и с оригинальным текстом рассказа на английском языке. Во-первых, в русском переводе фамилия шведа выглядит как «Андресон», в то время как в английском

тексте: «Anderson». Именно так произносят имя героя и персонажи студенческого фильма. Еще одним свидетельством знакомства с оригинальным текстом служит следующий отрывок:

*“Got anything to drink?” Al asked.*

*“Silver beer, bevo, ginger-ale,” George said.*

«Silver beer», «bevo» (биво), «ginger-ale» (имбирный эль) – виды безалкогольного пива, причем созданы и производились они в США.

В переводе Е. Калашниковой данный эпизод выглядит так:

*- Есть что-нибудь выпить? - спросил Эл.*

*- Лимонад, кофе, шипучка [4, с. 118].*

В фильме: *Лимонад, морс, джунджер-эль*. Как видим, в сценарии налицо переключки с оригиналом. Однако функция использования данных наименований здесь меняется. В рассказе Хэмингуэя перечисленные безалкогольные напитки – намек на ограничения эпохи «сухого закона» (рассказ написан в 1927 г.!). Для Тарковского – это лишь атрибут «заграничной» жизни, западного быта. Еще один маркер, позволяющий создать для зрителя иллюзию атмосферы американского городка.

Фильм удостоился высокой оценки М.И. Ромма и до сих пор считается одной из лучших курсовых студенческих работ за всю историю ВГИКа. В широкий прокат он не попал, но в настоящее время его можно встретить на DVD-дисках.

Почему же Шукшин никогда не опровергал миф о своем участии в фильме «Тихий Дон»? Может быть, не хотел разрушать эту легенду, как и многие другие, окружавшие его жизнь и творчество.

## Литература

1. Гришаев В.Ф. Шукшин. Сrostки. Пикет. – Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1994.
2. Ковтун А. Время Шукшина [Альбом]. – Б/м, 2004.
3. Творчество В.М. Шукшина: Энциклопедический словарь-справочник. Т. 1: Филологическое шукшиноведение. Личность В.М. Шукшина. Язык произведений В.М. Шукшина /Науч. ред. А.А. Чувакин; Ред.-сост. В.А. Чеснокова, А.А. Чувакин. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2004.
4. Хэмингуэй Э. Старик и море: повесть. Рассказы. М., 2011.

**ФИЛЬМ «ЗА БРЫЗГАМИ АЛМАЗНЫХ СТРУЙ»  
КАК КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ  
ОРДЕНА КУРТУАЗНЫХ МАНЬЕРИСТОВ**

В литературно-художественном контексте манифест – это «программные сочинения, формулирующие эстетические принципы литературного направления, течения, школы» [5, с. 208]. С. Чупринин, размышляя о современном состоянии русской литературы, так объясняет назначение манифеста: «оживить застоявшуюся литературную жизнь, аккумулировать накопленный художественный опыт, структурировать и стратифицировать аморфное литературное пространство» [11].

Жанр манифеста в литературе и искусстве – это, как правило, композиционно законченное произведение, которое предвосхищает художественную практику группы и носит декларативный характер. «Манифест – система заповедей, аксиом, требований и предписаний. <...> Содержательная программа манифестов основывается на нескольких устойчивых мотивах, с небольшими вариациями переходящими из текста в текст» [3, с. 130].

Оформленный манифест весьма значим для понимания того или иного художественного движения как комплекса не только эстетических, но идеологических, психологических, организационных интенций. Манифест в большей или меньшей степени носит интерпретационный характер, удовлетворяет «потребность во введении вторичной, общей для всех, кодирующей системы» [4, с. 486].

При этом зачастую манифест становился чем-то вроде авторского свидетельства, способа легитимации произведения. Иными словами, наличие художественного манифеста придает особую значимость тем или иным художественным артефактам, создает культурный фон, вне которого эти артефакты не могут быть восприняты без существенных смысловых потерь.

Сам термин «манифест» имеет довольно широкий объем значения: в него включают и программные декларации, и эстетические трактаты, и статьи-предисловия теоретического характера, и даже программные художественные произведения. Так, в научной литера-

туре журнал «Мир искусства», издание одноименного художественного объединения, принято относить к типу журнала-манифеста, известен кинематографический манифест сюрреализма «Андалузский пес» (Л. Бунюэля и С. Дали), сонет Ш. Бодлера «Соответствия» считается своеобразным манифестом символизма и т. д.

