

# КИНЕМАТОГРАФИЯ ЖЕЛАНИЯ И НАСИЛИЯ

Под редакцией Л. Д. Бугаевой

Санкт-Петербург, 2015

УДК 791.43  
ББК 85.37

Кинематография желания и насилия. Сборник статей. Под редакцией  
Л. Д. Бугаевой. Санкт-Петербург, 2015. — 348 с.

ISBN 978–5-9676–0683–0

© Л. Д. Бугаева, 2015

© Коллектив авторов, 2015

© ИД «Петрополис», 2015

# СОДЕРЖАНИЕ

Содержание .....	3
Введение .....	7

## ***Желание на экране***

<i>Аркадиус Левицкий</i> (Эротический) кино-аттракцион (1894–1907) .....	11
<i>Игорь Смирнов</i> Киноунивермаг: как фильм программирует зрителя .....	31
<i>Андрей Щербенок</i> Невозможное желание и мелодраматический эксцесс в раннем русском кино .....	55
<i>Марина Абдуллина</i> Топос соблазнения в экранизациях «опасных связей»: от игры к насилию .....	67
<i>Елизавета Булучевская</i> Желание, его формы и виды в фильмах Дж. Торнаторе («Малена», «Незнакомка», «Баария») .....	82
<i>Дарья Зарубина</i> Наррация сексуального влечения в анимационном тексте сериала «Смешарики» .....	91
<i>Маргарита Капрелова</i> Цензура желания в экранном сновидении .....	100
<i>Всеволод Коршунов</i> Ложное осуществление желания как способ игры со зрителем .....	118
<i>Мария Андрианова</i> Визуализация отсутствия живой жизни в фильме «В четверг и больше никогда» .....	129

## **Насилие на экране**

*Любовь Бугаева*

Насилие в историческом фильме: «Генрих V» .....139

*Надежда Григорьева*

Кошунство и кино: Жертвоприношение в киномелодраме  
середины 1910-х гг.(на примере фильма Евгения Бауэра «Грезы») .....162

*Вера Полищук*

По следам «Лолиты». От «Коллекционера» к «Парфюмеру» (апология  
маньяка) .....182

*Роман Перельштейн*

Немотивированное насилие как форма эскапизма в экзистенциальной  
драме (на материале западного кинематографа  
второй половины XX века) .....203

*Григорий Тульчинский*

Насилие в кино как нарратив поздней рационализации национального  
сознания .....213

*Юлия Донскова*

Дискурс насилия в фильмах Джо Райта («Искупление» и «Анна  
Каренина») .....221

*Наталья Кокошникова*

Визуальность наказания в повести Роальда Даля «Чарли и Шоколадная  
фабрика» .....237

*Кира Щукина*

Тема насилия в «сказке сказок» Ю. Норштейна.....248

*Андрей Фоменко*

Кровь, кино и сюрреализм («Кровь животных» (Le sang des bêtes),  
реж. Жорж Франжю, 1949) .....260

## **Желание и насилие экрана**

*Ольга Славина*

Между сновидением и астрономией: время барона Дю Преля .....267



<i>Роман Перельштейн</i>	
Апофатический аспект визуальной метафоры в кино .....	279
<i>Франциска Фуртай</i>	
Текст в кино как желание сущего.....	292
<i>Всеволод Коршунов</i>	
«Трудно быть Богом»: контркоммуникативная нарративная стратегия как форма насилия над зрителем.....	301
<i>Ирина Мартьянова</i>	
Жанрово-стилевая обусловленность рецептивной программы сценарного текста.....	313
<i>Наталья Семенова</i>	
Опыт киногобиографии: трансформация факта в фильмах «Три песни о Ленине» и «Исмет» .....	323
<i>Борис Рейфман</i>	
«Новая волна» английского кино: «Рассерженные молодые люди» в поиске другой «подлинности» .....	335
Сведения об авторах.....	343



## ВВЕДЕНИЕ

Не сон разума порождает чудовищ,  
а, скорее, бдительная рациональность,  
страдающая бессонницей

*Жиль Делез*

Отсутствие часто не менее важно, чем присутствие. Нехватка расширяет наши возможности или, напротив, сужает их. Нехватка порождает желание. В то же время желание может быть самодостаточным, не нуждающимся в ущербе для своего обоснования. Семиотика нехватки, как и семиотика желания, различна в разные культурно-исторические периоды; нехватка и желание получают разные воплощения: слово, тело, человек, вещь, событие... Кинематограф конструирует индивидуальные и коллективные социально значимые желания как в «элитарном», так и в массовом кинематографе. Кинематограф сам становится машиной желания.

Нередко желание сопровождается насилием. Насилие на экране может выступать в разных сочетаниях: насилие и власть, насилие и красота... Насилие может быть связано с болью и страданием, в то же время, как ни странно, экранное насилие может доставлять удовольствие. Кинематограф обыгрывает разные варианты насилия на экране, при этом он сам — одно из средств «мягкой силы», а потому способ манипуляции зрителем и, в определенном смысле, насилия над ним.

Сьюзан Зонтаг вслед за Жоржем Батаем видит в крайней степени страдания нечто большее — некую трансфигурацию страдания, которая обеспечивается созерцанием боли других и невозможностью активной реакции на увиденное: “Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers. The question is what to do with the feelings that have been aroused, the knowledge that has been communicated. If one feels that there is nothing “we” can do — but who is that “we”? — and nothing “they” can do

either — and who are “they”? — then one starts to get bored, cynical, apathetic”<sup>1</sup>. В кино зритель сталкивается и с желанием других, и с насилием над другими, и с болью других. А также с невозможностью активной реакции на увиденное. В чем тогда смысл работы машин желания и машин насилия?

Как выстраивается дискурс нехватки и желания на экране? Как проявляются национальные особенности мирового кинематографа в «сфере желаний»? Как происходит наррация насилия в фильме? Каким образом кинематограф манипулирует зрителем? На эти другие вопросы постарались найти ответы авторы этой книги — участники секции «Кино|текст» ежегодной международной филологической конференции Санкт-Петербургского государственного университета.

---

<sup>1</sup> *Sontag Susan*. Regarding the Pain of Others. New York: Picador, 2003. P. 101.

---

ЖЕЛАНИЕ НА ЭКРАНЕ

---



*Аркадиуш Левицкий*

## (ЭРОТИЧЕСКИЙ) КИНО-АТТРАКЦИОН (1894–1907)

С самого начала своего существования кинематограф использовал эротику как способ притяжения и магнит, служащий для привлечения зрителей к новому средству информации. Таким образом, лозунг «секс продается» соотносим не только с современной рекламой, но использовался в киноиндустрии почти с самого момента ее рождения и даже раньше.

### ИДВИРД МАЙБРИДЖ И ПОКАДРОВАЯ ФОТОСЪЕМКА

Еще в период, непосредственно предшествующий изобретению кинематографа, появились работы, предсказывающие интерес нового средства информации к вопросам эротики. В 1872 году Идвирд Майбридж — британский изобретатель и художник — начал проводить эксперименты, финансируемые миллионером, губернатором Калифорнии и любителем лошадей — Лиландом Стэнфордом. Благодаря этим экспериментам в 1878 году удалось сделать знаменитые покадровые фотографии лошади в галопе, благодаря которым удалось доказать, что во время бега это животное отрывает от земли все копыта. Дальнейшие эксперименты Майбриджа по-прежнему были сосредоточены на изучении фаз движения; однако, он фотографировал уже не только движущихся животных — фотограф пробовал запечатлеть различные стадии движения человеческого тела. В проводимых с 1883 года экспериментах, во время которых он сотрудничал с Пенсильванским Университетом и Академией художеств в Филадельфии, Майбридж создал около 100 000 негативов, из числа которых в 1887 году был отобран и опубликован сборник, включавший 781 фотогравюру (каждая из гравюр содержала от 12

до 36 фотографий). Значительная часть этих изображений представляла полностью обнаженные мужские и женские тела:

Мужчины и женщины, появляющиеся перед его фотокамерами, были, по крайней мере частично, связаны с университетом. «Профессор физического воспитания», «известный бегун», «инструктор из клуба фехтования», «знаменитый боксер» появились среди мужских моделей. Женщины были в основном — начиная с того момента, когда большая часть начала выступать в обнаженном виде — профессиональными моделями, позирующими для художников; однако, перед фотокамерами в университетском городке появилась и прима-балерина одного из филладельфийских театров<sup>1</sup>.

Так что, если мы предположим, что эксперименты Майбриджа привели к изобретению кинематографа, то следует также отметить, что движение появилось не только в изображениях, представляющих коня на скаку или бегущего буйвола, но также и в серии актов с участием мужских и женских тел во всей красе и великолепии (илл. 1, 2). Хотя полуэротический характер этих фотографий, как отмечает Чарльз Муссер, сам Майбридж обосновал научными мотивами и исследованиями над передвижениями человека и животных<sup>2</sup>, это не меняет того факта, что, особенно с точки зрения пуританской морали конца девятнадцатого века, они были смелыми и их публичная презентация встретила с рядом обвинений, связанных с их якобы порнографическим характером.

### ТЕЛО КАК АТТРАКЦИОН

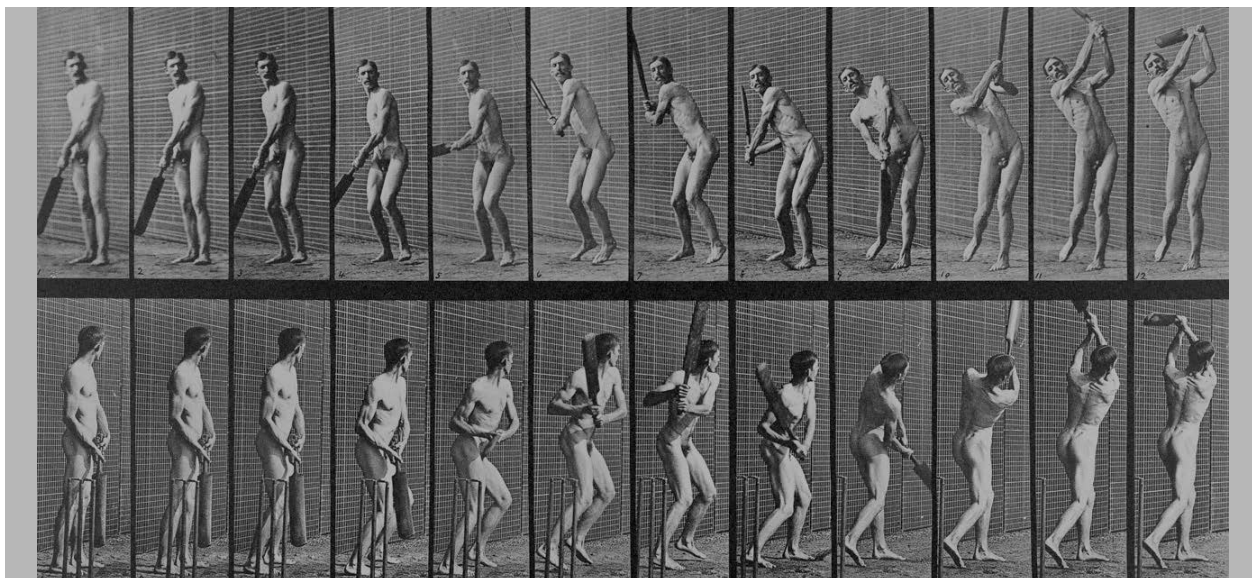
Интересно, что первые эксперименты Эдисона над фильмом были основаны на аналогичной идее — созданный 18 мая 1894 года 43-секундный фильм представляет культуристический показ Евгения Сандова (илл. 3).

---

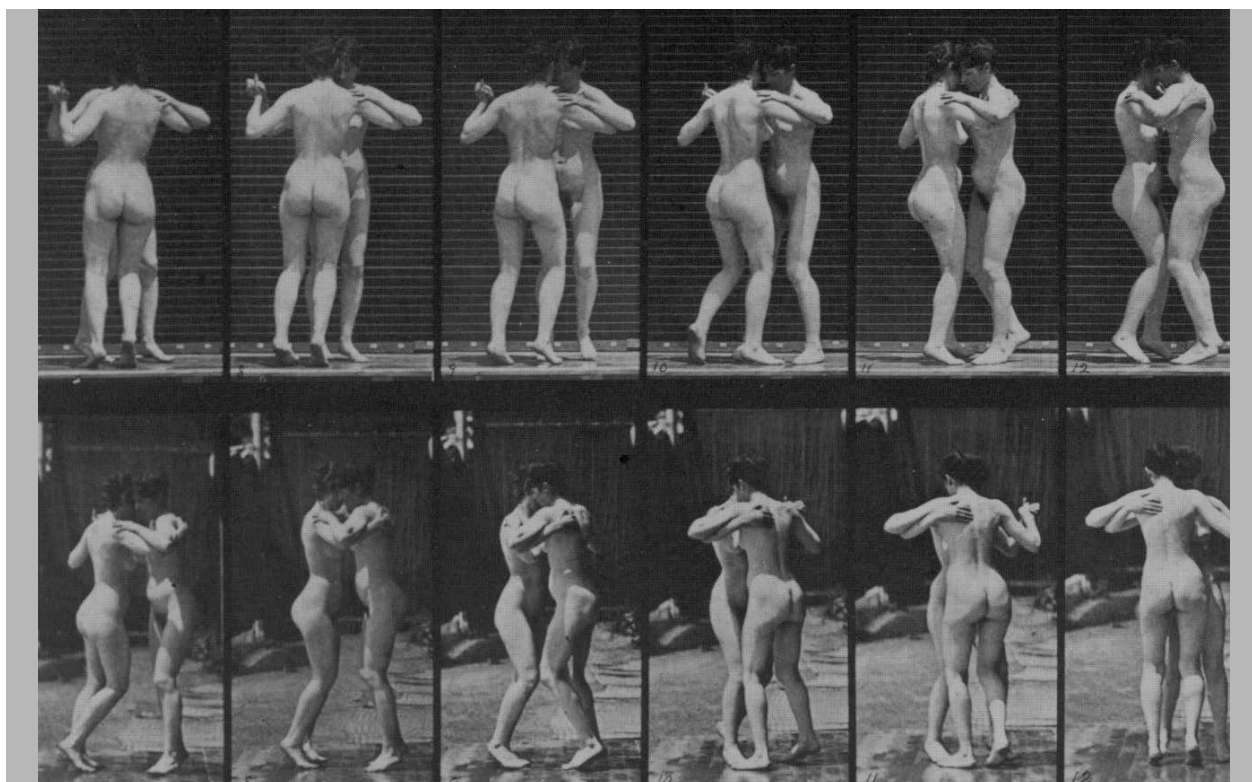
<sup>1</sup> Taft Robert. Introduction, E. Muybridge The Human Figure in Motion, Mineola 1955, s. х. Здесь и далее перевод Юлии Белевич. Если написание некоторых имен собственных, названий фильмов и т. п. после перевода не было найдено/подтверждено в российских источниках, их оригинальное написание было представлено в квадратных скобках.

<sup>2</sup> Ср.: Musser Charles. At the beginning. Motion picture production, representation and ideology at the Edison and Lumière companies // The Silent Cinema Readers / ed. Lee Grieveson, Peter Kramer, New York 2004. P. 24.





Илл. 1. Eadweard Muybridge's photo



Илл. 2. Eadweard Muybridge's photo



Илл. 3. Eugen Sandow

Этот немецкий культурист (его настоящее имя — Фридрих Мюллер) приехал в Соединенные Штаты в 1893 году и стал достопримечательностью не только Всемирной ярмарки в Чикаго, но и одной из самых известных сцен водевиля в Нью-Йорке — Костэр энд Биллз Мюзик Холл. Его выступления привлекали сотни зрителей, которые хотели увидеть (как гласил рекламный слоган, придуманный его американским импресарио, известным позднее как Флоренц Зигфельд), «самого сильного человека в мире». В фильме, снятом в *Черной Марии*, — студии Эдисона — одетый только в слипы атлет напрягает тело, показывая работу очередных групп мышц<sup>3</sup>.

Склонность к представлению атлетов или боксеров нашла отражение в таких небольших фильмах, снятых в студии Эдисона, как: «Boxing» (май 1894), показывающем чемпиона в легком весе Джека Маколлайфа [McAullife], или «Leonard-Cushing Fight» (июнь 1894), который представляет собой отчет о поединке между Майком Леонардом [Mike Loeonarde] и Джеком Кушингом [Jack Cushing]; а также в других картинах, показы-

---

<sup>3</sup> Тема выступлений бодибилдинга присутствовала в фильмах первого периода довольно часто, о чем свидетельствует, например, фильм 1904 года, также выпущенный в студии Эдисона, — «Treloar and Miss Marshall, Prize Winners at the Physical Culture Show In Madison Squer Garden» — показывающий не только мужскую мускулатуру, но и прелести миссис Маршалл в облегающем трико, которая стоит на пьедестале, показывает упражнения и изгибает свое тело в разных позах.

вающих борющихся мужчин (фильмы «Mexican Knife Dueal» — октябрь 1894, «Gladiator Combat» — январь 1895) или бойцовских животных («Cock Fight» — декабрь 1896, «Rat Killings» и «Dogs Fighting» — май 1894). Цитируемый выше Муссер объясняет данный феномен, с одной стороны, исключительно мужской, монообщественной средой, созданной коллегами из лаборатории Эдисона, а с другой, спецификой самого средства информации, каким первоначально был кинетоскоп Эдисона, который позволял смотреть движущиеся изображения не на экране, а в специальном ящике, снабженном окуляром. Такого типа изображения были предназначены почти исключительно для мужской аудитории, следовательно, таков был выбор тем, и основная, по мнению Муссера, идеологическая разница между первыми изображениями, созданными Эдисоном и его соратниками, и фильмами братьев Люмьер, которые с самого начала предназначались для смешанной аудитории<sup>4</sup>.

По тем же причинам первые женские персонажи, показанные в фильмах, произведенных Эдисоном, были в большой степени представлены эротически. Вероятно, первым женским персонажем, который появился в этих экспериментальных движущихся изображениях, была известная в то время в Нью-Йорке испанская танцовщица Карменсита [Carmencita], полные очарования танцы которой были записаны две недели спустя после выступления Сандова, в марте 1894 года. После «Карменситы» Эдисон и Хайс сняли несколько фильмов, «представляющих женщин в ситуациях с эротическим оттенком. Эти женщины, как правило, были полураздеты, а их позы и движения были двусмысленны»<sup>5</sup>. Среди этих фильмов были фильмы, представляющие Эну Бертольди [Ena Bertoldi], — цирковую артистку, показывающую свое тело во время очень чувственной акробатической программы («Table Contortion» — апрель 1894). В свою очередь, в ролике под названием «Trapezze» (апрель 1894) мы видим другую артистку, выполняющую в довольно скудном наряде ряд сложных трюков на устройстве, подвешенном под потолком. Впрочем, к этой теме Эдисон вернулся в 1901 году, когда 11 января снял фильм под названием «Trapeze Disrobing Act», показывающий трюки на трапеции с элементами стриптиза (вероятно, это был первый и уж точно единственный фильм, сохранившийся до нашего времени, который показывает профессиональный стриптиз; стриптиз исполнялся артисткой под псевдонимом *Charmion*, которая раздевалась только до нижнего белья). Стриптиз исполнялся девушкой во время трюков в

---

<sup>4</sup> Ср.: *Musser Charles. At the beginning...* P. 21–23.

<sup>5</sup> *Ibidem.* P. 22.

воздухе, к видимому удовольствию двух мужчин, сидящих на балконе и с энтузиазмом ловящих очередные части ее наряда<sup>6</sup>. Одной из первых артисток, которые в то время регулярно выступали в кино, была Аннабель Уитфорд, показывающая в этих коротких сценках свой танец «змеи» или «бабочки» (илл. 4)<sup>7</sup>. Показывали также и других танцующих красавиц. Это были картины такого типа как «Princess Ali» (1885), «Ella Lola, a la Triby» (1898), или представляющий ту же самую танцовщицу фильм «Turkish Dance, Ella Lola» (1898). Кроме того, американский Байограф [Mutoscope & Biograph] выпустил по крайней мере несколько фильмов, демонстрирующих тему танца, окрашенного эротикой, — среди них, в частности, «Karina» (1902), «Betsy Ross Dance» (1903), «A Nymph of the Waves» (1903), «Princess Rajah Dance» (1904), в котором танцовщица исполняет восточный танец живота, держа в зубах стул. С эротическим оттенком были и другие картины, такие как, например, «Рождение жемчужины» («The Birth of Pearl», 1903): фильм представлял двух девушек в откровенных костюмах, открывающих занавес, за которым скрывалась большая ракушка, — из нее выходила длинноволосая красавица в чрезвычайно облегающем костюме. Вероятно, самым известным, потому что, скорее всего, первым оцензуренным фильмом, была картина 1896 года «Fatima's Coochee-Coochee Dance» (1896)<sup>8</sup>, показывающая танец живота египетской артистки. Картина приобрела популярность в США во время Всемирной колумбийской экспозиции<sup>9</sup>, проходившей три года ранее. На записанное на пленке выступление этой артистки начальником полиции в Чикаго в 1906 году была наложена цензура в виде полосок, прикрывающих ее обнаженный пупок.

Несомненно, во многом был прав Муссер, утверждая, что большая насыщенность американских фильмов эротикой связана с особой зрительской ситуацией. Как отмечал рецензент того времени: «Мы увере-

---

<sup>6</sup> Ирвинг Зейдман утверждал, что такого типа выступления были отличительной чертой предшествующих бурлеску женских *minstrel show*, в которых девушки «пели, качаясь на трапеции над головами зрителей, иногда снимая при этом одежду» (Zeidman Irving. The American Burlesque Show. New York, 1967. P. 27).

<sup>7</sup> Другими танцовщицами, которые специализировались в представлениях такого типа, были Эми Мюллер, Аннабель Мур, Евгения Фужер и Лои Фуллер [Amy Muller, Annabelle Moore, Eugenie Fougère, Loïe Fuller] (они также появлялись в выпускаемых в то время фильмах).

<sup>8</sup> Следует отметить, что слово *coochee* (или *cuochee*) — это жаргонное название влагища.

<sup>9</sup> Ср.: Musser Charles. Edison Motion Pictures. 1890–1900. An Annotated Filmography. Washington, DC, 1998. P. 131–132.



*Илл. 4. Annabelle Whitford*

ны, что «Dolorita Passion Dance» [1897] является настолько захватывающим, насколько вы этого ожидали. И, естественно, вы не покажете его в вашей гостиной. Это только один пример из множества подобных работ, и этот фильм наверняка удовлетворит ваши потребности. У владельца зала из Буффало имеется один из этих фильмов, и он сообщил нам, что иногда сорок или пятьдесят мужчин стоят в очереди, чтобы его увидеть»<sup>10</sup>. Эти слова, по всей видимости, хорошо отражают ситуацию в Соединенных Штатах, а дальнейшее развитие пип-шоу, то есть первичных кинетоскопов и мутоскопов, в которых в 1920-е годы стало отчетливо преобладать эротическое содержание, только подтверждает этот тезис.

Следует, однако, помнить, что подобные произведения создавались также и в Европе. В каталоге Люмьеров, к примеру, присутствует «Danse Serpentine» (1896), необычный фильм ручной раскраски, в котором танцовщица, крутясь, раскладывает большие отрезки материала, который при каждом обороте меняет цвет; танцующие красавицы появлялись также в картинах, производимых другими французскими фирмами.

К теме женской наготы прибегали часто, хотя, следует признать, что в особенности это касается фильмов, производимых в Европе. Насколько в действительности фильмы братьев Люмьер были предназначены для смешанной аудитории, настолько в европейском кино со времен «ярмарочной» эпохи появляется довольно много изображений, ориентированных на мужскую аудиторию. Показывали, прежде всего, купающихся красавиц. Во Франции Эжен Пиру снял в 1896 фильм «В ванной» («Le Bain»)<sup>11</sup>, в котором Луиза Вилли раздевалась для купания, а год спустя Жорж Мельес создал образ «После бала» («Après le Bal — le Tub», 1897), показывающий молодую барышню, которую служанка раздевает (в роли барышни — будущая жена режиссера Жанна д'Альси) и поливает водой над тазом (илл. 5); в 1898 году немецкий пионер кинематографии Оскар Месстер снял фильм практически в идентичной стилистике<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Цит. по: *Phillips Ray*. Edison Kinetoscope and Its Films: A History to 1896. Trowbridge, 1997. P. 44.

<sup>11</sup> Этот фильм функционирует также под названием: «Le Coucher de la Marie», или «Невеста, отходящая ко сну».

<sup>12</sup> Среди достижений Месстера, особенно его пионерского периода, можно найти еще больше примеров таких «пикантных картин»; наиболее известной из них, пожалуй, является «Im Atelier» (1897), представляющая художника и девушку-модель в эротической позе (*Koerber Martin*. Oscar Messter, Film Pioneer: Early Cinema between Science, Spectacle, and Commerce // *A Second Life. German Cinema's First Decades* / ed. Thomas Elsaesser, Martin Loiperdinger. Amsterdam, 1996. P. 54).



Илл. 5. *Après le Bal-le Tub*, 1897

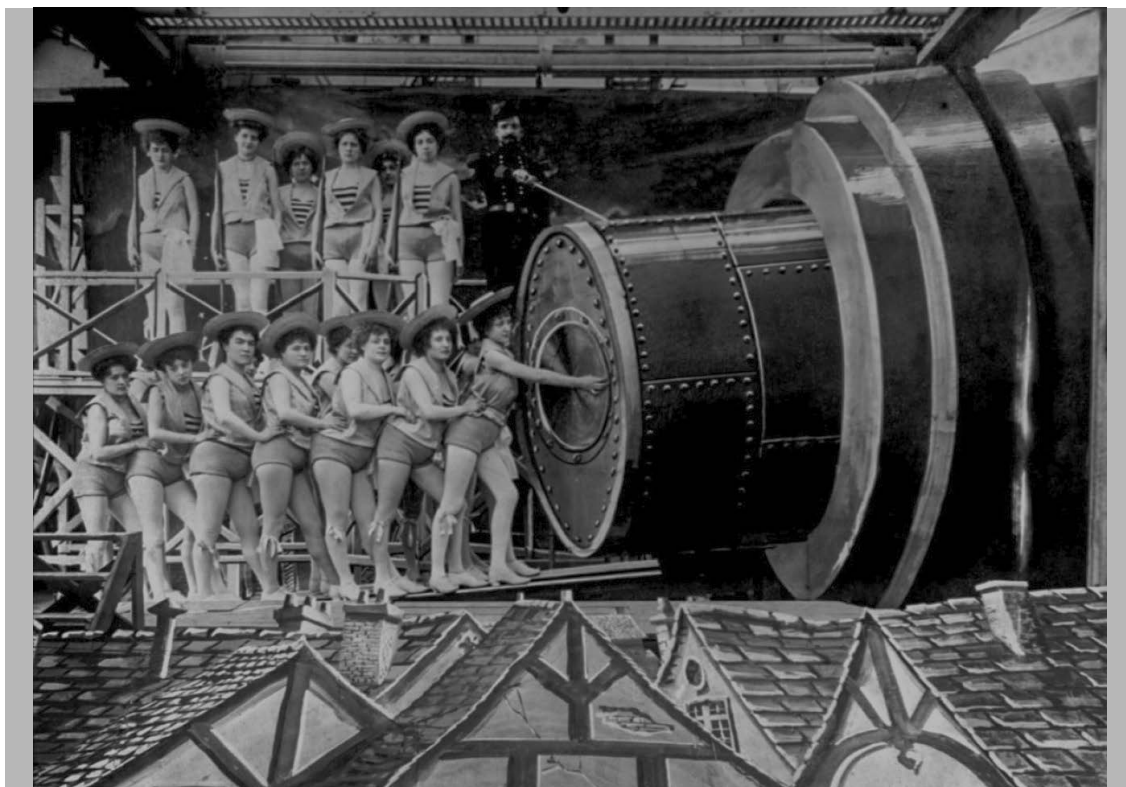
Хотя, конечно, не только раздевающиеся женщины появлялись в фильмах этого времени. Картины Мельеса, охотно использующего цирковые трюки, были обогащены эротическими намеками, связанными с присутствующими в его фильмах более или менее обнаженными (естественно, с точки зрения современного зрителя) дамами<sup>13</sup>. Кроме того, свои более длинные фильмы французский пионер кинематографии довольно часто «украшал» соблазнительными молодыми девушками. Достаточно вспомнить его знаменитое «Путешествие на Луну» («Le Voyage Dans La Lune», 1902), в котором ракету с отважными астронавтами к старту готовит стайка задорных девушек в коротких юбках (илл. 6), а выдающимся ученым, которые уснули на поверхности Луны, снятся звезды, принимающие облик красивых женщин. Подобные сцены можно найти также в фильме «Золушка» («Cendrillon», 1899), который заканчивается драматургически необоснованной сценой танца девушек в шортах, или в фильме «Затмение» («Eclipse», 1907), в котором в очередной раз к звездам «прикреплены» длинноволосые красотки.

Даже в одном из первых религиозных фильмов, снятых Мельесом, «Искушение святого Антония» («La tentation de Saint-Antoine», 1898), аги-

---

<sup>13</sup> Ср.: Ezra Elizabeth. George Méliès, Manchester 2000. P. 90–93.





Илл. 6. *Le Voyage dans la lune*, 1902

ографическая тема была обогащена эротическим содержанием. В этом продолжающемся чуть более минуты фильме святой Антоний сидит — погруженный в чтение — в пещере, в которой находится только большое распятие. Внезапно в его видениях появляется девушка — босиком, в воздушной длинной сорочке. Испугавшийся отшельник падает на колени и начинает молиться, а видение исчезает, однако следом появляются две женщины, которые пытаются его обнять. Монах встает и хватает стоящий у подножия креста череп. Когда он начинает его целовать, череп превращается в другую красивую девушку. Появляются женщины, которые начинают танцевать вокруг Антония. Когда он падает на колени перед крестом, даже фигура Иисуса превращается в полураздетую женщину в короткой сорочке. И только появление ангела (кстати, еще одной женщины) позволяет отогнать грешные видения.

Эротические аллюзии с самого начала являлись неотъемлемой частью кинозрелищ и кинематографии; эротика на экране стала неплохой приманкой, предназначенной для привлечения аудитории в кинозалы. Хотя в большинстве своем эротические аллюзии были предназначены для мужской части аудитории, не менее часто показывались и мужские обнажен-



ные тела, а первыми «звездами» движущихся изображений были не только танцующие красотки, но Сандов и Майк Леонард.

В то же время следует иметь в виду, что ассоциирующаяся с «викторианской» моралью эпоха рубежа веков изобиловала шоу, которые не до конца соответствовали канонам этой морали. Представители высшей сферы общества регулярно посещали не только публичные дома, но и представления в театрах Варьете или концертных салунах, а в этих заведениях ставились такие спектакли, которые, несомненно, вдохновили создателей первых движущихся изображений. В американской традиции особую роль сыграл бурлеск, который, как пишет Марек Голембевский, «постепенно начал превращаться в тип зрелища, предназначенного для мужчин, состоящий из шуточных сценок, непристойных анекдотов, и, прежде всего, из выступлений танцовщиц в обтягивающих трико, моду на которые ввела (1868) британская группа *Британские Блондинки* Лидии Томпсон. Представление женского тела в таком стиле постепенно набирало силу, и в 20-х годах XX века в бурлеск был введен стриптиз, что, в конце концов, привело к тому, что бурлеск начал ассоциироваться только с этой формой развлечения»<sup>14</sup>. Мельес и другие пионеры кино, черпавшие из традиции развлекательных театров, просто адаптировали некоторые элементы спектаклей того времени к потребностям нового средства информации, тем более что в эпохе «кино-аттракциона» оно все еще было предназначено для мало привередливой публики, и, вероятно, именно представители низких социальных слоев общества стояли в этих длинных очередях, чтобы посмотреть эротический танец Долорити.

Несколько иным использованием эротически представленного женского тела и в то же время еще одним свидетельством универсальности этой тематики в кинематографии первой декады являются картины под названием «Три американские красавицы», самая известная из которых была снята в 1906 году Эдвином Портером. Эти фильмы показывали не трех американских красавиц, а — в трех последовательных эпизодах — красную розу сорта *Американская красавица*, девушку в желтом платье (фильм был цветным) и американский флаг. То есть уже тогда был открыт принцип, что «секс продается»; красота американского флага демонстрировалась через его сопоставление с соблазнительной брюнеткой, не говоря уже о привлечении в кинозалы и к кинетоскопам зрителей, которые наверняка ожидали скорее эротических, а не патриотических ощущений.

---

<sup>14</sup> Gołębiewski Marek. *Dzieje kultury Stanów Zjednoczonych*. Warszawa, 2006. S. 255.

### ПЕРВЫЕ ПОЦЕЛУИ В КИНО

Конечно же, это не кино изобрело поцелуй. Некоторые антропологи даже утверждают, что обычай страстного целования в губы является одним из ключевых переломных моментов в развитии вида *homo sapiens*, потому что «первый страстный поцелуй освободил нашу чувственность. Вместо поспешных сношений в позиции сзади, характерных для других животных, принадлежащих к группе приматов, люди открыли радости любовных ласк лицом к лицу»<sup>15</sup>. В то же время исследователи не уверены, на самом ли деле это является особенностью нашего вида, или, скорее, эффектом социализации, поскольку уже Дарвином было отмечено, что обычай целоваться в губы неизвестен жителям Огненной Земли, а также «новозеландцам, таитянам, папуасам, австралийцам, сомалийцам из Африки и эскимосам»<sup>16</sup>. Однако не существует никаких сомнений, что западная культура уже долгое время знакома с этим обычаем. В Древней Греции, например, различались два вида поцелуев, о чем свидетельствуют два слова, используемые для описания этого действия: более поэтичное *philéma*, «происходящее от глагола *philein*, что означает «любовь», «проявлять любовь», «принимать гостей» (!), «одобрять», «ухаживать» и т. д.», а также более прозаичное *kypeîn*, «которое связано с немецким *kus* (ранее — «поцелуй») и иногда сочетается с *saugen* (сосать)»<sup>17</sup>. В латинском языке, в свою очередь, можно найти четыре определения поцелуя: «*Osculum*, *s(u)avium* и *basium*, а также *raх* (мир), используемые в смысле, приданном им христианами: «литургический поцелуй», *osculum sanctum*, *osculum pacis* — символ примирения. [...] *Osculum* — это дружественный поцелуй, от всего сердца, в кругу семьи и друзей. Такой поцелуй характеризуется порядочностью, скромностью [...]. Под *savium* (или, как было отмечено, *suavium*, от *suavitas* — сладость) понимается поцелуй влюбленных и любовников, в низком и вульгарном значении: рожденный от *voluptas*. *Basium* — это, скорее, сдержанный поцелуй любви»<sup>18</sup>. Последний термин дал также начало целому литературному жанру, который возник в эпоху Возрождения, а формального великолепия достиг с помощью Иоанна Секунда (Ян Эверартс, 1511–1536), который за свои «стихи о поцелуях», т.е. *basium*, получил высокую оценку подражающих ему французских

<sup>15</sup> *Blue Adrienne*. Pocałunek. Od metafizyki do erotyki / przeł. Krystyna Rabińska. Warszawa, 1998. S. 69.

<sup>16</sup> *Darwin Karol*. O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt // *Dzieła wybrane* t. IV, przeł. Zofia Majlert i Krystyna Zaćwilichowska / red. Roman J. Wojtusiak, Warszawa 1959. S. 157.

<sup>17</sup> *Best Otto F.*, przy współpracy Wolfganga M. Schleidta. *Historia pocałunku* / przeł. Anna Kryczyńska. Warszawa, 2003. S. 87.

<sup>18</sup> *Ibidem*. S. 87–88.

поэтов Плеяды и Гете. Также в эпоху Возрождения появилось определение «флорентийский поцелуй», в Польше и России сказали бы «французский», обозначающее глубокий поцелуй, *osculum cum lingua*, который шокировал не только писателей Реформации, но и Римско-католическую церковь, считавшую его тяжким грехом, даже в браке. Несмотря на то, что поцелуй в европейской культуре несомненно присутствовал и его воспевали поэты, несмотря на то, что он появлялся в картинах и скульптурах (стоит отметить, что, пожалуй, наиболее известная скульптура — *Поцелуй* Родена — было создана только в 1889) и был предметом научных диссертаций (много места в своем «Или-или» посвятил ему Серен Кьеркегор<sup>19</sup>), все-таки, я думаю, можно рискнуть и констатировать, что в публичном пространстве в действительности в большом масштабе поцелуй начал функционировать только с появлением кинематографа и первых поцелуев в кино.

Впервые зрители имели возможность увидеть на экране целующуюся пару в двадцатисекундном образе, созданном Джеймсом Уайтом [James H. White], в котором усатый Джон Райе соприкоснулся губами с губами не слишком миловидной Мэй Ирвин («May Irvin Kiss», или «Поцелуй» — 1896) (илл. 7). Премьера состоялась 23 апреля 1896 года в Костэр энд Биллз Мюзик Холл на Геральд-сквер<sup>20</sup> в Нью-Йорке. Это было повторение первого поцелуя вживую из первого акта пьесы «Вдова Джонс» («Widow Jones») Джона Макналли [John J. McNally], которая шла с октября 1895 года в нью-йоркском театре Бижу [Bijou Theatre]. В очередной раз мы имеем дело с эротикой в фильме театрального происхождения. Эдисон использовал известность, которую получила пьеса, и нанял актеров, выступающих в представлении на Бродвее, чтобы снять сцену поцелуя. Реакции на эту картину были очень разные. С одной стороны, появились голоса возмущения и негодования. Гарольд Стоун [Harold S. Stone], редактор «Chicago Magazine», писал: «длительный спектакль зависания друг у друга на губах был бы невыносим в естественных условиях. Увеличенный до гигантского размера [...] совершенно отвратителен. Прямо напрашивается, чтобы вмешалась полиция»<sup>21</sup>. В то же время одновременно с голосами возмущения в средствах массовой информации замечен живой интерес. «The New York World», например, почти на целую страницу опубликовал статью под названием «Анатомия поцелуя», в которой не только была

---

<sup>19</sup> Ср.: Kierkegaard Søren. Albo-albo / z duńskiego przełożył i wstępem opatrzył Jarosław Iwaszkiewicz. Warszawa, 1982.

<sup>20</sup> Ср.: Thompson Dave. Black and White and Blue: Adult Cinema From the Victorian Age to the VCR. Toronto, 2007. P. 21.

<sup>21</sup> Цит. по: Keesey Douglas. Erotyka w filmie / red. Paul Duncan / przeł. Anna Cichowicz. Köln, 2005. S. 27.



Илл. 7. *May Irwin, John C. Rice Kiss 1896*

помещена серия кадров из фильма (редакция хвасталась, что впервые в прессе были напечатаны фотографии целующейся пары), но и с почти научной точностью был произведен анализ отдельных фрагментов картины, закончившийся восторженным мнением журналистки — некой миссис Макгирк [McGuirk], которая утверждала, что «настоящий поцелуй был открытием»<sup>22</sup>. Так что неудивительно, что Эдисон и другие пионеры кино обращались к этой теме еще неоднократно, и вскоре сняли еще несколько видео, в которых появлялись поцелуи. В марте 1900 года был создан длящийся уже 47 секунд «ремейк», названный также «Поцелуй» (другое название — «Новый Поцелуй»), в котором целующаяся пара значительно моложе Райе и Ирвин, а во время поцелуя соприкасаются не только их губы: герои нежно обнимаются, а женщина в перерывах между очередными соприкосновениями губ льнет к мужчине, что приближает их поцелуи к латинскому определению *basium* (первый же кинопоцелуй был скорее похож на дружеский поцелуй *osculum*, чем на страстное соприкосновение губ любовников). В сентябре 1896 года в студии *Черная Мария* был снят фильм «*Interrupted Lovers*», рассказывающий историю пары любовников, обнимающихся и целующихся на скамей-

---

<sup>22</sup> McGuirk Mrs. Anatomy of a Kiss, «New York World». April 26, 1894. P. 21.

ке в парке. Два вооруженных лопатами работника прогоняют влюбленных ударами в нижнюю заднюю часть тела<sup>23</sup>. В январе 1901 года Эдисон снимает «Love in a Hammock» — 53-секундную картину, показывающую пару, обнимающуюся в гамаке так страстно, что они не обращают внимания на подглядывающего за ними мальчика, который в определенный момент падает на них прямо с дерева.

Пионеры британского кино также не гнушались подобными темами. В 1899 году Г. А. Смит [G. A. Smith] снял состоящий из трех эпизодов фильм «Поцелуй в туннеле» («Kiss in the Tunnel»). В первом фрагменте мы видим поезд, проезжающий в обратном направлении, а потом второй, въезжающий в туннель. Следующий кадр — внутри купе — был представлен довольно условно. О том, что это купе поезда, свидетельствует в основном разбросанный по всему полу багаж. В купе сидит мужчина в цилиндре и с сигарой и читающая книгу (несмотря на темноту!) женщина. Мужчина сначала несколько раз дотрагивается до щеки женщины, затем на мгновение встает и быстро целует ее в губы (илл. 8). Затем снимает шляпу и еще два раза прикасается к ней губами: целует в губы и щеку и садится на собственную шляпу, которую, к счастью, ему удается выпрямить. Потом оба предаются чтению, а в следующем кадре мы видим поезд, выезжающий из туннеля. Как и в «May Irwin Kiss», поцелуи здесь не очень страстные и выглядят несколько неловко. В фильме Г. А. Смита эта «острая» сценка (впрочем, ее продавали также отдельно) служит украшением проезда через туннель, который был нужен, чтобы показать движение камеры. В том же самом году компания *Bamforth Company of Holmfirth* сделала ремейк фильма Смита. Картина также состояла из трех сцен, показывающих поезд, въезжающий в туннель и затем подъезжающий к станции, в середине фильма была показана сцена с целующейся парой. Примечательно, что больше внимания было уделено деталям, как в изображении железнодорожного купе, так и в самой сцене поцелуя. Персонажи одеты гораздо скромнее по сравнению с аристократами из первой версии. Мужчина курит сигарету, не сигару, целуя женщину, присаживается к ней, во время поцелуя оба персонажа крепко обнимаются, а их губы соприкасаются гораздо дольше, чем губы любовников из первой версии фильма; в заключительной фазе поцелуев мужчина даже берет лицо женщины в руки. Интересной вариацией на эту тему является видео 1903 года режиссера Эдвина Портера «Что случилось в туннеле?»

---

<sup>23</sup> Из описания этого фильма в каталоге следует, что мужчина, бьющий влюбленных, — это отец девушки, однако, на основе самого сюжета такая зависимость не определяется. Ср.: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/papr:@field%28NUMBER+@band%28edmp+4043%29%29>



*Илл. 8. Kiss in the Tunnel 1899 (Bamforth Company of Holmfirth)*

(«What Happened in the Tunnel»), показывающее на экране, скорее всего, первый поцелуй между представителями разных рас. За привлекательной молодой женщиной, путешествующей в поезде вместе с горничной-негритянкой, начинает ухаживать мужчина, сидящий за ними (в этой роли Гилберт М. Андерсон, позднее известный как Bronco Bill). Он целует ее руки, и, когда поезд въезжает в туннель<sup>24</sup>, хочет украсть поцелуй. В темноте, однако, женщины меняются местами, и молодой человек целует негритянку, что вызывает смех дам и нервозность мужчины.

Украденный поцелуй, или даже два поцелуя, присутствуют также в произведенной компанией British Mutoscope and Biograph Company картине «The Amorous Guardsman» (1898). Солдат, видя проходящую рядом с гауптвахтой молодую девушку, целует ее, а когда мимо проходит офицер, велит ей спрятаться в сторожевой будке. Офицер проходит мимо, ничего не замечая, но когда он внезапно оборачивается, то видит девушку, и также

---

<sup>24</sup> В отличие от британских картин фильм Портера показывает только внутренний интерьер, скорее всего настоящего поезда, поскольку зритель видит окно и перемещающийся на заднем плане пейзаж.



Илл. 9. *La femme collante*, 1906

целует ее, не обращая внимания на нахмурившегося солдата.

Более интересный способ — поцелуй как кино-шутка — был использован Элис Гай [Alice Guy] в фильме «Липкая женщина» («*La Femme Collante*», 1906). Действие происходит в почтовом отделении, где благородная леди приказывает своей служанке лизать с десятков почтовых марок. За этим процессом наблюдает усатый джентльмен, который, явно взволнованный видом языка горничной, пытается ее поцеловать (илл. 9). Попытка заканчивается тем, что они приклеиваются друг к другу, а все клиенты почты безуспешно пытаются их оторвать друг от друга. Спасение приносят ножницы, но усы джентльмена остаются на лице женщины.

Более тонкое ухаживание присутствует в «*The Gay Shoe Clark*» (1903) Эдисона: мы видим в фильме одну из первых сцен соблазнения в кино. В обувной магазин приходит молодая женщина с приглядывающей за ней матроной. В то время как няня занимается чтением газеты, продавец обуви примеряет туфлю на ногу девушки, которая тянет вверх платье все выше и выше, показывая ему всю свою стройную икру (илл. 10). Продавец от волнения не может завязать шнурки, но это не мешает ему поцеловать со-

вершенно не возражающую девушку. Однако, за такое неблагородное дело он наказывается матроной, которая бьет его своим зонтиком<sup>25</sup>.

Интересно, что почти во всех этих фильмах поцелуи вписываются в контекст порнографического дискурса, если определять порнографию как текст, основной целью которого является вызывание возбуждения у получателя сигнала<sup>26</sup>. Если в этих картинах не появляется хоть какой-либо бы юмористический элемент, то эротический акт показывается в чистом виде, без обогащения его какой-либо сюжетной темой. Появляющийся в них поцелуй ни в коей мере не оправдан построением сюжета, кроме того, может создавать впечатление промискуитетного — зритель ничего не знает о каких-либо эмоциональных отношениях, связывающих нежно обнима-

---

<sup>25</sup> Чарльз Муссер видит в этой сцене четко отмеченное противостояние между молодыми людьми и их свободным поведением и гнетущей, викторианской моралью, представляемую няней, хотя, с другой стороны, нелегко считать юношей мужчину, раз его лысину прикрывает зачес из волос. [Ср.: *Musser Charles. The Emergence of Cinema. The American Sreen to 1907. New York, 1990. P. 349.*]

<sup>26</sup> Ср.: *Lewicki Arkadiusz. Kilka uwag na temat pornografii // Znaczenia. 2008. № 1.*



Илл. 10. *The Gay Shoe Clark, 1903*



ющиеся пары. В то же время следует помнить, что парапорнографический характер этих фильмов в некоторой степени является результатом особенностей кино-аттракциона того времени, а также технических ограничений, которые препятствовали формированию реляции с когерентным и более сложным драматургическим строением.

Только после 1905 года начинают появляться немного более «тонкие» *basium* в фильмах. Вероятно, наиболее интересным примером является картина Эдвина С. Портера «Семь веков» («The Seven Ages», 1905), в которой, ссылаясь на шекспировскую концепцию «семи периодов в жизни человека», популярной в девятнадцатом веке, в частности, за счет использования этой темы в шоу «волшебных фонарей», режиссер показывает в пятнадцати сценах семь целующихся пар. Первая часть называется «Детство» и представляет сначала маленького плачущего ребенка, а во второй сцене девочку, которая его обнимает и целует. Вторая часть под названием «Товарищи по игре» показывает мальчика, который пытается украсть поцелуй у своей ровесницы. Третий фрагмент — «Школьные друзья» — это снова история из двух сцен, в которой к девочке-подростку, сидящей на скамейке, подходит друг по школе. Он дает ей яблоко, и за это она благодарит его поцелуем. К сожалению, не сохранились до наших дней четвертая часть — «Любовники», наверняка показывающая поцелуй молодых влюбленных. Пятый сегмент — «Солдат» — показывает сначала жену, ожидающую мужа с войны, а затем нежную встречу супругов. Шестой и седьмой фрагменты называются «Суд» и «Второе детство» и показывают пожилую пару в окружении детей и слепых стариков, которые все еще целуются. Хотя вторая сцена каждой из этих частей представляет поцелуй, весь фильм — это, скорее, размышление над проходящей жизнью (и одновременно похвала «вечной» любви), а не простое привлечение эротики как кино-аттракциона. В этом фильме также появляется постскриптум — с чувством юмора, хотя и не очень головоломным, — пятнадцатая сцена под названием «Сколько лет?» показывает старую деву с котом. В те времена в фильме должен был появиться хотя бы один фрагмент, удивляющий публику, какая-нибудь юмористическая вставка, разбавляющая лиризм целой картины.

Период, в течение которого доминировал «кино-аттракцион», — это момент формирования основ языка кино, а также момент, в котором начались довольно значительные изменения в традициях. Темы и мотивы, связанные с эротическим дискурсом, которые появились в фильмах в первом из представленных мной периодов, технически несовершенные, не умеющие еще в полной мере вести повествование, которое с 1907 года начало все более доминировать в кинематографии, будут еще неоднократно воз-

вращаться в более тонкой форме, более развитой, рассказанной при помощи более совершенных средств. Однако, с самого начала существования фильма можно видеть, как часто эротизм использовался как способ «притяжения», «аттракцион», служащий обогащению кино-зрелища элементами, которых жаждала аудитория. Не только женское, но и мужское тело, поцелуи, флирт, интимные отношения были темами, которые невероятно часто и охотно показывались в кино с самого начала.

*Игорь Смирнов*

## КИНОУНИВЕРМАГ: КАК ФИЛЬМ ПРОГРАММИРУЕТ ЗРИТЕЛЯ

Среди готовых для киносъемок предметов заметное место занимает универсальный магазин, к которому было приурочено действие целого ряда немых фильмов 1910-х — начала 1930-х гг. Если такой *objet trouvé*, как поезд, давал движущейся фотографии возможность утвердить свою эстетическую новизну в качестве взгляда, соответствующего динамической технореальности, то, выбирая сценической площадкой пассажи и торговые дома, искусство фильма, рассчитанное на широкую публику, определялось в условиях массового потребления индустриальных товаров. Конституируя себя в этих обстоятельствах, кинематограф недвусмысленно отмежевывался от механизированной и обезличенной купли-продажи. Будучи прежде всего авторефлексивным актом творчества<sup>1</sup>, фильм вступает с киногенной внешней средой как в положительную, так и в отрицательную корреляции. В обоих случаях нахождение готовых предметов делает киноискусство более чем мимезисом, натурализует фильм, становящийся не только отражением, но и продолжением изображаемого мира. Вопрос в том, чего добивается кинематограф, когда возмущает реальность, из которой он как будто происходит, с которой состоит в им же самим диагностированном родстве?

---

<sup>1</sup> См. подробно: Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. Санкт-Петербург, 2009. С. 113–149.

## 1.

На русском экране универсальный магазин появляется в ленте Евгения Бауэра «Дети века» (1915). На мостике, перекинутом через торговую галерею, главная героиня фильма Мария Николаевна (Вера Холодная), только что купившая куклу (илл. 1), роковым образом встречается с легкомысленной подругой, которая вовлекает семейную женщину в нравственное падение. Мария Николаевна становится содержанкой богача, ее безутешный муж кончает жизнь выстрелом из пистолета. Когда обе дамы покидают торговое помещение, за ними можно разглядеть надпись «Магазинъ...» с размытым и нечитаемым обозначением фамилии владельца. Перед нами не конкретный, а символический участок урбанного пространства. Как локус, где завязывается мелодраматическая перипетия, универсальный магазин сопоставлен Бауэром с виллой, на которой происходит праздник с водной феерией — во время этого театрализованного увеселения коммерсант Лебедев впервые пытается соблазнить Марию Николаевну. После того как обольщение на третий раз удастся, подруга героини узнает о нем по дамской сумке, в попытках брошенной жертвой мужских притязаний на тропинке парка, — по аксессуару, имеющему не только сексуальную коннотацию (по фрейдовской теории сновидений), но и необходимому для покупок. Консюмеризм и театрализация жизни трактуются киномедиаальностью как равно ложные ценности. Власть денег сменяет, по Бауэру, былой авторитет праведников, окариатурируя его: с головы распаленного похотью Лебедева на спинку автомобильного сиденья скатывается шляпа, поля которой образуют некий псевдосакральный нимб (илл. 2). В целом фильм Бауэра, насыщенный символическими деталями, представляет собой интермедиальную и трансэпохальную полемику с «Что делать?». Если у Чернышевского освобождение женщин из-под гнета патриархального общества завершается тем, что Вера Павловна и Мерцалова открывают на Невском проспекте для своих швейных мастерских «Magasin des Nouveautés», то Бауэр ставит сцену в пассаже в начало киноповествования и выводит из нее дальнейшие эпизоды, в которых героиню поработщает богатый делец. Приобретенная Марией Николаевной кукла предрекает превращение самой покупательницы в товар — в игрушку власти имущего мужчины. Мнимое в «Что делать?» самоубийство первого мужа Веры Павловны оборачивается в «Детях века» фактическим. Катание на яликах, устроенное Верой Павловной для работниц, повторяется у Бауэра в «карнавале на воде», теряя исходный смысл совместного отдыха после спасительного коллективного же труда, оказываясь не более чем праздным времяпрепровождением. Для дальнейшего изложения важно подчеркнуть, что



*Илл. 1. Покупка куклы («Дети века»)*



*Илл. 2. Аура капитала («Дети века»)*

«Дети века» отвергают потребительство вместе с такой канонизированной Новым временем художественной формой, как роман.

Тогда как фильм Бауэра критикует товарный фетишизм вполне в духе Марксова «Капитала», кинокомедия Чарли Чаплина «Администратор универмага» («The Floorwalker», 1916) идеологически близка анархизму. Главный мотив этой ленты — разворовывание как будто респектабельными клиентками всяческих вещей, выставленных на продажу. Узнавший о гигантской недостаче в выручке распорядитель супермаркета доводит kleptomанию до кульминации — похищает из кассы хранившиеся там деньги, упаковывает их в саквояж и собирается сообщая со старшим приказчиком пуститься в бег. Пособник преступного распорядителя — двойник бродяги Чарли, в руки которого случайно попадает саквояж с наживой и которого затем принимают за одного из расхитителей. На самом деле Чарли — вовсе не вор, он лишь бесплатно пользуется предметами, взятыми с прилавков, например, мыльной кисточкой и бритвенным прибором, чтобы вернуть их на место после того, как они исполнили свое назначение (илл. 3). Чарли предпринимает *action directe* в стиле «красной девственницы» Луизы Мишель, прославившейся среди анархистов тем, что самовольно раздавала хлеб из булочных безработным демонстрантам в марте 1883 г. Действия бродяги упраздняют меновую стоимость промышленных продуктов в пользу их потребительской ценности и



Илл. 3. Бесплатное бритье («Администратор универмага»)

подтачивают частную собственность, которую фильм, следуя Прудону, не отделяет от кражи. Чарли — антифетишист как в экономическом, так и в сексуальном плане. В одном из эпизодов он спасается от погони, притворяясь продавцом в отделе дамской обуви. Помогая покупательнице примерять туфлю — объект, устойчиво фигурирующий в научной литературе о сексуальном фетишизме, Чарли забывает о вещи и принимается ласкать ногу женщины. И в этой сцене, и на протяжении всего фильма Чарли привносит естественность в искусственный порядок (он поливает из лейки бумажные цветы и не отличает манекен от живого существа). В результате вмешательства простака симулятивный и машинизированный мир ввергается в первозданный хаос, который затягивает в себя большинство персонажей кинокартины: в ее финале бродяга намеревается ускользнуть от вызванного в магазин детектива, спускаясь по ступенькам лестницы, но не берет — как *l'homme de la nature et de la vérité* — в толк, что она, будучи механическим устройством, движется вверх, и падает на ее вершине вместе с валяющимися друг на друга преследователями.

В Западной Европе универсальный магазин попал на экран в фильме Жюльена Дювивье «Дамское счастье» («*Au bonheur des dames*», 1930), поставленном по одноименному роману (1883) Эмиля Золя. Не исключено, что этот роман был учтен и Чарли Чаплиным, перенявшим, похоже, именно оттуда мотив женской kleптомании (у Золя надзиратели торгового дома ловят на воровстве ни в чем не нуждающуюся богачку — графиню де Бов). Что касается Дювивье, то он переносит действие романа из XIX в. в текущую современность, оставляя нетронутым основной конфликт опорного текста — конкуренцию мелкой торговли, представленной суконной лавкой дядюшки Бодю, с высоко технологизированной фабрикой продаж, которой владеет нувориш Октав Муре. На этом фоне особую значимость приобретают фильмические отступления от исходного литературного сюжета.

Главная героиня обоих произведений, провинциалка Дениза, устраивается в кинокартине на работу к Муре не продавщицей в отдел готового платья, как у Золя, а моделью, демонстрирующей парижанам нижнее белье. Полуобнаженное женское тело входит, таким образом, в число товаров, искушающих покупателей. Магазин «Дамское счастье» воистину универсален, ибо он стирает разницу между человеком и промышленным изделием, одинаково подлежащими потреблению. Зрительный ряд фильма во многом организован контрастом между то и дело разворачиваемыми на показ покупателям рулонами ткани и едва прикрытым телом Денизы (илл. 4) — Муре наблюдает ее в таком виде и в помещении, где происходит

обучение моделей, и на корпоративном празднике, сопровождаемом купанием. Дювивье в буквальном смысле слова разоблачает рыночное предпринимательство, поставляющее людям покровы, драпирующее жизнь, но апеллирующее в последней инстанции к половому инстинкту, к плотскому вожделению (которое когда-то противопоставил «покрывалу Майи» Шопенгауэр в «Мире как воле и представлении»). Экранизация Дювивье переиначивает и финал литературного источника. Золя рисует разорение «Старого Эльбефа» — лавки Бодю как неизбежную потерю на пути прогресса, ведущего к тому, что рост прибыли при концентрации капитала позволяет увеличить отчисления от нее в пользу трудящихся: Дениза, в которую влюблен Муре, побуждает хозяина «Дамского счастья» улучшить быт персонала и превращает магазин-колосс в «фаланстер торговли». Дядюшка Бодю мирно заканчивает в романе свои дни в богадельне. В фильме же он, доведенный до крайнего отчаяния, покушается на убийство Муре, а затем палит из револьвера по толпе зевак у входа в «Дамское счастье», ведя себя точно по требованию, которое Андре Бретон выдвинул для творческих личностей во «Втором манифесте сюрреализма» (1930). Бодю погибает, попав под колеса фургона, перевозившего товары



Илл. 4. Модель на фоне покровов («Дамское счастье»)



для магазина Муре. Эта сцена отсылает нас к эссе Альфреда Жарри «Deus ex machina» (1903), где автомобиль, несущий случайную смерть пешеходам, воплощает собой античный рок, принявший новую форму (у Золя под омнибус бросается один из обанкротившихся конкурентов Муре, Робино, но отделяется лишь незначительными повреждениями).

Стоит упомянуть и еще один претекст, к которому восходят заключительные сцены фильма, созданного Дювивье. Безрассудному поступку, совершенному Бодю, предшествует захватившее его психику видение рабочего с киркой, разрушающего квартал, земельный участок которого нужен Муре для расширения торгового предприятия. Субъективная камера, ловящая то лицо Бодю, то угрожающе-наступательную фигуру рабочего, заставляет вспомнить сходный прием, использованный Мурнау в «Последнем человеке» (1925) для передачи близких к безумию галлюцинаций героя, потерявшего место швейцара в гостинице — такой же машине обслуживания, как и универсальный магазин (илл. 5). Сгущение эстетически отмеченных реминисценций в концовке фильма, противоречащей роману Золя, было обусловлено, скорее всего, желанием режиссера отграничить кинематограф как прежде всего явление искусства от олитературенной прогрессистской идеологии, которая проповедовала примирение труда с капиталом, ускоренно наращивающим оборот и монополистически упраздняющим множественный средний класс буржуазного общества. Если в «Дамском счастье» Золя брак Муре с Денизой знаменует собой союз предпринимательства и работы по найму, то в «Дамском счастье» Дювивье любовное соединение этих персонажей становится возможным только после того, как хозяин универсального магазина бросает коммерческую деятельность.



Илл. 5. Наваждение в «Последнем человеке» и «Дамском счастье»

На «Дамское счастье» Золя, а также на его «Разгром» (1892) в Советской России откликнулись Григорий Козинцев и Леонид Трауберг<sup>2</sup>, однако их «Новый Вавилон» (1929) имеет, по сути дела, мало общего с обоими романами, подхватывая их темы (власть рынка над женщинами, поражение Парижской Коммуны), но не воспроизводя их сюжетные ходы. В отличие от Дювивье, противопоставившего социальной компромиссности

---

<sup>2</sup> Сергей Эйзенштейн, знавший назубок всю эпопею «Ругон-Маккары», объяснял в работах конца 1930–1940-х гг. собственный интерес к Золя тем, что нашел в литературном письме «натурализма» поучительное для кинематографа сочетание пафоса с достоверностью. Золя, по словам Эйзенштейна, производит «...подбор явлений, которые сами протекают экстатически, сами по себе «выходят из себя»...» (*Эйзенштейн Сергей. Избранные произведения в 6-и тт., т. 3. Москва, 1964. С. 64*). Из этой интерпретации становится ясным, почему Золя притягивал к себе внимание и многих других режиссеров эйзенштейновского поколения. Занятые проблемой киногенной реальности, они видели в Золя их ближайшего предтечу по работе с готовыми предметами.

Золя оказал влияние не только на кинематограф, но и на подражавшие таковому романы, которые образовали в 1920–1930-х гг. чрезвычайно популярный среди писателей жанр повествовательной прозы. Так, помимо прочих самых разных претекстов, свой след в романе Набокова «Король, дама, валет» (1928) оставляет и «Дамское счастье» Золя. Прибыльный магазин, принадлежащий одному из трех главных героев набоковского произведения, Драйеру, называется «Дэнди» — в прямом отталкивании от обозначения торгового хозяйства, которым распоряжается Муре у Золя. Дениза вытесняет из любовной игры прежнюю пассию Муре, мадам Дефорж. Набоков и здесь перерабатывает источник таким способом, что превращает женское в мужское: молодым приказчиком, Францем, служащим в «Дэнди», обольщается жена Драйера, Марта. Набоков травестийно пародирует Золя, меняет вместе с полом его персонажей тему женских нарядов на тему мужских. При этом «Король, дама, валет» — типичный киноман, предпочитающий те же обзорные места действия, что и кинематограф (музей криминалистики, пляж, гостиница и т. п.), использующий такой фильмический прием, как *suspense* (удастся ли Драйеру распахнуть дверь в комнату Франца, где прячется Марта?), завершающийся немой сценой (в которой состояние героев передается только их жестами) и прямо заимствующий из «Метрополиса» Фритца Ланга изобретение героя этой ленты по имени Ротванг — робота, не отличимого от живого человека.

Выход на экраны фильма Дювивье побудил литературу, ориентированную на традицию Золя, к тому, чтобы принять во внимание и киноинтерпретацию «Дамского счастья». В «Смерти в кредит» (1936) Луи-Фердинанд Селин развивает взятую из этого романа Золя тему катастрофического упадка мелкой торговли в Париже. По примеру Бодю из фильма Дювивье в тексте Селина муж лавочницы и отец рассказчика, пребывая в состоянии фрустрации, разряжает обойму своего пистолета, но целится не в людей, а в пустые бочки, стоящие в подвале магазина.

источника не более чем безнадежно-самоубийственный индивидуальный протест против монополистического капитала, фэкссы заостряют спор с реформизмом Золя до предела. Они изменяют в своем фильме самый тип оппозитивности, присущей романному искусству Золя, который чуждался строгих взаимоисключений, предпочитая им не совсем — с логической точки зрения — строгие (универсальный магазин vs. бутик в «Дамском счастье», франко-прусская война vs. война гражданская в «Разгроме»). Между тем антитеза, которая положена в тематическое основание «Нового Вавилона», абсолютна. Каждый из ее полюсов исчерпывает собой один из двух сталкивающихся друг с другом миров во времени. Универсальный магазин «Babylone Nouvelle» не только выставка товаров, поражающая воображение изобилием, но и балаганные подмостки с канканом, ресторан, рынок продажной любви и, наконец, место сбора буржуазной публики, проникшейся патриотическим милитаризмом. *Theatrum mundi* наделен у Козинцева и Трауберга апокалиптическим смыслом, эмблематизированным в портрете вавилонской блудницы с фригийским колпаком на голове — украшением, которое компрометирует революцию третьего сословия (илл. 6). С консюмеристской твердыней антихриста



Илл. 6. Фригийский колпак на апокалиптической блуднице («Новый Вавилон»)

конфронтирует пролетарский мир чистой траты, где отдают последние гроши на пушки, необходимые для обороны Парижа, задарма потчуют солдат молоком и жертвуют собой и искусством, защищая Коммуну (от пуль версальцев гибнет музыкант, севший за пианино, водруженное на баррикаде). Две реальности не в состоянии вступить в отношение обмена, потому что в первой из них господствует только приобретение, а во второй — только отдача. Коммуна терпит поражение, превращаясь в царство теней, — кинокамера запечатлевает их отбрасываемыми на брусчатку телами, которые не попадают в кадр. Игра теней, с которой литература о немом кино обычно ассоциировала искусство экрана, контрадикторна театру, развлекающему буржуазию. Вместо того чтобы быть побежденным силами добра в соответствии с Откровением Иоанна, антихристов порядок, изгнанный из Парижа, возвращается туда, пародируя Второе пришествие Мессии, и вершит свой несправедливый страшный суд над коммунарами, отправляемыми на расстрел. Два универсума, с одной стороны, максимальные по объему, а с другой, — никак не совместимые между собой, связываются параллельным монтажом, который получает в «Новом Вавилоне», как и в ряде иных произведений советского киноавангарда, тотальный характер.

## 2.

Какова бы ни была идеологическая позиция, занятая режиссерами только что разобранных фильмов, все эти кинокартины одинаково не приемлют консюмеризм, насаждаемый капиталом, который заинтересован в том, чтобы усилить сбыт индустриальной продукции, сделать любого и каждого своим сообщником. Немое кино явно не желало быть отождествленным с серийно изготавливаемыми товарами массового спроса, с которыми оно имело несомненное фамильное сходство. В той степени, в какой антиконсюмеристские кинопроизведения конституировали себя в качестве эстетически значимых (на символистский и авангардистский лад), они стремились к тому, чтобы не быть смешанными и с традиционным искусством, выбирая мишенью полемики романы, шедшие на уступку рынку (будь то тексты Чернышевского или Золя). Соответственно, фильмы оказывались рассчитанными на некую инновативную рецепцию, расходящуюся с восприятием установившихся художественных форм.

Начиная с середины 1950-х гг. кинозритель рисуется в фильмологии вынужденным терять чувство реальности — прежде всего как фетишист

и пленник съемочной аппаратуры<sup>3</sup>. В книге «Кино, или Воображаемый человек» Эдгар Морен представил посетителей кинозала погруженными в галлюцинаторные видения, вызываемые тем, что фильм, подобно древнейшей магии, выдает субъектно-фиктивное за доподлинно существующее. Фетишистское отчуждение от себя человека, который владеет подменным объектом, становится в кино особенно откровенным<sup>4</sup>. С этой моделью не пришлось бы спорить (раннее кино и впрямь сходно с архаическими ритуалами), если бы человек не выступал в ней всего лишь практическим существом, которое соблазняется фантазиями к уклонению от своего предназначения — от прагматизма. Но ведь наша социокультура в целом составляет субститут естественной среды, есть объективированный результат субъектной деятельности. Нужно ли считать эту вторую вселенную плодом фетишистской грезы?

Линию Морена продолжил (с учетом постмодернистской философии) Жан-Луи Бодри, по мнению которого зритель фильма попадает в ловушку симуляции постольку, поскольку невольно идентифицирует себя с кинокамерой, подчиняется ее оптике. Так же, как созерцающий себя в зеркале оказывается объектом внутри мира, «иммобильный» сам по себе кинореципиент, ведомый машиной зрения, вовлекается в такую ситуацию, в какой он становится жертвой иллюзии, принятой за действительное положение дел<sup>5</sup>. В проанализированных выше фильмах постоянно фигурируют персонажи-наблюдатели, персонифицирующие киновизуальность. В одних случаях мы призываемся разделить с этими героями их точку зрения: такова в комедии Чарли Чаплина дама в очках, которая, будучи вооружена этим прибором, восстанавливающим зоркость, замечает, кто виноват в разграблении прилавков, а кто — нет; таков же у Дювивье глава универсального магазина, Муре, — вместе с ним мы видим Денизу, облаченную в купальный костюм, а затем ее же, насируемую инспектором Жувом, т.е. обязываемся отнестись к ней как к сексуальной ценности, сверх того нуждающейся

---

<sup>3</sup> Обзор работ о кинорецепции предпринимался в научной литературе множество раз — см., например: *Омон Жак, Бергала Ален, Мари Мишель, Верне Марк. Эстетика фильма (Aumont Jacques e. a. L'esthétique du film. Paris, 1983) / Перевод И.И. Челышевой. Москва, 2012. С. 179–230; Hipfl Brigitte. Film und Identität: Ein psychoanalytisch-kulturtheoretischer Zugang // Das Kino der Gesellschaft — die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge / Hrsg. von M. Mai, R. Winter. Köln, 2006. S. 148–171; Hesse Christoph. Filmform und Fetisch. Bielefeld, 2006. S. 194–206.*

<sup>4</sup> *Morin Edgar. Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris, 1956.*

<sup>5</sup> *Baudry Jean-Louis. L'effet cinéma. Paris, 1978.*

в спасении. В других фильмах, однако, одушевленные аналоги съемочной аппаратуры однозначно отрицательны. В «Новом Вавилоне» за разгромом Парижской Коммуны следят в бинокли злорадствующие буржуа. Зритель «Детей века» удостоверяется в том, что Мария Николаевна сдалась совратителю, по улике, ридикюлю, подобранному в парке безнравственной свидетельницей — подругой героини (само соблазнение, происходящее за кустами, утаивается от нас). Фильм обладает, таким образом, возможностью как апологетизировать, так и компрометировать техновидение, то снимать, то устанавливать дистанцию между своим способом запечатлеть события и воспринимающим сознанием. Кино готово отрицать себя в лице своих ре-презентантов, быть саморазоблачительным.

Несколько иначе, чем Бодри, освещает психику кинозрителей Кристиан Метц. По Метцу, человек в кинозале регрессирует не в лакановскую «стадию зеркала», как в теории Бодри, а в кастрационные фантазии, которые сопровождают выход ребенка из эдипального периода психического развития. Дети — неважно, мальчики или девочки — становятся фетишистами, стараясь в воображении удержать / заменить часть тела, которой грозит исчезновение / которая отсутствует. Фетиш — всегда *penis*. По этому инфантильному принципу и синефил доверяет кинообразам, отрывая их от фактического мира<sup>6</sup>. Концепция Метца уязвима уже по той причине, что она отнимает у кинореципиента право на интерпретацию увиденного; фильмы, однако, нагружены смыслом, неравным непосредственно изображаемому в них. Метц не обращает внимания на то, что между означающими и означаемыми, отождествленными им с социофизическими реалиями, лежит тематико-идеологический слой фильма. Маркс, определивший фетиш как сразу и чувственную, и сверхчувственную (смысловую) вещь, был бы возмущен, прочти он фильмологические спекуляции Метца.

В последнее время исследования кинорецепции либо капитулянтски сдают свои теоретические позиции (так, Райнер Винтер настаивает на несводимости индивидуального разнообразия в усвоении фильмического содержания к общему знаменателю<sup>7</sup>), либо по-прежнему, хотя бы и с новыми аргументами, моделируют тех, кто захвачен экранным зрелищем, в обличье фетишистов. В работе «Лакан в Голливуде» Славой Жижек квалифицирует

---

<sup>6</sup> Metz Christian. The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema (Le Signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma. Paris, 1977) / Translated by C. Britton e. a. Bloomington, Indiana University Press, 1982. P. 69–78.

<sup>7</sup> Winter Rainer. Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den „perversen Zuschauer“. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen // Das Kino der Gesellschaft... S. 79–94.

фетишиста, от которого ускользает его настоящий объект желания, в качестве личности, зависящей от чужого взгляда на вещи. Как раз этот взгляд лакановского «большого Другого» поработочает, согласно Жижеку, зрение публики в кинозале, приобщающейся «реальному» только в его виртуальной форме<sup>8</sup>.

Немые фильмы об универсальных магазинах никак не укладываются в главное русло теоретизирования по поводу потребителей кинопроизводства. В приведенных примерах потребительство так или иначе вовсе отрицается. Оно связывается здесь с театром и его аналогами (вроде показа мод) или вставляется (у Чарли Чаплина) в парадигму искусственной жизни. К кому обращается кино, критикующее товарный фетишизм и утверждающее свою небывалость в качестве зрелища — отличающее себя от театра и театральности, а при расширении этого контекста — вообще от *ordo artificialis*? Можно сказать, что кино нацеливалось в своих исходных пробах на то, чтобы очистить сознание адресатов от собственнического подхода к вещной среде и побудить их к сугубо зрелищному отношению к искусству. Кино оповещало своих получателей о том, что оно являет собой медиальность как таковую, не покушающуюся на апроприирование вещей с помощью знаков, на покорение мира посредством адамической раздачи имен его слагаемым. Сами эти слагаемые (вроде женской сумки у Бауэра) значили нечто в функции индексов, по которым можно было восстановить целое<sup>9</sup>. Чистая медиальность предрасполагала себя к асемиотичности в том плане, что затевала прения с вербальными текстами, из которых росла, отказывалась служить (как они) субститутот реальности и именно поэтому выбирала в ней для передачи киногонные предметы, указывающие на отсутствие разрыва между изображением и изображаемым. Иначе говоря, становящееся кино было таким — крайне необычным — коммуникативным каналом, в котором устранялась знаковая преграда между информацией, поступающей на его вход, и той, что образовывалась на его выходе.

Зритель, которому фильм рекомендовал отречься от присвоения себе увиденного, от распространения самости вовне, оказывался тем Другим, чей взгляд стережет нас повсюду, как только мы вырываемся из уединения. Другой смотрел на экран, а не, как полагает Жижек, с экрана в зрительный зал. Раз кино способно к саморазоблачениям, когда оно преодолевает техновизуальность, выставляя ее носителей лжегероями (или «обнажая» свои приемы в

<sup>8</sup> Žižek Slavoj. *Lacan in Hollywood* / Übers. von E. M. Vogt. Wien, 2000.

<sup>9</sup> В семиотике (Чарльза Пирса) индексы — один из видов знаков, наряду с иконическими и произвольными. Но индексы можно понимать и как преодоление двумирия — обособления знакового универсума от референтного, т. е. как антизнаки.

фильмах о том, как снимаются фильмы), оно не только авторитарно руководит видением реципиентов, но и берет этот диктат назад, отменяет его. Мне скажут, что такого рода освобождение зрителя из-под власти киноаппаратуры, ею же и осуществляется, что она лишь прибавляет во влиятельности, мнимо демаскируя свою работу. Так оно и есть. Но что фиксирует камера, и впрямую, и обходным маневром воздействующая на адресатов фильма? В ее кругозор попадает то, что фильмоподобно. Съемочная техника производит тем самым акт автоидентификации. Свидетель этого акта программируется камерой, однако, не как тот, кто ей эквивалентен, ибо ее самотождественность совершенна, в себе замкнута, а как сторонний наблюдатель. Взаимоотражения мира и прибора исчерпывают друг друга. Только в полноте идентичности киновидение и в состоянии оставаться собой даже при превозмогании себя. В своей авторефлексивности фильм сравним с трансцендентальным субъектом, устремленным к самообъективации. Такое сопоставление уже предпринял Бодри, но трансцендентален для него субъект, не познающий себя, а на волюнтаристский манер ставящий внешнюю действительность в зависимость от своей точки зрения<sup>10</sup>. Между тем кино как особого рода мимезис открывает в мире свои предпосылки, не столько субъективирует его, сколько объективирует себя. Конечно же, фильмическая самообъективация может и не опираться на то, что застает в реальности, творить ее, конструировать свой предмет в образе мира, разительно альтернативного данному, инобытийного — сосредоточиваться не на мимезисе, а на поезде. Как бы то ни было, трансцендентальность кинозрелища, достоверного ли, фантастического ли, отводит воспринимающему сознанию место лишь по ту сторону в себя погруженного видения — интроспекции, составляющей единую тему самых разных произведений экранного искусства.

Как известно, взгляд Другого был подробно истолкован в «Бытии и Ничто» (1943), где Жан-Поль Сартр придал ситуации «быть увиденным» свойство условия, необходимого и достаточного для формирования трансцендентальности. «Я», за которым следят, ничтожится, деградирует до уровня объекта. Подобного рода «бытие-для-Другого» поддается перестраиванию в «бытие-для-себя» в том случае, если «я» проникается чувством ответственности за Другого. Самость, побеждающая у Сартра таким способом взирающего на нее преследователя, ничем принципиально не отличается в конечном состоянии от того трансцендентального субъекта, каковой в нравственной философии Канта учитывает в своих действиях лицо, на которое они направлены.

---

<sup>10</sup> Baudry Jean-Louis. Op. cit. P. 20 ff.



Спорным в концепции Сартра кажется то представление о человеке, которое отнимает у него способность помыслить себя, помимо испытывания страха перед социальным окружением. Сартр ведет речь о «я» как о чем-то само собой разумеющемся. Но уже Джон Локк постулировал в рассуждениях о «personal identity», что «я» дается нам в той мере, в какой память понуждает нас к самоотнесенности. Нас и впрямь пугает и настораживает чужой взгляд, потому что он нарушает нашу первично-трансцендентальную суверенность (которую можно понимать не только по Локку, но и в духе современной науки — как продукт деятельности «зеркальных нейронов»). Надзор сводит нас к выраженности вовне, к феноменальности, не вдаваясь в глубины нашего психического склада. Фильмы сплошь и рядом изображают насилие и разрушение, идя навстречу взгляду Другого, будучи увиденными посторонним, которого они помещают перед экраном. В свою очередь, кинозритель, наблюдающий сцены насилия, переживает шок — ту крайнюю степень изумления, в которой интеллект парализуется, а восприятие абсолютизируется во всей своей чистоте и отторженности от набранного индивидом практического и умственного опыта. Замкнутый в авто-рефлексии, фильм переживает тот же ужас, который он внушает зрителям: револьвер, нацеленный в «The Great Train Robbery» (1903) Эрвина Портера в зал с экрана, в действительности угрожает кинокамере.