В центре нашего внимания тоже не вполне обычный художественный манифест – фильм «За брызгами алмазных струй». Это игрово-документальный фильм 1992 года режиссера Юрия Гольдина о поэтическом движении «Куртуазных маньеристов» и группе «Бахыт-компот» Вадима Степанцова. Сюжет фильма – это сквозное действие, построенное на эстетической теории и художественной практике представителей «Ордена Куртуазных Маньеристов».

«Орден...» как художественное направление был оформлен 22 декабря 1988 года. В поэтическое объединение вошли молодые лирики (в большинстве своем студенты и выпускники МГУ и Литинститута): Вадим Степанцов, Андрей Добрынин, Виктор Пеленягре, Константин Григорьев, Александр Бардодым, Дмитрий Быков, Александр Севастьянов (в фильме принимают участие все, кроме последнего).

Попытка расшифровать тот культурно-исторический код, который лежит в основе творчества куртуазных маньеристов, так или иначе упирается в автометаописание его представителей.

Уже первая книга «галантной» лирики этого направления – «Волшебный яд любви» (1989) содержит «ключ» к пониманию художественных текстов – «Манифест Куртуазного Маньеризма». Следующее издание – «Любимый шут принцессы Грезы» (1992) включает аналогичное по функции предисловие В. Степанцова и В. Пеленягре «Российская Эрата и куртуазный маньеризм». «Красная Книга маркизы» (1995) выходит уже после некоторых изменений в составе группы (так, в 1992 году уходит из объединения Д. Быков, в том же 1992 погибает на Кавказе А. Бардодым), однако и этот роскошно изданный «альбом галантной лирики» снабжен «автокомментариями»: уже упомянутый «Манифест...» и статья Филиппа Боклерка «Избранники, или мужество игры» задают «верный» тон прочтения текстов (подчеркивание наше – *Е.Г.*).

Таким образом, основным ключом к пониманию основных черт поэтики Ордена Куртуазных Маньеристов является авторефлексия его участников, которая приводит к созданию целого ряда текстов в

жанре манифеста. Говоря о саморефлексии, уместно привести отрывок из интервью В. Степанцова, в котором он дает историю создания Ордена: «...Мы выпустили программные документы куртуазного маньеризма, Манифест куртуазного маньеризма, составили иерархическую лестницу Ордена. ... Сочетание «куртуазный маньеризм» придумал Виктор Пеленягрэ, бывший архикардинал Ордена. А поскольку слово «Орден» звучало, как мне показалось, красиво, к тому же до нас был только один поэтический Орден – Орден имажинистов – я решил назвать наше сообщество Орденом куртуазных маньеристов. Куртуазный означает не только «рыцарский», «галантный», но еще и «чувственный». А маньеризм – направление западно-европейского искусства XVI века. Оно характеризовалось сочетанием несочетаемого: возвышенного и низменного, трагического и комического, прекрасного и безобразного [1].

Именно вслед за автоописанием следуют так или иначе исследователи эстетики современных «маньеристов». «Маньеризм» в названии «отсылает нас к вполне конкретному явлению европейской культуры, пришедшему в конце XVI века на смену Позднему Возрождению, когда неустойчивость жизни, девальвация ценностей порождали субъективизм, иррационализм, спиритуализм, а в художественном творчестве начали превалировать эклектика, эстетический прагматизм, эротика, сочетание метафоризма с нарочито сниженным слогом; гротеск и парадоксальная заостренность ложатся в основу поэтического стиля» [10], – пишет Е. Трофимова. Ф. Боклерк, полагает, «сам термин «куртуазный маньеризм», родившийся в мозгу поэта Виктора Пеленягрэ, блестяще выражает суть направления» [2, с. 248].

Итак, в сочетании «куртуазный маньеризм» – один из основных ключей к пониманию художественной системы как всего направления в целом, так и творчества отдельных членов Ордена. В качестве бесспорных точек пересечения исторического маньеризма и современного можно назвать условность, театральность, игру. Как особое мироощущение маньеризм (и позднее барокко) характеризуются глубинным чувством призрачности, неподлинности, театральности жизни, которое скрывается за внешней карнавальностью, пышностью, демонстративным благополучием и легкостью [8, с. 500–501].

Казалось бы: все ключи к почтению даны, «программные документы» «Ордена...» содержат в себе все необходимые для правильно-



го прочтения и понимания сведения: от литературной традиции, до тем и мотивов, которые достойны истинной поэзии. Какое же место в системе автometоописания куртуазного маньеризма занимает фильм «За брызгами алмазных струй»?

Думается, этот кинематографический манифест направления (обладая всеми свойствами манифеста как жанра: декларативностью, «рекламным характером», интерпретационной интенцией, являясь дополнительным средством легитимизации направления и т.д.) предельно перформативен, он прежде всего воплощает собой то, о чем говорят все другие текстовые формы манифестации. Этот манифест уже не столько литературно-эстетическая программа, сколько творческий акт, не просто документ, но жест, входящий в состав куртуазного «театра жизни».

Так, уже заставка фильма вводит зрителя в мир парадоксов куртуазного маньеризма: первоначально подзаголовок к фильму выглядит так: «Из альбома картузных маньеристов» и только после исправления «опечаток» прямо на глазах зрителя « картузные » маньеристы превращаются в « куртуазных ». И далее этот ход столкновения мира пошлого и обыденного с высоким и галантным становится основой структуры киносюжета.

Фильма построен как сложное синкретическое сквозное действие, в котором чтение текстов (поэты читают свои сочинения), прерывается комментариями, который дает В. Степанцов (Великий магистр ордена), разыгрыванием сюжетов стихотворений и исполнением песен группы «Бахыт-компот» (зачастую это прямые врезки с концертов). Все это накладывается на художественную пластику видеоряда, в основе которой различные постулаты куртуазного маньеризма от идеи о возвышающей функции галантной лирики до тотальной театральности и иронии.

Игра и мистификация разворачивается с первых кадров фильма, когда В. Степанцов, сидя в карете, представляет и само направление, и его участников со всем орденскими регалиями. В этом представлении «Орден Куртуазных Маньеристов» оказывается сопоставлен с духовно-рыцарскими орденами, а Москва оказывается столицей империи «Бахыт-компот». Представление самого Ордена в данном случае – парафраз из манифеста «Российская Эрата и куртуазный маньеризм»: «Начало второго тысячелетия в Европе было ознаменовано

возникновением духовно-рыцарских орденов, задавшихся целью отвоевания страны гроба Господня, находившейся в руках последователей учения Магомета. В самом конце того же тысячелетия в столице последней из великих империй заявили о себе рыцари Ордена куртуазных маньеристов, задавшиеся целью отвоевать и обустроить поэтический Авалон – утерянную чудесную страну» [9]. Однако кинематографический манифест заостряет условность места действия по сравнению с более «серьезным» текстовым аналогом.

Называя ранг каждого члена в Ордене, В. Степанцов не больше не меньше как преобразует действительность: в обыденной «реальности» А. Добрынин – водитель снегоуборочной машины, а в эстетизированном куртуазном пространстве – «воплощение воли и силы Ордена», К. Григорьев («бомж») – в Ордене отец-инквизитор, Д. Быков (рабочий, копающий траншею) – командор-флотоводец Ордена и т.д. Будучи названными своими подлинными именами и прочитав «галантное» стихотворение (пройдя своеобразный обряд инициации) персонажи фильма преобразуются в высокосветских денди и занимают свое место в карете, рядом с Великим магистром Ордена.

Это преобразование, однако, не означает полного изменения персонажей. «Галантная» и «приземленная» ипостась каждого поэта-маньериста на протяжении фильма сосуществуют. Эта двойственность неустранима. Герой, стоя перед зеркалом во фраке, может увидеть себя в зеркале в обносках (при этом отражение еще и корчит рожи) (А. Добрынин), герой может столкнуться со своей «статуей»: оппозиция фрак/обноски сохраняется, усложняясь тем, что «обноски» приобретают статус средневекового наряда (В. Степанцов), герой может убежать из кадра в своем «бытовом», сниженном воплощении, а вернуться в куртуазном (Д. Быков). Поэты могут увидеть «себя» в другом воплощении за столом, во дворе. Поэт может раздвоиться во время чтения стихотворения (А. Добрынин) или стать персонажем чужой поэмы (Д. Быков играет одного из героев поэмы А. Бардодыма «Дерзкий вызов»). Оговоримся, что такая сложная субъектная организация характерна и для художественной практики куртуазных маньеристов: к примеру, в одном сборнике Д. Быков может быть представлен и как поэт, и как герой стихотворений своих коллег по цеху, и как адресат лирических текстов. Идея двойничества, зеркальности мира, становится тотальной в контексте фильма так же, как является она тотальной в эстетике куртуазного маньеризма.

Художественное пространство, в котором разыгрывается куртуазный сюжет, это не просто декорации. Сам выбор места для съемок не случаен. Фильм снимался в доме Черткова (Москва, ул. Мясницкая, д.7). По сути это целый усадебный комплекс, центр которого занимает барочный дом середины XVIII в., а все строения комплекса обобщены посредством эклектической декорации в стиле рококо. Барочные интерьеры и декорации в стиле рококо встроены в действие фильма, как равноправные его «участники» («Пленен я девушкой прелестной» Д. Быков, «Мольба к моей ручной мушке, заменяющей мне ловчего сокола» В. Степанцов и др.): зеркала, скульптуры, картины становятся своеобразными героями стихотворений и при этом подчеркивают условность и пространства, и времени, и самих героев.