Фетишизм, вообще говоря, не рассмотрение объекта чужими глазами, как думает Жижек (ведь владение магической вещью сообщает мне omnipotentность, как раз исключаящую все, что «не-я»), а защитная реакция на взгляд Другого. Фетишист избегает контакта с живым партнером ради того, чтобы обладать непреложно объектной собственностью, от которой не приходится ожидать никакого тревожащего собственника взгляда. Обезжизнивание объекта бесповоротно закрепляется тем, что имущество фетишиста — это *disjecta membra*, некрофилическая синекдоха. Фильмы, в которых киномедиальность берет верх над куплей-продажей в самом широком охвате таковой, не дают ни малейшего повода подозревать их в том, что они внушают фетишизм реципиентам. Эти кинокартины требуют от адресатов отчуждения от отчуждения, в которое ведет людей посесивность, имущественное накопление. В силу этого двойного отчуждения зритель становится воплощением самой отрешенности. Он — *tabula rasa*, носитель очищенного от предпосылочности и предвзятости восприятия, к которому только и должно было апеллировать невиданное ранее искусство движущейся фотографии. Гносеология Гуссерля с центральным для нее понятием «*epoché*» — философия киноэры, намеревавшаяся поставить замолкшего познающего без каких бы то ни было словесных околичностей

перед очевидностью постигаемого им мира. Методология Гуссерля возрождала борьбу Фрэнсиса Бэкона против «идолов», мешающих прямому прикосновению человека к природе. Бэкон ниспровергал «мнения» вслед за Платоном, но не ради «эйдосов», как тот, а ради знания, экспериментально испытывающего истину у естественной среды. К «Новому Органону», отнюдь не к платоновскому мифу о пещере (его взял за точку отсчета для своей фильмологии Бодри, в чем он не был одинок), восходит и молодое кинотворчество, проецировавшее на экран изъятие человека из сферы его проекций, в которых он собственнически обменивал себя, свое естество, на свои же изделия, делаясь тем самым товаром среди товаров и идолопоклонником.

Джордж Мид (наряду с Гуссерлем, один из мыслителей киноэры) определил социальность как «generalized Other»<sup>11</sup>. Если принять эту дефиницию, то следует сказать, что фильм адресуется к анонимным представителям общества, к коллективному телу, не разъятому на части правом, защищающим личную собственность, и экономикой, поощряющей стяжательство. Неудивительно, что раннее кино было очень часто склонно солидаризоваться с политической революционностью — с восстанием масс, у которых не бывает иного врага, кроме индивида (несущественно как обретающего свою исключительность — по высокому происхождению, по хозяйственной предприимчивости, по объему владения или по интеллектуальной оригинальности). Реципиент кинозрелища — реальное существо, которое может иметь какие угодно черты, но фильм подвигает зрителей к тому, чтобы они были в массовом порядке инаковыми относительно персональной идентичности. Кино жаждет найти отзыв у идеального реципиента.

### 3.

Теперь мне придется смешать розданные было карты и испортить умственную игру, затеянную с читателями. С приходом в кино звука рецептивный катарсис, которого фильм добивался от зрителей, ввергается в кризис. Тот, кто инаков себе, не позиционирован твердо, раз и навсегда. Быть Другим во времени — значит: изменять себе как Другому, развивать инаковость в отступлении от нее. (Такова судьба любой революционности, никогда не удерживающейся на пике своих завоеваний, предающей их в реставрационном соглашательстве с как будто уже избытым

---

<sup>11</sup> Mead George Herbert. *The Philosophy of the Act* / Ed. by Ch.W. Morris. Chicago, The University of Chicago Press, 1938. P. 3–25.

старорежимным порядком). Фильм предназначает себя, конечно же, не неопределенно множественным реципиентам, каждый из которых будет на свой вкус и лад понимать увиденное. В противном случае кинокартины не были бы семантически связными сообщениями, соответственно, налагающими ограничения на процесс восприятия, регулирующими его протекание. Фильмические послания когерентны не только по отдельности в великом разнообразии своих тем, но и все вместе — как автотематизация движущейся фотографии, что и делает ее в высшей степени специфицированным зрелищем. Поскольку киномедиальность опрокидывает себя в социофизический мир, постольку сдвиги в ее рецепции совершаются по ходу преобразования технических средств, которые находятся в распоряжении создателей фильмов.

Внедрение звука в киноизображение вербализовало его, привнесло в него ту знаковость, которая отчуждает человека от себя и приобщает вещам, которая — по последнему счету — овнешнивает сокровенную самость в приобретательстве и накопительстве. Как аудиовизуальная медиальность фильм оказывается внутренне противоречивым. С одной стороны, он продолжает быть авторефлексивным искусством, с другой, — платит щедрую дань театру и литературе, традиционному мимезису, предполагающему способность художественного субститута служить универсальным выразителем любой реальности. Звуковой фильм прогрессивно-регрессивен. Уже самый первый эксперимент в области аудиовизуальности, «Певец джаза» (1926) Алана Кросланда, повествует о возвращении молодого героя по зову предков с эстрады в храм, где он участвует в синагогальном пении. Если в «Детях века» Бауэр демонстрировал лжесакральность капитала, то «Певец джаза» проповедует возрождение истинно святых ценностей.

Зритель озвученных кинолент превращается из видящего объекта сверх того еще и в толкователя словесного ряда, сопровождающего изображение<sup>12</sup>, совмещает в себе объектное с субъектным. Фильм пожирается взглядом Другого, обретающего «я», призываемого с экрана к герменевтической активности — к выработке мнения, которое всегда персонально, каким бы банальным оно ни было. Мнения курсируют только в семиосфере, препятствующей прямому доступу к референтам во всей их очевидности. Зримый образ *можно* интерпретировать (наподобие того, как трактовалась выше дамская сумка, фигурирующая в «Детях века»), но такой подход к картинке

---

<sup>12</sup> Титры в немом фильме не стимулируют интерпретацию, поскольку сами являются таковой — объяснением фильмических событий.

не императивен, она пригодна и для простого разглядывания, как объект того, что Морис Мерло-Понти именовал «перцептивной верой». Словесный же текст *нуждается* в интерпретации, коль скоро вещи, к которым он отсылает, обычно не даны нам непосредственно (буквален ли он или тропичен? доверять ли его отправителю или нет? и т. п.). Звуковой фильм кладет конец контемплативно-бытийному рецепиенту. Его место занимает тот, кто переходит от созерцательного восприятия к присвоению воспринятого путем интерпретации. Получатель киноинформации программируется отныне в качестве ее потребителя. Кинематограф не чурается более пропагандировать консюмеризм, по меньшей мере, допускает его. Soundtrack наделяет фильм прибавочной стоимостью и тем самым привлекает зрителя на рынок, где воцаряется, как сказал бы Теодор Адорно, индустриальное производство культуры<sup>13</sup>. В известном смысле фильм вбирает рынок в себя, так как звук входит в отношение обмена с наглядностью.

В еще немой, но снабженной закадровым звуком (песня на музыку Дмитрия Шостаковича, голос диктора) ленте «Одна» (1931) Козинцев и Трауберг воссоздали в изменившихся техногенных обстоятельствах основоположную для «Нового Вавилона» оппозицию «приобретение / трата». Только что закончившая педагогический техникум молодая учительница рассматривает в мечтах о семейном уюте витрины магазинов (илл. 7), но ей предстоит отправиться по распределению в алтайское село, где она едва не погибает, защищая детей от кулацкой эксплуатации. Роль учительницы исполняет та же Елена Кузьмина, которая выступила в «Новом Вавилоне» в облике продавщицы, уволенной из торгового дома, ставшей коммунарой, а затем казненной версальцами. Различие между двумя фильмами Козинцева и Трауберга заключается в том, что «Одна», хотя и героизирует пожертвование собой, не противопоставляет этот тип поведения столь же бескомпромиссно, как «Новый Вавилон», обладанию материальными благами. Обзаведение вещами и комфортабельное устройство быта подаются режиссерами как норма советской жизни, пусть эта опция и может быть превзойдена, если включиться в еще не утихшую классовую борьбу.

В «Счастье» («Стяжателях», 1934/1935) Александра Медведкина, эксцентрической комедии, задуманной как звуковая, но поставленной в немой

---

<sup>13</sup> Кино было доходным предприятием и в пору своей немоты (достаточно вспомнить высокие сборы, которые приносили комедии Чарли Чаплина). Но в своем генезисе оно не являлось товаром среди прочих товаров. Долгие годы после рождения оно оставалось абсолютной новинкой, существовавшей вне конкуренции. Став звуковым, оно вступило в соревнование с самим собой. Оно отделилось от себя, т. е. сделалось эквивалентным *другим* товарам.



*Илл. 7. Приближение к консюмеризму («Одна»)*

версии, бесповоротному перевоплощению деревенского горемыки Хмыря в полноценного представителя нового общества сопутствует травестия: в финале фильма герой переодевается в купленный в универсальном магазине городской костюм и выбрасывает узелок с обносками. (Не исключено, что, переименовывая свой фильм, Медведкин намекал на роман Золя или на экранизацию этого текста). Соблазнение Хмыря потребительством — действие, происходящее на пороге: во вращающихся дверях, перед распахивающимся занавесом примерочной кабины (илл. 8). В лиминальной позиции находится и героиня фильма «Одна», изучающая витрину. В промежутке между немым и звуковым кино консюмеристская идеология, поступающая в зрительный зал с экрана, обнаруживает себя как явление перехода — как одна из возможных поведенческих установок у Козинцева и Трауберга, как будущность, которая ожидает аграрное по преимуществу общество, у Медведкина, что коррелирует с пороговой организацией мизансцен в фильмах этих режиссеров.

Освоившись со звуком, кино уравнило себя и сходное с ним сценическое искусство для масс с товарами, выставленными на продажу. Фарсо-



*Илл. 8. Хмырь, соблазненный Москвошвеем («Счастье»)*

вый фильм братьев Маркс «Большой магазин» («The Big Store», 1941) делает супермаркет площадкой, на которой разыгрывается мюзикл, одобренный криминальными мотивами. Граучо в роли частного детектива расследует покушение на убийство одного из совладельцев супермаркета, знаменитого певца Томми Роджерса. По ходу розыска Граучо возглавляет танцевально-музыкальное шоу и использует для цирковых трюков технические приспособления (велосипед, роликовые коньки, механизированные кровати), которыми торгует магазин. Граучо объединяет в себе разные стороны киноработы: высматривая преступника, он подобен съемочной камере; как руководитель танцевального представления он сравним с режиссером фильма; наконец, он же и трюковый актер. В итоге он являет собой живое доказательство того, что пространство продаж преобразуемо в студию, где изготавливается фильм, что то и другое взаимнообратимы. Убийство певца затекает менеджер торгового гиганта, который с этой целью вмонтировал пистолет в фотоаппарат. Заговор рушится — и вместе с тем кино торжествует над конкурирующей медиальностью, над фотоискусством. Фотография мертвит, фильм витален на рынке сбыта. Сколь бы решительным ни был шаг кино навстречу коммерции, предпринятый братьями Маркс, все же и у них фильм не полностью отрекается от своей изначальной антифе-

тишистской настроенности. Немой Харпо (персонификация дозвукового кинематографа) обслуживает за прилавком модную даму — та требует от мнимого продавца найти ей для украшения шляпы ту же материю, что пошла на платье, которое она носит. Харпо ныряет под прилавок, подползает сзади к даме, совершающей шоппинг, и выстригает ножницами из подола ее платья нужный ей кусок ткани. Сцена с женщиной, у которой обнажилась задняя часть тела, копирует эпизод из «Путевки в жизнь» (1931), где беспризорники вырезают кусок каракуля из шубы нэпманши, прогуливающейся по улице (илл. 9). Цитата из фильма Николая Экка о пореволюционной России (звукового, но в эпизоде с беспризорниками и нэпманшей только пантомимного) — анамнезис, восстанавливающий, как и у Платона, первообраз — то состояние, в каком кинематограф пребывал, пока он возмущал социокультурный узус.



*Илл. 9. Декольтированные дамы в «Путевке в жизнь»  
и в «Большом магазине»*

В Советском Союзе шоппинг покоряет киновоображение на первых порах «оттепели» в фильме Самсона Самсонова «За витриной универмага» (1955/1956), поставленном по сценарию Алексея Каплера, сотрудничавшего когда-то, стоит заметить, с фэксами (в частности, он снялся в роли «значительного лица» в «Шинели» (1926) Козинцева и Трауберга). Закадровый комментатор (вырожденный античный хор) наставляет публику в кинозале: «Покупателями вы останетесь на всю жизнь». В центре кинорассказа — заведующий отделом готового платья Крылов, пекущийся об удовлетворении индивидуального спроса. Работающий под его началом старый продавец тайно сбывает с рук «излишки» швейного производства ради личного обогащения. В отделе обнаруживается недостача (возможно, отсылающая к кинокомедии Чарли Чаплина) — в нечистоплотности подозревают ни в чем неповинного Крылова. Недоразумение выясняется, под занавес фильма Крылов находит себе подругу жизни, директрису швейной фабрики Андрееву. До этого он критиковал Андрееву за низкое качество мужских костюмов, которые ее фирма поставляла в универсальный магазин, и добился улучшения товарной продукции. Кинокартина Самсонова и Каплера борется с нерегулируемым рынком, убеждая зрителей в том, что баланс между спросом и предложением достижим, если исправно функционирует посредующая инстанция — государственная торговля. Фильм отчетливо объединяет себя с этим медирующим звеном: Крылов — любитель массовых зрелищ (он посещает цирк), его отдел напоминает костюмерную киностудии, и он подходит к своим клиентам как к исполнителям индивидуальных ролей. Позднетоталитарное кино оказывается более консюмеристским, чем ориентированная на коммерческий успех комедия братьев Маркс. На выходе из сталинизма общество, где царили недостача, самозабвенный труд и запрет, с повышенной остротой нуждалось в возмещении чрезвычайного положения, в котором оно находилось. В распределительном хозяйстве кино было готово овеществить себя, дабы компенсировать скудость отмериваемых потребителям материальных благ. Этот стговор кинематографа со сферой услуг весьма парадоксальным образом был исподволь нацелен на то, чтобы, тематизировав отсутствующее изобилие вещей, отстоять автономию искусства.

Нет ничего удивительного в том, что в прощавшейся со сталинизмом советской империи расцветает семиотика. Учение о знаках открывало субъекту путь к отчуждению бытия, переходящего в его собственность, и выполняло то же самое социоисторическое задание, что и кино, сеявшее



иллюзию имущественного достатка, — при всей несоизмеримости отнюдь не выдающейся ленты Самсонова и Каплера с впечатляющими научными дерзаниями московско-тартуской семиотики. Не случаен и тот факт, что один из самых ярких инициаторов этой школы, В. Н. Топоров, выступил на ее излете с апологией накопительства ради накопительства, с антикапиталистической (капитал немыслим без оборота) и одновременно анти-тоталитарной (тоталитаризм лишь расходует людские и естественные ресурсы), в сущности, архаически-фетишистской речью в пользу собирания сокровищ<sup>14</sup>.

Совсем иной вид приняла в 1950–1970-е гг. интеллектуальная ситуация в Западной Европе. Умственная элита должна была конституировать себя здесь, защищаясь от агрессивного послевоенного рынка, ширившего свое вмешательство в повседневную жизнь обывателя. Протест против приобретательства направился на то, чтобы демаскировать его символически-престижную природу. Владение артефактами иллюзорно, ибо они не что иное как знаки. Вразрез с московско-тартуской школой французский постмодернизм развил доктрину негативной семиотики, отвергнув знаковую деятельность, творящую симулятивную и манипулятивную социокультуру. В работах Ги Дебора («Общество спектакля», 1967) и Жана Бодрийара («Общество потребления. Его мифы и структуры», 1970) капиталистический рынок неотъемлем от зрелища, от подмены бытийных различий фикциональными и от драматизации этого условного порядка, заманивающей в себя и подчиняющей себе без остатка людские массы. Дебор и Бодрийар квалифицировали рыночную экономику по аналогии с кинематографом, поддавшимся напору консюмеризма. Примерно тогда же, когда они обнародовали свои тексты, теория фильма — в обратном мыслительном жесте — опознала в кинореципиенте фетишиста, в посетителе кинозала — двойника впавшего в приобретательский экстаз покупателя. Если такая рецептивная модель и выдерживает проверку фактами, то только на том отрезке в эволюции киноискусства, который ограничен 1930–1950-ми годами, соответствуя, впрочем, даже и звуковым фильмам этого периода лишь отчасти, коль скоро не берет в расчет того конфликта, в который то и дело втягивались в них произнесенное слово и наглядный образ. Теории фетишистского киновосприятия не отвечает не только немой фильм, но и кинотворчество шестидесятников прошлого столетия, отреагировавших

---

<sup>14</sup> Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) (1986) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Москва, 1995. С. 7–111.

на постмодернистскую критику консюмеризма<sup>15</sup>. Здесь не место говорить об этом новом этапе в истории экранного искусства, однако и без дальнейших разысканий ясно, что кинореципиент исторически изменчив — в зависимости от того, как трансформируется медиум «фильм»<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Консюмеристский кинематограф перейдет под покровительство телевидения, которое не столько производит, сколько воспроизводит и без него наличные социокультурные ценности и тем самым *volens nolens* ставит потребление выше творения. Хороший пример сказанному — шестнадцатичастный телесериал Билла Галахера (Gallagher) под названием «The Paradise» (2012), который перемещает действие «Дамского счастья» Золя в северную Англию. Деградация мелкой торговли, столь важная и для Золя, и для киноадаптации его романа, предпринятой Дювивье, оттеснена в телесериале на задний план — на передний выдвинута борьба за господство над раем вещей, над универсальным магазином. Соответственно, фильм снят в декорациях, которые являют собой парад изящных изделий (мебели, обоев, безделушек, бронзы и т. п.) Викторианской эпохи, изобретшей дизайн.

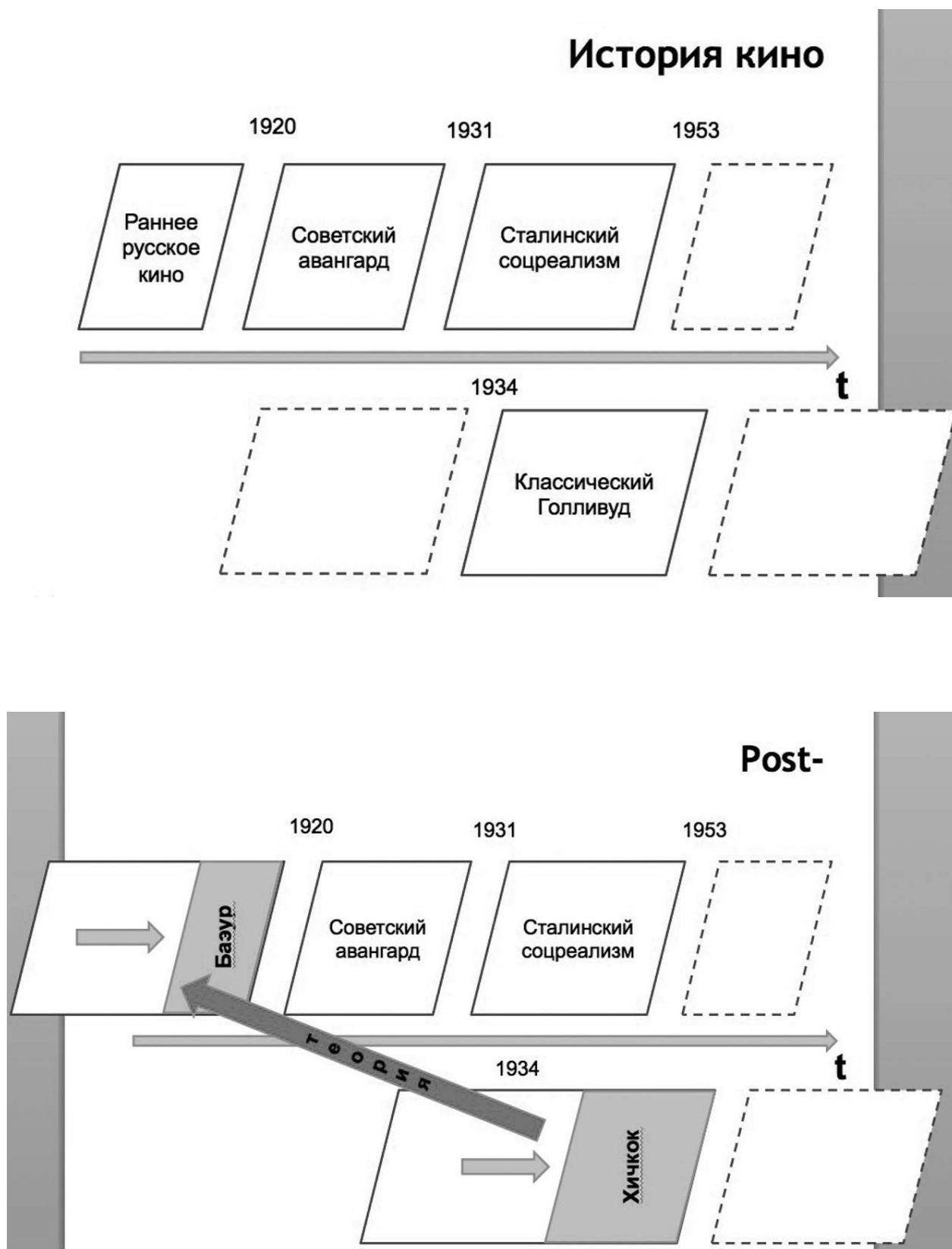
<sup>16</sup> Автор благодарит за помощь в работе Надежду Григорьеву и Константина Каминского.

*Андрей Щербенок*

## НЕВОЗМОЖНОЕ ЖЕЛАНИЕ И МЕЛОДРАМАТИЧЕСКИЙ ЭКСЦЕСС В РАННЕМ РУССКОМ КИНО

**Т**еория кино часто возникает на материале не современного кинематографа, а прошлого, который неожиданно становится актуальным. Так, например, классический Голливуд стал основой для теории кино, развивавшейся в 1970-х годах вокруг журнала *Screen*, то есть тогда, когда классический Голливуд уже закончился.

Если мы посмотрим на двух великих режиссеров — Евгения Бауэра и Альфреда Хичкока, то каждый из них расположен в известном смысле в конце эпохи в истории кино. Бауэр, конечно, расположен в конце очень короткого периода раннего русского кино. Хичкок, в свою очередь, завершает эпоху классического Голливуда. Впрочем, традиция, на которую они ориентировались, длиннее, чем период в истории кино. Так, для Бауэра важнее не дореволюционное русское кино, а русская литература XIX и соответственно Серебряного века, например «Клара Милич» Тургенева, которую он экранизировал. Таким образом, Бауэр находится в конце традиции классической русской литературы, а Хичкок находится в конце традиции, включающей не только классический, но и ранний Голливуд. Они авторы, завершающие традицию. Это их объединяет, хотя формально они находятся в разных странах в разные временные периоды, в разных исторических условиях. Тем не менее, между этими режиссерами есть существенное сходство, особенно заметное, если смотреть на них сквозь призму теории, сформулированной на основе классического Голливуда (илл. 1, 2).





Илл. 3

Лора Малви в статье «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф»<sup>1</sup>, переформулировав с феминистской точки зрения положения Кристиана Метца о первичной и вторичной идентификации, формулирует понятие “to-be-looked-at-ness” и отмечает, что в классическом Голливуде женщина является объектом взгляда, а мужчина — субъектом. На женщину смотрят герои фильма и на нее смотрит зритель, идентифицирующий себя с главным героем, который, как правило, мужчина. В результате зритель смотрит на женщину мужским взглядом. Это можно наглядно увидеть на знаменитой фотографии Робера Дуано «Косвенный взгляд», напечатанной, в частности, на обложке сборника текстов по теории кино “The Sexual Subject” (илл. 3)<sup>2</sup>. Женщина на этой фотографии расположена в центре, однако не она контролирует визуальное пространство. Визуальное

<sup>1</sup> Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1975. No. 16 (3); Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: Пропилеи, 2000. С. 280–297.

<sup>2</sup> Merck M. (ed). The Sexual Subject: Screen Reader in Sexuality. Routledge, 1992.

пространство организуется треугольником, где есть взгляд мужчины, который смотрит не на картину, о которой говорит его спутница, а на картину с обнаженной девушкой на стене. Взгляд зрителя также вписывается в этот треугольник, то есть треугольник образован нами, мужчиной и картиной с обнаженной натурой. Мы смотрим на эту картину вместе с мужчиной, и его «косвенный взгляд», не занимающий центральной позиции, тем не менее является гендерно-артикулированным организующим центром визуальной композиции.

Согласно Малви, гендерное распределение ролей пронизывает все уровни организации классического фильма, начиная от расположения камеры и построения мизансцены и заканчивая сюжетом. В классическом нарративном кино зритель идентифицируется с активным главным героем, который преследует героиню и в финале овладевает ею. Зритель в этом случае также овладевает героиней «посредством» главного героя — этот механизм артикуляции и производства желания Малви называет садистическим вуайеризмом.

Существует, однако, и другой механизм организации зрительского желания, который Малви называет фетишистской скопофилией, в которой «эротический инстинкт сосредоточен на самом взгляде». Стремление к преодолению дистанции исчезает, а объект фетишизируется и идеализируется. Вслед за Фрейдом Малви понимает фетиш как защиту от страха кастрации: женщина здесь наделяется фантазматическим фаллосом, что проявляется и в изобилующем типичными фетишистскими элементами наряде, и в ауре власти и самодостаточности (илл. 4). Если в случае садистического вуайеризма взаимоотношения зрителя с героиней опосредованы активным героем, то в случае фетишистской скопофилии между зрителем и героиней возникает непосредственный контакт, а герой либо вообще исчезает из поля зрения, либо сам занимает позицию зрителя.

Вместе с тем, сам термин «фетишистская скопофилия», как его использует Малви, проблематичен, поскольку он преувеличивает мужское доминирование и контроль, маскируя связанную с фетишизмом пассивность. Гейлин Стадлар справедливо отмечает, что «возможность одновременно желать противоположный пол и идентифицироваться с ним осложняет расхожие представления о зрительской идентификации и ее взаимоотношениях с гендером»<sup>3</sup>. Зритель голливудских фильмов находится в нестабильной позиции, он идентифицируется с разными героями, совершенно необязательно с героями своего пола. Впрочем, Стадлер не разрушает ба-

---

<sup>3</sup> Studlar G. In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. N.Y.: Columbia University Press, 1988. P. 33.



Илл. 4

зового представления Малви о том, что нарратив в кино вызывает визуальное удовольствие, она лишь расширяет типологию этого удовольствия. Несмотря на это усложнение, нарративный кинематограф по Стадлар неизменно доставляет зрителю удовольствие, хотя природа этого удовольствия может быть различна и не предопределяется гендером.

Посмотрим с этой точки зрения на русскую дореволюционную мелодраму. Русская киномелодрама заранее нарушает очень многие каноны классического Голливуда, который появится позднее, но она нарушает и каноны современного ей американского и европейского кинематографа. Первое бросающееся в глаза отличие — это почти полное отсутствие счастливых концов. Это отсутствие является не прихотью отдельного режиссера, но четким отражением рыночного спроса: российский зритель требовал фильмов с трагической развязкой, а западный — со счастливой, что даже заставляло прокатчиков переделывать финалы при импорте зарубежных и экспорте российских фильмов. Второе яркое отличие — это отсутствие сильного мужчины-протагониста, который должен спасти женщину, по-

павшую в беду, и «овладеть» ей, доставив тем самым — по Малви — опосредованное удовольствие зрителю. Что же происходит в таком случае с желанием зрителя?

Фильмы Евгения Бауэра — по-видимому самого великого русского дореволюционного режиссера — это энциклопедия разных вариантов невозможности осуществления желания. В фильме «После смерти» (1915), экранизации повести «Клара Милич» Тургенева, у молодого человека завязывается роман с прекрасной девушкой, но девушка кончает жизнь самоубийством до появления какой-либо возможности реализовать это желание. Во второй половине фильма мертвая возлюбленная является герою во сне, однако их свидания прерываются его пробуждением. Фильм достигает кульминации когда девушка тащит героя за одну руку в мир смерти, а тетка тянет его за другую руку в жизнь. В итоге герой умирает. В определенном смысле это самый благополучный финал среди всех мелодрам Бауэра, поскольку влюбленные все же воссоединяются — однако до happy end-а он явно не дотягивает.

Фильм «Сумерки женской души» (1913) состоит из трех частей, где по-разному деконструируется возможность реализации кинематографического



Илл. 5



желания. В первой части Вера, девушка из благородной семьи, становится жертвой люмпен-пролетария Максима, который, воспользовавшись ее доверием, заманивает ее к себе и насилует (илл. 5). Вера, однако, мстит за себя, убивая уснувшего Максима долотом (в отсутствие принца русская героиня обычно вынуждена защищаться сама). Хотя желание Максима реализовано, но зритель не может идентифицировать себя с ним — Максим подчеркнуто омерзителен, а сцена изнасилования лишена эротизма. Через некоторое время у Веры начинается роман, она наконец-то находит себе пару — прекрасного во всех отношениях князя Дольского. Вера выходит замуж за Дольского и они отправляются в его поместье. Однако *happу-end-a* не случается: Вера рассказывает Дольскому страшную правду — она принадлежала другому мужчине. Князь Дольский в ярости, оскорбленная его реакцией Вера уезжает. Князь Дольский — вполне подходящий объект для зрительской идентификации, однако его желание остается неудовлетворенным.

Третья часть фильма более сложна с точки зрения эргономики желания. Князь Дольский раскаялся и безуспешно пытается найти и вернуть Веру. Однажды его друг, чтобы развеять его скорбные думы, везет его в оперу, где Дольский видит на сцене Веру в роли Виолетты из «Травиаты» — Вера



Илл. 6

за годы странствий стала известной артисткой (илл. 6). Князь узнает Веру, одетую в шикарное платье, когда смотрит на нее из ложи — классический случай фетишистского желания. Кажется, что сейчас Дольский упадет к ее ногам и они соединятся. Однако Вера по-прежнему любит Дольского (целует его фотографию в медальоне) (илл. 7), что противоречит фетишизму: объект фетишистского желания должен демонстрировать независимость и равнодушие. В результате, когда Дольские приходят в гримерную Веры, у желания не находится стабильной структуры. Дольский не может пасть к ногам Веры, потому что она слишком вовлечена в эти отношения. С другой стороны, фильм не может реализовать стратегию садистского вуайеризма, так как в позиции власти находится Вера, а не раздавленный страданиями князь. Дольский признается Вере в любви, но Вера отвергает его, и князь кончает с собой. Ни одна из моделей, предложенных Малви/Стадлар, не реализуется у Бауэра.

Фильм «Дитя большого города» (1914) представляет собой проблематизацию мазохистского желания. Бедная девушка — героиня Веры Холодной — смотрит через окно швейной мастерской на красивую жизнь Невского проспекта. Она встречает богатого молодого человека, который



Илл. 7

влюбляется в нее, и начинает кутить на его деньги, пользуясь в то же время успехом и у других мужчин (илл. 8). Когда у героя кончаются деньги, он предлагает возлюбленной тихую жизнь, но героиня бросает его и уходит к более обеспеченному мужчине. Герой навязчиво грезит, представляя себе бывшую возлюбленную в любовных сценах с другими мужчинами (илл. 9), впадает в депрессию, пытается передать ей письмо, получает от нее вместо ответа два рубля и, не выдержав унижения, стреляется. Героиня, выйдя из дома, перешагивает через труп своего бывшего возлюбленного и отправляется на очередную вечеринку (илл. 10). Казалось бы, перед нами триумф мазохистского фетишизма. Однако Бауэр не позволяет реализоваться даже такой форме желания. Во-первых, фильм слишком часто демонстрирует психологию главной героини. Именно она, а не герой, с самого начала служит центром зрительской идентификации. Во-вторых, героиня явно меняет мужчин, чтобы заполнить пустоту. В одной из сцен фильма фигуративно показано, что героиня видит себя в зеркале только потому, что на нее смотрит мужчина. Ощущение тотальной нехватки, характеризующее героиню, противоречит образу фетишизируемой гламурной женщины. Героиня этого фильма могла бы стать прекрасным объектом желания в филь-



Илл. 8

*Илл. 9**Илл. 10*

ме, организованном по модели садистического вуайризма, но не в фильме, где доминирует мазохистский фетишизм. В «Дитя большого города» мазохистское желание остается неудовлетворенным.

В фильме Бауэра «За счастьем» (1918) тематизируется женский взгляд, который не может найти объект для своего желания. В фильме мать и дочь любят одного и того же человека, хотя до какого-то момента не знают об этом. При этом обе постоянно смотрят в пространство — в пустоту, даже когда разговаривают со своим возлюбленным (илл. 11). Этот взгляд демонстрирует, что объект желания не может совпасть с реальным персонажем: соединение невозможно и по сюжету фильма (фильм кончается истерической слепотой дочери, которая не хочет видеть правду: роман матери), и потому, что герой не может оказаться в диегетическом пространстве, куда устремлен взгляд героини (илл. 12).

Наконец, в фильме «Грезы» (1915) у главного героя умирает жена. Герой безутешен, но однажды встречает на улице девушку, чрезвычайно похожую на его жену. Сначала их отношения складываются прекрасно, но постепенно тоска по умершей жене начинает брать свое. Новая возлюбленная ревнует к мертвой жене и издевается над памятью о ней — в кульминационный момент она вынимает из ларца косу жены, которую герой бережно



Илл. 11

*Илл. 12*

хранил, и начинает с ней танцевать. Разъяренный герой душит ее насмерть этой самой косой — конец фильма.

Деконструкция желания у Бауэра во многом напоминает фильм Хичкока «Головокружение» (1958), который также проблематизирует нарративное желание классического Голливуда. Фильм «Головокружение» и невозможность реализации в нем желания в ряде своих работ подробно анализирует Славой Жижек:<sup>4</sup> не повторяя этот анализ здесь, укажем лишь на сходство косы умершей жены из «Грез» с брошью Мадлен, играющей роковую роль во второй части «Головокружения». И Бауэр, и Хичкок работают с моделями кинематографического желания, последовательно проблематизируя те или иные его элементы. Однако если Хичкоку эти модели были доступны в детально разработанном виде — голливудском наследии — то Бауэр во многом предвосхищал их, «всегда уже» занимая в отношении будущего кино деконструктивистскую post-позицию.

---

<sup>4</sup> См., например, Жижек Славой. То, что вы всегда хотели знать о Лакане, но боялись спросить у Хичкока. Москва: Логос, 2003.

*Марина Абдуллина*

## ТОПОС СОБЛАЗНЕНИЯ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ «ОПАСНЫХ СВЯЗЕЙ»: ОТ ИГРЫ К НАСИЛИЮ

Одна из центральных интриг французского романа «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло — соблазнение невинной девушки. Юная Сесиль де Воланж, обладательница завидного приданого, становится невестой графа де Жеркура, любовника маркизы де Мертей. Блестящая светская интриганка не может смириться с ролью отвергнутой возлюбленной и жаждет мести. Она обращается за помощью к знаменитому парижскому обольстителю виконту де Вальмону. Развратники планируют сделать жестокий свадебный подарок — лишить Сесиль невинности и обратить ее в свой греховный мир.

Для воплощения коварного плана Вальмон навещает ночью покои юной девушки. Цитата из Письма 96 от виконта к Мертей:

Вы уже, наверное, стараетесь угадать, какие средства избрал я [...] какие способы обольщения более всего подходят для такого возраста и неопытности. Не утруждайте себя, никакого обольщения не было. В то время как вы, ловко пользуясь оружием своего пола, восторжествовали благодаря хитрости, я, вернув мужчине его непререкаемые права, покорил силой. Уверенный, что завладею добычей, если смогу ее настичь, я применил хитрость лишь для того, чтобы к ней приблизиться<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Лакло Шодерло де. Опасные связи. М.: Мартин, 2012. С. 219.

И далее — уже описание непосредственно наступления:

В монастыре ей, несомненно, не разъяснили, каким разнообразным опасностям может подвергнуться робкая невинность и что именно она должна охранять, чтобы ее не застигли врасплох. Ибо, собрав все свое внимание и все силы на защиту от поцелуя, который был лишь отвлекающим маневром, все прочее она оставила незащищенным. Как можно было не воспользоваться этим! Поэтому я переменял направление удара и тотчас же занял позиции. Тут мы оба едва не погибли: девочка, перепугавшись по-настоящему, подняла было крик. К счастью, голос ее заглушили слезы<sup>2</sup>.

Покорил силой — сам Вальмон указывает на факт сексуального насилия. Военная модель поведения и жестокость характерны для этого героя, являющегося представителем либертинажа — идейного течения, основанного на интеллектуализме и свободной морали. Вальмон сравнивает себя «с античными и современными воителями: к Александру, Сципиону, Ганнибалу он добавляет в качестве своих политических двойников Тюррена и Фридриха Прусского»<sup>3</sup>. Используя слова в стиле военных реляций: «удар», «позиции», «добыча», «маневр», — виконт демонстрирует, что насилие было тщательно спланировано.

Стоит отметить, что отношение к этой ситуации в обществе XVIII века было отличным от современных представлений. То, что согласно законодательству сегодня расценивается как акт педофилии и изнасилования, «правосудие того времени квалифицирует как обольщение и имеет тенденцию усматривать женское согласие в том, что ныне мы рассматриваем как чисто мужское насилие»<sup>4</sup>.

Развратнику мало самого действия, нужно еще и подтверждение своего злодеяния, он описывает состояние жертвы на следующий день: «Она с трудом передвигала ноги, все жесты были неловкие, растерянные, глаза все время опущенные, опухшие, с темными кругами! Ничто не могло быть забавнее. И мать ее, встревоженная этой сильной переменой, впервые проявила к ней довольно ласковое внимание!»<sup>5</sup>. О матери следует сказать от-

---

<sup>2</sup> Там же. С. 221.

<sup>3</sup> Делон М. Искусство жить либертена. М.: НЛО, 2013. С. 38.

<sup>4</sup> Там же. С. 39.

<sup>5</sup> Лакло Шодерло де. Опасные связи. М.: Мартин, 2012. С. 222.





Илл. 1

дельно: как указывает соблазнитель, она впервые проявила к ней участие, в общем же их родственные отношения представляются довольно прохладными. Мадам де Воланж не уважает интересы своей дочери, игнорирует ее потребности — что является одним из проявлений домашнего насилия. И на страхе, возникшем в результате давления матери, развратники реализуют свою стратегию. Сексуальное насилие становится возможным при помощи насилия психологического, которое выражается здесь в форме шантажа — раскрыть всю правду матери. Угрозы являются проявлениями манипуляции волей жертвы.

В процессе порочного воспитания Сесиль получает не только сексуальный опыт, но и навыки безнравственного поведения. Разврат этих героев не ограничивается физическим уровнем, он непременно проявляется в формировании личности, разрушении ценностей, идеалов и принципов, т.е. романские интриганы совершают насилие не только телесное, но и моральное. В финале она тяжело переживает позор и уходит в монастырь. Таким образом, в ситуации совращения Сесиль в романе имеется три вида насилия: сексуальное, психологическое и моральное. На примере нескольких экранизаций мы рассмотрим, каким образом эта сцена адаптируется режиссерами для киноэкрана.