Так и средневековый куртуазный роман отнюдь не был призван изображать некие реально существующие нравы – его действие развивается в пределах куртуазного универсума [См.: 6; 7], существующего по своим собственным законам, совсем не совпадающим с житейскими. «Куртуазный универсум» маньеризма конца XX века, представленный в фильме условно-театрален (и даже карнавален) в обеих своих ипостасях: и галантной, и снижено-бытовой. Костюмы «бомжей» стилизованы под рыцарские плащи, поэты во фраках застывают в галантных позах, К. Григорьев находит на свалке детскую куклу, которую усаживает на колени, как юную красотку, А. Бардодым предстает в рыцарском шлеме и «доспехах» еще до преобразующего слова Великого магистра Ордена.

Е.Трофимова полагает, что творческий вымысел, фантазия становятся для куртуазных маньеристов средством возвыситься над банальностью окружающего мира. Действительность, в свою очередь, воспринимается как своего рода художественная иллюзия. Поэтому и возникают такие приемы, как гиперболизация описаний и чувств, помещение современных событий в воображаемые романтические и сентименталистские пейзажи и интерьеры, переодевание и игра, смешение низкого и высокого [10]. Все это наглядно демонстрирует фильм «За брызгами алмазных струй».

Функции художественных текстов, представленных в рамках этого кинематографического манифеста, разнообразны. К примеру, стихотворение может становиться визитной карточкой автора в начале фильма. При этом комментарий В. Степанцова определяет место того или иного текста в эстетической системе куртуазного маньериз-

ма в целом: так, стихотворение В. Пеленягрэ «Женщина и зеркало» – это «начало сладостного стиля». Сюжеты стихотворений разыгрываются или драматически (как вставные интермедии), или кинематографически (с помощью видеомонтажа акцентируются те или иные значимые детали). Художественные тексты выступают и непосредственно как примеры галантной лирики (такое включение стихов наблюдается и в статьях-манифестах куртуазных маньеристов). Система поэтических произведений, которые звучат на протяжении фильма, реализует уже упомянутую черту поэтики направления: смешение высокого и низкого, обыденного и возвышенного, галантного и пошлого. В фильме звучат утонченные обращения к прекрасной даме, песни фривольного содержания группы «Бахыт-компот» и откровенный кич В. Пеленягрэ «Как упоительны в России вечера».

В целом стилистика фильма «За брызгами алмазных струй» иллюстрирует то качество мироощущения куртуазного маньеризма, которое Ф. Боклерк определил как «блистательно пародийное и самопародийное, ироничное и самоироничное» [2, с. 263]. Весь фильм смотрится как пародия на куртуазный маньеризм с его мистификацией, групповым имиджем, искусственной позой. Но думается, что такая самоирония – это не случайно возникший эффект, а часть эстетической программы направления. Не случайно подзаголовок основного Манифеста Куртуазного Маньеризма звучит как «булла-парод».

Подводя итог нашим размышлениям, можно отметить, что фильм «За брызгами алмазных струй» играет особую роль в экспликации новых принципов творчества куртуазных маньеристов, представляет собой специфическую форму автометаописания. Кинематографический манифест «Ордена Куртуазных Маньеристов» дает в системе основные особенности поэтики этого направления, наглядно представляет реализацию эстетических принципов, дает образцы поэтической практики членов Ордена и при этом подчеркивает, что пародия, игра, ирония – неустраняемая черта художественной системы куртуазного маньеризма. Поэтика куртуазных текстов и не менее куртуазный стиль жизни сами по себе предполагают определенную долю условности, высокой игры. Последнее положение, пожалуй, кинематографически оформлено убедительнее, чем во всех иных «программных» документах Ордена.