В адаптации Роже Вадима «Опасные связи» (1959, Вальмон — Жерар Филип, Жюльетта де Мертей — Жанна Моро, Сесиль де Воланж — Жанна Валери), действие происходит в 50-е годы XX века, Сесиль представлена в образе неопытной и девственной, но далеко не добродетельной девушки (илл. 1). Еще до встречи с интриганами она сама инициировала свидания со своим тайным возлюбленным Дансени, умело обманывала мать, была готова к сексуальным отношениям: «я хотела переспать с Дансени, но он меня слишком уважает»<sup>6</sup>. Действия героини обусловлены принципами другого времени, в соответствии с эпохой в экранизации устанавливаются иные отношения между матерью и дочерью — уже без всепоглощающего страха. Здесь Сесиль смелее и распушенней, поэтому морального насилия как такового не происходит (илл. 2).

Согласно плану «Опасных связей» Вальмон отправляется на горнолыжный курорт, где отдыхает его будущая жертва. Сесиль и ее подруги засматриваются на обольстительного сердцееда, ищут его внимания. Вследствие изначальной легкомысленности героини процесс ее совращения становится очень легким делом. В этой сцене совращения имеется прямая аллюзия на роман Лакло. Войдя в комнату Сесиль, Вальмон обращает внимание на

---

<sup>6</sup> «Опасные связи», 1959, реж. Роже Вадим. 1:00:55.

*Илл. 2*

висящую над кроватью девушки гравюру, «La dormeuse découverte»<sup>7</sup>, которая напоминает иллюстрацию к романному Письму 96. На гравюре изображена спальня и постель, у которой мужчина приподнимает край одеяла, обнажающий спящую девушку. В следующем кадре фильма Вальмон откидывает одеяло Сесиль, буквально претворяя в жизнь изображенную сцену. Соблазнитель прибегает сначала к шантажу, а затем к методу убеждения, настаивая на том, что в отличие от матери, Дансени и жениха, видит в ней женщину, а не ребенка. Его признания льстят любопытной девице, и она с легкостью и без сожалений соглашается испытать любовные удовольствия. В этой сцене нет никакого насилия, никакого подавления, жертва воспринимает происходящее как игру.

Соблазнение Сесиль Вальмоном ограничивается лишь сексуальным контактом, он не становится для своей жертвы духовным наставником. Жюльетта, героиня Мертей, отчасти знакомит жертву с любовными хитростями: «стыдно от любви бывает только в самый первый раз»<sup>8</sup>, объясняя каким образом сохранять репутацию в обществе, ведя развратный образ жизни. Однако эти наставления действуют поверхностно — Сесиль стано-

<sup>7</sup> Griffiths K. Emile Zola and the Artistry of Adaptation. London: Legenda, 2009. P. 102.

<sup>8</sup> «Опасные связи», 1959, реж. Роже Вадим. 1:00:06.

вится опытнее в сексуальной плане, но ее духовный и интеллектуальный уровень остаются прежними. В финале она не чувствует трагедии, не переживает позора, не сожалеет о случившемся, даже напротив — радуется вниманию, которое оказывает ей пресса в связи с разыгравшейся скандальной историей и улыбается для фотокорреспондентов.

Таким образом, совращение Сесиль в экранизации Роже Вадима представлено лишь в качестве необходимой сюжетной ситуации и не соответствует по глубине замысла и последствий соблазнению в романе, оперирует только психологическим насилием.

В другой экранизации Роже Вадима, осуществленной через 16 лет после картины «Опасные связи» — фильме «Верная женщина»<sup>9</sup> («Une femme fidèle», 1976, виконт де Вальмон — Джон Финч, маркиза де Мертей — Натали Делон, Сесиль де Воланж — Мари Лебе) — режиссер демонстрирует еще более легкий характер сцены соблазнения невинной жертвы. Сам Вадим никогда не представлял эту ленту как новую киноадаптацию «Опасных связей»<sup>10</sup>, однако, сюжетные линии и диалоги персонажей представляют собой прямые цитации романа Лакло, действие которого на этот раз перенесено в 30-е годы XIX века.

Для соблазнения юной Изабель (романная Сесиль) Шарль (романный виконт) прибегает к тому же способу, что и Вальмон в романе — доставляет вести от возлюбленного. Для того чтобы нанести визит в ее покои ночью, развратник ставит будильник, в качестве звонка которого играет «Маленькая ночная серенада» Моцарта. После непродолжительных уговоров Изабель поддается обольстителю. Это самая легкая и самая откровенная сцена совращения юной жертвы по сравнению с другими экранизациями. В ней отсутствует физическое насилие, девушка с радостью открывает для себя мир сексуальных развлечений.

В экранизации «Опасных связей» Стивена Фрирза (1988, маркиза де Мертей — Гленн Клоуз, виконт де Вальмон — Джон Малкович, Сесиль де Воланж — Ума Турман), которая является практически чистым перенесением романа на киноэкран, сцена лишения невинности Сесиль поставлена довольно жестко. Вальмон проникает в покои спящей жертвы, взглядом хищника внимательно осматривает будущее поле боя и тут же бросается в атаку. Виконт в исполнении Джона Малковича — самый опасный из всех экранных воплощений этого героя. Сначала силой, а затем угрозами, он по-

---

<sup>9</sup> Официальное название на русском языке. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/199591>.

<sup>10</sup> URL: [http://fr.wikipedia.org/wiki/Une\\_femme\\_fidèle](http://fr.wikipedia.org/wiki/Une_femme_fidèle).

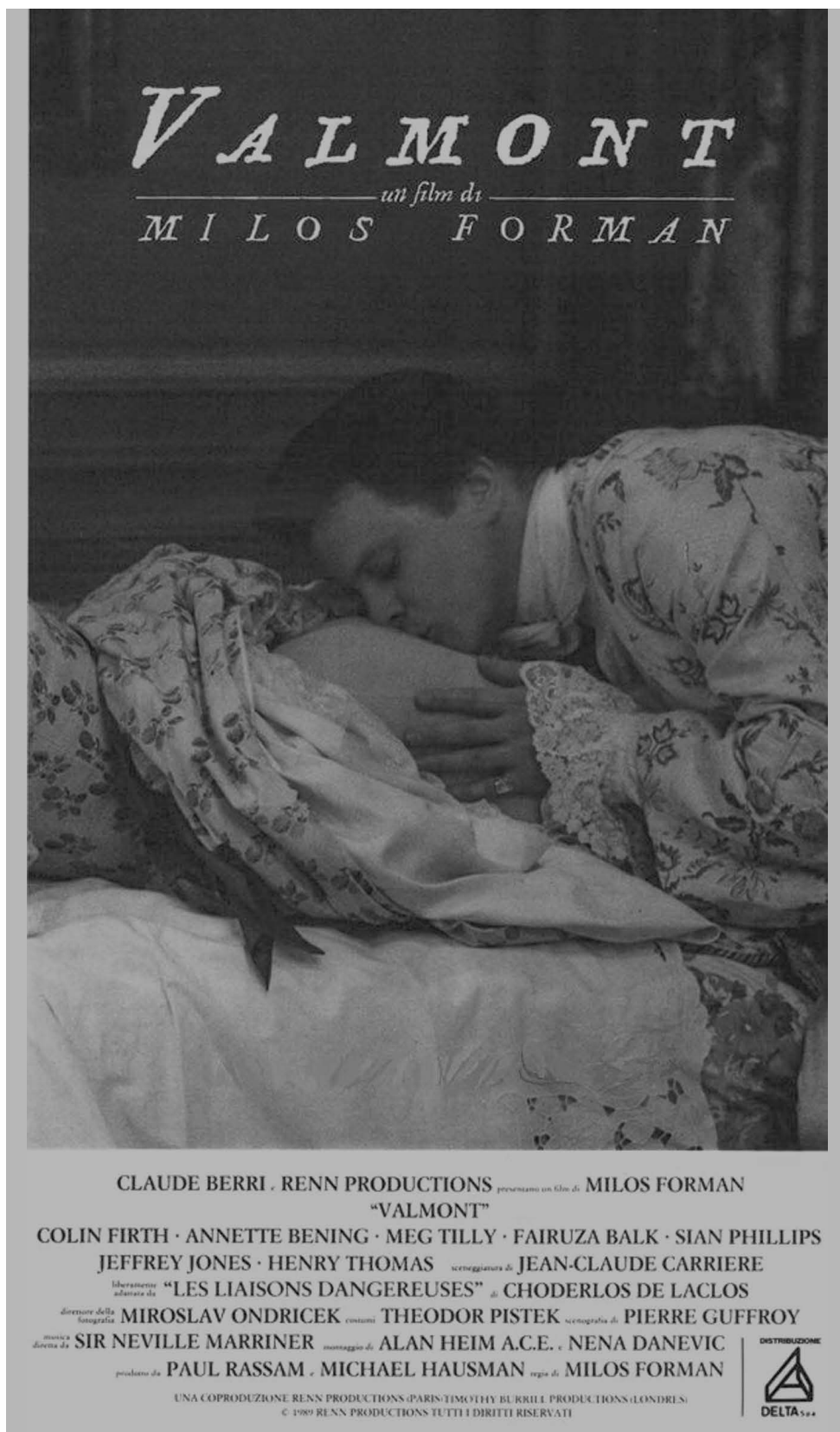
*Илл. 3*

давляет волю неопытной девушки. В ее глазах страх, щеки пылают, она уже не в силах сопротивляться. Напряжение сцены усилено за счет крупных планов.

После этой ночи девушка чувствует себя очень плохо, она шокирована и не может найти себе места, закрывает дверь, обороняясь от повторных посещений Вальмона. Однако тут в игру совращения вступает маркиза, которая объясняет Сесиль все прелести порочного воспитания. Впоследствии Сесиль проявляет себя талантливой ученицей Вальмона, становится любопытной, страстной, жадной до удовольствий. Она не просто перенимает навыки сексуальных игр, а становится развратницей на духовном уровне (илл. 3). Узнав, что в прошлом ее мать была любовницей Вальмона, Сесиль заливается смехом — ее уже ничто не может испугать в игре опасных связей.

Так, Стивен Фрирз реализует соблазнение Сесиль, оставаясь верным роману, начиная его с телесного насилия, и доводит до насилия над человеческой личностью, что в итоге разрушает жизнь юной девушки, т.е. в экранизации присутствует сексуальное, психологическое и моральное насилие.

Милош Форман в фильме «Вальмон» (1989, виконт де Вальмон — Колин Ферт, маркиза де Мертей — Аннетт Бенинг, Сесиль — Файруза Балк) наделяет свою героиню Сесиль неумным любопытством и сладострастием, лишая каких-либо душевных метаний по поводу своего растления. С первой



ночи в объятиях виконта юная девушка уверенно ступает на путь порока и принимает на себя роль последовательницы маркизы де Мертей (илл. 4). Сцена лишения невинности происходит абсолютно без сопротивления, без насилия. Сесиль в экранизации Формана становится чрезвычайно жадной до чувственных наслаждений. Вальмону даже не приходится использовать шантаж или угрозы. Она проявляет талант в постижении мастерства разврата и довольно скоро начинает не только действовать, но и мыслить как либертен: «вышла бы замуж за Жеркура, а Дансени оставила в любовниках»<sup>11</sup>. Несмотря на нежные чувства к учителю музыки, Сесиль прельщает роскошь в будущем браке, в ней не осталось (а, может, никогда и не было) никакой духовной чистоты. Она искренне радуется предстоящей свадьбе в присутствии короля, драгоценные подарки и почести — вот что занимает все мысли Сесиль, не оставляя места для искренних любовных переживаний.

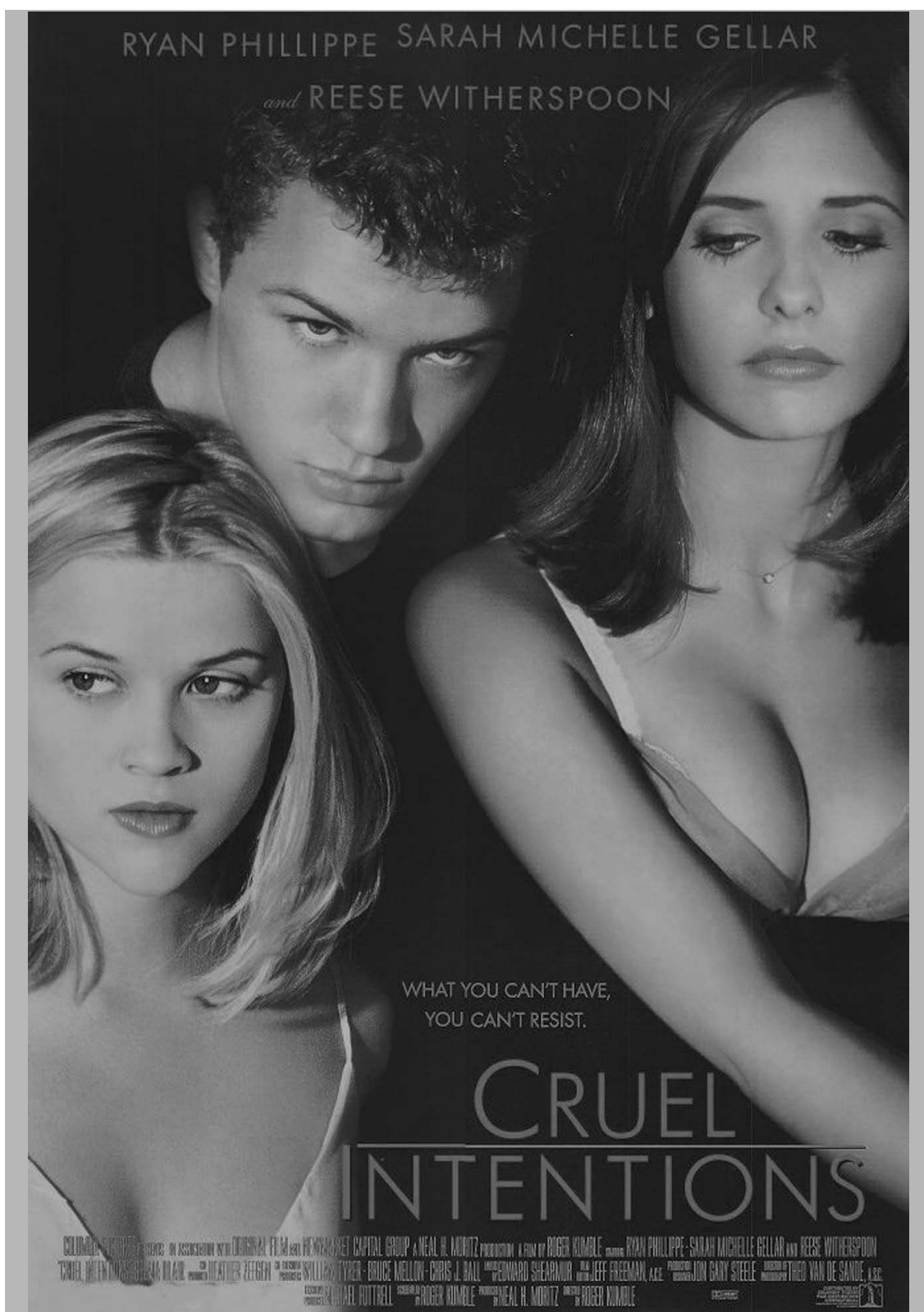
Финал адаптации для растленной жертвы отмечен пафосом жизнерадостия. Героиня, будучи беременной от Вальмона, выходит замуж с королевским размахом. В этой сцене становится очевидно, что развратная философия «Опасных связей» получила свое продолжение в подросшем поколении. Сесиль станет проповедницей дела Мертей, ее жизнерадостность и восторг утверждает притягательность порока для азартной натуры. Так, в теме соблазнения Сесиль у Формана отсутствует насилие телесное, но имеется насилие моральное, так как порочное воспитание этой жертвы влечет за собой грядущие истории «опасных связей», где вчерашняя жертва будет выступать уже в роли совратительницы.

Режиссер «Жестоких игр» (1999, виконт де Вальмон / Себастьян Вальмон — Райан Филипп, маркиза де Мертей / Кэтрин Мертей — Сара Мишель Геллар, Сесиль де Воланж / Сесиль Колдуэлл — Сэльма Блэр) Роджер Камбл переносит действие романа в Нью-Йорк конца XX века (илл. 5). Сесиль предстает в гипертрофированном образе юной жертвы из романа. Она воспитывалась в лучших школах, обучается игре на контрабасе, встречается с самым популярным парнем колледжа, будучи влюблена в учителя музыки, и остается при этом абсолютным ребенком, верхом инфантилизма. Ее характеризует неловкость в движениях, незамысловатость реплик и мимики, отсутствие какой-либо самостоятельности в действиях и мышлении.

Эта героиня является чрезвычайно легкой добычей соблазнителя Вальмона, в лишении невинности нет физической жестокости, но элементы психологического давления все же присутствуют: угроза раскрыть правду

---

<sup>11</sup> «Вальмон», 1989, реж. Милош Форман. 1:22:50.



Илл. 5



матери. Сесиль соглашается на связь, но искренне не понимает до конца, что происходит и даже сам Вальмон настаивает: «сейчас надо помолчать и осмыслить то, что произошло»<sup>12</sup>. Тема воспитания активно реализуется режиссером «Жестоких игр». Сесиль становится любовницей и благодарной, даже ненасытной ученицей совратителя. Сюжет фильма следует за «Опасными связями»: Кэтрин на правах наперсницы прививает Сесиль «правильные» формы поведения в современном обществе — как «можно любить одного, а спать с другим».

— Но тогда я буду шлюхой, — возражает Сесиль.

— Все этим занимаются, просто никто об этом не говорит<sup>13</sup>.

Сесиль устраивает этот ответ, он прекрасно вписывается в ее мир, который изначально не был подкреплён какими-либо морально-нравственными принципами. И юная жертва искренне радуется тому, что становится «просвещена» в секреты взрослых отношений, которые называет «тайным обществом». Развратники здесь не только совершают сексуальное совращение девушки, они унижают ее человеческое достоинство, совершают моральное насилие. Хотя и обращают в свою порочную веру, но не воспринимают Сесиль как личность, постоянно насмеваются над ней, играют забавы ради. Жестокость по отношению к жертве усиливается за счет подросткового возраста героев адаптации, которые не способны до конца отдавать себе отчет в последствиях своего манипулятивного поведения.

В оригинальной корейской адаптации «Скрываемый скандал» (2003, маркиза де Мертей / Мадам Чо — Ли Ми Сук, Вальмон/ Чо Вон — Пэ Ён Чжун, Сесиль/ Соак — Ли Со Ён) режиссер Чже-ён Ли переносит действие классического французского романа в Корею конца XVIII века (илл. 6). Несмотря на колоссальные исторические и культурные различия, эта экранизация точно передает дух романа Лакло и воспроизводит основной сюжет, в том числе сцену соблазнения невинной девушки.

Сесиль, Соак, юная девушка из богатого, но не очень знатного рода, «чиста и невинна, как только что распустившийся цветок»<sup>14</sup>. Под предлогом помощи в написании письма для тайного возлюбленного Имхо (романный Дансени), Соак попадает в покои господина Вона. Тем самым она уже согрешила, так как девушке даже заговаривать с мужчиной разрешалось только в присутствии третьих лиц, а находиться в одном помещении наедине в ночное время — это

---

<sup>12</sup> «Жестокие игры», 1999, реж. Роджер Камбл. 56:53.

<sup>13</sup> Там же. 55:42.

<sup>14</sup> «Скрываемый скандал», 2003, реж. Чже-ён Ли. 4:43.



Илл. 6

серьезный проступок, который мог навлечь большой позор на всю семью. Поэтому, когда господин Вон начинает «свой путь к вратам целомудрия»<sup>15</sup>, Соак пугается, но не смеет сопротивляться: «я не поняла толком, в чем дело... и ведь я сама пришла к нему»<sup>16</sup>. Физического насилия в этой сцене нет, совращение в экранизации на корейский манер заключается скорее в нарушении моральных границ дозволенного. Леди Чо объясняет теоретические основания развратного образа жизни, который заключается в том, что «все благородные дамы имеют по одному или по два любовника»<sup>17</sup>, а ее кузен после занимается сексуальным образованием Соак в практическом плане.

Таким образом, соблазнение Сесиль в «Скрываемом скандале» заключается не только в сексуальном развращении, но и в разрушении ее нравственно-этических представлений. Нарушая строго регламентированный кодекс чести, она вынуждена поправить сами основы принятого образа жизни. Так, в этой экранизации проявляется психологическое и моральное насилие. Эта история в корейском исполнении становится еще более опасной, так как супружеская измена в Корее XVIII века каралась смертью.

В последней киноадаптации «Опасных связей» (2012, маркиза де Мертей / Госпожа Мо — Сесилия Чунг, виконт де Вальмон / Сэ Фань — Чан Дон Гун, Сесиль де Воланж / Бэйбэй — Кэнди Ванг) режиссер Джин-хо Ур разворачивает историю французского романа в Шанхае 30-х годов XX века, герои становятся китайскими предпринимателями (илл. 7).

Совращение героини происходит под предлогом дружеского утешения, когда она плачет из-за разлуки с возлюбленным. Сесиль практически не оказывает сопротивления и сдается под натиском Вальмона. Эта сцена показана очень лаконично и сдержанно. В ней нет насилия, принуждения, уговоров, есть страх жертвы — но все происходит само собой. В отличие от романа и других экранизаций, их связь в фильме исчерпывается одним эпизодом, сексуальные отношения «учитель-ученица» между ними не устанавливаются.

Так, тема соблазнения Сесиль реализуется в этой адаптации как обязательная сюжетная линия, но лишена какого-либо глубокого нравственного конфликта, внутренний мир героини остается нераскрыт для зрителя, она — всего лишь одна из многих жертв развратников, которые ломают чужие судьбы ради удовольствия.

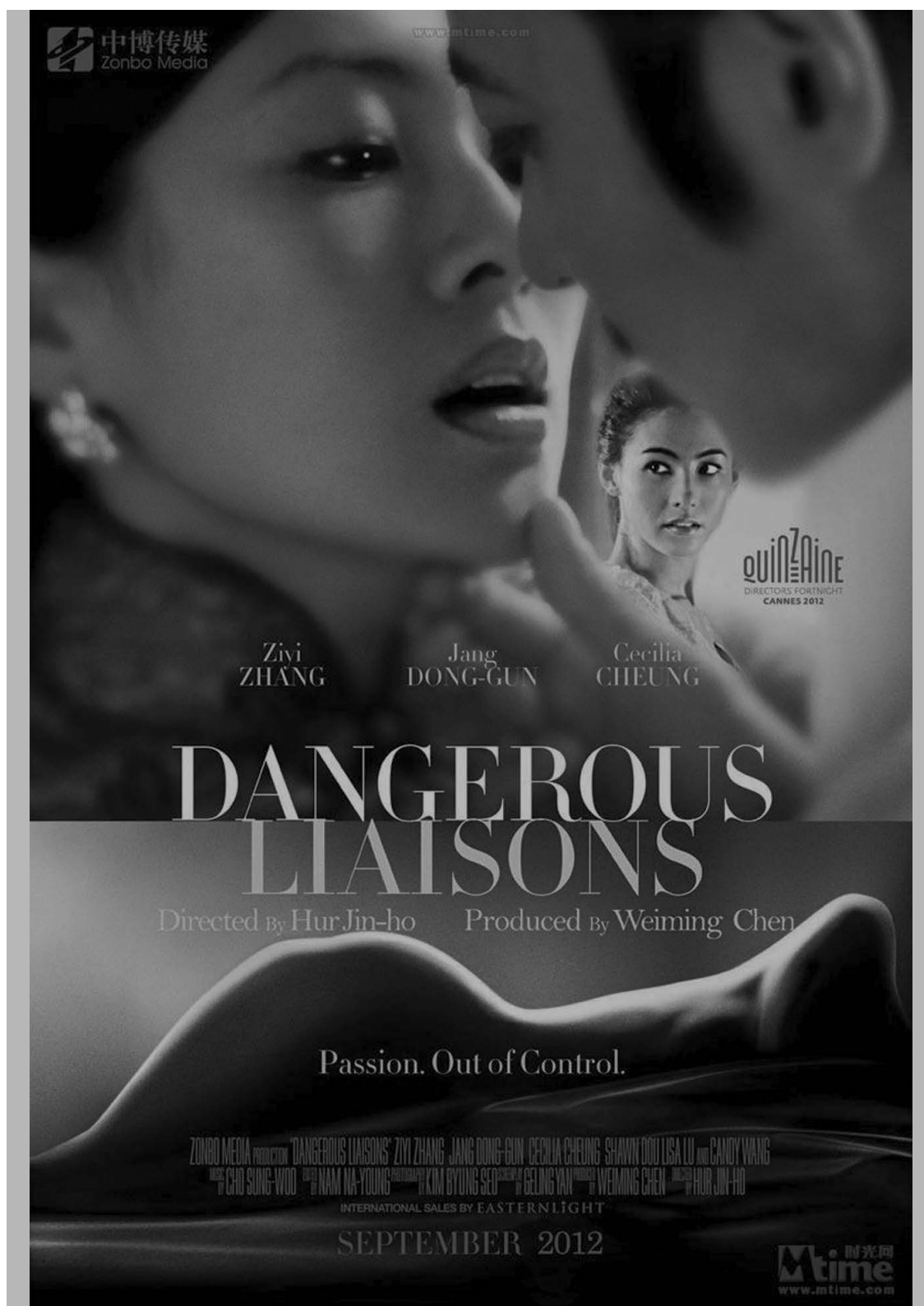
В этих кинематографических версиях в различной степени воплощена

---

<sup>15</sup> Там же. 1:07:10.

<sup>16</sup> Там же. 1:08:33.

<sup>17</sup> Там же. 1:09:47.



Илл. 7

жестокость со стороны развратников и доступность самой Сесиль. У Вадима, Камбла и Джин-хо Ура героиня обладает заданными характеристиками легкой добычи, поэтому соблазнение происходит без жестокости, а психологическое насилие строится по принципу игры (игры во взрослость). Сесиль в корейской трактовке Чже-ён Ли становится жертвой не только сексуального разврата, но и преступницей согласно моральному кодексу. У Формана юная девушка не просто легкодоступна, но и сама заинтересована в познании развратной философии. Лишь в экранизации Фрирза процесс совращения юной девушки воплощен соответственно роману, в котором жестокость и насилие по отношению к жертве становится трагедией ее жизни.

Несмотря на различия режиссерских интерпретаций топоса соблазнения, все без исключения экранные обольстители обретали власть над духовной сущностью юной героини, делая ее марионеткой в бесчестной игре. Таким образом, тема насилия над личностью является неизменной для всех трактовок «Опасных связей».

#### ФИЛЬМОГРАФИЯ

- «Вальмон» — реж. Милош Форман. — Франция, США. Renn Productions, Timothy Burrill Productions Limited, 1989. — 2 ч. 20 м.
- «Верная женщина» — реж. Роже Вадим. — Франция. Films EGE, Francos Films, Paradox Production, 1976. — 1 ч. 29 м.
- «Жестокие игры» — реж. Роджер Камбл. — США. Columbia Pictures Corporation, Cruel Productions LLC, Newmarket Capital Group LLC, Original Film, 1999. — 1 ч. 37 м.
- «Опасные связи» — реж. Роже Вадим. — Италия, Франция. Les Films Marceau-Cocinor, 1959. — 1 ч. 45 м.
- «Опасные связи» — реж. Ст. Фрирз. — США, Великобритания. — Lorimar Film Entertainment, NFH Productions, Warner Bros. Pictures, 1988. — 1 ч. 59 м.
- «Опасные связи» — реж. Джин-хо Ур. — Китай, Корея Южная, Сингапур. — Easternlight Films, Zonbo Media, 2012. — 1 ч. 50 м.
- «Скрываемый скандал» — реж. Чже-ён Ли. Южная Корея. — B.O.M. Film Productions Co. Ltd., 2003. — 2 ч. 04 м.

*Елизавета Булучевская*

## ЖЕЛАНИЕ, ЕГО ФОРМЫ И ВИДЫ В ФИЛЬМАХ ДЖ. ТОРНАТОРЕ («Малена», «Незнакомка», «Баария»)

**С**емиотика желания по-прежнему является актуальной для современного европейского кинематографа. Данная тема получила свое выражение и в картинах современного итальянского кинорежиссера Джузеппе Торнаторе.

Дж. Торнаторе родился 27 мая 1956 г. в Багерии на Сицилии. С 16 лет он руководил в местном театре постановками пьес итальянских драматургов Луиджи Пиранделло и Эдуардо де Филиппо. В 1979 г. Дж. Торнаторе снимает свои первые документальные ленты, а также создает телевизионные программы. К 1984 г. относится первая встреча Дж. Торнаторе с Джузеппе Ферраро, который приглашает молодого режиссера написать сценарий к фильму «Сто дней в Палермо». В это же время Дж. Торнаторе начинает самостоятельно снимать полнометражное кино: к 1986 г. относится выход на экраны его дебютной картины «Каморрист» по сценарию Джузеппе Марраццо. В 1988 г. Торнаторе завершает съемки фильма «Новый кинотеатр “Парадизо”», ставшего этапным для молодого режиссера<sup>1</sup>. Тогда же началось творческое сотрудничество Дж. Торнаторе и композитора Эннио Морриконе. Благодаря широкому прокату в США «Новый кинотеатр “Парадизо”» стал одним из самых известных итальянских фильмов на американском кинорынке. В 1990 г. Дж. Торнаторе снимает картину «У всех все хорошо», в 1994 г. выходит его фильм «Чистая формальность» с Ж. Депардье и Р. Полански в главных ролях. Спустя год Торнаторе снимает фильм

---

<sup>1</sup> В 1989 г. фильм был показан на Каннском кинофестивале и был удостоен «Гран-при» жюри, в 1990 г. получил «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке.

«Фабрика звезд», а в 1998 г. завершает картину «Легенда о пианисте» по повести-монологу Алессандро Барикко «Новеченто» («Двадцатый век»). Фильм имел большой зрительский успех и получил несколько престижных премий. Начало XXI в. ознаменовалось выходом на экраны трех картин режиссера: «Малена» (2000), «Незнакомка» (2006) и «Баария» (2009). Картины Дж. Торнаторе 2000-х гг., будучи созданы в разной визуальной эстетике, подчинены общей проблеме желания и его нехватки. Различие в визуальном воплощении темы желания в данных картинах и является отражением различных форм семиотики желания в кинотексте.

Действие фильма «Малена» (2000) происходит в фашистской Италии. В основу сценария ленты лег одноименный рассказ отца Торнаторе Лучиано Винчензоли. Ему же Торнаторе посвятил свой фильм. Оператором картины выступил Лайош Колтаи, до этого уже работавший с Торнаторе над картиной «Легенда о пианисте». В центре повествования фильма «Малена» — красивая молодая женщина (Моника Беллуччи). Тема желания и невозможности (нехватки) его реализации заложена непосредственно в фабуле фильма: мальчик (Джузеппе Сульфаро), влюбленный во взрослую женщину, переживает становление личности под влиянием сильного чувства. Зритель наблюдает за происходящим глазами подростка: повествование ведется от лица взрослого Ренато, вспоминающего свою юность.

В фильме Дж. Торнаторе желание определено как сексуальное. Визуальный ряд картины выражает эту мысль. Режиссер до определенного момента намеренно не показывает зрителю лица Малены: камера останавливается на ее волосах, бедрах, груди. Это с самого начала фильма позиционирует главную героиню как соблазнительную женщину. Ренато впервые видит Малену, и ее красота производит на него необыкновенно сильное впечатление. Женский образ в начале фильма несколько идеализирован, романтизирован, однозначен — такой ее видит Ренато: соблазнительной, чувственной, женственной (илл. 1). Малена становится его наваждением, Ренато повсюду следует за ней. Режиссер чередует сцены, снятые в солнечных тонах (когда Ренато видит некий иллюзорный образ Малены), и ночные эпизоды (когда зритель словно подглядывает за героиней вместе с Ренато). Трактовка Дж. Торнаторе темы желания в картине «Малена» отсылает нас к классическим лентам итальянского кинематографа XX в. Так, Федерико Феллини в фильме «Амаркорд» 1973 г. трактовал тему желания сходным образом: как сильного чувства мальчика Титта к красавице Градиске.

Перед Дж. Торнаторе стояла непростая задача показать отношение Ренато к главной героине без использования диалогов, так как до финала фильма герои не вступают в беседу. Лишь в последнем эпизоде картины

*Илл. 1*

между ними впервые происходит короткий диалог: Ренато помогает Малене поднять упавшие фрукты, она в ответ благодарит мальчика, и тот желает ей удачи. Герои расстаются: Малена уходит вдаль по дороге, Ренато уезжает в противоположном направлении. В финале фильма мы слышим слова героя, которые выражают силу влияния первой влюбленности на становление его личности: «Прошло время, я любил многих женщин, и когда мы были близки, они спрашивали: буду ли я помнить их? И я говорил: да, я буду помнить вас. Но единственная, кого я никогда не забуду – та, которая никогда не спрашивала. Малена».

Дж. Торнаторе — режиссер, уделяющий внимание деталям, штрихам портрета, которые приобретают в его картинах определенное символическое значение. Так, по ходу действия происходят изменения во внешнем облике Малены: если в начале картины она появляется в одежде светлых тонов, то по ходу развития действия мы наблюдаем героиню в черном. Подобным приемом режиссер стремится устранить момент идеализации Малены, представив ее личностью с непростой судьбой. Дж. Торнаторе вспоминал:

К тому моменту, как я встретил Монику Беллуччи, я уже знал эту историю. Я никогда не думал создать на ее основе фильм, но, встретив Монику, я стал размышлять над этим, возможно, даже подсознательно, пытаться подробно разобраться в этой истории. Я решил снимать картину. Когда я создавал фильм, я создавал его для нее — я знал, что Моника Беллуччи будет Маленой<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Цит. по: Malena Review. Guiseppe Tornatore interview. URL: <http://www.drunkenfist.com/movies/indy-foreign/malena-guiseppe-tornatore.php>



*Илл. 2*

Глубокая роль, сложный и неоднозначный женский характер, возможность в полной мере проявить актерский талант — все это привлекло Беллуччи, которая отмечала, что роль Малены явилась для нее важным этапом актерской карьеры. Роль Малены стоит особняком в творческой биографии актрисы, отчасти ставшей заложницей своей яркой внешности. Можно говорить о противопоставлении амплу актрисы образу, предложенному Торнаторе. В результате режиссеру удалось использовать в равной мере как внешние данные актрисы, так и ее актерское дарование (илл. 2). Роль Малены явилась несомненной творческой удачей М. Беллуччи.

Помимо мотива сексуального желания в «Малене» также ярко выражена тема воображения желания и желания воображать. Можно обозначить побудительный мотив действий главного героя как нехватку любви. Большая часть картины выстроена с помощью приема субъективной камеры: все происходящее зритель воспринимает глазами подростка, а ряд откровенных сцен представлен как фантазии мальчика<sup>3</sup> (илл. 3). Часто камера движется вслед за Ренато, что создает у зрителя ощущение сопричастности происходящему. Таким образом, в основе фильма — чередование двух планов: реально происходящих событий и сцен, воображаемых подростком. Как отмечает Уильям Хоуп, «эта структура фильма [...] является наиболее эффективным элементом при создании ощущения значительности судьбы, это именно тот метод, который вызывает сильнейшее эмоциональное вовлечение зрителей»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Для проката в США большая часть откровенных сцен была вырезана из картины.

<sup>4</sup> Hope W. Italian cinema: New Directions. Bern, 2005. P. 56.

*Илл. 3*

«Незнакомка», снятая Дж. Торнаторе в 2006 г., представляет собой иной способ выражения темы желания в кинотексте. Здесь она представлена как потребность в материнстве (**илл. 4**) и возвращении к женской сущности, а также — как желание возврата в прошлое. Фильм поднимает актуальные для современного общества проблемы сексуального рабства и торговли детьми. Основу сюжета составляет история молодой женщины-украинки Ирены Ярошенко (К. Раппопорт), которая приезжает в итальянский городок, чтобы найти одного из рожденных ею в рабстве детей. Дж. Торнаторе в интервью 2008 г., данном американскому изданию “MovieMaker”, рассказал о предыстории создания этой картины:

*Илл. 4*

Я был случайно вдохновлен историей из новостей, которую я прочитал 20 лет назад. Это была история об итальянской женщине, которая была арестована за то, что рожала детей за деньги. И спустя годы я вновь и вновь возвращался к вопросу: а что бы сделала эта женщина, пожелав однажды вернуть своих детей? Спустя годы я отметил, что на международном рынке незаконная продажа детей, младенцев, обрела гигантские масштабы. В свете этого, история в значительной степени была рождена под влиянием моей изначальной идеи. Это был фильм, который я смог снимать в течение нескольких лет, абсолютно спокойно и обстоятельно, — привилегия для творческого процесса, которую кинематограф нечасто может вам предоставить<sup>5</sup>.

Оператором картины выступил Фабио Замарион<sup>6</sup>. Фильм «Незнакомка» выстроен на флэшбэках и флэшфорвардах, обозначающих конфликт нереализованных желаний и потребностей в жизни героини. Конфликт желаемого и действительного визуально подкреплён и цветовым решением кадров. Дж. Торнаторе использует прием контраста: сцены, отражающие жизнь героини в настоящем, сняты в холодных тонах, тогда как сцены из прошлого — в ярких, солнечных. Последние то и дело прерывают основное повествование, служа короткими вставками — воспоминаниями героини. На протяжении всего фильма эпизоды из прошлого словно нарушают ход последовательного повествования, постепенно образуя отдельную линию.

Помимо этого, Дж. Торнаторе использует классическое геометрически выверенное построение кадра, лаконичные тона, что позволяет выделить те внутренние психологические конфликты героини, в основе которых лежат нереализованные потребности. Постоянная борьба с окружающей действительностью, с воспоминаниями — основная черта образа Ирены (илл. 5). Воля, внутренняя сила, целеустремленность — эти качества Ирены диктуют и обуславливают ее действия, служат мотивацией ее поступков. Сам Дж. Торнаторе описывает образ героини следующим образом:

Главная героиня фильма — женщина, наша современница, которая обращается к загадке своего прошлого. Это обуславливает те решения, которые она принимает, то, почему она решает изменить свою жизнь. Это очень детальный фильм, каждый герой которого помогает

---

<sup>5</sup> Цит. По: Giuseppe Tornatore Dives Into the Great Unknown. URL: [http://www.moviemaker.com/directing/article/giuseppe\\_tornatore\\_the\\_unknown\\_woman\\_20071210/](http://www.moviemaker.com/directing/article/giuseppe_tornatore_the_unknown_woman_20071210/)

<sup>6</sup> Сотрудничество с Ф.Замарионом Торнаторе продолжит на съемках фильма «Лучшее предложение» (2013).

*Илл. 5*

понять определенные составляющие современного нам феномена, с которым мы сталкиваемся повсеместно<sup>7</sup>.

В свою очередь, исполнительница главной роли, петербургская актриса Ксения Раппопорт<sup>8</sup>, так определила главную тему картины: «Это история о материнстве. История о сломанной жизни. Фильм про то, как в человеке, в котором убито все женское, несмотря ни на что, просыпается женское начало»<sup>9</sup>.

Образ Ирены в картине Дж. Торнаторе отсылает нас к ряду ярких женских образов, фигурирующих в лентах европейских режиссеров XX в. Так, можно вспомнить героиню фильма «Чочара» Витторио де Сика (1960), роль которой исполнила София Лорен. Во время Второй мировой войны

---

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> За роль Ирены К. Раппопорт получила приз “David di Donatello”. «Незнакомка» явилась первой работой актрисы в итальянском кино (в последующие году К. Раппопорт снялась в Италии в таких картинах, как: «Человек, который любит» М. Тоньяцци, «Итальянцы» Дж. Веронези, «Двойной час» Дж. Капотонди, «Отец и чужак» Р. Тоньяцци).

<sup>9</sup> Цит. по: «Пробьет двойной час» // <http://www.rg.ru/2009/09/10/ksenia.html>

главной целью для Чочары, красивой и независимой женщины, становится защита дочери от опасности. С. Лорен раскрывает в фильме тему судьбы женщины в военное время. Другим примером может служить картина «Замужество Марии Браун» немецкого режиссера Райнера Вернера Фассбиндера (1979). В центре сюжета — героиня в исполнении Ханны Шигуллы, жизнь которой проходит на фоне исторических катаклизмов послевоенной Германии. Мария стремится к богатству и самореализации ради семейного благополучия. Независимо от конкретного исторического контекста, обе героини — и Чочара, и Мария — во многом схожи сильным характером, силой воли, прагматичным отношением к жизни. Ими, как и героиней картины «Незнакомка» Иреной, движет желание самореализоваться в тех или иных жизненных обстоятельствах, достигнув поставленной цели (Мария Браун), или же утвердив себя в качестве матери (Чочара). Ирена у Торнаторе в равной степени движима и первым, и вторым мотивами. Таким образом, индивидуальный режиссерский почерк позволил Дж. Торнаторе создать два разных по эстетике и средствам художественного выражения фильма, объединенных общей темой желания, нехватки и невозможности его реализации.

В творчестве Дж. Торнаторе также получил свое отражение и аспект индивидуального и коллективного желания в кинотексте. Наиболее ярко данная тема выражена режиссером в фильме «Баария», вышедшем на экраны в 2009 г. Данная картина явилась десятой крупной полнометражной лентой режиссера. В ней, спустя двадцать лет после оscarоносной картины «Новый кинотеатр “Парадизо”», Торнаторе вновь обратился к истории своей родины, избрав местом действия родной городок Баарию (Багерию) на Сицилии. Фильм охватывает события 1920–80-х гг., отражая жизнь трех поколений одной сицилийской семьи. Жизнь города Баария показана через судьбу мальчика Пеппино Торренуова и его семьи. Детство героя приходится на время установления режима Муссолини, юность — на годы Второй мировой войны, после которой Пеппино вступает в Коммунистическую партию.

В основе картины — два повествовательных пласта: судьба главного героя и многоплановый исторический контекст (Италия XX в.), в котором он существует. Два уровня повествования в фильме затрагивают, с одной стороны, широкое коммунистическое движение, охватившее город и страну в целом и отраженное режиссером в большом количестве масштабных сцен митингов, а с другой — жизнь семьи Торренуова, поколения в которой постепенно сменяют друг друга (рождаются дети, умирает отец Пеппино).

Тема желания в картине представлена как потребность самоопределения отдельной личности в конкретных исторических условиях. Взро-

сление, становление, формирование взглядов главного героя, его участие в коммунистическом движении — выражение его индивидуального желания самореализации. Исторические события, массовые сцены фильма, ярко представленный исторический контекст (эпоха Муссолини, Вторая мировая война, коммунистическое движение в стране и т. д.) служат выражением желания коллективного.

Дж. Торнаторе остается верен своему режиссерскому почерку: он в равной степени скрупулезно выстраивает ключевые мизансцены, работает над съемкой крупных планов и прорабатывает образы второстепенных персонажей в кадре. Для съемок «Баарии» Дж. Торнаторе пригласил оператора Энрико Лучиди. Фильм снят в той же стилистике, что и «Малена»: яркие насыщенные краски, типично южно-итальянский колорит. С точки зрения режиссуры, это масштабная эпическая картина с точным подбором актеров, масштабными массовыми сценами, натурными съемками пейзажей южной Италии. Музыка, написанная для фильма композитором Эннио Морриконе, помогает восприятию происходящего на экране. Безусловно, этот творческий тандем режиссера и композитора оказался абсолютно органичным: музыка Морриконе благодаря идеальной синхронизации ненавязчиво для зрителя вплетается в киноповествование.

Фильм Дж. Торнаторе можно сравнить с эпической лентой Бернардо Бертолуччи «Двадцатый век» (1976), также отразившей судьбы двух героев на фоне масштабных исторических катаклизмов Италии XX в. Идея создания эпической картины о судьбах людей на фоне многопланового исторического контекста объединяет Бертолуччи и Торнаторе, создает определенную преемственность поколений в кинематографе Италии. В воплощении на экране различных аспектов темы желания Дж. Торнаторе, как режиссер современного жанрового итальянского кинематографа, во многом ориентируется на традиции XX в., отчасти наследуя Федерико Феллини и Бернардо Бертолуччи.

Подводя некоторые итоги, можно выделить несколько видов выражения желания в фильмах Торнаторе. Это, во-первых, визуализация желания сексуального («Малена») посредством использования субъективной камеры и концентрирования на проблеме «фантазия-реальность». Во-вторых, в «Незнакомке» желание самоопределения и поиска женской сущности выражается посредством чередования двух временных пластов, использованием флэшбэков и флэшфорвардов. Наконец, «Баария» — картина, в которой режиссер показал сопоставление индивидуального и коллективного желания самоидентификации личности в исторической реальности XX в.

*Дарья Зарубина*

## НАРРАЦИЯ СЕКСУАЛЬНОГО ВЛЕЧЕНИЯ В АНИМАЦИОННОМ ТЕКСТЕ СЕРИАЛА «СМЕШАРИКИ»

«Смешарики» — анимационный сериал, целевой аудиторией которого являются преимущественно дети, но создателям этого проекта удалось гармонично соединить мультфильм для детей и многоуровневый анимационный текст для взрослых, что позволило коснуться многих «недетских» тем. «Истории должны быть интересны взрослому и понятны ребенку», — сказал в интервью журналу «Афиша» создатель сериала «Смешарики» Анатолий Прохоров<sup>1</sup>. Выступая на онлайн-конференции, устроенной газетой «Аргументы и факты», он дал такую характеристику своему детищу: «это взрослое кино, предназначенное для детей»<sup>2</sup>. Формат мультфильма для детей позволил создателям заложить более глубокие смысловые слои на уровне символов и аллюзий, затронуть темы, интересные взрослым. В том числе — раскрыть вопросы, связанные с сексуальным и эротическим аспектом жизни. По словам режиссера Дениса Чернова, проект «Смешарики» «никогда и не был сериалом для детей, мы никогда себя не ограничивали такой целевой аудиторией. За восемь лет нашей жизни на этом проекте мы всегда старались держать некую параллельную линию в сериале, которая бы давала возможность и взрослому человеку следить за теми собы-

<sup>1</sup> Детский мир «Смешарики». Интервью Ю.Сапрыкина с А.Прохоровым. 08. 02. 2011. URL: <http://www.afisha.ru/article/8589/>

<sup>2</sup> Онлайн-конференция с Анатолием Прохоровым, 26 июня 2009/ URL: <http://www.aif.ru/onlineconf/445>

тиями, которые там происходят. И с детьми мы старались разговаривать так, чтобы не опускаться, а, наоборот, поднимать их до нашего уровня, до уровня взрослого<sup>3</sup>.

Современных исследователей интересуют особые формы и приемы наррации эроса в анимационном тексте. В силу специфики мультипликационного текста привычные формы воплощения эротических мотивов невозможны. Эффективным способом представляется фрейдистская символика, ставшая универсальным культурным кодом<sup>4</sup>. Эрос в тексте «Смешариков» занимает значимое место. Средоточием сексуальных мотивов является линия отношений Бараша и Ньюши, где обнаруживается целый спектр фрейдистских символов. Но фрейдистским звучанием некоторых образов не исчерпываются способы выражения эроса в этом анимационном тексте.

Центральным образом, вокруг которого концентрируются эротические мотивы и образы, является свинка Ньюша. Вообще постоянных персонажей женского пола в сериале всего два — Совунья и Ньюша. Но Совунья с самого начала задумана как представитель самого старшего поколения — бабушка. Таким образом, Ньюша соединяет в себе черты разных возрастов женщины: девочка, девушка-подросток, молодая женщина (В нескольких последних сериях фигурирует новый персонаж женского пола из группы «малышей» — племянница Копатыча Панди, которая должна освободить Ньюшу от роли маленькой девочки, закрепив ее переход в группу «подростки»). «Мы прозевали маму, — признается Прохоров, — но поняли это только потом. А про Ньюшу мы думали, что это такая голубая героиня, вся из себя розовенькая, сплошные бантики, и это нас ставило в тупик. Потом благодаря нашему ведущему сценаристу Леше Лебедеву у нее стал проявляться характер. И мы поняли, что раз у нас не получилось с мамой, тогда Ньюша сыграет множество возрастных ролей»<sup>5</sup>. Именно из-за этой многофункциональности эротизм Ньюши так многогранен — она проявляет и психологию девочки-подростка, с ее стремлением к целомудренным ухаживаниям, заикленность на образах принца и его прекрасной возлюбленной, и психологию молодой женщины.

Ньюша-девушка начинает ощущать пока еще непривычное для нее влечение эротического плана. Именно с образом Ньюши связана линия Чер-

---

<sup>3</sup> Реутова К. «Настоящая вселенная Смешариков» // Деловая газета «Взгляд». 13.12.2011. URL: <http://www.vz.ru/culture/2011/12/13/546480.html>

<sup>4</sup> Орлов А. AniFreud. Фрейдистская символика в анимационном кино // Киноведческие записки. 2001, № 52. С. 216.

<sup>5</sup> Детский мир «Смешарики». Интервью Ю.Сапрыкина с А.Прохоровым. 08. 02. 2011 // <http://www.afisha.ru/article/8589/>



ного ловеласа, который для Ежика и Кроша является героем страшной истории, маньяком и мучителем женщин, а для Ньюши — мечтой, которая должна осуществиться в будущем. В истории о Черном ловеласе («Страшилка для Ньюши») Ньюша — девушка, в которой пробуждается сексуальность, она стремится к страсти и боится ее. Она бежит от Черного ловеласа, но в конце серии сама выходит к нему ночью и, получив отрицательный ответ на вопрос, украдет ли он ее сердце, просит искусителя вернуться, когда она подрастет. Если в начале серии Ньюша — девочка, для которой Ловелас — кто-то вроде чудовища, вырывающего сердце из груди, то в конце похищение сердца становится даже желанным для нее, потому что Ньюша начинает чувствовать истинный смысл выражения «похитить сердце». Черный ловелас (серии «Страшилка для Ньюши», «Куда приводят желания», «Снотворец», «Два волшебника») замещает фигуру принца-поросенка.

Принц — это мальчик-ровесник, романтичный поклонник, который должен восхищаться своей дамой, слагать стихи, спешить к ней на помощь и совершать подвиги. Черный ловелас внушает роковую страсть (страсть — это ветер), к которой Ньюша оказывается психологически не готова. В серии «Куда приводят желания» она сама заставляет ветер затихнуть, чтобы он не портил ей «взрослую» прическу. Ветер разрушает иллюзию Ньюшиной взрослости. Черный ловелас в реализовавшихся мечтах Ньюши отвечает, что яхта не может двигаться, потому что нет ветра. Символику ветра раскрывает Совунья в серии «Ветер поет». Она говорит о том, что капитан из ее прошлого, который рассказал ей о ветрах, обещал вернуться, когда переменится ветер. Не разум, а «ветер» разносит людей в разные стороны или соединяет.

Во всех остальных эпизодах, кроме знакомства Ньюши и Черного Ловеласа, в мечтах и снах Ньюши Ловелас появляется на яхте, что покачивается у берега на волнах, скрытый за парусом, который наполнен ветром. Управлять ветром Ньюше помогает волшебная палочка, которую — обратим на это особое внимание — помог ей сделать пришедший во сне Менделеев. И в этой наукоцентричности понимания Ньюшей своей сексуальности еще одна особенность текста «Смешарики». Физическую привлекательность, сексапильность Ньюша трактует через физику как науку. Чтобы между ней и Барашем возникло притяжение, Ньюша вешает на шею магнит (серия «Магнетизм»), отъедается до огромных размеров, чтобы за счет наращивания объема увеличить и собственную силу притяжения (серия «Массы и расстояния»). Законы физики воспринимаются как способ контролировать и направлять эротическое влечение, внести порядок в чувственный мир. Отметим, что совсем иначе стремление стать привлекательнее выражается

у Бараша. Чаще всего он обращается к зельям (серии «Моя прелесть», «Рецепт счастья»).

Сам внешний вид Ньюши указывает на эротический подтекст. Пятнышки на боках свинки в форме сердечек. Домик Ньюши — также подчеркнутое средоточие символов женского начала (колонны, балкончик). Ньюша постоянно ест сладкое и фрукты, особенно яблоки (символическое значение по Фрейду — женские формы). Ее больше, чем остальных Смешариков, волнуют вопросы пола. В серии «Красная книга» всех Смешариков заботит, как сохранить Лосяша (ведь он вымирающий вид), и только Ньюша выпускает Лосяша на свободу, мотивируя это тем, что лоси в неволе не размножаются. Наиболее ярко проявляется сексуальность Ньюши в песне из серии «Реветь так реветь»:

Хоть режь меня на части,  
Во мне бушуют страсти.  
И я вам откровенно говорю —  
(О, говори...)  
Когда внутри пылает,  
То всякое бывает.  
Эй, там, поберегитесь, я горю!  
(О, боже мой...)  
Я горю, горю, сгораю.  
Мое пламя не туши!  
Я как лаву извергаю  
Чувства из своей души!

И далее: «Гореть — мой главный принцип! Ну где вы, где вы, принцы? Скорее, а не то испепелюсь!». Речь здесь идет не о принце-поросенке для Ньюши-девочки. В серии «Куда приводят желания» и «Снотворец» Ньюша называет принцем Черного ловеласа, а в серии «Инкогнито» Ньюша готова увидеть принца в Лосяше и Бараше.

Переход от принца-поросенка к запретному влечению к Черному ловеласу и отношениям с Барашем происходит не последовательно, а в зависимости от целей серии. «Смешарики» представляют собой концептуальный сериал, серии которого могут сюжетно перекликаться лишь на уровне автоситирования, но общего сюжета сериал не имеет. Персонажи не меняются от серии к серии. В сюжетно организованном сериале Ньюша проходила бы стадии взросления последовательно, при этом и образ принца, и форма наррации сексуального влечения претерпевали бы закономерные

изменения. Специфика концептуального сериала позволяет создателям «Смешариков» делать Ньюшу то девочкой, играющей с малышами Крошем и Ежиком, то девушкой, желающей ходить на свидания, то максималистски настроенным подростком, то взрослой женщиной.

Максимального символического выражения тема сексуального влечения достигает в серии «Горы и конфеты». Сексуальный подтекст закладывался в анимационный текст намеренно. Это подтверждает Анатолий Прохоров, художественный руководитель «Смешариков». Он рассказывал, что сценаристу Алексею Лебедеву как-то сказали, что «раз он пишет для детей, то многих важных тем не может касаться по определению. «Нет таких тем, просто надо все так преподнести, чтобы было понятно детям», — уперся он. «Ты же не можешь сделать фильм о проституции!» — возразили ему. «На спор!» — сказал сценарист. Так получился мультфильм о продажной любви «Горы и конфеты»<sup>6</sup>.

Бараш стремится видеть Горы (символ мужского начала), но без присутствия Ньюши горы становятся «маленькими неказистыми горками». В обмен на то, чтобы покачаться на качелях с Барашем и посмотреть горы, Ньюша требует, чтобы Бараш наполнил ведро Ньюши (ведро — символ женского начала, женских органов) конфетами. Поглощение сладостей по Фрейдю может быть истолковано как получение сексуального удовольствия. В данном случае позиция Ньюши — требование равенства в сексуальном наслаждении. Наслаждение мужчины (любование горами) должно уравновешиваться удовольствием для женщины (поедание конфет). Когда же Бараш делает вынужденную паузу в отношениях, Ньюша сама ставит ведро, полное конфет на его порог, выражая свое стремление к удовольствию. Но ставит тайно, чтобы оставить за мужчиной право инициировать новый виток отношений. Результатом поступка Ньюши (принятие собственной сексуальности и желания «качаться на качелях» не из-за конфет, а из привязанности к Барашу) является то, что «в этот вечер качели качались особенно долго» [Смешарики. Горы и конфеты]. Символика качания на качелях приобретает оттенок сексуальности только в линии Бараша и Ньюши. Ежик и Крош тоже встречаются на качелях и качаются на них, но при этом эротических коннотаций не появляется.

Также эротическим смыслом наполняется мотив катания Ньюши на санках (летний вариант — катание Ньюши на двухместном велосипеде). Везти Ньюшу на санях допускается только Барашу. Причем в серии «Плюс

---

<sup>6</sup> Годер И. Гора мультфильмов // Русский репортер. 17 июля 2007. №9 // [http://www.rusrep.ru/2007/09/gora\\_multikov](http://www.rusrep.ru/2007/09/gora_multikov)

снег, минус елка» Бараш катает Ньюшу на санках по земле, выбиваясь из сил, а Ньюша его еще и поторапливает. Сексуальная составляющая мотива катания на санках проявляется и в виде ревности, когда Ньюша кричит Смешарику, очарованному феей Тигрицией: «Куда вы ее везете на МОИХ САНКАХ?». В серии «Как собрать друзей по-быстрому» Ежик и Крош, прикладывая немалые усилия, везут Ньюшу на кровати к Совунье, и когда узнают, что Ньюше не требовалась помощь, а просто захотелось «покататься на кроватке», Крош спрашивает «Ежик, нас с тобой что же, воспользовали?». Если качание на качелях — это образ равного удовольствия и равного желания, то катание на санках — это образ матриархального доминирования женского удовольствия над мужским. Но эротическую символику катание на санках приобретает не с первых серий. В ранней серии «Куда уходит старый год» Ньюшу на санках везет Лосяш. В этом случае обыгрывается рождественский образ Санта-Клауса, едущего на оленях. Ньюша в первых сериях еще относится к малышам.

Обратим внимание на то, что Бараш является для Ньюши «рыцарем», а не принцем. Он сам называет себя рыцарем, а Ньюшу феей в серии «В начале было слово». Принц для Ньюши-девочки — это тот, кто сам проявит инициативу, выберет возлюбленную, совершит подвиг (сразит огнедышащего дракона), в то время как избраннице остается только ждать, когда за ней прискачет герой на белом коне. Но пассивная позиция противна характеру Ньюши. Она все время пытается инициировать появление принца, например, заточив себя в башню (серия «Принцесса в поиске»). Ньюша-девушка уже сама становится принцессой, она выбирает и одаривает своей милостью, понимает свою власть над реальным, а не нарисованным в мечтах, представителем противоположного пола, и демонстрирует ее. Например, обижается на Бараша за то, что она сама раньше пришла на свидание, так как не перевела часы (серия «Кто первый?») или отправляет Бараша против его воли в кругосветное путешествие (серия «Прощай, Бараш!»). В серии «Ее звали Ньюша» свинка выбирает себе новое имя и объявляет: «Меня зовут Корнелия. Если вы читаете книги, то должны знать, что Корнелиями называют принцесс и гордых дам. Корнелии необычайно умны, умеют держать судьбу за хвост и входить в историю. Теперь вам понятно, с кем вы имеете дело?!». Именно такой — гордой и решительной — видит себя Ньюша. Роль пассивной «принцессы в башне» слишком противоречит ее характеру. В серии «Библиотека» рассерженный Бараш даже называет Ньюшу «гипертрофированной мансипамой», что, согласно кодексу мужского тайного общества, означает «женщина, отказавшаяся от своей женской сущности». Сущность женщины выражается в слабости и зависимом поло-

жении в патриархальном обществе. Ньюша приходит в ярость, узнав, что с древних времен мужчины делают все, чтобы женщина была слабой. Ньюша постоянно стремится к превосходству и использует многие женские уловки, чтобы манипулировать противоположным полом.

Бараш — это не искушитель Черный ловелас, отношение которого навсегда остается для женщины загадкой. Влюбленность Бараша очевидна для Ньюши. Он не подходит на роль принца — для этого ему недостает загадочности, он слишком неидеален и привычен (Когда загадка появляется, как в серии «Инкогнито», Бараш и Лосяш сразу переходят в разряд принцев). Бараш рыцарь или — как часто говорит Ньюша — джентльмен. А джентльмен, по мнению Ньюши, должен «быть в распоряжении»: рядом — когда это необходимо, и не попадаться на глаза — когда хочется побыть одной. В серии «Рояль» она говорит: «Джентльмены сначала соглашались, а потом спрашивают», а в серии «Рецепт счастья» просит у Совуны зелье, чтобы уменьшить активность «некоторых» поклонников.

Зачастую взаимное влечение Бараша и Ньюши друг к другу наталкивается на необходимость определить, кто же является доминантой в их отношениях. В нескольких сериях в основе сюжета лежит конфликт Ньюши и Бараша, вызванный постоянным стремлением Ньюши настоять на своем, захватить власть. Например, в сериях «Завтрак из шести букв», «Два волшебника». В серии «Как здорово сочинять стихи» Ньюша покусается на самое дорогое для Бараша — стихотворство. И демонстрирует свое превосходство над ним в области, которую Бараш считал только своей.

Тема отношений мужчины и женщины, мотив неудовлетворенного влечения и желания трансформируется зачастую в мультсериале в мотив миротворчества, способности Бараша и особенно Ньюши менять и пересоздавать реальность («Создатель», «Ты-есть», «Черно-белое кино», «Куда приводят желания»). Очень интересен момент в серии «Снотворец», когда Ньюша во сне заказывает у Бараша сон о принце и, прежде чем записать ее заказ, Бараш медлит, когда его роль создателя снов вступает в противоречие с чувствами к Ньюше, но долг побеждает и Бараш, вздохнув, помещает в сон Ньюши Черного ловеласа.

Постоянное стремление Ньюши к доминированию и реализации собственных желаний — одна из основополагающих черт этого персонажа. Наиболее ярко стремление Ньюши упиваться своей женской властью, повелевать мужчиной показано в серии «Кто дергает за ниточки?». Бараш, потерявший чувствительность из-за долгого сидения в ожидании свидания с Ньюшей, просит Ежика помочь ему и управлять им как марионеткой, но Ньюша догадывается об этом и с радостью перехватывает «управление» по-

клонником. Это же страстная властность, почти маниакальное желание повелевать проявляется в немногочисленных сериях, где Ньюша выступает в роли взрослой женщины (или пытается представить себя таковой). Играя в «дочки-матери» она терроризирует гиперопекой Ежика в серии «Основной инстинкт», проявляет себя властной матерью в сериях о дракончике Хруме («Хрум», «С новым Хрумом!»). В серии «Трюфель» она разворачивает целую пиар-кампанию, опускаясь даже до черного пиара, чтобы получить желаемое (съесть трюфель), а когда ей в этом отказано, просто берет то, что хочет, не обращая внимания на запреты и договоренности.

Сексуальное желание, согласно Фрейд, часто символически выражается в стремлении к поеданию сладкого, вкусного. Влечение Ньюши к еде настолько сильно, что она теряет способность сопротивляться ему и утрачивает чувство меры. В серии «Сладкая жизнь» Смешарики, зная страсть Ньюши к сладкому, дарят ей на день рождения шоколадную машину. В результате Ньюша заставляет машину производить столько шоколада, что под ним оказывается погребена вся страна Смешариков. В финале серии Ньюша произносит: «Мечты сбываются, но переварить ты их не можешь». Ньюша всегда держит под рукой конфеты. В серии «Скверная примета» свинка, возмущенная тем, что стала приметой «Баба с пустым ведром», восклицает: «Я не баба! И ведро не пустое. В нем конфеты». Всем известна страсть Ньюши к сладкому и фруктам, и Бараш активно использует эту слабость, чтобы привлечь внимание свинки. Когда в серии «Диета для Ньюши» она вынуждена отказываться от еды, ее посещает видение демонического Бараша, который произносит: «Если избегать еды — то не миновать беды. Слушай, Ньюша, слушай. Кушай, Ньюша, кушай». Ньюша поддается искушению и набрасывается на фрукты и сладости. В серии «Рецепт счастья» поглощение сладкого напрямую связывается с сексуальностью персонажей: Бараш и Ньюша тянутся друг к другу в поцелуй, но в последний момент захватывают губами трубочки коктейля.

Страсть к еде, поглощению сладкого также присуща и другим персонажам — Кар-Карычу, Лосяшу, Копатычу. И хотя в линиях этих персонажей мотив сексуального желания выражен не так явно, он определенно присутствует. Копатыч и Кар-Карыч увлекаются феей Тигрицией и вдвоем везут ее на санках (о символическом значении этого действия мы уже упоминали), не позволяя Барашу приблизиться к санкам. Бараш же, для того, чтобы понравиться Тигриции, прицепляет поверх собственных рогов оленьи. Рога — еще один символ мужского начала, который неоднократно встречается в этом анимационном тексте. Лосяш переживает по поводу своих маленьких рогов (из-за этого некогда его возлюбленная ушла к лосю

с рогами побольше) и получает Нобелевскую премию «за многолетние исследования взаимосвязи между простой порядочностью и размерами рогового покрытия» (серия «Торжество разума»). Думая, что на церемонию вручения премии может прийти и давно утраченная возлюбленная, Лосяш требует от друзей увеличить его рога, чтобы их было видно издали — Смешарики привязывают к рогам Лосяша все доступные продолговатые предметы, и в конце концов рога не выдерживают их веса, отламываются и, несмотря на «торжество разума», Лосяш отказывается ехать на вручение премии с маленькими рожками. Причем самым обидным для него является то, что истоки его комплекса легко угадывает именно Ньюша, которая, выслушав историю любви Лосяша и его речь о том, что «в вопросах дружбы размер не имеет значения», резюмирует: «У тебя были маленькие рога» (Добавим, что в своих мечтах Лосяш видит себя большерогим красавцем по имени *Lovesyash*).

Лосяш является героем одной из самых «недетских» серий — «Бабочка». В серии Лосяш меняет «ориентацию», он больше не хочет «притворяться лосем» и требует, чтобы все приняли его таким, какой он есть на самом деле — прекрасной бабочкой. Но бабочки не принимают Лосяша, а друзья называют «ночной бабочкой» и пытаются вернуть Лосяшу прежний облик, искушая (обратим внимание на символику) сладкими плюшками. Лосяш срывается и набрасывается на сладкое, не в силах устоять.

Ярко выраженный детский подтекст многих серий «Смешариков» часто отмечают зрители, это видно по многочисленным отзывам на форумах. «Смешариков» активно обсуждают в сети взрослые пользователи, что еще раз доказывает, что аудитория сериала очень широкая и исследуемый нами анимационный текст оказывает большое влияние не только на детей, но и на родителей.

Часто причиной неврозов и комплексов взрослого человека, согласно концепции Фрейда, является вытеснение запретных сексуальных желаний. Для взрослого человека проигрывание травмирующих, дискомфортных сексуальных сценариев в виде просмотра анимационного текста позволяет сделать шаг к психологическому комфорту. В сюжетах «Смешариков» на образно-символическом уровне намечаются пути поиска взаимопонимания мужчины и женщины, разрешения сложных ситуаций, поиска гармонии в семье, в том числе и в сексуальной сфере. Одновременно в сериале, наряду с традиционными формами (фрейдистская символика), обнаруживаются необычные формы наррации сексуального желания — «физическая» привлекательность.

*Маргарита Капрелова*

## ЦЕНЗУРА ЖЕЛАНИЯ В ЭКРАННОМ СНОВИДЕНИИ

**П**онятие «цензура» использовалось З. Фрейдом в работе «Толкование сновидений» (1900) как внутреннее препятствие между сознательным и бессознательным психики. Фрейд писал: «...в сновидении играют наиболее видную роль две психические силы, из которых одна образует желания, проявляющиеся в сновидении, другая же выполняет роль цензуры, и благодаря этой цензуре, способствует искажению этого желания»<sup>1</sup>. Цензуре подвергаются достойные осуждения бессознательные влечения человека, она же искажает желания в процессе сновидения. Как же проявляется цензура в экранном сновидении? Чтобы понять это, обратимся к теме психоанализа в кино.

Кино и психоанализ пересекались еще со времен Великого немого. Картина «Тайны одной души» (1926) австрийского режиссера Георга Вильгельма Пабста стала одной из первых, где проявился союз кино и психоанализа. В ней представлена классическая схема интерпретации сновидений у пациента с фобией ножей: кушетка психоаналитика, анализ и истолкование образов сновидения, выявление скрытой причины невроза и провокация на переживание травматических событий. В основе фабулы лежит подлинная история лечения пациента от фобии ножей и импотенции с помощью психоанализа.

Фильм начинается с эпизода утреннего ритуала: муж бреется, жена просит мужа сбрить на ее шее завиток отросших волос. В этот момент раздает-

---

<sup>1</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. Минск: ООО «Попурри», 1997. С. 153–154.



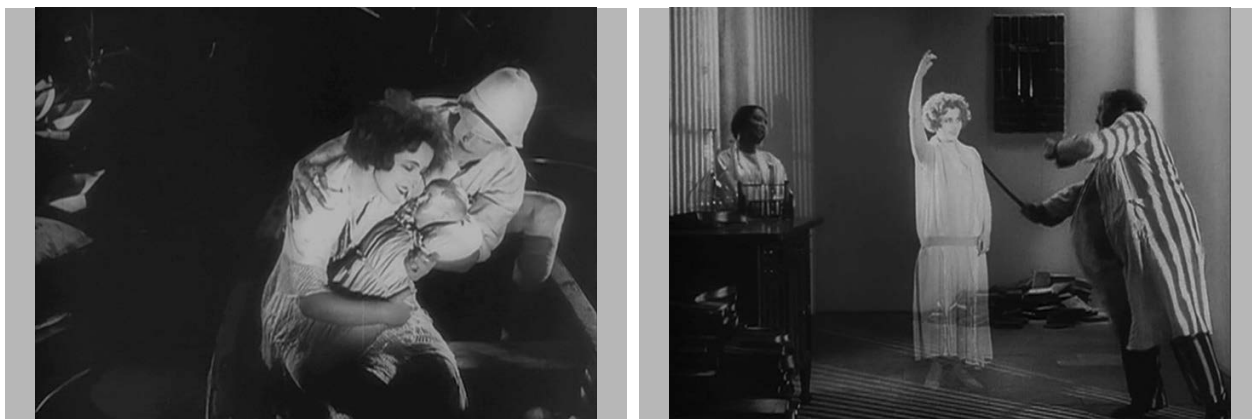
ся крик о помощи из соседнего дома. Там произошло убийство, женщину зарезали бритвой. От неожиданного крика муж поранит лезвием бритвы шею жены. Дальше происходит череда мелких событий, имеющих отношение и к характеристике главного героя (мужа играет Вернер Краус, актер, прославившийся в фильмах немецкого киноэкспрессионизма, прежде всего, в роли Калигари), и к происходящему вокруг него, в частности, известие о приезде друга семьи. А ночью ему приснится страшный сон. Наутро мужчина уже не сможет самостоятельно побриться и воспользуется услугами парикмахера. А за семейным обедом, когда приезжает гость — друг детства и кузен жены, — мужчина и вовсе боится притронуться к столовому ножу. И очень скоро ему придется воспользоваться услугами психоаналитика.

На экране сон героя длится больше семи минут, а его интерпретация во второй части фильма занимает более двадцати минут, причем, работа с психоаналитиком включает в себя не только образы сновидения, но и воспоминания, в том числе детские, и фантазии, и мечты героя. В представленном сновидении есть группа символов, которые отвечают за так называемый «самосуд»: образное решение суда, обвинения и приговора (барабанная дробь, преувеличенные тени от указующих перстов, понурая фигура героя) (илл. 1, 2). Другая группа символов связана с чувством уязвленного чувства отцовства: эпизод катания жены в лодке с другим мужчиной (кузеном), женщина достает из темной воды запеленатую куклу и передает ее кузену. Муж в ярости хватается саблю и вонзает ее в воображаемую жену, на символическом уровне совершает убийство жены (илл. 3, 4).

Помимо образов сновидения, в работе с психоаналитиком всплыли образы воспоминаний и фантазий. Еще один аспект проблемы героя — сексуальный. Герой признается врачу, что его преследовали фантазии, в кото-



Илл. 1, 2



Илл. 3, 4

рых его жена становится одной из участниц любовного гарема, где от лица «хозяина» выступает все тот же кузен Ганс. Подавленный мотив ревности к другу и кузену жены во сне обозначен фаллическим символом башни из итальянского города, где герой провел свой медовый месяц. Смеющиеся женские головы, подвешенные к колоколам, означают унижение его самого уязвимого чувства — отцовства. Неспроста две из этих женщин — сослуживицы героя — были свидетельницами сцены, где он балует маленькую девочку сладостями. В ходе психоаналитического расследования зритель узнает, что пара бездетна. И это одно из дополнений, соотносящихся с основной интригой, и цензурированное сном.

Вывод, который делает аналитик: «Вы сами осудили себя как убийцу. Сознание отвергло прикосновение к ножам. Психологическое заболевание удержало от убийства жены». Герой, признаваясь, как он был взбешен на жену во сне, демонстрирует это, хватая нож и пронзая им пустоту. Врач обращает внимание пациента на то, что тот держит в руке нож. Таким образом, пережив на психоаналитическом сеансе все травмирующие сцены, герой излечивается от своей фобии. В эпилоге режиссер показывает уже счастливую пару, у которой родился ребенок.

Хорошо известно, что Фрейд игнорировал кинематограф, и когда немецкая студия UFA в качестве рекламы фильма «Тайны одной души» использовала его имя, Фрейд устроил скандал и потребовал компенсации. Консультантами режиссер пригласил других психоаналитиков — Карла Абрахама и Ганса Сакса<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Маховская О. Кино и Фрейд // Наша Психология. 2011. № 2. URL: <http://www.psych.ru/rubric/27/articles/724/>

Психоанализ пустил мощные корни в культуре и, в первую очередь, в кинематографе. На протяжении десятилетий образ основоположника психоанализа появляется в самых разных фильмах и телесериалах, коих до настоящего времени вышло более 70. Так, образ главного героя — бунтаря-одиночки, осмелившегося бросить вызов традиционным воззрениям не только в медицине, но и в религии, одного против всех, представлен в фильме знаменитого Джона Хьюстона «Фрейд: тайная страсть» (1962). Главный герой в исполнении Монтгомери Клифта несколько романтизирован и невротичен, вероятно, это не случайно, так как к первоначальному сценарию приложил руку Ж.-П. Сартр, позднее на этом материале выпустивший книгу «Фрейд. Киносценарий» (илл. 5, 6). Фильм Хьюстона несколько иллюстративно подает основные понятия Фрейда о механизмах сновидения: сгущение, смещение. В фильме много снов, видений, воспоминаний, причем, не только пациентов доктора Фрейда, но и его самого. Примечателен первый сон доктора, который возникает сразу после посе-



Илл. 5, 6

щения странного пациента, сына генерала, рассказывающего под гипнозом о нападении на отца и испытывающего сексуальное влечение к матери. Конечно, современный зритель без труда угадывает истоки происхождения «Эдипова комплекса». Ужаснувшись увиденному на сеансе, доктор во сне видит себя с этим пациентом в одной «альпинистской» связке, они пробиваются из света в темноту пещеры, где на троне восседает жрица с лицом матери Фрейда. Этот сон повторится, но уже с более откровенным сексуальным содержанием, где «Я» героя раздваивается на детскую и взрослую ипостаси. По сути, фильмы Пабста и Хьюстона, несмотря на временную дистанцию и принадлежность разной эстетике, объединяет одно: они демонстрируют механизм сновидения и его интерпретацию, выстроенную чаще всего дедуктивным методом.

Уже в немой период режиссеры различных стран и школ, изображая сновидения, добивались особой пластики и поэтичности киноречи, нарабатывали приемы, ставшие основами киноязыка (двойная экспозиция, наплывы, рир-проекция и т. д.). Позже эти приемы закрепятся и в авторском кино. Фильмы, построенные по принципу развития внутренних образов, психологических взаимосвязей, стали классикой мирового кинематографа. Все более усложнявшийся киноязык способствовал пониманию зрителями символической трактовки образов.

Рассмотрим, как репрезентировалось сновидение в классическом кинематографе. Жанровый кинематограф Альфреда Хичкока своей логикой, атмосферой более всего напоминает ночной кошмар (об этом неоднократно упоминает Франсуа Трюффо, написавший книгу-диалог на основе 52-часовой беседы с Хичкоком<sup>3</sup>). Сновидения не являются неотъемлемой чертой кинематографического стиля Хичкока и, тем не менее, в некоторых фильмах сцены сновидений соседствуют с «кошмарной реальностью», которая у Хичкока ярче, динамичнее и более завораживающая, чем обыденная реальность, изобрази ее режиссер достоверно. У «маэстро саспенса» все слагаемые подчинены одной цели — раскрутить маховик интриги и держать зрителя в напряжении до самой последней минуты. Исцеляющей силе психоанализа Хичкок посвятил такие фильмы, как «Завороженный» (1945), «Марни» (1964).

В фильме «Завороженный» герой Грегори Пека, пережив в детстве шок, связанный со смертью брата, испытывает комплекс вины и в своей взрослой жизни. После прохождения психотерапевтического курса он все еще нахо-

---

<sup>3</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. М.: Библиотека «Киноведческих записок», 1996.

*Илл. 7*

дится под давлением травматической ситуации, схожей с детской, и обвиняет себя в убийстве. Как всегда у Хичкока, в единый клубок сплетены любовь и преступление (или ложное обвинение), зритель вместе с его героями распутывает этот клубок интриги. За дело берется его возлюбленная, врач клиники (Ингрид Бергман), и научное светило, которого играет Михаил Чехов (илл. 7). А ключом к разгадке болезни героя становится его сон, эпизод которого поставлен в сюрреалистических декорациях Сальвадора Дали. По признанию Хичкока, он хотел «снять галлюцинаторные сцены, придуманные Дали на натуре, так, чтобы снятые при естественном освещении, они казались бы до жути реальными»<sup>4</sup>. Но финансовая сторона дела перевесила, и съемки велись в павильоне, а весь эпизод выглядит застывшим и статичным. В то время как сама по себе живопись Дали близка логике сновидения, неодоушевленное пространство этих декораций мало отвечает кинематографическому компоненту сновидения. Здесь отсутствует движение, а образ требует своей дешифровки. Наклонная плоскость, с которой скатывается, словно пластилиновый, человечек. Тягучие, вязкие формы (маска, колесо-часы), по

---

<sup>4</sup> Там же. С. 92.

*Илл. 8*

которым легко угадывается почерк Дали, задник с огромными нарисованными глазами (илл. 8, 9). Один глаз перерезают ножницы, за ним открывается еще один и еще (авторская цитата из «Андалузского пса», где крупный план глаза рассекает бритва) — вероятно, символическое решение «недреманного ока», «контролера», заставляющего героя испытывать чувство вины. Куда более кинематографичным и свободным является другой образ в «Завороженном», сближающий его с бессознательной природой сновидения: в момент поцелуя героев раскрываются одна за другой двери и из последней ярко брызжет свет. Иносказательный образ оказался более многомерным, нежели сцена сна, которая могла бы сама по себе не быть столь однозначной. В одном из интервью В. Вендерс говорил, что снимать сны в кино надо не так, как снимают привычным способом, когда выстраиваются декорации и расставляют актеров. Иначе «получается тавтология, кино по своей природе — о чем бы в нем ни шла речь — уже подобие сновидения. Изображая сны, оно на самом деле еще раз демонстрирует себя»<sup>5</sup>. Именно поэтому Хичкоку особенно удаются сцены, которые не нужно утяжелять информацией, где образ сам по

---

<sup>5</sup> Вендерс В. Сны, время и видео. Инт. И. Кулик // Искусство кино. 1994. № 2. С. 11.