## Литература

1. Алешина М. Рецепт компота счастья. URL. Аргументы и факты. Режим доступа: [http://gazeta.aif.ru/online/uznat/68/hz08\\_01](http://gazeta.aif.ru/online/uznat/68/hz08_01).
2. Боклерк Ф. Избранники, или мужество игры // Красная книга маркизы. М., 1995.
3. Карасик И.Н. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М, 2000.
4. Лотман Ю.М. Динамическая модель семиотической системы // Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 1998.
5. Манифесты литературные // ЛЭС. М., 1987. С.208.
6. Мейлах М. Б. Структура куртуазного универсума трубадуров // Труды по знаковым системам. Т. 6. Тарту, 1973.
7. Мейлах М.Б. Язык трубадуров. М., 1975.
8. Мельникова Л.Л. Необарокко // Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
9. Степанцов В., Пеленягрэ В. Российская Эрата и куртуазный маньеризм // URL. Орден куртуазных маньеристов. Режим доступа: <http://www.okm.ru/arerat>.
10. Трофимова Е. Бурлеск, травестия, центонность куртуазных медитаций Вадима Степанцова// Дети Ра. 2008. №5(43). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2008/5/tr18.html>.
11. Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. URL: Либрусек. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/147813/read>.

## **СОВРЕМЕННОЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО: ОБРАЗ В. РАСПУТИНА В ФИЛЬМЕ «РЕКА ЖИЗНИ»**

Документальный фильм «Река жизни» был снят режиссером Сергеем Мирошниченко в 2011 году и впервые показан на 2-м Славянском литературном форуме «Золотой витязь» в Туле. Это один из лучших документальных фильмов нашего времени, не уступающий по силе воздействия художественным фильмам. История его создания такова: летом 2009 года Валентин Распутин, критик Валентин Курбатов и иркутский издатель Геннадий Сапронов отправились в путешествие по Ангаре, чтобы, как говорит в начале фильма писатель, проститься с ней, поклониться ей и встретить её ответный взгляд, «едва ли благодарный», так как после пуска очередной Богучанской ГЭС и строительства целого каскада плотин Ангара окончательно потеряет свой первозданный облик.

«Река жизни» – это пронзительный фильм о трагедии не только экологической, но, прежде всего, человеческой, духовной, нравственной, так как речь идет не только об уничтожении красивейшей реки Ангары, затоплении множества населенных пунктов по ее берегам, некоторые из которых существовали более 300 лет, о затоплении тысяч гектаров плодородных земель и тайги, – речь идет, как и в «Прощании с Матерой», об уничтожении национальной памяти. Сергей Мирошниченко подчеркивал, что этот фильм также об исчезновении языка и его носителя, коренного русского народа. То, что когда-то пережил, испытал В. Распутин при затоплении родных мест и о чем написал в одной из самых трагических своих повестей «Прощание с Матерой», вновь повторяется, но в еще больших масштабах.

Трагедийность фильма усугубляется тем, что после окончания этого символического прощального путешествия по Ангаре внезапно скончался организатор поездки, один из лучших современных издателей Геннадий Сапронов, чье сердце, по словам В.Распутина, не выдержало испытаний этого скорбного путешествия... Режиссер С. Мирошниченко с болью вспоминал о своем друге: «Он говорил так пронзительно, что ничего более ценного я за последнее время не слышал. Знаете, он был классный мужик. Помните, как у Шукшина:

мужиков в России мало. Он был такой сильный, крепкий, как Третьяков, который создал галерею, как коллекционер и меценат Рябушинский. Гена из той мощной генерации создателей, которых сейчас очень мало в нашей стране... Он переживал за людей, живущих в зоне затопления, за Валентина Григорьевича Распутина. Гена как один из лучших издателей русской литературы понимал, что уходит язык и народ – носитель языка. Под знаком глобализации теряется уникальность и идентичность каждого народа, и он становится населением, у которого культура будет минимальная. Для меня его уход – это потеря после смерти Астафьева, пожалуй, самая сильная» [1].

«Река жизни» – фильм социальный, исторический, философский – многомерный и богатейший не только по проблематике, но и по своим художественным достоинствам. Даже если бы в нем не было ничего, кроме величественных ангарских пейзажей, этого было бы достаточно, чтобы сохранить его как произведение искусства и как реквием по уходящей красоте земли русской, сибирской. Но в этом фильме присутствует острая современность и такая социальная и человеческая боль, такой упрек людям, не сумевшим сохранить национальное природное богатство, божественный дар, завещанный предками, что он поднимается до высот современной документальной трагической киноэпопеи. В фильме сибирские пейзажи гармонично соединяются в плане эстетическом, кинематографическом (но не создают гармонии в плане мировоззренческом, ибо речь идет о невозполнимых утратах не только материального, физического, но экзистенциального плана) с документальными кадрами исторической хроники об освоении Сибири и строительстве первых ГЭС, с многочисленными интервью с местными жителями, покидающими родные места со слезами и проклятиями, реже с радостью, с современными индустриальными пейзажами и трагическими телевизионными кадрами аварии на Саяно-Шушенской ГЭС.