*Илл. 9*

себе представляет законченное целое, вбирает и отражает авторское видение мира.

В фильме «Марни» сцены психоаналитического толка связаны с игрой в ассоциации. «Марни» — фильм, недооцененный критикой и прокатом, Трюффо назвал «великим больным фильмом», «шедевром с изъяном»<sup>6</sup>, имея в виду несоответствие изначального замысла и конечного результата. Подобно «Завороженному», это расследование «тайн одной души», подобно «Ребекке» — это история Золушки, только больной навязчивыми страхами и kleptomaniей. И подобно «Психо», поступки героини связаны с сильнейшим материнским комплексом. Если в «Завороженном» визуальный ряд преобладает над вербальностью (проговариванием образа), то в «Марни», похоже, психоанализ победил.

Героиня, Марни (Типпи Хедрен) — воровка. Меняя внешность, она устраивается в фирму, а затем грабит сейф. Однажды она привлекает внимание Марка, сотрудника крупной фирмы, который затем узнает, что сейф

---

<sup>6</sup> Трюффо Ф. Указ. соч. С. 192.

*Илл. 10*

ограблен. Добившись шантажом от Марни выйти за него замуж, герой Шона Коннери терпит фиаско в роли мужа, но выступает в роли психотерапевта (илл. 10). С одной стороны, Марк старается докопаться до причин синдрома Марни, его «одержимостью» можно объяснить заботу о ней. С другой, у мужа своя «мания», своего рода нездоровый интерес к женщине-преступнице, которая к тому же остается равнодушной к нему. Эпизод на корабле, где герои ведут импровизированный диалог в ассоциации, и финальная сцена с матерью построены так, будто режиссер снимал больного на приеме у психотерапевта.

Таким образом, у Хичкока в «Завороженном» цензуре подвергается мотив убийства (Танатос), в «Марни» — сексуальность (Эрос). Как известно, Эрос и Танатос — два базовых влечения к жизни и к смерти. Именно эти силы и подвергаются цензуре. Как писал Трюффо, у Хичкока «любовные сцены сняты как сцены убийства, а сцены убийства — как любовные [...] в кинематографе Хичкока, скорее эротичном, чем чувственном, любить и умереть — одно и то же»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Трюффо Ф. Кинематограф по Хичкоку. С. 206.



Интересно, что в байопике «Хичкок» (2012, реж. С. Джекварси) — экранизации документальной книги «Альфред Хичкок и создание “Психо”» сам маэстро саспенса является пациентом психотерапевта. Хич (Энтони Хопкинс) жалуется на отсутствие признания со стороны киноакадемиков: «Я приношу им миллионы, но каждый год я сижу на этих кошмарных церемониях награждения и жду, что кто-нибудь из них скажет: “Ты — молодец”. Лишая меня этой малости, они испытывают садистское удовольствие»<sup>8</sup>. Хичкок еще обмолвится у аналитика о своих «импульсах». И далее следует монтажный стык: визуальный ряд из фотографий голливудских блондинок, которые герой держит в шкафчике под замком. Режиссер воплощал на экране мечту, роковые соблазнительницы и элегантные мужчины в его фильмах — создания «фабрики грез», made in Hollywood. И, может быть, этому лощеному искусственному миру нужен был именно такой творец, простолюдин по происхождению, невротик, с детства противопоставивший себя всему окружению, который рассказывал о своих страхах и комплексах лучше, как никто другой...

В творчестве Луиса Бунюэля — бунтаря и сюрреалиста — субъективная правда ценнее объективной реальности. «Веселый пессимист» и «большой скептик», по словам Ф. Трюффо, Бунюэль опирается на принцип контраста, как в построении сценария, так и в создании характеров своих героев. «Он никогда не снимет фильмы “за” что-то, но всегда “против” чего-то, и среди его персонажей нет никого, кто мог бы быть назван положительным героем»<sup>9</sup>. Тема искушения и греха интерпретировалась Бунюэлем с искажающими насмешливыми интонациями, выворачивающими смысл наизнанку. То, на чем лежит запрет, становится объектом маниакальной страсти его персонажей. Одержимость сплавливает бунюэлевских героев и делает их похожими друг на друга. Маниакальная страсть доходит до заикленности на избранном объекте, ситуация способна разрешиться только через претворение фантазии в реальность.

В «Дневной красавице» (1967) на пути осуществления грез героини стояло табу, утвержденное обществом как нормы поведения супружеской жизни. Бунюэль в «Дневной красавице» обращается к теме девы-мученицы, пленнице своих желаний. Двойная жизнь героини — для мужа Северины и «дневной красавицы» для заведения мадам Анаис — протекает по принципу взаимодополнения крайностей. Грезы Северины так же реальны, как

---

<sup>8</sup> Как известно, Хичкок так и не получил «Оскара», но незадолго до смерти ему вручили премию «За достижения всей жизни». Известно также, что и самого режиссера отличало специфическое чувство юмора.

<sup>9</sup> Трюффо Ф. Бунюэль-«конструктор» // Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. М., 1987. С. 34.

и ее обычная жизнь. Все, что происходит с ней вне стен дома и заведения мадам Анаис, можно истолковать как приключения ее души, фантазии героини. Фильм начинается со сцены избияния Северины лакеями. Героине можно было бы и посочувствовать, если бы... Переход от сцены в лесу к сцене в доме, где заботливый муж спрашивает ее: «О чем ты думаешь, Северина?», — свидетельствует, что своим мазохистским наклонностям Северина может дать выход прежде всего в фантазиях.

Северина открыта греху и готова к его искуплению. Героиня, подобно деве-мученице, привязана к позорному столбу и терпеливо переносит оскорбления мужа. Неслучайно пасущихся рядом быков зовут Угрызение и Искупление. Поскольку в испанской традиции бык — жертвенное животное, то символика этого эпизода характеризует Северину как искупающую свой грех перед мужем. Но для того чтобы искупить грех, она должна грешить. Только живя этой двойной жизнью, она обретает саму себя. Не есть ли весь фильм — нескромное воображение Северины? Приходила Северина в заведение мадам Анаис или была «дневной красавицей» только мысленно? Бунюэль провоцирует сознание зрителя не принимать все на веру. И самым провокационным в фильме является момент, когда Северина смотрит в окно или в глазок в стене: объективированный взгляд камеры незаметно соскальзывает в субъективное видение, происходит подмена смыслов (илл. 11). В одном случае Северина видит парижскую улицу, где лежит распростертый ниц ее муж, перестрелку отчаянного любовника



Илл. 11

*Илл. 12*

с полицейским. В другом — подглядывает за садомазохистскими играми «профессора». Возникает все тот же закономерный вопрос: то, что видит Северина, есть грубая реальность или плод ее воображения? Скорее всего, она видит то, что хотела бы увидеть. С самых первых кадров Бунюэль не отличает ее фантазии от не-фантазий, последние также правдоподобны и убедительны, и только благодаря парадоксальности ситуаций зритель готов принять их за грезы. Через весь фильм рефреном проходит звон колокольчиков, сообщающих о приближении ландо (фильм начинается и заканчивается под мерный звук этих колокольчиков) — знак того, что героиня грезит.

В «Тристане» (1970) Бунюэль вводит навязчивый кошмар героини: ей снится усеченная голова ненавистного опекуна и мужа, подвешенная вместо языка колокола (илл. 12). Желание смерти подверглось цензуре и на символическом уровне нашло выход в сновидении об отрубленной голове. В реальности же Тристана теряет ногу. Эпатирующая рифма — отрубленная голова и ампутированная нога (протез) — сцепляет фантазию и реальность. Более того, сон героини об усеченной голове опекуна становится своего рода квинтэссенцией ее жизни, и содержания всего фильма. Можно считать, что «посредством работы сновидения достигается компромисс между подавляющими силами и подавленными, а запретное желание мо-

*Илл. 13, 14, 15*

жет найти свое удовлетворение, не потревожив подавляющие силы»<sup>10</sup>. Похоже, что именно так проявляется цензура желания в фильмах Л. Бунюэля.

В классическом кино сновидение было неким зеркалом объективизации поступков, своего рода психотерапевтическим процессом, пройдя который герой получал нравственное исцеление. Так, в картине И. Бергмана «Земляничная поляна» (1957) пожилой профессор Исаак Борг на закате жизни преодолевает мизантропию и одиночество. В снах герой видит себя то мертвым в гробу, то проходит экзамен на чуткость и в конце находит путь примирения с собой и другими. Психологическое состояние, анамнез души героя режиссер проецирует через его сны. Театральным приемом остранения Бергман ставит героя «Земляничной поляны» в позицию наблюдателя и тем самым добивается психологической мотивировки его поступков. В снах бергмановского героя отражена главная проблема — психологическая. В контексте заявленной темы можно сказать, подвергая цензуре все, что связано с движениями души, отсекая от себя ценностное ядро личности, герой встречается во сне с «призраками» прошлого, не дающими ему покоя и будоражащими его совесть. (илл. 13, 14, 15).

Почему же в эпоху новых технологий сновидение подменяется симулякром? Как элемент киноповествования сновидение почти исчезло с экранов, исключение составляют единичные фильмы, да и в них визуальный ряд доминирует над смысловым. Изменились приемы воздействия на зрителя, ускорился темп повествования, все чаще это действие (экшн) и все реже — созерцательность. Появляются фильмы с преобладанием компьютерных технологий и центральной идеей путешествия в виртуальный мир, искусственно смоделированной реальности. Онтологический образ подменяется симулякром (чистой фикцией). Виртуальная реальность подменяет собой подлинную реальность, и это свойство становится главным рычагом манипулирования зрительским сознанием. Симуляция возникает тогда, когда есть реальная потребность в обладании чем-то желаемым. Это желаемое своим символическим порядком достигается в виртуальности. Таким образом, симуляция объекта в виртуальной реальности дает полную иллюзию реального. На игровой приманке отсутствия границ между миром видимым и смоделированным строится большинство фильмов последнего времени.

Так, в фильме «Клетка» (реж. Тарсем Сингх, 2000) детский психолог (Дженнифер Лопес) проводит своеобразные сеансы психотерапии с паци-

---

<sup>10</sup> Сегал Х. Функция сновидений // Современная теория сновидений. М.: АСТ Рефл-бук, 1999. С. 147.

ентами, находящимися в глубокой коме. Контакт происходит в подсознании, иначе — в виртуальности. Сюжетная канва делится на полицейский триллер с поисками жертвы серийного убийцы и виртуальные путешествия, разворачивающиеся в мозгу обездвиженного тела. Когда психолог переносится в подсознание серийного убийцы, ей предстоит столкнуться с его субличностями (ребенок, взрослый, демон) и соответствующими образами (илл. 16, 17).

Свой фильм «Съемки в Палермо» (2008) Вим Вендерс посвятил памяти М. Антониони и И. Бергмана, ушедших из жизни в один день — 30 июля 2007 г. Фильм Вендерса можно назвать своеобразным тематическим «путеводителем» по фильмам двух великих режиссеров. Как и в антониониевском «Blow up», герой фильма Вендерса — модный фотограф, живущий красивой, но пустой жизнью, и тяготящийся ею. Личный кризис и поиски себя приводят его в Палермо. Как всегда, самое интересное у Вендерса прошито сквозь сюжет и драматургию, которые, прямо скажем, не самая удачная сторона его фильмов, представляющих собой «путевые заметки», *road-movie* — жизнь-наблюдение, протекающую сквозь объектив фотоаппарата. Помимо мотива путешествия, фильм пронизывают сны героя, режиссер активно использует здесь прием сновидений. Его герой сообщает, что почти не спит («сны — это даром потраченное время») и при этом засыпает в людных местах. Эти краткие или иногда длинные сны, пропитанные



Илл. 16

*Илл. 17*

тематикой смерти (здесь Вендерс вступает в диалог с Бергманом), пожалуй, самые опозитизированные моменты в фильме, когда поверхностность, даже банальность сюжета отступает. Незнакомец в плаще с капюшоном, преследующий героя в снах, в ответ на затвор фотографа метко пускающий стрелу, — ни кто иной как Смерть (одна из последних ролей Д. Хоппера в кино). Финальный диалог со Смертью, возможно, не самый оригинальный (автор устами Смерти рассуждает о преимуществах и недостатках цифровых технологий), философские сентенции сводятся к обращению Смерти: «Расскажи обо мне людям. Покажи им, что мое лицо — это лицо каждого человека...» и примиряющим обьятьям. Но изображение у Вендерса красноречивее любых слов. Как и в «Седьмой печати» Бергмана Смерть персонифицирована и преследует героя, как в «Земляничной поляне», герой Вендерса преодолевает страх смерти. В финале Танатос уступает место Эросу, и уже стрел последнего опасается избранница фотографа (илл. 18, 19, 20).

Помимо сновидений экран репрезентирует и другие способы субъективного видения (галлюцинации, бред, грезы, искаженные воспоминания и т. д.). Зачастую они тесно связаны со снами. Точно так же как в психоаналитической практике уделяется внимание не только снам, но и ассоциациям, возникающим при интерпретации сновидения, фантазии (грезы и пр.) не сбрасываются со счетов при анализе реальности иного измерения. Тема игр с реальностью, в свое время с изяществом обыгранная Бунюэлем, периодически воскрешается в кинематографе (вспомним «Синий бархат» и «Шоссе в никуда» Д. Линча, «Шестое чувство» Н. Шьямалана, «Игры разума» Р. Ховарда, а также любого из множества фантазирующих героев Т. Гиллиама). То, что у Бунюэля было элементом стиля, в современном кино

*Илл. 18*



*Илл. 19, 20*

является драматургическими тропами-«ловушками». Иногда с полной подтасовкой и переворачиванием смыслов, как например, в «Острове проклятых» (2010) М.Скорсезе, где следователь становится подозреваемым, и — больше — преступником. Большинство фильмов на подобную тему выдержаны в жанре триллера, что и понятно. При хорошо закрученной интриге и жанровой подаче зритель воспринимает субъективную реальность как объективную, образы, разворачивающиеся на экране — зеркале подсознания, — убедительны в силу их онтологического подобия.

Интерес кинематографа к аномальным явлениям психики, теневой стороне личности и изображению подсознательных образов останется всегда. Вопрос только в целях и средствах, в «зачем?» и «как?» для каждого художника персонально, а для искусства в целом это означает развитие и обновление киноязыка.

*Всеволод Коршунов*

## ЛОЖНОЕ ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ЖЕЛАНИЯ КАК СПОСОБ ИГРЫ СО ЗРИТЕЛЕМ

Однажды я месяц вел борьбу с режиссером-первокурсником за его же собственный замысел. Автору идеи идея нравилась: два изысканно одетых героя стоят у телефонной будки и не менее изысканно препираются по поводу того, кто будет звонить в Ниццу некоему месье Дюбуа. Остроумный диалог, отточенные шутки, гроздя отсылок к европейскому интеллектуальному кино. Но на элементарный вопрос — зачем им вообще нужен этот месье Дюбуа, что они хотят у него узнать — ответа не было. Автору нужно было, чтобы герои топтались около телефонной будки, чтобы препирались, чтобы красиво развевались их шарфики. При этом до беккетовского Годо месье Дюбуа явно не дотягивал. Автор не понимал, что без ответа на вопрос, что движет героями, история не складывается.

Желания, потребности и цели — важнейшие механизмы, которые запускают большинство сюжетов в кино. У героя есть потребности, они формируют желания, желания ставят перед героем цель, к которой он стремится на протяжении истории. Это называют «прямым коридором классической наррации»<sup>1</sup>, где желаемое, цель — стержень повествования. Однако то, что обязательно в классической наррации, не догма в неклассической. Неклассическая наррация позволяет вести совсем другую игру со зрите-

---

<sup>1</sup> Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph. Rosen). New York: Columbia University Press, 1986. P. 17–35.

лем. В частности, смешивать желаемое и действительное, ломать границы между ними.

Кинематограф с самого зарождения стремился найти способы показа сознания на экране. Честь первооткрывателя принадлежит Дэвиду Уорку Гриффиту, который в фильме «Много лет спустя» сделал психологически мотивированную склейку, показав то, о чем думает героиня. В 1920-е гг. представители немецкого экспрессионизма сделали экран проекцией сознания. Ален Рене, Федерико Феллини, Андрей Тарковский и другие кинорежиссеры смогли соединить на экране разные пласты сознания (воспоминания, сны, видения, мечты, желания) и убрать при этом привычные маркеры-разграничители, тем самым вовлекая зрителя в сложнейшую игру. Эта игра строится на так называемом контркоммуникативном принципе повествования, когда нарратор не растворяется в повествовании, а постоянно напоминает о своем присутствии и вместо того, чтобы постепенно открывать информацию (так, чтобы в финале неизвестного не осталось вовсе), все больше запутывает зрителя, оставляя его с так и не проясненными загадками.

Один из видов такой игры — смешение желаемого и действительного, когда мы видим желаемое как реально осуществившееся. Современный кинематограф предлагает усложненные варианты этой игры, когда «желаемое как действительное» — это уже не отдельная сцена, а сам принцип повествования, в котором автор растворяется, становится невидимым. В российском кино последних лет можно назвать два любопытных примера такого подхода — фильмы «Жить» Василия Сигарева и «Собираатель пуль» Александра Вартанова.

В картине Сигарева три сюжетных линии: только поженившихся Анто́на (Алексей Филимонов) и «Гришки» (Яна Троянова); лишенной родительских прав Галины (Ольга Лапшина), которая по нелепой случайности теряет обеих дочерей; мальчика Артема (Алексей Пустовойтов), разлученного с отцом (Евгений Сытый). И «Гришка», и Галина, и Артем сталкиваются со смертью и воскресением. Муж, избитый до смерти, приходит из морга, девочки, попавшие в аварию, оживают, отец, покончивший с собой, ходит под окнами. Показано это так, чтобы зритель на время перестал мыслить рационально и поверил: никаких смертей не было. Проекция сознания, желаемое выглядит как реальность. Но показано это по-разному. Можно говорить о трех моделях разграничения желаемого и реального, которые выстраивает Сигарев.

Любопытно посмотреть на эти модели с точки зрения психологии, а точнее гештальт-терапии. Основоположник гештальт-терапии Фриц Перлз выделял пять стадий невроза, которые очень похожи на путь героя в нар-

ративных структурах. Первая стадия — формальная, стереотипическая, выполнение внешних ритуалов: рукопожатия, улыбки, ни к чему не обязывающие формулы речевого этикета типа «Привет! Как дела?». Вторая стадия — «искусственная». Вот как об этом пишет Перлз: «Мы играем в игры и роли — очень важного бонзы, тирана, плаксы, маленькой девочки, послушного мальчика — не важно в какие. Таким образом, это поверхностные, общественные уровни состояния как если бы. Мы ведем себя, как если бы мы были лучше, сильнее, слабее, более послушными и т. д., нежели на самом деле». Третья стадия — фобическая, тупик. Человек осознает, что не проживает жизнь, а играет роли. И он старается избегать страдания, боли, как бы блокирует неприятные переживания. Четвертую стадию Перлз называет фазой имплозии: «Этот четвертый уровень проявляется как смерть или как страх смерти. [...] Мы сжимаемся, закрываемся, имплозируем». Это этап эмоциональной анестезии. Но за имплозией следует эксплозия, эмоциональный взрыв: «Уровень смерти становится полным жизни, и эта эксплозия создает настоящего человека, способного распознавать свои чувства и выражать их»<sup>2</sup>. Перлз выделяет четыре типа эксплозии: злость, радость, сексуальная разблокировка и траур, когда человек проживает горе и находит в себе силы жить дальше. Очевидно, что все герои Сигарева переживают именно этот, четвертый тип эксплозии.

Как пишут биографы Перлза, «этот путь — сквозь сомнения к настоящему «я», к тому, чтобы заново стать целостным, к свободному формированию личности, как условию дальнейшего органического роста — оказался наиважнейшим открытием его жизни»<sup>3</sup>. Таким образом, желаемое — это жить полной жизнью, что, собственно, и вынесено в название фильма. Интересно, что герои Сигарева, оказавшись практически в одной и той же ситуации — потери любимого человека, находятся на разных стадиях Перлза.

Гришка, героиня Яны Трояновой, проживает фазу имплозии за кадром. Мы видим, как она нервно реагирует на шутку Антона с найденным зубом: он может быть заразным. И она этой заразы боится, воспринимает ее как смертельную угрозу. Сигарев в интервью и частных беседах неоднократно говорил: не только Антон болен СПИДом, что проговорено буквально. Гришка — тоже. Известие о смертельной болезни и реакция на нее — импловивные переживания — остались позади. Герои на пути к эксплозии. Может показаться, что венчание — это элемент второго, ролевого уровня. Но они

---

<sup>2</sup> Gestalttherapie in Aktion. Neuentwurf der Gestalttherapie. Цит. по: . Проект НЛП: исходный код. М., 2002. С. 100.

<sup>3</sup> Neuentwurf der Gestalttherapie. Цит. по: . Проект НЛП: исходный код. М., 2002. С. 99.

делают это не ради социальных ролей, а потому что «теперь нестрашно». Нестрашно жить и — главное — умирать. При этом весь эпизод выхода в эксплозию густо населяют маркеры смерти. Сначала молодые люди видят отца Артема, героя Евгения Сытого. Это своеобразный ангел смерти, проводник смерти. Именно на него засматривается в окно автобуса Галина Капустина из «соседней» сюжетной линии. Гришка и Антон тоже как-то преувеличенно реагируют на его появление, словно увидели нечто сверхъестественное. Если вспомнить, что в фильме нет внятно обозначенного момента, когда именно отец покончил жизнь самоубийством, можно предположить, что это произошло до начала истории, и герои на самом деле видят ангела смерти.

Затем — зуб как носитель смертельной заразы, дятел, похожий на могилку, украшенную цветами, погасшая свеча в церкви. И смерть врывается в жизнь героев, причем это кажется не случайным, а закономерным. И Гришка вновь скатывается в имплозию. Она буквально воспринимает себя как неживого человека. Она идет к священнику:

- Отпеть меня надо.
- Покойников отпевают.
- А я какая?

Затем пытается покончить с собой. И в тот самый момент, когда мы видим руку, опущенную в ведро с водой, видим в ведре жидкость кровавого цвета, появляется Антон. Как спаситель, как носитель эксплозии. Рационально это никак не объяснимо, поверить в это невозможно. Но происходит это, во-первых, в критический момент, когда не рационально, а эмоционально мы готовы принять любой метод спасения героини. Во-вторых, есть формальная зацепка — в этот момент мы еще не видели трупа, мы лишь слышали реплику «Он же умер», причем от какого-то заторможенного милиционера, который мог ошибиться, перепутать. И в-третьих, само появление Антона решено с помощью действий, которые ассоциируются с рациональным. Он перевязывает руку Гришки (кстати, этот ход будет и в линии Капустиных, когда нам натуралистично покажут, как Галина смазывает ссадины дочерей зеленкой), он завешивает разбитое окно одеялом, то есть делает какую-то правильную мужскую работу. Не совершает ничего странного, экстраординарного, мистического. Ведет себя как живой человек. В этот момент даже его малоубедительное объяснение — не звонил, потому что телефон отобрали, — убеждает.

То есть вход в эту материализацию желаемого никак не маркирован. А вот выход показан очень четко. Мы видим кровь, проступающую сквозь повязку, мы видим однокадровый флэшбек — каталку с телом, закрытым

с ног до головы белой тканью, видим пустую кровать. Антон исчез, и мы убеждаемся, что никакого возвращения не было. А значит, не было и эксплозивного взрыва. Он был обманкой, причудливой формой механизма отрицания — это не со мной, этого не было, никакой смерти не было. Героиня по-прежнему в состоянии имплозии, психологической смерти. Мы прощаемся с ней на остановке, которая напоминает гроб. Но сам факт того, что она вышла, что она идет снимать деньги на похороны, что она ест воздушные палочки, обозначают, что она вновь оказалась на той стадии, в которой мы ее и встретили, на выходе в эксплозию. Горе начинает переживаться. Героиня не блокирует горестное переживание, а впускает его в себя. А потому будет жить, что и манифестирует режиссер титром, который дает именно на этом плане.

Ровно та же конструкция — желаемое как действительное, отрицание в формах эксплозии — заявлена и в линии Галины Капустиной. Но встречаемся мы с ней уже на другой стадии, на выходе из тупика. Поначалу может показаться, что это игровая стадия: Галина изображает образцовую хозяйку и мать. Но это скорее ролевая модель данного конкретного события: мы видим, что милиционерша также старательно отгораживается от живых человеческих эмоций, то есть старается не выходить за пределы первой, формальной стадии. Что касается Галины, то мы узнаем, что имплозивный взрыв у нее позади, он связан с гибелью мужа. Позади и ложный эксплозивный взрыв в виде пьянок и дебошей. Ложный — потому что создал лишь видимость полноты жизни. И героиня откатилась на стадию тупика, осознания неподлинности жизни, она пытается из него выкарабкаться. И вновь сталкивается с потерей.

Собственно, потеря у нее тройная. Сначала она теряет мужа, потом дочерей. Причем важно: в момент «протрезвления» она была уверена, что убила их, просто забыла, бросила на произвол судьбы, «девок угробила, думала, задохли они». И затем она теряет их еще раз. Потеря связана с чувством вины, отсюда включение механизма отрицания — погибли они не из-за аварии, не из-за того, что кто-то отпустил водителя, а из-за того, что некогда она своими руками создала эту чудовищную ситуацию. Авария — лишь следствие. Поэтому физический эффект, когда от покойников идет пар, потому что их вынесли из тепла на холод, становится спасительной зацепкой. Они не умерли, они дышат. И зритель готов в это поверить, но рациональное мышление говорит: это иллюзия, это желаемое, которое выдается за действительное. Героиня, кажется, тоже это понимает. Поэтому ее реакция выглядит естественной — это имплозия, психологическая смерть, Галина становится бесчувственной, не реагирует ни на какие раздражители, «я одна хочу».

Но вдруг механизм отрицания начинает работать с удвоенной силой. Героиня становится активной, решительной, идет на кладбище, откапывает девочек, моет их, кормит. Все это выглядит эксплозивным взрывом, за которым — счастье, полнота жизни. И опять нет никаких маркировок — зеленка, мыло, пироги — все показано так же натуралистично, как несколькими минутами ранее — детские гробики и компот на поминках. Очень интересно об этом пишет кинокритик Елена Стишова:

В процессе сеанса я запретила себе отличать явь от галлюцинаций героев. Только так, отключив рационализм, и нужно смотреть этот фильм — отдавшись во власть эмоционального потока. Иначе не вступишь, не прочувствуешь, не оценишь хотя бы вот эту — несравненную по трепетному ощущению материнства сцену купания двойняшек. Разомлевшие девочки сидят валетом в допотопном цинковом тазу, мать аккуратно прижигает зеленкой ссадины на мордашках, каждая получает леденец на палочке<sup>4</sup>.

И в этот самый момент — угроза четвертой потери. Стучится соседка, подъезжают скорая, милиция. У Галины хотят отобрать ее девочек. И она прячет их вместе с собакой в подпол, а сама открывает вентель на газовом баллоне. Вместо эксплозивного взрыва — взрыв газа. Эксплозия оказалась фантомом, за которым так же, как и в первой линии, скрывался механизм отрицания. В отличие от первой линии, здесь в это простое рациональное объяснение не веришь до последнего. И когда открывают подпол, и мы видим мертвых двойняшек, вертится мысль: они же могли просто захлебнуться. То, что собака не захлебнулась, а значит, девочек положили в гроб уже мертвыми, видишь и понимаешь не сразу. За счет игры с ложной эксплозией и отсутствия маркировок желаемого и действительного Сигарев погружает зрителя в иррациональное состояние, когда мы вслед за персонажем верим в то, во что поверить нельзя.

Третий герой фильма — мальчик Артем — от начала и до конца находится на стадии имплозии. Он повернулся к миру взрослых спиной и смотрит в окно. Окно — связь с умершим отцом. Любопытно, что смерть во всех трех линиях показана как одномоментный процесс. Выходит к Гришке милиционер с репликой «Он же умер». Разбивается автобус с девочками. Просыпается Артем с криком «Папа умер». Но в финале выясняется, что ничего реального в истории с мальчиком нет. Мать, злобная, циничная,

---

<sup>4</sup> Не зарастет на сердце рана // Новая газета: сайт. 2012. URL: <http://vsigarev.ru/doc/28.html>

бесчувственная оказывается тихой, спокойной. Вернувшийся отец — галлюцинацией. А отчим — и вовсе фантазией мальчика. Его Артем придумал, наделив внешностью врача скорой помощи. И вновь вход в иллюзию, в желаемое осуществлен предельно натуралистично и рационально. Здесь — через реакцию взрослых, в первую очередь матери.

Именно точка выхода из ирреального действия в линии Артема — когда все, что мы видели до этого момента, подвергнуто сомнению — развеивает остатки сомнений по поводу других линий. Воскресение мертвецов — это желаемое, но не действительное, замещение реальности. И реально ли умер персонаж Евгения Сытого в момент, когда проснулся и закричал мальчик, или он умер давно, а сам этот момент вернулся в виде кошмарного сна? Это не совсем понятно, да, впрочем, и не так уж важно. Главное — вплоть до последнего кадра мы не понимаем, что находились внутри сознания мальчика, видели то, что он хочет видеть, овеществленное желание. Если в линии Антона и Гришки вход в мир желаемого не маркирован, а выход дан четко, если в линии Капустиной эти маркировки смазаны, то в линии Артема входа в мир овеществленных желаний нет, а выход маркирован предельно внятно, даже жестко.

Этот же принцип — «желаемое вместо действительного» — положен в основу картины Александра Вартанова «Собираатель пуль», экранизации одноименной пьесы Юрия Клавдиева. Нужно сказать, что соединение реального и ирреального — основа поэтики Клавдиева. Вот как об этом пишет театральный критик Павел Руднев, который называет этот метод галлюциногенным, кислотным реализмом:

В пьесах Клавдиева сливаются две разнополюсные опции: густой, фотографический реализм и мир фантазийных галлюцинаций, осколки сознания «поколения фэнтези». Нет, у Клавдиева, к счастью, не бывает в пьесах спецэффектов, напластований, выпадений в прошлое, загадочных превращений людей в насекомых и мистических картин. Его герои мутируют внутренне, вырабатывая в самих себе интеллектуальный ресурс для самооправдания, свою потустороннюю «легенду» для самоидентификации. Рядом с героем постоянно живет его персональная религия, его интимный мистический культ<sup>5</sup>.

Безымянный подросток (Руслан Назаренко) живет в двух реальностях. В первой — ссоры с отчимом и проблемы в школе. Во второй — война собирателей пуль и древоточцев. Причем авторы настолько ловко приучают

---

<sup>5</sup> Юрий Клавдиев и зов Ктулху // Фонд «Идеология»: сайт. 2006. URL: [http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=7047&Itemid=0](http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=7047&Itemid=0)



зрителя к этой оппозиции реальностей, что в те моменты, когда герой в своей обычной школьной жизни совершает чрезмерно жестокие поступки и даже убийства, мы не замечаем подмены. Это невероятно, но мы готовы в это верить, потому что выдуманная реальность — другая, мифологическая. Но оказывается, что в сознании героя эти два пласта смешались, и мы давно уже находимся в мире его овеществленных желаний. От того, какой момент мы примем за точку входа в этот мир желаний, замещенной реальности, зависит концептуальное видение всей картины.

Первая половина фильма дает возможность двояко толковать, что же происходит с героем. С одной стороны, может показаться, что мир насилия из фантазий о собирателях пуль размыкается, проникает в реальность. Если поначалу мальчик только представлял себя частью некоей силы, то теперь он эту силу начинает проявлять. Унизили одноклассники — избил младшего, а потом всадил нож в живот обидчика. Не ладится с девушкой-ровесницей — соблазнил взрослую женщину. Доконала учительница — публично оскорбляет ее, хлопает дверью, и все понимают: обратного пути нет.

Но чем дальше, тем меньше веришь агрессивным действиям героя. Особенно это касается эпизода в колонии для несовершеннолетних, куда мальчика отправляют мать и отчим. Он не просто сопротивляется устоявшимся порядкам, не просто вступает в конфликт с местным главарем, но устраивает бунт против администрации и всеобщий побег. Примерно в середине фильма прорастает вторая система координат: не фантазии выплеснулись в реальность, а реальность в фантазии. Мы оказались внутри сознания подростка, который любит сочинять истории не только про древоточцев и собирателей пуль, но и про себя. И в какой-то момент реальность кончилась, и мы вошли в мир фантазий, мир овеществленных желаний.

Если Сигарев отказывается от швов, точек входа в ирреальное, то Вартанов выстраивает целую систему этих маркировок. Другой вопрос, что не все из них сразу как маркировки распознаются. Можно выделить пять уровней этих швов. Первый — самый очевидный и довольно ординарный — возврат в исходную точку. Герой стоит в ванной. Выходит на кухню — там отец — воплощение маскулинности, сильный, серьезный, «крутой». Он пьет водку и протягивает стопку сыну. Склейка — герой снова в ванной. Он выходит на кухню. Там мужчина в свитере, похожем на отцовский. Но это отчим. Вместо героического — бытовое: «Чайникними!»

Второй уровень — неправдоподобие экранного действия. После того, как герой попадает под машину, он оказывается в больнице. К нему приходит Вика, его девушка. Она раздевается и ложится к нему. Причем сексуальный акт показан как-то трогательно, по-детски наивно, как мальчише-

ская мечта. На самом деле мир желаний героя сводится всего к двум вещам. Той самой женщине, с которой он знакомится в самом начале после неудачных попыток прикоснуться к Вике, он говорит: «Раньше здесь был пустырь, на нем собирались подростки, они читали друг другу стихи и трахались. Что еще им было нужно?» Так что нет ничего удивительного, что эротическая сцена показана чисто, нежно, поэтично. Герои проводят вместе ночь, а утром садятся на кровать и начинают курить. Поверить в такое странное превращение недотроги Вики и полное отсутствие контроля со стороны взрослых решительно невозможно.

Третий уровень уже предполагает подготовленного зрителя, его умения читать язык экрана. Это асинхронность. Например, в самом начале герой идет по улице с Викой. Он рассказывает ей про собирателей пуль и древо-точцев. Она что-то уточняет, он отвечает. При этом губы их неподвижны. Единственная синхронная реплика Вики в этой сцене: «Наглый, как танк». Это ответ на его попытку поцеловать. И этот прием повторяется еще в нескольких сценах. Можно предположить, что синхронная реплика — реальна, а все остальное — фантазии героя: он доверяет любимому человеку самое дорогое, что у него есть. А в реальности, скорее всего, они идут и молчат. Вплоть до попытки сорвать поцелуй и грубой реплики-ответа.

Четвертый уровень — интертекстуальный. Сам герой проговаривается, что больше всего на свете любит смотреть кино. В фильме есть несколько отсылок к другим кинокартинам. Самый яркий пример — финал, отсылающий к картине Франсуа Трюффо «Четыреста ударов». После побега из колонии герой долго бежит по лесу, подобно Антуану Дуанелю, оказывается на берегу озера (у Трюффо — море), входит по пояс в воду, запутывается в тумане, остервенело бьет по воде и в отчаянии смотрит прямо на нас, в камеру. Режиссер, подобно Трюффо, останавливает этот план, «ловит» стоп-кадр.

Кроме того, Антуана Дуанеля напоминает и герой, мальчик с волчьей маской. Момент, когда в ответ на реплику учительницы «Завтра в школу с отцом» герой кричит «Нет у меня никакого отца», напоминает сцену, когда Дуанель говорит, что у него умерла мать. Свидание с матерью мизансценически повторяет подобный момент у Трюффо. Но помимо «Четырехсот ударов» в фильме есть отсылки к другому фильму, на который опирался Трюффо. Это «Ноль за поведение» Жана Виго. Мир взрослых, колония и в особенности подготовка к бунту показана в духе Виго.

С интертекстуальным уровнем тесно связан пятый пласт маркировок — эстетизация, кинематографические приемы. Фильм поражает густотой формы. Может даже создаться впечатление: то, как показывается, не

соответствует тому, что показывается. Можно выделить десять кинематографических приемов, которыми особенно активно пользуется Вартанов:

- рваный годаровский монтаж
- цифровое искажение, подрывы изображения
- перемотка
- рапид
- игра светотени
- фильтры и намерные насадки
- контражур
- многослойная экспозиция
- любимые многими операторами преграды на первом плане — столбы, балясины, решетка
- затемнение, которое служит одним из способов обозначения точки зрения героя.

Мы не просто видим какую-то сцену его глазами, мы видим, как эти глаза закрываются и открываются. Такой несколько хулиганский прием. Все вместе это дает ощущение искусственности, условности всего, что мы видим на экране, игры в кино. Например, персонаж Руслана Назаренко знакомится с десятилетним мальчиком в очках. Он изгой, мусорщик. Наш герой становится его защитником, а мальчик — проводником в мир колонии. Причем выясняется, что он здесь уже два года. В то, что тихий ребенок в очках сидит в колонии для несовершеннолетних с восьми лет, поверить решительно невозможно. Здесь важно другое. По сравнению с мусорщиком главный герой выглядит взрослым, сильным, таким мачо, Бредом Питтом, Тайлером Дерденом из «Бойцовского клуба». А хилый нерешительный мусорщик — Нарратором. Причем «Бойцовский клуб» входит не как интертекстуальный код, а скорее как смутная, едва угадываемая ассоциация. Образ взрослого кино, в которое играют дети. Они с серьезным видом обсуждают план побега, захватывают оружие, «снимают» охрану, угоняют фуру. Дети от восьми до четырнадцати.

Таким образом, можно предположить, что подросток, увлеченный кино, посмотрелся фильмов — от Трюффо до Финчера. И в мире фантазий выстраивает свою жизнь как кино. Причем, как и в «Бойцовском клубе», мы, вероятно, имеем дело с двумя изолированными частями сознания — одна живет обыденной жизнью, другая делает то, чем первая и восхищается, и ужасается. Делает то, на что в реальности герой не способен, но что бы ему очень хотелось сделать — ответить на обиду, быть вместе с любимой девушкой, послать учителей ко всем чертям. Возвращаясь к терминологии Перлза, можно сказать, что одна половина сознания проживает фазу им-

плозии, а другая — проецирует эксплозивный взрыв, но не в реальности, а в фантазии. Можно даже предположить, что и сами эти обиды и конфликты — тоже плод воображения героя, ведь они тоже показаны по-киношному красиво. Но, казалось бы, зачем подростку придумывать сложные, проблемные ситуации? В разговоре со своим alter ego он дает ответ: «Я сам могу причинить себе гораздо большую боль, чем та, которую эти пацаны мне причинили только что». Что если это защита или подготовка? Или просто сочинение вымышленных приключений?