Чтобы объединить весь этот интереснейший, но разнородный и часто противоречивый материал, нужна была идея и человек, способный эту идею выразить, поднять, пронести через все кадры. Таким человеком мог быть только выдающийся современник, носитель национального сознания, выразитель народной памяти и веры. Им стал Валентин Распутин – православный писатель, почвенник, философ, хранитель русского языка, сибиряк, соединивший своим творче-

ством три века русской литературы – век девятнадцатый, двадцатый и двадцать первый. Как пишет А. Шорохов, «Валентин Григорьевич Распутин в полной мере обладает удивительным даром, отличающим русского совестливого писателя от беллетриста западного образца — каждым своим крупным произведением он овеществляет в слове, делает зримой самую жгучую боль своего времени. И она начинает жить, двигаться, болеть в нас уже по-другому, как получившая самостоятельное бытие. Подчеркиваю – в каждом крупном произведении! Закономерность даже для русской литературы редкостная» [2]. Критик задает вопрос, на который отвечает писатель всем своим поздним творчеством, на который отвечает и этот фильм: «Как же будет жить народ с затопленными родительскими могилами и церквями, с затопленной тысячелетней почвой, с «затопленной памятью?» [2].

Главная идея творчества В. Распутина и фильма «Река жизни» – идея памяти как основы человеческой жизни, ее онтологической сущности. Вне памяти не может существовать народ и государство, вне памяти не развивается искусство и культура. Человек живет, пока он помнит. Вот почему так органично вошли в фильм кадры из талантливой экранизации распутинской повести «Прощание с Матерой» Л. Шепитько и Э. Климова, где роль главной героини Дарьи блестяще сыграла, скорее, прожила, замечательная белорусская актриса Стефания Станюта. Подлинной кульминацией «Реки жизни» стали кадры из «Прощания», где Дарья произносит свое заклинание: «У кого нет памяти, у того нет и жизни».

С. Мирошниченко, размышляя о том, что для него главное в творчестве и личности В. Распутина, в одном из интервью говорил: «В Распутине присутствует вот эта генетическая память, которую он собирал в себе, память, когда человек с природой жил вместе» [3]. В то же время он сознавал, что его герой – писатель-государственник, человек соборного мышления. В своем фильме режиссер и соединил человека в лице В. Распутина и природу, человека и государство, человека и историю, человека и культуру. Распутин – главный герой фильма, участник и комментатор происходящих событий, который читает на протяжении всего фильма собственный закадровый текст. Мы смотрим на происходящее в фильме через призму его творчества, его философии и нравственности. Фильм уникален не только потому, что в нем присутствует уникальная личность, фильм уникален и по-



тому, что эта личность все скрепляет и освещает светом своей духовной культуры. В этом плане фильм монологичен в лучшем смысле этого слова.

Режиссеру удалось максимально приблизить писателя к зрителю, показав его в разных ситуациях: размышляющим и молчащим, улыбающимся и плачущим, часто печальным, – но всегда естественным, искренним и поразительно скромным. В.Распутин в фильме С. Мирошниченко не оракул, не живой классик, хотя давно им является, – он прежде всего человек, переживающий глубокую душевную драму, человек страдающий, о чем выразительнее всех слов говорят его глаза. Документальное кино в данном случае, когда речь идет о незаурядной личности, о большом писателе, имеет огромное преимущество перед игровым кино, потому что истинное величие сыграть невозможно, к нему можно лишь приблизиться, да и то великому артисту.

Камера постоянно следует за героем, воспроизводит факты его биографии. Мы видим в кадре старые пожелтевшие фотографии в доме-музее В. Распутина, где он когда-то жил в детстве, среди них – удивительное лицо молодой женщины, бабушки писателя. Кладбище, на котором похоронены родители... В фильме немало очень ярких, незабываемых эпизодов, один из них – обряд крещения в родной Распутину Аталанке, в школе, построенной им для деревенских детей, которых, к сожалению, становится все меньше и меньше. В школьном спортивном зале собрались взрослые и дети, мужчины и женщины, седовласые старики и молодые матери с младенцами. Священник показывает, как надо правильно креститься, дети неумело повторяют, впервые подносят руку ко лбу. Этот эпизод не случаен – при всей своей документальности он имеет символическое значение: несмотря ни на что, жизнь продолжается в свете православной веры, которую исповедует В. Распутин в своем творчестве. Расставаясь с родными местами, где когда-то кипела жизнь и зарождались «Уроки французского», а теперь царит безысходность, писатель бросает в воду цветы на месте предполагаемого затопленного когда-то кладбища. Сколько же всего дорогого людям хранит Ангара и сколько еще будет покрыто толщей воды! И как же она хороша, «величавая, говорливая, щедрая» красавица-река, дочь Байкала, которая бросилась вдогонку за Енисеем, как об этом рассказывают старинные легенды.