Перед тем, как оказаться в колонии, герой едет на машине, мечтает, размышляет, откровенничает сам с собой. Мы видим открытое окно иномарки. И вдруг иномарка оказывается милицейским уазиком, который привозит героя в тюрьму. Что это — парень ехал на уазике в тюрьму и представлял себе путешествие, свободу, счастье? Или наоборот: ехал с матерью и отчимом на дачу и, насмотревшись Трюффо, вообразил себя его героем? Вся система маркировок реального и ирреального, повышенная условность изображения убеждают, что, скорее всего, второй вариант. Интересно, что в финале а-ля Трюффо герой, стоя по пояс в реке, заблудившись в тумане, в ярости и бессилии бьет руками по воде, словно пытаясь проснуться, выйти из игры. И это еще один ключ, еще один индикатор нереальности происходящего, ложного осуществления желания.

Вместе с тем многослойность маркировок, совмещение элементов разных уровней в одном эпизоде страшно запутывают зрителя. Если побег — это фантазия, то реальны ли сама колония, авария, больница, скандал в школе, избиевание мальчика, флирт с незнакомкой? Фильм дает возможность по-разному ответить на эти вопросы, предполагает множественность трактовок.

Если у Сигарева ложное осуществление желания — это закамуфлированный механизм отрицания, то у Вартанова и Клавдиева это спасение от тоски. Как формулирует это Павел Руднев, «Клавдиев фиксирует колоссальную тоску современного человека (по большей части, подростка) по идеологическому, религиозному, надмирному обоснованию своей жизни»<sup>6</sup>.

Таким образом, принцип ложного осуществления желания решает разные задачи в этих двух фильмах, создан для разного. Но само его использование — очень интересная форма работы со зрителем. Эта форма представляется очень продуктивной и актуальной сегодня, когда кино переживает кризис, в том числе и кризис нарративных технологий.

---

<sup>6</sup> Юрий Клавдиев и зов Ктулху // Фонд «Идеология»: сайт. 2006. URL: [http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=7047&Itemid=0](http://www.ideologiya.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=7047&Itemid=0)

*Мария Андрианова*

## ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ОТСУТСТВИЯ ЖИВОЙ ЖИЗНИ В ФИЛЬМЕ «В ЧЕТВЕРГ И БОЛЬШЕ НИКОГДА»

Фильм А. Эфроса «В четверг и больше никогда», созданный на основе киносценария А. Битова «Заповедник» (1972), был снят в 1977 году. Его можно поставить в один ряд с такими знаковыми фильмами конца семидесятых как «Отпуск в сентябре» (1979)<sup>1</sup>, «Осенний марафон» (1979)<sup>2</sup>. Эпоха «застоя» породила целую галерею образов негероических героев своего времени — слабых, запутавшихся в жизни, пьющих, изменяющих женам, безответственных и безвольных, но в то же время ищущих возможностей для самореализации и трагически ощущающих ее невозможность. В конце 70-х особенно остро стало чувствоваться отсутствие в жизни чего-то самого главного, живого, настоящего. Утрата способности любить, угасание чувств, умирание души, разрушение связей между людьми, между поколениями, между человеком и природой — вот главные симптомы «болезни века», диагноз, который ставится человечеству в фильмах Эфроса, Мельникова, Данелии.

Отсутствие, нехватка, утрата чего-либо может быть выражена в тексте напрямую, вербально, например, через такие обороты в речи нарратора как «не было», «не хватает», «отсутствует». В фильме, если речь идет о каких-то абстрактных понятиях, это невозможно, если, конечно, не прибегать к таким приемам, как голос за кадром. Однако и в тексте для того, чтобы показать общую редукцию жизни, как правило, используется система намеков,

---

<sup>1</sup> Фильм снят по пьесе А. Вампилова «Утиная охота». Режиссер Виталий Мельников, в главной роли Олег Даль.

<sup>2</sup> Фильм снят по одноименной пьесе А. Володина. Режиссер Георгий Данелия.

символических образов и т. д., поскольку это придает тексту наибольшую художественную выразительность. Возможно ли перевести эту систему символических образов с языка художественного текста на язык кино? Рассмотрим этот вопрос на материале сравнительного анализа киносценария «Заповедник» и фильма «В четверг и больше никогда»<sup>3</sup>.

В ходе анализа выявляется ряд существенных различий между текстом и фильмом. Сюжет в сценарии начинается с описания того, как герой, Сергей, суетливо заканчивает свои дела перед отъездом — раньше времени завершает прием в больнице, где он работает, успевает забежать к жене, выпить с друзьями... Эта суетливость столичных жителей очень часто противопоставлялась размеренной, спокойной, настоящей жизни в гармонии с природой в прозе деревенщиков (В. Распутин, В. Белова и других). По-видимому, в сценарии Битова эта суета и постоянное вранье героя (он всем рассказывает, что у него через два часа самолет, но все не улетает и не улетает) также осмысливается как ненастоящая жизнь. В фильме эпизод в больнице отсутствует, а сцена общения с друзьями сильно редуцирована. В герое фильма в меньшей степени выявлена эта суетливость, имитация кипучей деятельности и бурной жизни. В сценарии объяснение с гражданской женой перед отъездом очень динамично, герой изображает бурные эмоции, разыгрывает ревность, когда жена, как ему кажется, слишком легко его отпускает, хотя настоящих чувств он при этом, по-видимому, не испытывает.

Первая сцена в фильме — прощание с женой на балконе — лишена этой динамики, она целиком статична. Долгое время герои просто стоят спиной к зрителям и молча смотрят с балкона вдаль, потом начинают разговаривать, но их речь тоже медленная, плавная, спокойная, никакой суеты, никакой экспрессии. Как будто им лень не только чувствовать, но даже имитировать чувства. Примечательно, что в начале сцены герой оказывается не в центре кадра, а в самой левой его части, в освещенном прямоугольнике балкона, остальную часть кадра занимает темное пространство коридора. Мало того, в кадр попадает только половина его тела, что может быть проинтерпретировано как неполное присутствие героя в этом пространстве, некая раздвоенность его личности. Наполовину он принадлежит этому фальшивому, лживому и духовно мертвому миру мегаполиса, но пока еще только наполовину.

---

<sup>3</sup> Подробный анализ такого рода проводится нами впервые. О «Заповеднике» Битова вообще практически нет серьезных литературоведческих работ, кроме, пожалуй, рецензии Риммы Запесоцкой (см.: *Запесоцкая Р.* Олег Даль открывает проблему // Крещатик. 2006. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/2/za24-pr.html>

Отсутствие живой жизни в этом мире показано через панорамный вид Москвы, открывающийся с балкона, где стоит герой. Это пространство, в котором преобладают тусклые серые краски, где деревья почти лишены листвы, и оно резко контрастирует с пространством заповедника, с яркостью его красок и богатством природы. Во время разговора между героями в кадре появляется собака Терри, которую Сергей берет с собой в поездку по просьбе жены (в сценарии этот сюжет отсутствует). Собака — живое существо, беззаветно преданное герою, а жена требует, чтобы он оставил ее в заповеднике. Прикрываясь благими намерениями, но, по сути, только ради личного комфорта, она принуждает Сергея к предательству по отношению к единственному существу, еще связывающему героя с миром природы, с живой жизнью. Собака в какой-то мере — *alter ego* героя, символизирует живую часть его души<sup>4</sup>.

Как в сценарии, так и в фильме ставится проблема неразрывной взаимосвязи природы и человека, экологии души. Для Андрея Битова эта тема — одна из ключевых в его творчестве. В этом он сближается с деревенщиками, которые в семидесятые годы активно пытались привлечь внимание общественности к проблемам экологии. Как и для деревенщиков, для Битова экология связана не только с охраной окружающей среды, но и с исторической памятью, любовью к родине, к своим предкам, и вообще способностью человека любить. Утрачивая память о своих корнях и любовь к родине и к родителям, человек утрачивает и любовь к потомкам, утрачивает связь с непрерывной цепочкой жизни и становится причиной ее исчезновения на земле.

Утрата связи с корнями и способности любить — проблема не только Сергея, но и всего поколения. В фильме (как и в сценарии) есть эпизод, когда туристы посещают музей на территории заповедника, и Иван Модестович показывает им различные вещи, найденные на древней стоянке людей каменного века. Но туристам все это не интересно, они не ощущают связи времен, им не нужна память о своих предках из далекой древности. Они говорят: «Возьмите ваш булыжник». В Сергее это отсутствие интереса к своим предкам, корням ощущается еще сильнее. Он никогда не интересовался своим отцом, что даже несколько удивляло его мать, и когда она показывает ему фотографию, он пытается сделать приличествующее случаю лицо, но никакое родственное чувство в нем не возникает. Человек ощущает себя не звеном в непрерывной цепи жизни, а каким-то отдельным, ни с

---

<sup>4</sup> Интересно отметить, что эпизод охоты Терри на музейного барана как бы в пародийном ключе повторяет эпизод охоты Сергея на косулю.

чем не связанным, ни к чему не имеющим непосредственного отношения. В сценарии проведена прямая параллель между этим ощущением собственной ни к чему не причастности и гибелью всего живого. В сценарии мать говорит Сергею:

Странно, как у тебя в голове все разлучено друг с другом... Ты и твое дело, ты и твоя любовь. Будто это вне тебя, а не в тебе. И не у одного тебя... Сейчас все про природу трубят, про охрану среды. Будто это что-то такое снаружи нас гибнет, а не мы сами... Вот пока не поймут, что все это в нас гибнет, что это мы сами больны, а не посторонняя нам рыба, все это и будут одни слова...<sup>5</sup>

В фильме роль семейных фотографий и родовой памяти подчеркивается в сцене сна Сергея, которой не было в сценарии. Герой задремал на солнце, и ему снятся Варя и его гражданская жена Гражина, которые по очереди показывают ему его семейные фотографии, и ему это внушает ужас. Он чувствует родство с предками только в одном, в том, что он бесчестно поступает, обманывая и Варю, и Гражину. В свое время его дед, по-видимому, бросил его бабушку и женился на японке. «Внук своего деда», — говорит сам про себя герой.

Вообще экология понимается в фильме и в сценарии очень широко: это и природа, и любовь, и мораль. В сценарии мать говорит Сергею: «Человек — тоже природа. Мораль в человеке и есть то, что в нем равно природе...»<sup>6</sup>. В фильме этой фразы нет, зато есть притча про очковую змею, спасшую человека, а потом плюнувшую ему в лицо за предательство (эту историю рассказывает Сергей паромщику, в сценарии ее нет). Если в сценарии подчеркивается хищническое отношение героя к жизни, к природе, к другим людям, то в фильме на первый план выходит детская безответственность героя. Это проявляется, например, в сцене убийства косули: в сценарии герой «хищно крадучись, раздвигает кусты [...] Шаг его бесшумен, в нем виден охотник. Глаза его горят»<sup>7</sup>. А в фильме он как будто сам не до конца понимает, что делает, как заигравшийся мальчик стреляет из игрушечного ружья, только ружье оказывается настоящим. Он спрашивает как-то растерянно: «Куда это я ей попал? В брюхо? Интересно...» и затем долго и пристально смотрит прямо в глаза умирающему животному, с каким-то болезненным любопытством наблюдает агонию существа, у кото-

---

<sup>5</sup> Битов А. Г. Воскресный день. М., 1980. С. 244.

<sup>6</sup> Битов А. Г. Воскресный день. М., 1980. С. 244.

<sup>7</sup> Там же. С. 237.



рого отнял жизнь. Как будто не он — врач, постоянно сталкивающийся со смертью в своей профессии, уже привыкший видеть ее вблизи.

Убийство косули — сцена, конечно, символическая, герой убивает не только косулю, но живую жизнь вокруг себя, губит любовь, предавая любящую его девушку Варю, ждущую от него ребенка. Варя в фильме (актриса В. Глаголева) чем-то похожа на косулю, своей грациозностью, порывистостью, резвостью, крупный план подчеркивает, что и у нее такие же большие, ласковые и грустные карие глаза. В момент выстрела в кадре появляется фотограф, направляющий камеру на нас, зрителей. Таким образом, моментальный снимок приравнивается к выстрелу, символически замещает его. Тем самым проявляется двойственная природа фотографии — она и запечатлевает навеки живое, сохраняя его, и превращает подвижное в неподвижное, т.е. живое в неживое.

В сценарии особую символическую нагрузку несет образ дерева, оно становится символом взаимосвязи между прошлым и будущим, между отдельными особями в едином социуме, символом живой жизни, отсутствие которой так остро ощущается в современном мире. В фильме образ дерева также несет на себе определенную символическую нагрузку, но ключевым образом-символом становится фотография, где запечатлены вместе все действующие лица и животные из заповедника. Отметим, что сначала все они сидят порознь и только по просьбе фотографа садятся все вместе. Так показана разобщенность людей, присутствующая всюду в современной жизни, проникшая даже в заповедник, в это пространство идиллии.

Важно отметить, что ключевая сцена фотографирования повторяется дважды: сначала в несколько измененном виде в предсмертных видениях Екатерины Андреевны, затем в самом конце фильма, как бы заново проигрывается в воспоминаниях героя. Любопытно, что ее сопровождает та же музыкальная тема, фортепианное трио № 2 Д. Шостаковича, которая до этого звучала в сцене убийства косули. Тем самым еще раз подчеркивается символическая связь между выстрелом и щелчком камеры, навсегда останавливающим запечатленное время.

Всеобщее убывание жизни традиционно связывается в культуре с наступлением последних времен и знаменует скорое наступление конца света. Поэтому не случайно как в фильме, так и в сценарии присутствует сцена, когда Сергей в бане цитирует отрывок из Откровения Иоанна Богослова:

И Ангелу Лаодикийской церкви напиши [...] Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих. Ибо ты го-

воришь: «я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды»; а не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг (Откр. 3:14–17).

Герой воспринимает эти строки просто как стихи, не осознавая, что, в сущности, читает приговор самому себе. В сценарии повествование о герое заканчивается на этой трагической ноте, вопрос о его раскаянии даже не ставится. В фильме же трагическое напряжение этой сцены снимается: Иван Модестович издает ужасный крик, который в первый момент кажется реакцией на слова Откровения, знаком осознания страшной актуальности этих слов для героев, однако оказывается, что он просто обжегся. Тем самым создается комический эффект, снимающий трагическое напряжение. И поскольку повествование о герое еще не закончено, строки Откровения приобретают значение не приговора, а лишь предупреждения.

В сценарии более явственно звучат эсхатологические мотивы, знаменующие скорую гибель всего живого по вине человека: в то время как мать умирает под деревом от сердечного приступа, вокруг разражается апокалиптическая гроза, но герой продолжает париться в бане и не замечает творящейся катастрофы, как в природе, так и в собственной жизни. Акцент смещается с личности конкретного героя в сторону расширения проблематики. Утрата героем собственной души является *следствием* утраты в самой жизни каких-то коренных оснований. Экосистема бесповоротно нарушена, и если раньше это грозило вымиранием только рыбам, птицам, зверям, то теперь вымирать начинает уже человек.

В фильме основной акцент сделан все-таки на личности героя, утрата им способности любить, сострадать, нести ответственность за свои поступки оказывается *причиной* исчезновения живой жизни вокруг него. Это исчезновение передано через ряд статичных кадров: могила матери Сергея под деревом, пустой берег реки и пустая лодка у берега, пустой дом, как будто навсегда покинутый людьми. Непоправимыми оказываются только события, касающиеся частной жизни героя. Но все эти события произошли там, в далеком заповеднике, в ином мире, похожем на пространство сна. А герой возвращается в этот мир, в Москву, к своей обычной, обыденной жизни, где ничего за это время не изменилось. И благодаря кольцевой композиции — практически одинаковому построению первой и последней сцены фильма — возникает ощущение, что все произошедшее, возможно, только приснившийся сон, четверга просто не было. Другая возможная интерпретация заключается в том, что герой так и не смог преодолеть закольцованность собственной несправедливой жизни, разорвать порочный круг.

В последней сцене, как и в первой, основная часть кадра затемнена, это темное пространство некоего коридора, и только в самой крайней части

кадра светлое пространство, где стоит герой (спиной к камере). Между первой и последней сценой есть три отличия: в первой герой стоит на балконе вместе с Гражиной (гражданской женой), в последней — один, в первой сцене он в левой части кадра, в последней — в правой. Он уже перешел границу, эта страница его жизни прочитана<sup>8</sup>. И, наконец, в последней сцене он уже целиком в кадре, а не наполовину, окончательно вписался в этот мир, вторая половина его, которая принадлежала миру заповедника, навсегда утрачена. Герой обрел своего рода цельность — но цельность пугающую.

Итак, подведем основные итоги анализа. В сценарии большее внимание уделено характеристике времени, эпохи в целом, а герой — лишь отражение своего времени, символ поколения. Не случайно в сценарии присутствуют рассуждения героев о прогрессе, о строительстве гидроэлектростанций, из-за которого гибнут животные и уходят под воду древние города, шедевры деревянного зодчества (то есть прогресс, основанный на идее потребления, оказывается губительным и для природы, и для культуры). В фильме эти рассуждения выпущены.

В фильме большой акцент сделан на личности главного героя. С одной стороны, это продиктовано требованиями жанра: в сюжетных (игровых) фильмах основное внимание всегда сосредоточено на герое. С другой стороны, если в сценарии герой показан, как человек уже сформировавшийся (средой, эпохой) и потому заранее определенный и не вызывающий сочувствия, то в фильме процесс его окончательного становления происходит на наших глазах. Он все-таки еще способен чувствовать, страдать и метаться, хотя итог этих метаний все равно предрешен. Задуманный Битовым как герой мелодрамы<sup>9</sup>, в фильме Сергей обретает черты трагического героя. Несмотря на всю неприглядность своих поступков, он вызывает сочувствие у зрителя, чему во многом способствует личное обаяние актера — Олега Даля. Созданный им образ воспринимается зрителем в определенном культурном контексте: герой приобретает сходство с такими «лишними людьми» как Зилов, Лаевский, Печорин, которых в свое время также сыграл Даль. Таким образом, можно сказать, что проблематика в фильме немного сужается по сравнению со сценарием, но зато несколько заостряется и углубляется.

Что же касается художественных приемов, при помощи которых передается общее убывание жизни, то выясняется, что в фильме полностью

<sup>8</sup> Это перемещение героя из левой части кадра в правую напоминает принцип чтения текста — слева направо.

<sup>9</sup> В издании 1991 г. жанр «Заповедника» определен как «киномелодрама». См.: Битов А.Г. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Повести и рассказы. М., 1991.

отойти от нарратива и передать проблематику только средствами самого кино, через визуальный ряд, не удастся. Некоторые приемы подвергаются трансформации, например, символический образ дерева, мирового дерева, объединяющего начала заменен символической сценой фотографирования. Причем фотография символизирует, с одной стороны, цельность, законченность, окончательность, с другой — смерть, умертвление живого. Есть и приемы, специфические именно для кино как визуального искусства, когда отсутствие чего-либо передается через визуальный ряд путем децентрации кадра или выхода героя из кадра, а также статичных кадров, изображающих мир без людей, покинутый дом, пустой берег, могилу под деревом.

Таким образом, проблема убывания живой жизни, поднятая в киносценарии Битова «Заповедник», находит адекватное отражение в фильме «В четверг и больше никогда», однако происходит некоторое смещение акцентов, отчасти вследствие режиссерской интерпретации, отчасти из-за особенностей самого жанра кино, не позволяющего напрямую переносить художественные приемы из повествовательного текста в кинотекст.

---

# НАСИЛИЕ НА ЭКРАНЕ

---



*Любовь Бугаева*

## НАСИЛИЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ ФИЛЬМЕ: «ГЕНРИХ V»

Сьюзан Зонтаг, осмысляя современные способы визуализации травматического опыта, в т. ч. военного, обращается к рекомендациям Леонардо да Винчи по изображению войны и батальных сцен, в которых, как считает Зонтаг, Леонардо призывает художников не бояться показывать отвратительные стороны войны, в чудовищности которых кроется красота и сила<sup>1</sup>. Впрочем, если обратиться к более широкому фрагменту записных книжек Леонардо, следует признать, что речь идет не о безжалостности художника, который, отталкиваясь от трагического понимания прекрасного, подавляет в себе жалость и чувство сострадания, а о технике, нацеленной на создание образа, реалистичного с точки зрения внутренней мотивировки произведения и действенного с точки зрения зрительского восприятия:

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

---

<sup>1</sup> *Sontag Susan. Regarding the Pain of Others. New York: Picador, 2003. P. 74.*

colour shows it issuing in a sinuous stream from the corpse. Others must be represented in the agonies of death grinding their teeth, rolling their eyes, with their fists clenched against their bodies and their legs contorted. Some might be shown disarmed and beaten down by the enemy, turning upon the foe, with teeth and nails, to take an inhuman and bitter revenge. You might see some riderless horse rushing among the enemy, with his mane flying in the wind, and doing no little mischief with his heels. Some maimed warrior may be seen fallen to the earth, covering himself with his shield, while the enemy, bending over him, tries to deal him a deathstroke<sup>2</sup>.

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

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

---

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





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

того восстановления республики, связан со сражением 1440 года между флорентийцами и миланцами, в котором небольшой отряд флорентийцев одерживает победу над превосходящим его по численности отрядом миланцев. И эскизы к картине, и копии свидетельствуют о стремлении художника передать эмоции сражавшихся<sup>3</sup>, равно как и пафос события, причем передать в перспективе флорентийцев (илл. 1).

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

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

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

Среди разнообразных форм насилия на экране военно-исторические фильмы занимают особое место. Экранное насилие может, к примеру, доставлять зрителю удовольствие<sup>4</sup>. Однако исторические фильмы о войне в основной своей массе вряд ли подпадают под определение фильмов, ориентированных на удовольствие от созерцания насилия, которое, тем не менее, является их постоянным атрибутом. На какие зрительские эмоции ориентированы батальные сцены? Что изменилось по сравнению с техникой изображения батальных сцен, которую предложил в качестве руководства для художников Леонардо да Винчи?

#### «ГЕНРИХ V» ШЕКСПИРА

«Хроника-история Генриха Пятого» Шекспира (1600, “King Henry the Fifth”), заключительная часть тетралогии об английских королях, основанная на событиях из «Хроник» Рафаэля Холиншеда и рассказывающая о походе короля Генриха V во Францию в ходе Столетней войны (1337–1453), его победе над французами в битве при Азенкуре и обручении с дочерью французского короля, написана в жанре исторической драмы. Пьеса, хотя формально является хроникой, тем не менее, приближается к эпосу<sup>5</sup>, в котором насилие (вне зависимости от того, как к нему относиться) — лейтмотив развития действия:

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

---

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

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

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

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

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

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

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

Now set the teeth, and stretch the nostril wide,  
Hold hard the breath, and bend up every spirit  
To his full height <sup>7</sup>.

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

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

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

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

<sup>8</sup> Шекспир Уильям. Генрих V // Шекспир, Уильям. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Альфа-Книга, 2009. С. 490. Далее цитаты из пьесы Шекспира «Генрих V» в переводе Е. Бируковой приводятся по данному изданию в тексте с указанием страницы в скобках).

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

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

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

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

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

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

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

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

Некой визуальной опорой и подсказкой читателю и зрителю пьесы, как более раннему, так и современному, служат аллюзии к библейским сюжетам и образам, известным не только по библейским текстам, но и по иллюстрациям к Библии, а также по художественным полотнам (Джотто, Гвидо Рени, Брейгеля Старшего, Рубенса и других). Так, солдаты короля во время захвата города соотносимы с Левиафаном из Книги Иова<sup>11</sup>, а картины «насилия, убийств и грабежа» в захваченном городе отсылают к описанному в Евангелии от Матфея избиению младенцев по указу иудейского царя Ирода Великого. Генрих в своей речи не столько излагает последовательность действий и описывает сами действия, сколько обрисовывает пострадавших от насилия, в число которых попадают наиболее уязвимые и незащищенные группы людей — девушки (“shrill-shrieking daughters” — их тащат за косы победители), глубокие старики с седыми бородами (им разбивают головы о стену), младенцы (“naked infants” — их протыкают копьями, насаживают на копье) и обезумевшие от ужаса женщины-матери (“mad mothers, with their howls confus’d”). Этим жертвам король противопоставляет образ насильника-солдата с руками в крови: “the flesh’d soldier, rough and hard of heart”, “blind and bloody soldier with foul hand”. Свирепый солдат тащит девушек и стариков за волосы, словно следуя рекомендациям Леонардо: “You must make an angry person holding someone by the hair, wrenching his head against the ground”<sup>12</sup>. Визуальную составляющую рассказа поддерживают многочисленные метафоры, которые строятся на сопоставлении природных стихий и реалий окружающей действительности, с одной стороны, и душевных состояний человека, с другой. В основе метафор — телесный опыт, тактильный и зрительный (“the cool and temperate wind of grace”, “the filthy and contagious clouds”, “impious war, arrayed in flames like to the prince of fiends”). Один из базовых метафорических концептов — *человек/растение*: “fresh fair virgins”, “flowering infants”; отсюда возникает сравнение: жертвы насилия — скошенная трава, насилие — косьба (“mowing like grass [...] virgins and [...] infants”).

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

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

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

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

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

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

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

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

Флюэллен. Избивать мальчишек и обоз! Это противно всем законам войны. Более гнусного злодейства — как бы это сказать — и придумать нельзя. Скажите по совести, разве я не правду говорю?

Гауэр. Да, ни одного мальчика не оставили в живых! И резню эту устроили трусливые мерзавцы, бежавшие с поля битвы! Мало того, они сожгли и разграбили все, что было в королевской палатке (506).

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

в Генрихе соединение насилия<sup>13</sup> и страдания: “far from being the royal machiavel, or relishing his status as “maker of manners”, he is here the silent sufferer, victim not origin of necessity”<sup>14</sup>. По мнению Гринблатта, «Генрих V» свидетельствует о том, что “we have all along been both coloniser and colonised, king and subject”<sup>15</sup>. Двойная отнесенность насилия и боли — к победителям и побежденным — стала одной из причин расхождений в оценке пьесы критиками: с одной стороны, пьеса интерпретируется как патриотическая и милитаристская, с другой — как антивоенная<sup>16</sup>. Конфликт интерпретаций характеризует как саму пьесу, так и ее киноверсии, в особенности — последнюю.

### «ГЕНРИХ V» Л. ОЛИВЬЕ И К. БРАНА

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

---

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

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

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

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



версий «Генриха V»<sup>17</sup> часто связывают с их разным историческим контекстом<sup>18</sup>. Так, «Генрих V» был снят Лоуренсом Оливье в годы Второй мировой войны, а потому рассматривается как патриотический вариант прочтения образа Генриха V<sup>19</sup>.

Фильм Брана был снят через 14 лет после окончания вьетнамской войны, существенно изменившей в англоговорящем мире отношение к военным действиям<sup>20</sup>. Если в фильме Оливье пьесу Шекспира еще можно воспринимать как героический эпос, то после окончания войны пропаганда, уместная в военное время, перестала быть таковой, и в результате Генрих, как считают некоторые исследователи, предстает как фигура амбивалентная и отчасти лицемерная<sup>21</sup>. Однако даже в контексте антивьетнамской кампании «Генрих V» Брана — это не мрачный реалистичный фильм об ужасах войны, но фильм, сочетающий критическое отношение к войне и взгляд на войну как на сферу человеческой деятельности, в которой проявляется героизм. При этом оба фильма — и Оливье, и Брана — вписываются в наметившуюся в сценической и экранной истории пьесы тенденцию к масштабной визуализации насилия, которого в шекспировском оригинале

---

<sup>17</sup> Фильм Оливье часто оценивается как милитаристский, а фильм Брана — как антивоенный.

<sup>18</sup> Справедливости ради следует признать, что не все исследователи противопоставляют эти два фильма.

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

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

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



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

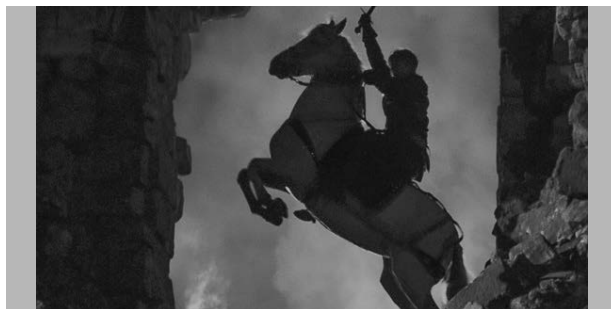
было не так много<sup>22</sup>, на что и жаловались современники Шекспира, огорченные тем, что *"a play of Agincourt in fact refuses to stage a single scene of combat"*<sup>23</sup>.

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

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

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

<sup>23</sup> Fitter Chris. *A Tale of two Branaghs: Henry V*. P. 265.



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

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

---

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



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

with how naturalistic the verse seems”<sup>25</sup>. Хотя Брана (как и Оливье) пришел к роли Генриха в кино имея театральный опыт роли и во время работы над фильмом ориентировался как на театральную постановку, так и на подчеркнуто театрализованный фильм Оливье<sup>26</sup>, его стиль исполнения далек от сценической манеры. Именно этот стиль и обеспечивает «эмоциональный поворот», отличающий одну экранизацию от другой.

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

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

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



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

показывает испуганные глаза лошади, грязь<sup>27</sup>, грязные лица сражающихся, раны, кровь (илл. 10, 11, 12). Замедленная съемка, позволяя всмотреться в страшные детали, передает тяжесть сражения. В фильме Оливье поражает практически полное отсутствие крови и грязи во время битвы. Генрих-Оливье руководит битвой как режиссер оркестром (илл. 13), и оркестровое начало, выбор в пользу общей эстетизированной картины сражения доминирует в его фильме. Впрочем, есть и общее в экранизациях Оливье и Брана: ни в одну из них не вошел эпизод уничтожения французских пленников, дискредитирующий Генриха V с точки зрения современника<sup>28</sup>,

---

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

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



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

эпизод же убийства французами английских пажей, напротив, вошел в оба фильма<sup>29</sup>.

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

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



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

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

### НАРРАЦИЯ ЭМОЦИЙ

Хроники (*chronicle*), к которым часто относят пьесу Шекспира «Генрих V», в самом известном определении — это запись событий, организованных хронологически, а простое перечисление, как правило, не является нарративом опыта<sup>31</sup>. События в хронике разворачиваются в ландшафте событийного действия (во внешнем по отношению к протагонистам мире), ландшафт же сознания (внутренний мир протагонистов) обычно отсутствует. С точки зрения У. Уолша, хроники — простые нарративы (*a plain narrative of past events*), где имеет место неосложненное перечисление событий, в отличие от значительных нарративов (*significant narratives*), где присутствует не только перечисление событий, но и их объяснение<sup>32</sup>.

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

<sup>31</sup> См.: Fludernik Monika. Towards a ‘Natural’ Narratology. London: Routledge, 2003 (1996). P. 15–19.

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



В «Генрихе V» Шекспир драматизирует историческую основу — хронику Холиншеда. События в пьесе и ее экранизациях разворачиваются в двойном ландшафте: событийного действия и сознания. Читатель и зритель пьесы производит ментальные операции, позволяющие интерпретировать прочитанное или увиденное на сцене и на экране. Х. Уайт ввел понятие *emplotment* — «осюжетивание», суть которого сводится к тому, что с его помощью ряд событий трансформируется в историю, которая имеет начало, середину и конец. *Emplotment* — это не столько конструкция сюжета, сколько обнаружение сюжета в материале<sup>33</sup>, причем немаловажное значение имеет конфигурация событий на базовом когнитивном уровне нарратива в опоре на жизненный опыт, в т. ч. эмоциональный. То есть *emplotment* относится не только к логике истории, но и к эмоциональной логике истории — к выстраиванию эмоциональной линии наррации. В результате обращения к эмоциональной сфере становится возможной передача ощущения «каково это». Например, каково это быть на войне Англии с Францией и участвовать в битве при Азенкуре 25 октября 1415 года?

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

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

---

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

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

We see an overbearing pompous person who is filled with the emotion of solemnity, and yet he awakens in us the emotion of humor. We answer by our ridicule. We see the scoundrel who in the melodramatic photoplay is filled with fiendish malice, and yet we do not respond by imitating his emotion; we feel moral indignation toward his personality. We see the laughing, rejoicing child who, while he picks the berries from the edge of the precipice, is not aware that he must fall down if the hero does not snatch him back at the last moment<sup>34</sup>.

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

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

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

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

ленные сложные действия оказываются прямо или косвенно полезными при известных душевных состояниях, облегчая определенные ощущения или удовлетворяя известные желания. И всякий раз, когда вновь возникает подобное душевное состояние, даже в слабой степени, тотчас же в силу привычки или ассоциации обнаруживается тенденция совершать те же самые движения, хотя бы на этот раз они были вовсе бесполезны»<sup>36</sup>. Дж. Закс считает, что зритель имитирует мимику и/или телесные движения актера в результате действия или дарвиновского принципа полезных ассоциированных привычек, или принципа зеркального отражения, или обоих этих принципов, что не является переживанием эмоции, но может привести к ее возникновению. При этом эмоция может возникнуть как реакция на происходящее на экране в режиме “as if” (зритель оценивает ситуацию и/или действия героя на экране или «примеряет» их на себя). В то же время возможна активация эмоциональной программы, непосредственно связанной с телесными движениями<sup>37</sup>.

Если посмотреть с данной точки зрения на экранизации шекспировской пьесы «Генрих V», учитывая, что оба режиссера ставят целью эмоциональное воздействие на зрителя, то фильм Оливье, в т. ч. батальные сцены и связанные с ними эпизоды насилия, воспринимаются в режиме “as if”, в то время как при восприятии аналогичных сцен в фильме Брана также активизируется эмоциональная программа, связанная с мимикой и телесными движениями героев на экране, которые в свою очередь и имитирует зритель. При этом идентификация зрителя может происходить как с королем, так и с другими персонажами. Можно говорить о построении в фильме Брана сообщества — *community*, стирающего сословные различия между королем и простыми и знатными участниками битвы при Азенкуре<sup>38</sup>, и о построении *extended community* — сообщества, выходящего за пределы события битвы при Азенкуре и за пределы экрана — к зрителю. Сочетая в фильме высокое и низкое, насилие и страдание, Брана стремился воздействовать на максимально широкую зрительскую аудиторию; по словам режиссера, он хотел сде-

---

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

<sup>37</sup> Zacks Jeffrey. Flicker: Your Brain on Movies. Oxford: Oxford University Press, 2014. P. 61–70.

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



Илл. 16. Приближение конницы (К. Брана)



Илл. 17. "The day is yours"

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

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

---

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

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

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

*Надежда Григорьева*

## КОЩУНСТВО И КИНО: ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ В КИНОМЕЛОДРАМЕ СЕРЕДИНЫ 1910-Х гг. (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА ЕВГЕНИЯ БАУЭРА «ГРЕЗЫ»)

**И**дея кинофильма как квазирелигиозного синтеза искусств или даже субститута религии получила распространение в начале 1920-х гг. Иван Голль сравнил с храмом будущий синтез искусств, осуществимый в рамках «кинодрамы»<sup>1</sup>. В статье «Водка, церковь и кинематограф» (1923) Лев Троцкий понял кино, с одной стороны, как замену церкви, а с другой стороны, как такое средство индивидуального перехода в экстатическое состояние, которое альтернативно алкоголю.

Будучи осмысленной в 1920-е гг., связь кинематографа и сакрального зародилась гораздо раньше. Поскольку раннее кино сомневалось в своей эстетической идентичности, оно то и дело пробовало отождествлять себя как с другими видами искусства, так и с храмовым действием, так или иначе разрушая священное, которое попадало в кинообъектив. Сакральное существует в панхронии — оно принадлежит другому миру, вечности. Кино, как движущаяся картинка, входит в конфликт с сакральностью, и пути разрешения этого конфликта меняются от символизма к авангарду, от немого кино к звуковому. Троцкий, Вертов и Эйзенштейн считали, что кино может стать новой сакральностью и готово оккупировать место прежних святынь путем их

---

<sup>1</sup> Goll Y. Das Kinodram // Kaes A. (Hrsg.). Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929. Tübingen / München, 1978. S. 136–139.

профанации. Беньямин полагал, что фильм десакрализует (культовое) изображение, уничтожая «ауру» недостижимости и иллюзию дали. Однако для раннего немого кино, как будет показано ниже, неверно ни то и ни другое. Мой тезис состоит в том, что кинематограф 1910-х гг. отождествляет себя с динамикой кощунства, разрушающей стабильность священного. Для иллюстрации этого тезиса я возьму фильм Бауэра «Грезы» (1915), построенный на профанации святыни, оберегаемой главным героем-фетишистом.

### КОЩУНСТВО И КАРА

Если звуковой советский фильм демонтирует христианство, чтобы занять его сакральную нишу, то немой дореволюционный кинематограф 1910-х гг. насыщен образами кощунственного отношения к христианской религии, которое подлежит иррациональному, приходящему как бы из иного мира наказанию. Например, в фильме Якова Протазанова «Сатана ликующий» (1917) шведский пастор Тальнокс поддается кощунственному соблазнению сатаны, совращая чужую жену, но как будто случайно погибает в церкви во время реставрации икон. Кощунство и кара за него связаны в раннем кинематографе не только с христианскими мотивами: в фильме Бауэра «Грезы» героиня глумится над личной святыней героя и платит за это собственной жизнью.

В основу сценария «Грез» был положен декадентский роман Жоржа Роденбаха «Мертвый Брюгге». Главный герой текста Гюг Виан приезжает в Брюгге сразу после того, как умерла его молодая жена. Он выбирает этот город как унылое, мертвое место, соответствующее его скорбному настроению. Вдовец не просто скорбит о потере, но превращает свою жизнь в служение образу мертвой. Когда жена лежит на смертном одре, он отрезает ее косу, чтобы спрятать эту реликвию в стеклянной шкатулке, исполняющей функцию алтаря. К началу действия он вот уже пять лет хранит принадлежащие жене безделушки, платья и ежедневно рассматривает ее фотопортреты, расставленные по всей квартире.

Формально действие романа накладывается на христианский календарь: оно начинается накануне праздника Успения Богородицы и заканчивается в день Процессии Святой Крови. В промежутке разыгрывается любовная история, ведущая к убийству. Гюг Виан встречается даму, удивительно похожую на его жену, отслеживает ее, проникает за ней в театр и становится свидетелем того, как она танцует в опере Мейербера «Роберт-Дьявол», исполняя балетную роль Елены — настоятельницы монастыря, вызванной из загробного мира

вместе со своими монахинями, чтобы соблазнить рыцаря Роберта. Артистка кажется Гюгу его женой, в буквальном смысле слова вставшей из гроба.

Несмотря на кружащую голову страсть, герой не приглашает танцовщицу Джен домой, поскольку продолжает болезненно чтить память жены. Он уговаривает Джен покинуть театр, снимает ей квартиру в предместье Брюгге, но однажды она все-таки напрашивается к нему в гости, воспользовавшись ежегодным ритуалом, чтимым в Брюгге: т. н. Процессия Святой Крови должна проходить как раз мимо окон Гюга. Процессия Святой Крови (*Heilig-Bloedprocessie*) проходит в Брюгге с конца XIII века, разрастаясь к концу XIV века в гигантское представление<sup>2</sup>. Центральную роль в этом представлении играет реликвия: капли крови Христа, собранные в хрустальный сосуд. Во время посещения квартиры вдовца Джен обращается без должного уважения со «священным» объектом — с косой, хранящейся в стеклянной шкатулке. Прикосновение к опасному, исключенному из обыденного обихода предмету оказывается роковым: Гюг душил ее косой, которую женщина сама намотала себе на шею во время кощунственной, издевательской пляски<sup>3</sup>. Убийство происходит в день поминовения жертвы, принесенной много веков назад — в день Вознесения Господня. Коса недвусмысленно делается эквивалентом святой крови: очевидно, стеклянная шкатулка имитирует этот хрустальный сосуд с тканью, впитавшей в себя капли крови Христа.