Сцены, исполненные красоты, поэзии и надежды, перемежаются с эпизодами безнадежности и отчаяния: мелькают перед нами пьяные и далеко не всегда одухотворенные лица; камера фиксирует множество домов с заколоченными окнами, разрушенные храмы и заросшие поля, разбитые дороги и заброшенные кладбища, где люди не могут найти могилы своих родственников – и все на фоне величественной Ангары. Деревня, в которой живут двое – старик и его жена. Праздник прощания с родным селом, праздник, название которому дает Распутин – тризна. Да и весь фильм «Река жизни» - это тризна по умирающей крестьянской цивилизации. Поистине языческой красоты и поэзии исполнены кадры праздника Ивана Купалы в деревне, которую скоро скроет вода. А пока по темной воде, на которой отражаются последние лучи заходящего солнца, плывут венки с зажженными свечами как символ надежды и одновременно прощания.

Как совместить эту невероятную красоту и страшное запустение? Надежду и обреченность? Где найти ответы на все эти далеко не абстрактные вопросы? Вечные русские вопросы – что делать и кто виноват? И снова в кадре – В. аспутин, к нему обращаются молодые и старые, крестьяне будущих затопленных деревень и представители местной интеллигенции. В его размышлениях, ответах мало оптимизма, да и откуда ему взяться. Писатель говорит об усталости русского народа, особенно в результате испытаний двадцатого века, о его разочаровании и смене ценностей, которые произошли в обществе. Он с горечью утверждает, что мы, русский народ, мало поняли, потому что у нас слишком много богатств, что каждый народ получает то, что он заслуживает. Более того, он говорит об обреченности не только России, но и всей человеческой цивилизации. Вспоминаются знаменитые слова И.С. Тургенева: «Трудно не впасть в уныние при виде того, что происходит дома». Но ведь мы помним, что великий язык, великая литература даны великому народу. Поэтическим рефреном, исполненным глубокого философского смысла, проходят кадры из «Прощания»: горит не сгорая царский лиственъ, туман скрывает Матеру с последними жителями, которые не хотят покидать родную землю. Природа и люди способны к сопротивлению.

В фильме много контрастов, обусловленных глобальными неразрешимыми конфликтами, главный из которых – конфликт между природой и цивилизацией, и поэтому так поразительно несовместимы

поэтические картины Ангары с ее островами, заросшими лесом, и индустриальный пейзаж, исторические и современные документальные кадры строительства очередных гигантов, которые, подобно языческим богам, требуют все новых и новых жертв. Парадокс заключается в том, что люди, строители этих ГЭС, оказываются совершенно бессильными перед лицом могущественной техники и разбушевавшейся стихии. Страшное впечатление производят картины разрушения и гибели людей в результате техногенных аварий. Эта трагедия не обошла и В. Распутина, когда в результате авиакатастрофы погибла дочь писателя – об этом бесстрастно свидетельствуют документальные кадры фильма, запечатлевшие скорбные лица писателя и его жены. Сколько же горя может вместить человеческая жизнь? И об этом тоже говорит Распутин, утверждая, что жизнь дана человеку для его испытания.

«Река жизни» – это документальная трагедия не только о великом русском писателе, нашем современнике Валентине Распутине, дорогих его сердцу Сибири и Ангаре, но прежде всего о России, ее нелегкой судьбе. «Жива ли Россия, или пришло время с ней простаться, как прощались с Матерью?» – именно этот главный вопрос задает Распутин в фильме и так на него отвечает: «Россия от многих отказалась, но нам нельзя от нее отказываться, она нам мать. Россия тяжело больна, но она жива». О жизни вечной говорит и Геннадий Сапронов, памяти которого посвящен фильм. «Смерти нет, если человек живет достойно» – это его завещание живым. Будем жить, будем беречь русское слово, потому что пока оно живо, живы и мы.

С. Мирошниченко снял глубокий и красивый фильм, к которому будут не раз обращаться, потому что это фильм о самом главном в нашей жизни, о нашей исторической судьбе. Как он говорил, для него это очень важная работа, может быть, самая важная в жизни, в основе которой – народ, литература и природа. «Как и в «Сталкере», три человека – писатель, литературный критик и издатель – говорят о России. Я задумывал фильм как историю путешествий. Но сама река и сам народ вплелись в эту картину очень органично, в результате получился настоящий эпос. И каждый персонаж, куда бы мы ни приезжали, нес с собой уходящую русскую культуру, язык, воздух. Я осознавал, что таких людей становится все меньше. И тогда я понял боль последних работ Валентина Распутина. Но финал фильма получился позитивным. Несмотря на то, что один герой умирает и у других руки

иногда опускаются, – эти сильные люди уходят в вечность по реке жизни. И мы должны на них равняться, протянуть эту «реку жизни» России дальше, как бы нам ни было трудно» [4].

### Литература

1. «Река жизни» Сергея Мирошниченко // <http://fundconstellation.net/index.php/ru/2010-10-26-14-51-17/40-soul-ecology/321-reka-zhizni-sergeya-miroshnichenko>.
2. Шорохов А. Русский вопрос (О повести Валентина Распутина «Мать Ивана, дочь Ивана») // [zavtra.ru/День литературы/089/42.html](http://zavtra.ru/День_литературы/089/42.html).
3. «Река жизни» Сергея Мирошниченко: победа ГЭС над народом // <http://www.plotina.net/reka-zhizni-miroshnichenko/>.
4. Сайт Иркутского академического драматического театра им. Н.П.Охлопкова // [http://www.dramteatr.ru/prensa/statia\\_533.html](http://www.dramteatr.ru/prensa/statia_533.html).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Григорьева Екатерина Александровна** – соискатель кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Ивановского государственного университета.

**Гуделёва Елена Михайловна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Гущина Дина Вячеславовна** – выпускница факультета философских и социальных наук (специальность «журналист») Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых; студентка V курса Восточно-Европейского института психоанализа (специальность «психолог-педагог»).

**Даллакян Армине Вачагановна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного Ивановской государственной текстильной академии.

**Дзех Анастасия Владимировна** – студентка магистратуры при кафедре культурологи Института гуманитарных наук и искусств Уральского федерального университета. Научный руководитель – кандидат философских наук Д.В. Котелевский.

**Ефимов Антон Сергеевич** – студент V курса факультета философских, исторических и социальных наук (специальность «журналист») Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент Е.М. Гуделёва.

**Зарубина Дарья Наколаевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры русского языка как иностранного Ивановской государственной медицинской академии.

**Исаева Елена Валерьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX века и зарубежной литературы Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина.

**Коровина Юлия Дмитриевна** – аспирантка кафедры зарубежной литературы и теории межкультурной коммуникации Нижегородского лингвистического университета им. Н.А. Добролюбова, ассистент кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Костылева Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Педагогического института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Кузнецова Лидия Витальевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета

**Куляпин Александр Иванович** – доктор филологических наук, профессор кафедры филологии и культурологии Ишимского государственного педагогического института.

**Марьин Дмитрий Владимирович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и исторического языкознания филологического факультета Алтайского государственного университета.

**Назаренко Анастасия Сергеевна** студентка II курса факультета философских, исторических и социальных наук (специальность «журналист») Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Научный руководитель – кандидат филологических наук О.В. Февралёва.

**Никитина Елена Александровна** кандидат филологических наук, помощник по международным связям ректора Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина.

**Николаева Валентина Александровна** – ассистент кафедры филологии филиала Казанского федерального университета в г. Набережные Челны.

**Половинкина Ольга Ивановна** – доктор филологических наук, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета.

**Склизкова Тина Алексеевна** – кандидат филологических наук, ассистент кафедры литературы Педагогического института Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Сударкина Екатерина Юрьевна** – старший преподаватель кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, аспирантка кафедры философии и религиоведения Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Устюгова Вера Васильевна** – кандидат исторических наук, доцент кафедры древней и новой истории России Пермского государственного национально-исследовательского университета.

**Февралёва Ольга Валерьевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Хоптян Мария Кемаловна** – студентка IV курса факультета филологических, исторических и социальных наук (специальность «журналист»), инженер кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Научный руководитель – кандидат филологических наук Н.В. Чернявская

**Шапшай Наталья Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Шарапова Марина Эдуардовна** – доцент кафедры журналистики Владимирского государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

**Шишкин Константин Георгиевич** – главный библиограф Государственной научно-технической публичной библиотеки; соискатель при кафедре английской филологии Московского государственного педагогического университета.

*Научное издание*

ЛИТЕРАТУРА И КИНО – В ПОИСКАХ ОБЩЕГО ЯЗЫКА

Материалы Всероссийской научно-практической конференции

*За содержание, точность приведенных фактов и цитирование несут  
ответственность авторы публикаций*

Подписано в печать 11.03.13.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 11,16. Тираж 80 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.