Фетишистские «реликвии» героя противостоят христианским ценностям, столь важным в религиозном Брюгге<sup>4</sup>. В романе Роденбаха, а вслед за тем и в фильме Бауэра, фетишизм составляет как бы другое сакральное — аномально индивидуализованное. Однако Бауэр практически убирает привязку действия к христианским обрядам и ликвидирует сопоставление интимного культа мертвой женщины и мертвой, установившейся, автоматизированной религии. Священное в фильме оказывается иным, нежели в литературе: оно

---

<sup>2</sup> См. об этом: *Brown A. Civic Ceremony and Religion in Medieval Bruges c. 1300–1520. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 42 ff.*

<sup>3</sup> «Она умерла, потому что не угадала тайны, не угадала того, что есть вещи, которых нельзя касаться под угрозой кощунства. Она поднесла руку к волосам, таившим в себе месть. Все те, души которых чисты и сообщаются с тайной, понимают, что эти волосы для святотатца могут стать орудием смерти» (*Роденбах Ж. Мертвый Брюгге / Пер. с франц. А. Мирэ. М., 1908. С. 71–72*).

<sup>4</sup> О фетишизме у Роденбаха см.: *Lowrie J. O. Ophelia Becomes Medusa: Reversal and Ambiguity in Bruges-la-Morte // Mosley Ph. (Ed.) Georges Rodenbach: Critical Essays. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Pr. [u.a.], 1996, 52 ff; Steinaecker Th. Literarische Foto-Texte. Bielefeld 2007. P. 33 ff.*



интимизируется до предела. Если в романе жертвоприношение происходит на фоне массового действия — «Процессии Святой Крови», совершающейся за окном, то в фильме убийство сопровождается явлением мертвой жены Елены (Чернобаева) Сергею Николаевичу Неделину (Вырубов)<sup>5</sup>.

Фильм начинается с обряда, отправляемого Неделиным в его собственной квартире. Обряд совершается в пространстве отражений — то есть в кинопространстве — среди бесчисленных портретов умершей жены (илл. 1).



Илл. 1

Герой осматривает портреты (илл. 2),



Илл. 2

а затем вынимает из стеклянной шкатулки косу и ласкает ее (илл. 3).

Совершив свое интимное богослужение, Неделин отправляется гулять:

---

<sup>5</sup> Кстати, балет монахинь из «Роберта-Дьявола» оказывается приобщен личной жизни киногероя в большей степени, нежели героя романа: покойная жена Неделина названа именем вставшей из гроба настоятельницы монастыря. Так, актриса Тина вынуждена играть роли сразу двух Елен.



Илл. 3

но если Гюг Виан у Роденбаха покидает в начале романа квартиру, чтобы идти в церковь, то герой Бауэра выходит просто фланировать. Вместо религиозного Брюгге<sup>6</sup> он видит шумную столичную улицу, полную витрин. Вместо башен и колоколен повсюду вывески магазинов. Мистическая встреча с актрисой, похожей на жену Елену, происходит на фоне разнообразных вывесок: «Пастила», «Фрукты», магазин «Плодов и овощей» (илл. 4).



Илл. 4

---

<sup>6</sup> «У Города лик Верующей» (Роденбах Ж. Мертвый Брюгге / Пер. с франц. А. Мирэ. М., 1908. С. 48).

То, что в романе длится несколько дней, в фильме происходит за несколько минут: Неделин преследует незнакомку, врывается за ней в театр, и видит как раз тот фрагмент оперы Мейербера, где мертвые монахини встают из гробов. Эта сюжетная линия имеет, между прочим, традицию в русской литературе: в эссе Аполлона Григорьева «Роберт-Дьявол», опубликованном в 1846 г. под псевдонимом А. Трисмегистов, подробно описывается случайное посещение оперы, причем именно эпизод в пещере Розалии служит кульминацией текста: «Вот блудящие огни засверкали на гробах, вот под однообразно унылые звуки начали лопаться крыши... Вот они, дочери греха и соблазна, обаятельные, страстные, бесстыдные. Вот льются какие-то прыгающие, беснующиеся, адские звуки ужасающей, могильной, богохульной радости, они собрались все, легкие, воздушные тени, они снова хотят жить и наслаждаться... Но они ждут кого-то. И под звуки бесовской, безумной музыки пронеслась по сцене она, верховная жрица наслаждения, вавилонски-сладострастная грешница...»<sup>7</sup>. После этого эпизода герой Григорьева вынужден покинуть зал, настолько сильны его впечатления.

«Богохульная радость», свойственная «жрице наслаждения», жестоко наказывается в финале сюжета Роденбаха-Бауэра. Однако режиссер, в отличие от писателя, показывает ступенчатое формирование агрессивных намерений героя, бессознательно готовящегося совершить финальное насилие, осуществляющего «жертвенную подготовку»<sup>8</sup> — ритуальные действия, предшествующие закланию. «Храмовое действо» фильма состоит не только в ритуальном поклонении Неделина своим неподвижным реликвиям, но и устремлено к страшному финалу: принесению живого существа в жертву священной мертвой красавице. Добившись свидания с артисткой, Неделин ласкает ее и, как бы между прочим, обвиняет косу своей любовницы вокруг ее шеи (илл. 5).

---

<sup>7</sup> Григорьев А. «Роберт-Дьявол» // Григорьев А. Воспоминания. Л., 1980. С. 180. Стоит подчеркнуть, что танец настоятельницы монастыря моделируется критиком не столько как разрушение сакрального статуса монахини, сколько как поругание «священных» норм искусства в глазах ретроградов: «Значительное лицо обыкновенно вооружалось на танцы петербургской Елены как на верх соблазна и на унижение искусства» (Там же. С. 180). Таким образом, танец монахинь, интегрированный в фильм, оказывается отражением самого кинематографа, который также рассматривался зачастую как кощунственное «унижение» искусства.

<sup>8</sup> Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М., 2000. С. 329.



Илл. 5

Первый шаг еще наполнен эротическими коннотациями, напоминает о любви Неделина к Елене (илл. 6),



Илл. 6. Елена — слева, Тина — справа

однако в дальнейшем герой словно постепенно наполняется гневом, чтобы быть готовым на окончательное принесение жертвы. После того как Тина примеряет платья покойной жены Неделина, которые он сам же привез любовнице в чемодане, героя охватывает гнев, и он ударяет женщину — его оттаскивает в сторону художник Сольский, свидетель сцены. Как указывает Жирар, «Жертвенный кризис следует определять как кризис различий, то есть кризис всего культурного порядка в целом»<sup>9</sup>. Именно этот кризис, невероятное внешнее сходство двух женщин, столь непохожих друг на друга характерами, ввергает Неделина в безумие (после первого приступа агрессии в титрах значится: «Я схожу с ума»). В другом эпизоде Неделин

<sup>9</sup> Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М., 2000. С. 64.

начинает душить Тину наедине, без свидетеля, у нее дома, но по какой-то причине отказывается от своего намерения (илл. 7).



*Илл. 7*

И только когда Тина появляется в его собственном псевдохраме и издевается над реликвиями, которые он так чтил, жертва может быть принесена<sup>10</sup> (илл. 8).



*Илл. 8*

Жиран подчеркивает интуитивность формирования жертвоприношения на разных этапах: «с непогрешимым чутьем религиозная мысль идет к этой цели; она, сама того не ведая, реализует все условия катартической эффек-

---

<sup>10</sup> В романе жертва оправдана давлением среды — атмосферой мертвого Брюгге, наэлектризованного христианскими ценностями, еще более поднявшимися в цене в результате всеобщего праздника.

тивности. Она всегда пытается всего лишь с максимальной точностью воспроизвести учредительное насилие. Она пытается найти или, при необходимости, сформировать жертву, максимально похожую на то двойственное существо, которое она, мысль, увидела в изначальной жертве»<sup>11</sup>. Герой-фетишист Бауэра не понимает, что творит, но его гонит „Trieb“, которому он не может противиться. Это влечение связано не только с фетишизмом, но и с некрофилией: ведь предельным его устремлением служит покойная жена<sup>12</sup>.

### ДИНАМИКА КОЩУНСТВА VS. СТАЗИС СВЯЩЕННОГО

В романе Гюг Виан сравнивает Брюгге со своей женой, обращая внимание, что город, как и она, мертв. Эта странная аналогия делается возможной благодаря особому типу мышления героя: «Ему было присуще то, что можно назвать «даром согласования», болезненно-чуткой особенностью душевного склада, которая способствует слиянию даже разнородного. Так, например, он создавал невидимую связь между своим страданием и безнадежной грустью башен»<sup>13</sup>. «Дар согласования» у Роденбаха восходит к «Демону аналогии» (1874) Стефана Малларме, о чем уже писали исследователи<sup>14</sup>. Название этого стихотворения в прозе точно воспроизводится в романе: «Демон аналогии издевался над ним» („Le démon de l'Analogie se jouait de lui!“)<sup>15</sup>.

Аналогия у Малларме демонична, ей присуща магическая власть<sup>16</sup>. Роденбах тоже говорит об аналогии как о дьявольском наваждении, колдов-

<sup>11</sup> Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М., 2000. С. 330–331.

<sup>12</sup> В сюжете Роденбаха-Бауэра мертвая жена символизирует, если воспользоваться терминологией Жирара, «учредительное насилие»: «Смерть», — пишет Жирар, — «всего лишь наихудшее насилие, которое может приключиться с человеком» (Там же. С. 43); «мертвые воплощают насилие» (Там же. С. 308).

<sup>13</sup> Роденбах Ж. Мертвый Брюгге / Пер. с франц. А. Мирэ. М., 1908. С. 27.

<sup>14</sup> Lowrie J. O. Ophelia Becomes Medusa: Reversal and Ambiguity in *Bruges-la-Morte* // Mosley Ph. (Ed.) *Georges Rodenbach: Critical Essays*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Pr. [u.a.], 1996. P. 49; Angelet Ch. *Bruges-la-Morte* comme carrefour intertextuel // *Le Monde de Rodenbach*. Bruxelles 1999. P. 143

<sup>15</sup> Rodenbach G. *Bruges-la-Morte*. Paris 1892. S. 52.

<sup>16</sup> Об аналогии у Малларме см. подробно: Pauen M. Der Dämon der Analogie. Stéphane Mallarmé und die Lehre vom Ähnlichen // Funk G., Mattenklott G., Pauen M. (Hrsg.) *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*. Frankfurt a. M. 2001. S. 95–110. В дальнейшем я не буду строго различать между аналогией,

стве: „Le sortilège de la ressemblance opérait...”<sup>17</sup>. Однако у Роденбаха противопоставлены два типа аналогии: святотатственное сходство актрисы с женой Виана противостоит священной аналогии между мертвой женщиной и мертвым городом. Брюгге словно становится второй любовницей героя-декадента, составляя конкуренцию танцовщице Джен, чья фигура в результате несколько отступает на второй план. Иначе в фильме: роль города не столь значительна, тогда как актриса — Тина Виарская — в центре всех эпизодов. Священная аналогия между женщиной и городом исчезает<sup>18</sup>, и кощунственное подобие царит в киносюжете. Роль Тины расширяется и углубляется, по сравнению с романом: она осведомлена о прошлом своего любовника в большей степени, нежели ее литературная предшественница. У Роденбаха Джен ничего не знает об умершей жене Виана, между тем Тина с самого начала находится в курсе дела и сознательно идет на кощунство.

Мертвый город у Роденбаха определил не только развитие сюжета, но и повлиял на жанровую специфику произведения: текст появился в печати как фотороман — первый в мировой литературе<sup>19</sup>. В издании 1892 года «Мерт-

---

сходством (подобием) и тождеством (о снятии различий между разными формами сходства в т.н. «эстетике подобий» см.: *Funk, Mattenklott, Pauen* 2001, 9 ff). Как считают исследователи этой проблемы, констатация подобия двух объектов нередко лишь вуалирует неопределенность в их описании, указывает на их размытую идентичность (Там же, 10 ff). В философии и эстетике эпохи символизма снятие различий между аналогией и тождеством сочеталось с повышенным вниманием к этому комплексу понятий и попытками их тонкого различения. Ср. описание аналогии из книги Эрнста Маха «Познание и заблуждение» (1905): «Сходство есть частичное тождество. У объектов сходных часть признаков тождественна, а остальная часть различна. Но **аналогия** есть **особый** случай **сходства**: может и не быть ни единого непосредственно воспринимаемого признака, общего у двух объектов, и, тем не менее, могут существовать между признаками одного объекта соотношения, тождественные с соотношениями, которые можно найти между признаками другого объекта. *Джеванс* называет аналогю «более глубоко заложенным сходством»; можно ее также назвать абстрактным сходством» (*Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования*. М., 2003. С. 225). Проблема аналогии в символизме должна была бы стать темой для отдельной работы.

<sup>17</sup> *Rodenbach G. Bruges-la-Morte*. Paris 1892. S. 55.

<sup>18</sup> Об амбивалентности метафоры город-женщина см. подробно: *Топоров В. Н. Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста / Под ред. Т. В. Цивьян. М., 1987. С. 121–132.*

<sup>19</sup> См. об этом: *Edwards P. The Photograph in Georges Rodenbachs Bruges-la-Morte // Journal of European Studies*. March 2000. Vol. 30, no. 117. P. 71–89; *Edwards P. Soleil noir*. Rennes 2008; *Steinaecker Th. Literarische Foto-Texte*. Bielefeld 2007.

вый Брюгге» публиковался с фотографиями города, отобранными Роденбахом из образцов, выполненных в ателье и предназначенных к тиражированию в виде почтовых открыток (илл. 9). Город на фотографиях пустынен и производит впечатление полной неподвижности. Как считает Поль Эдвардс, сам Брюгге становится метафорой фотографии<sup>20</sup>: в романе город имеет «химическую атмосферу», обрисован в оттенках серого и т. д.<sup>21</sup>. С точки зрения исследователя, Роденбах доводит до пароксизма мертвящую суть фотоснимка, „Bruges-la-Morte“ превращается в „Bruges-the-Photograph“ (там же).

Однако Бауэр следует фотографиям, отобранным Роденбахом, лишь в минимальной степени — в той единственной сцене, где он вообще показывает в фильме город: по-настоящему режиссер использует лишь фронтиспис с изображением мертвой красавицы (илл. 10а, 10б), выполненный декадентским художником Фернандом Кнопфом (*Fernand Khnopff*).

Задача «Грез» — дистанцироваться, отдалиться от неподвижной фотографии, но включить в себя живопись: в фильме Бауэра появляется художник Сольский, друг Неделина, рисовавший портрет его жены, — фигура, отсутствующая в романе.

Если у Роденбаха Виан преследует Джен, чтобы узнать о ее любовниках, то в фильме Сольский признается в том, что Тина флиртова-

---

<sup>20</sup> О других возможных отношениях текста и фотографии в романе Роденбаха см.: *Elkins J. Georges Rodenbach, Bruges-la-Morte // Elkins J. Writing with Images. {Work in progress}* Интернет-ресурс: [http://writingwithimages.com/?page\\_id=210](http://writingwithimages.com/?page_id=210). К многочисленным интерпретациям фотографий, включенных в текст, следует прибавить и простейший мотив — Роденбах был одержим Брюгге: действие его последующих романов «Призвание» (1895) и «Звонарь» (1897) также разыгрывается в этом городе, несмотря на то, что их автор живет в 1890-х гг. в Париже. Можно сказать, что фотографии в издании 1892 года являются чем-то вроде реликвий для автора романа.

<sup>21</sup> *Edwards P. The Photograph in Georges Rodenbach's Bruges-la-Morte // Journal of European Studies. March 2000. Vol. 30, no. 117. P. 76.* Необходимо отметить, что интерес Роденбаха к фотографии кажется дилетантским по сравнению с профессиональными фотопроектами другого писателя-декадента — Августа Стриндберга. Стриндберг начал с этнографического фотопроекта «Среди французских крестьян» (1886–1888), экспериментировал с серией автофотопортретов и в конце концов обратился к съемке облаков. Штиглер видит в фотографиях облаков у Стриндберга стремление документировать мистические аналогии между несопоставимыми явлениями: «Стриндберг ищет в видимом мире магические соответствия, которые кажутся ему эпифаниями, учреждающими порядок действительности. Фотографии, сделанные обычными камерами, служат доказательствами видимых соответствий между мнимо гетерогенными феноменами» (*Stiegler B. Philologie des Auges. Fink, Wilhelm, 2001. S. 271*).





*Илл. 9*



*Илл. 10а*



*Илл. 10б*

ла с ним. Этот флирт имеет не только эротический, но и эстетический смысл: «Напишите с меня портрет», — требует Тина, ласкаясь к живописцу, но получает отказ, несмотря на то, что в предыдущей сцене Сольский любовался портретом Елены, на которую Тина так похожа. Образ Тины оказывается вторичным, нерелевантным для искусства живописи. Тина — актриса, лишенная собственной идентичности, вынужденная играть роли других, в том числе и в личной жизни она, по сюжету, — лишь эрзац первообраза. Эта неоригинальность делает ее, однако, интересной для другого, нового медиума — для фильма. Мертвый первообраз соотнесен с неподвижным искусством живописи и со статичной фотографией<sup>22</sup>. Кошунствующая, непостоянная Тина символизирует кинематограф, запечатлевающий мир в движении<sup>23</sup>.

Мертвый Брюгге представляется символом священного, неподвижность города соответствует застывшим сакральным ценностям. Сакральное моделируется у Роденбаха как обездвиживание объекта, его петрификация. Для Жирара «канализация» насилия тождественна священному<sup>24</sup>: этот тезис можно было бы развернуть в ином плане, сопоставив священное не только с насилием, но и с фетишем. Ультимативный способ обездвижить объект — жертвенное насилие, при этом застывший объект или его часть становятся сакральным фетишем. Герой-фетишист у Роденбаха и Бауэра расчленяет тело (отрезает косу), чтобы заполучить вожаемую вещь, обездвиженный объект не просто продолжает вызывать влечение, но и наделяется сакральными свойствами.

Осуждение фетишизма проистекает из динамизма кино. Ранний немой кинематограф десакрализует святыни, но не задерживается на этом, не застывает сам в новой сакральности, пребывает в трансгрессии. Кошунство оказывается его естественным модусом. Фильм «Грезы» — фильм о ре-

---

<sup>22</sup> По мнению Штиглера, Джен погибает не только потому, что прикоснулась к священной реликвии, но и потому, что не поняла убийственную логику фотографии, сравнив себя с фотопортретом и наивно указав на изображение: «она на меня похожа» (*Stiegler B. Philologie des Auges. Fink, Wilhelm, 2001. S. 315*). В фильме эта констатация подобия также присутствует — как подготовительный этап к кошунственному танцу с косой.

<sup>23</sup> Противопоставление динамичных и статичных искусств характерно для кинематографа Бауэра. В его фильме «Умиравший лебедь» столкновение художника и балерины находится в центре киноповествования: художник-декадент пытается изобразить на холсте смерть и убивает свою динамичную модель, чтобы выполнить эстетическое задание.

<sup>24</sup> *Жи́рар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М., 2000. С. 315.*

жиссере, который подготавливает (кино)актрису как жертву на заклатие. Фильм стремится к своей эстетической легитимации, отсылая к разным искусствам и медиа: живописи, театру, фотографии. При этом кино осуждает самое себя как агрессора — изображаемый режиссер оказывается безумным фетишистом. Осуждая фетишизм, Бауэр расправляется с символизмом в целом. Фетиш у Бауэра оказывается сродни многозначному символу, отсылающему к трансцендентному: в игру вступает реализованная омонимия — женская коса приравнивается кose смерти.

Есть изоморфизм между неподвижностью и священным. Соблазнительно сделать вывод, что сакральное в этом смысле противостоит кино — во всяком случае, раннему кино, для которого было актуальным отмежеваться от фотографии. Бауэр не показывает мертвого города, потому что его медиумом служит кино, изображающее движение. Таким образом, кощунство, нарушающее мертвенную неподвижность сакрального, оказывается привилегированным предметом киноповествования. Владеющая искусством танца Тина служит неуловимым объектом, пребывающим в движении: остановить ее, обезвредить ее кощунственную динамику — задача жреца-фетишиста.

### ЭЛЕКТРИЧЕСКАЯ АНАЛОГИЯ: ОТТОРЖЕНИЕ ОБЛИКА

Если «Грезы» Бауэра — это кинообработка романа Роденбаха «Мертвый Брюгге», то Роденбах, в свою очередь, перерабатывает для «Мертвого Брюгге» два текста Вилье де Лиль-Адана: «Вера»<sup>25</sup> (1874) и «Ева будущего»<sup>26</sup> (1886). Рассказ «Вера», вошедший позже в известный цикл «Жестокие рассказы», повествует о молодом вдовце, живущем с «Иллюзией» своей покойной жены Веры, русской по происхождению: «Д'Атоль действительно жил в полном неведении о смерти своей возлюбленной. Образ молодой женщины до такой степени слился с его собственным, что он беспрестанно чувствовал ее присутствие. То, в ясную погоду, он, сидя на скамейке в саду, читал вслух ее любимые стихотворения, то, вечерами, у камина, за столиком, где стояли две чашки чая, он беседовал с Иллюзией, которая сидела, улыбаясь, в кресле

<sup>25</sup> См. об этом: *Mosley Ph. The Soul's Interior Space: Rodenbach and Bruges-la-Morte* // *Mosley Ph. (Ed.) Georges Rodenbach: Critical Essays*. Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Pr. [u.a.], 1996. P. 21.

<sup>26</sup> См. об этом: *Guiochet S. Jane Scott: une femme de spectacle naturaliste? // Le Monde de Rodenbach*. Bruxelles 1999. P. 166.

против него»<sup>27</sup>. В этом претексте «Клары Милич», неоднократно публиковавшемся в 1870–80-е гг., образ мертвой женщины возникает как некий дух, который стремится воплотиться: «чей-то образ силился возникнуть» (там же). Но воплощению не суждено состояться: герой как бы просыпается ото сна и стряхивает с себя «иллюзию» жизни умершей красавицы<sup>28</sup>.

В романе «Ева будущего» Вилье де Лиль-Адан упрочивает существование «Иллюзии», наделяя ее электрической природой. Изобретатель Томас Эдисон изготавливает искусственное существо по имени Гадали, в котором соединяются: а) последние достижения науки, б) душа благородной молодой женщины, впавшей в летаргический сон, и в) облик красивой, но вульгарной актрисы Алисии. Чтобы спасти своего друга лорда Эвальда от несчастной любви к прекрасной, но бездушной и пошлой Алисии, Эдисон «отторгает» внешний облик Алисии<sup>29</sup>, и наделяет им электрическую Гадали, владеющую связью с потусторонним, но при этом запрограммированную на полное подчинение желаниям Эвальда. Эдисон обещает Эвальду как бы клонировать Алисию без ее на то воли:

... я отберу у нее то, что делает ее для вас необходимой — Я ОТТОРГНУ ОТ НЕЕ ВНЕШНИЙ ЕЕ ОБЛИК. [...] Внешний облик, столь сладостный для вас и столь для вас губительный, я воссоздам в некоем Видении, которое будет полным ее подобием и чье человеческое очарование превзойдет все наши ожидания и мечты. [...] Я в точности воспроизведу эту женщину, из одной сделаю двух, и в этом мне поможет всемогущий Свет<sup>30</sup>.

Трудно не увидеть в Джен Скотт черты вульгарной красавицы Алисии, сбежавшей из добропорядочной шотландской семьи, чтобы стать артист-

---

<sup>27</sup> де Лиль-Адан О. В. Вера / Пер. с франц. Е. А. Гунста // де Лиль-Адан О. В. Жесткие рассказы. М., 1975. С. 14.

<sup>28</sup> Это спасительное отрезвление от иллюзии потустороннего не удастся ни герою Тургенева, ни герою фильма Бауэра «После смерти», снятого по тургеневским мотивам.

<sup>29</sup> Особая роль здесь отводится волосам, на примере которых объясняется суть тождества, его отличие от аемulatio: «Засадите за работу троих-четверых из числа ваших лучших художников, пусть работают днем и ночью, если потребуется, но вплетут эту шевелюру в эту основу, так точно скопировав природу, что она и сама обманулась бы. Но ни в коем случае не пытайтесь ее ПРЕВЗОЙТИ! Такая цель не ставится! Тожество! Но не более» (де Лиль-Адан О. В. Будущая Ева [Ева будущего]. Пер. с франц. А. М. Косс. Л., 1988. Интернет-ресурс: <http://www.rulit.net/author/de-lil-adan-ogyust-vile/budushchaya-eva-eva-budushchego-download-free-231578.html>).

<sup>30</sup> Там же.

кой. Неслучайно Лорд Эвальд испытывает по отношению к Алисии те же чувства, что и Гюг Виан к Джен:

Она и не подозревает, какие приступы ярости вызывает во мне, чего стоит мне укрощать гнев, kloкочущий в моих жилах. Сколько раз я бывал на шаг от того, чтобы убить сначала ее, потом себя!.. И так мое самообольщение — мираж! — окончательно поработило меня, пригвоздив к этой дивно прекрасной и бездушной форме!<sup>31</sup>.

Если Джен сравнивает себя с портретом умершей жены героя, то Алисия узнает себя в Венере Милосской:

И вот однажды я привел ее в Лувр. «Дорогая Алисия, — сказал я ей, — сейчас, надеюсь, мне все же удастся вас удивить». Мы прошли через все залы, и вот неожиданно я останавливаю ее перед бессмертным мрамором.

На этот раз мисс Алисия сооблаговостила откинуть свою вуалетку. Она взглянула на богиню, и на лице ее выразилось некоторое удивление. Затем, взглядевшись, в изумлении она наивно воскликнула:

— Смотри-ка, ЭТО ЖЕ Я!<sup>32</sup>.

Эдисон изготавливает искусственную копию Алисии/Венеры для утешения лорда Эвальда, не выносящего женской пошлости. Электричество придает движение произведению небывалого искусства, вдыхает жизнь в аналогию, уходящую в даль: Гадали — копия Алисии, Алисия — копия Венеры. Надо отметить, что все эти аналогии моделируются в романе как противостественные — на прирожденное сходство Алисии с Венерой Милосской Эдисон смотрит как на болезненную мутацию: по его мнению, это сходство так же чудовищно, как появление на свет какой-нибудь великанши.

Бауэр словно возвращает Роденбаха к его претексту, погружая сюжет аналогии в кинопространство, созданное при помощи электрического света. Неслучайно в фильме Бауэра появляется художник Сольский, которому Неделин поверяет свою тайну, как когда-то лорд Эвальд Эдисону (в романе Роденбаха у Гюга Виана нет друзей). Сольский не является изобретателем и вместо игр с электричеством занимается живописью, но роль Эдисона берет на себя как бы сам режиссер. Именно «Видение» Эдисона, выполненное с помощью «света», и осуществляет в «Грезах» Бауэр.

---

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Там же.

Подобно Роденбаху и Вилье де Лиль-Адану Бауэр множит аналогии, но не столько уводя их в бесконечность, сколько подводя им итог, демонстрируя зеркальную множественность двойников как нарцисстическую авто-рефлексию: герой-фетишист в «Грезах» имеет внешнее сходство с автором «Мертвого Брюгге». Неделин похож на Роденбаха почти так же, как Тина — на Елену (илл. 11).

Итак, двойник писателя, создавшего роман о «даре согласования», на протяжении киноповествования готовит к закланию кощунствующую героиню, а в финале душит женщину, не желающую быть священной аналогией, но сознающую себя, напротив, как святотатственную антиномию<sup>33</sup>. Бауэр расправляется не только с символизмом, но и с символистами.

### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: СВЯЩЕННЫЙ ВУАЙЕРИЗМ

«Храмовое действо» лишь изображается в немом кино — зритель не призван стать его участником, напротив, он отстранен от происходящего как вуайер, подсматривающий за отправлением глубоко интимного обряда, но не слышащий голосов. Кстати, в проанализированном фильме обращает на себя внимание обилие соглядатаев: первую встречу Неделина и Тины наблюдают по крайней мере трое уличных зевак (илл. 12а, 12б, 12в, 12г).

Этот имманентный для киноискусства вуайеризм предсказывается в фоторомане Роденбаха:

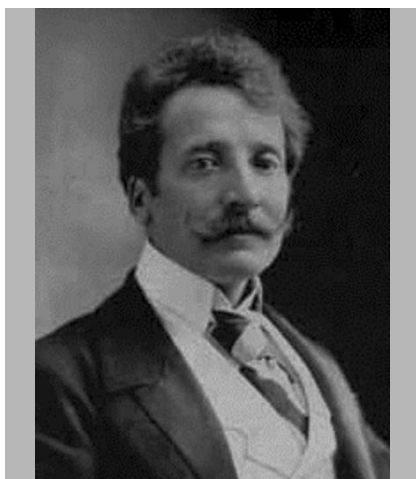
Любопытные горожанки, скупавшие по вечерам, наблюдали за его проходом, сидя возле окон. Они наблюдали за ним, при помощи маленьких зеркалец, называемых шпионами, прикрепленных в каждом доме с внешней стороны окна. В косых зеркалах отражаются профили улиц. Эти ловушки перехватывают силуэты прохожих, их движения, улыбки, мгновенную мысль, блеснувшую во взгляде, и передают их внутрь дома сторожащему глазу<sup>34</sup>.

В фильме Бауэра вуайеризм приобретает священный смысл. Неделин убивает женщину, представляющую для него покойную жену<sup>35</sup>. В фильме

<sup>33</sup> Об аналогии и антиномии в романе Роденбаха см. *Angelet Ch. Bruges-la-Morte comme carrefour intertextuel // Le Monde de Rodenbach. Bruxelles 1999. P. 144.*

<sup>34</sup> *Роденбах Ж. Мертвый Брюгге / Пер. с франц. А. Мирэ. М., 1908. С. 25.*

<sup>35</sup> Как указывают Фрейзер и Жирар, практика ритуальных жертвоприношений часто основывается на механизме репрезентации, когда тело раба или животного «представляет» некоего бога или духа. «Жертва отпущения [...] есть не что иное,



*Илл. 11*



*Илл. 12а, 12б, 12в, 12г*



Илл. 13а, 13б

подчеркнута двойственность жертвоприношения: зритель видит потустороннее, отсутствующее в тексте Роденбаха. Перед убийством призрак жены является герою фильма, но не литературному персонажу. В финале дух и представляющее его тело как бы накладываются друг на друга (илл. 13а, 13б), объединяются средствами киноискусства. Фильм Бауэра мистичен, поскольку позволяет видеть невидимое — иной мир.

Известно, что зрительное восприятие мистических событий нередко бывало важнейшей частью тайных ритуалов. Карл Кереньи обнаруживал в Элевсинских мистериях две части: «Schauspiel» и «Schau»<sup>36</sup>. Немой кино-

---

как *чудовищный двойник*», — пишет Жирар (Жирар Р. Насилие и священное / Пер. с франц. Г. Дашевского. М., 2000. С. 328).

<sup>36</sup> Kerényi K. Die Mysterien von Eleusis. Zürich, 1962. S. 104.



фильм становится сверхзрелищем, ибо в нем можно видеть все: даже потустороннее. Помимо служения прекрасной мертвой даме, герой участвует в мистерии света, переживает своего рода «эпоптейю», когда призрак жены является ему в финале. Как писала Фрейденберг, «елевзинский мист, блуждая по страшным переходам из мрака в свет, «осматривал» и «взирал» по пути на чудовища и всякие иные пугающие изображения и фигуры, пока не попадал в царство света. Высшей, заключительной формой посвящения в мистерии была эпоптея («взирание», «смотрение»)»<sup>37</sup>. К «зрительному восприятию света» Неделин идет через усиливающееся безумие раздвоения, повлекшее за собой акт насилия. Киноэпопейя оказывается не отделима от припадка сильнейшей агрессии, как бы сопровождая его.

Подчеркну, что зритель не становится участником этого «действия» — он может лишь наблюдать механизм жертвоприношения, в котором жертвой оказывается динамичное, кощунствующее существо, несогласное со статикой былых искусств. Мистерия в немом кинофильме утрачивает свою суть: ее тайна становится явной не только посвященным, но и тысячам праздных зрителей.

---

<sup>37</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1998. С. 295.

*Вера Полищук*

## ПО СЛЕДАМ «ЛОЛИТЫ». ОТ «КОЛЛЕКЦИОНЕРА» К «ПАРФЮМЕРУ» (АПОЛОГИЯ МАНЬЯКА)

**В**лияние, которое оказали произведения Владимира Набокова на последующих авторов, неоднократно обсуждалось и анализировалось. Различные авторы впитывали его метафизическую систему, напрямую цитировали отдельные произведения или вплетали в свои тексты какие-то аллюзии на них. Но наиболее «востребованным» объектом был и остается роман «Лолита». После того, как роман получил мировую известность, а слово «нимфетка» приобрело новое словарное значение, начался (и до сих пор продолжается) процесс усвоения и отражения, а точнее, преломления «Лолиты» литературой и кинематографом, включая и массовую культуру. Из романа заимствовали и обыгрывали сюжетные ходы и конкретные образы, его перепевали и переиначивали, с ним вступали в полемику. В данной статье мы рассмотрим отдельные случаи такого обращения к «Лолите» и проследим объединяющие их закономерности.

Одним из первых, кто обратился к «Лолите», был британский прозаик Джон Фаулз. В 1963 году он выпустил роман «Коллекционер», который затем, в 1965 г., был экранизирован режиссером Уильямом Уайлером<sup>1</sup>. Фаулз воспользовался «Лолитой» как своего рода литературным трамплином для собственного произведения: он достаточно прямолинейно перенес в текст романа некоторые мотивы, образы и т. д., во многом, возможно, полемизируя с Набоковым.

---

<sup>1</sup> *Fowles John. The Collector. Little, Brown and Company, 1963.*

В основе «Коллекционера» лежит история похищения девушки маньяком, воображающим себя избранным, не таким, как все, охотником за красотой, а также противостояние похитителя и жертвы. С «Лолитой» роман Фаулза объединяют многие ключевые моменты. Прежде всего, в обоих произведениях присутствуют жанр исповеди и так называемый «ненадежный рассказчик» (“unreliable narrator”). Роман Фаулза представляет собой два композиционно переплетенных дневника. Один из них ведет похититель, Фредерик Клегг, второй — жертва, и обнаружение ее дневника заставляет Коллекционера расстаться с частью своих иллюзий. Как и Гумберт Гумберт, главный герой фаулзовского романа пытается подогнать реальность под свои мечты, а когда это не удается, очерняет жертву: приписывает Миранде мотивы поступков, которые снижают ее образ. Отметим также, что Коллекционер, подобно Гумберту, делит женщин на две категории: если Гумберт выделяет отталкивающих зрелых женщин и соблазнительных «детей-демонов», нимфеток, то Клегг выражает неприязненное отношение ко всем женщинам, кроме Миранды, особенно подчеркивая свою ненависть к вульгарности.

Еще одна общая черта романов — сказочные и романтические мотивы, в особенности архетипический сюжет «красавица и чудовище». И Гумберт, и Клегг романтизируют свое увлечение соответственно Мирандой и Лолитой, причем, если так можно выразиться, осознают в себе и «героя», и «чудовище». Фаулз вводит дополнительный сквозной мотив — перекличку с «Бурей» Шекспира. Миранда дает Клеггу, который солгал, что его имя Фердинанд, кличку «Калибан», и, в ходе очередной попытки вымолить свободу, рассказывает Коллекционеру сказку о чудовище, которое похитило принцессу, но, добровольно отпустив ее, превратилось в прекрасного принца. В «Лолите» также присутствует множество сказочных мотивов (как и в «зародыше» романа — рассказе «Волшебник»)<sup>2</sup>.

Далее, в обоих романах герой совершает, согласно формулировке А. До-

---

<sup>2</sup> Подробный перечень сказочных и мифологических мотивов, а также художественных произведений, обыгранных и цитируемых в романе Набокова, см.: Лолита / Вступ. статья и коммент. А. А. Долинина. М.: Худ. лит., 1991; Долинин А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб: Академический проект, 2004. С. 294–330; Proffer K. R. Keys to Lolita. Bloomington, Indiana, 1968; The Annotated Lolita / Ed. with preface, introd. and notes by Alfred Appel Jr. 1970; revised and updated edition. New York: Vintage International, 1991; Alfred Appel Jr. Nabokov's Dark Cinema. New York: Oxford University Press, 1974; Барабтарло Г. Бирюк в чепце // Звезда. 1996. № 11. С. 192–206.

линина, «гносеологическую ошибку»: не только воспринимает другого человека как вещь, но и видит сходство там, где его нет. Гумберту мерещится сходство Лолиты с Аннабель Ли, возлюбленной его детства; Фредерик Клегг, Коллекционер, уже в финале романа, после смерти Миранды, пленяется следующей жертвой, исходя лишь из ее кажущегося внешнего сходства с умершей пленницей, механически отмечая, что и имена девушек начинаются на одну букву: Миранда и Марион. Несходство их характеров и личностей Клегга уже не волнует, более того, в последнем абзаце романа он постулирует, что куда спокойнее иметь дело с социальной ровней, простой девушкой, которую будет легче сломить и заставить вступить в отношения «хозяин — рабыня».

Важную роль в сюжете играет болезнь героини. У Набокова болезнь Лолиты позволяет ей сбежать от Гумберта к Куильти, у Фаулза Миранда умирает от пневмонии в заточении у Клегга и тем самым совершает побег метафизический — из плена в смерть. Возможно, «Коллекционер» в каком-то смысле пророс из тех фрагментов романа, где Гумберт считает болезнь Лолиты притворством и лишь после колебаний решает, что пленница нуждается в медицинской помощи<sup>3</sup>. Напомним, что в романе Фаулза пленница симулирует приступ аппендицита, чтобы сбежать, попытка оканчивается неудачей, и впоследствии Клегг не верит Миранде, когда та по-настоящему заболевает пневмонией, что в конечном итоге и приводит к смерти героини.

Существенную роль в обоих романах в связи с мотивом «овеществления» живого человека играет фотографирование и фотография. Клегга больше устраивает «омертвелый» образ Миранды на фотографии, послушный его воле и лишенный собственной воли; Гумберт многие годы возит

---

<sup>3</sup> См.: «Я знал, что у истеричных нимфочек температура поднимается до фантастических градусов, — даже выше той точки, при которой обыкновенные люди умирают; и я бы ограничился тем, что дал бы ей глоток горяченького глинтвейна, да две аспиринки, да губами впитал бы жарок без остатка, ежели бы при тщательном осмотре прелестный отросток в глубине мягкого неба, один из главных кораллов ее тела, не оказался совершенно огненной окраски. [...] Когда она пожаловалась, что не может повернуть голову от боли в шее, я, как всякий американский родитель, подумал о полиомиелите. Бросив всякую надежду на половые сношения, я закутал ребенка в шотландский плед и понес в автомобиль» (*Набоков В. В. Лолита* // Собрание сочинений американского периода в 5 томах. Т. II. СПб.: Симпозиум, 1997. С. 294–295. См. также: «Около Рождества она сильно простудилась. [...] Сначала у нее была высокая температура, и я не мог отказаться от зноя неожиданных наслаждений (*Venus febriculosa!*) но, по правде сказать, очень вялая девочка постанывала, и кашляла, и тряслась от озноба в моих настойчивых объятиях» (Там же. С. 244).

с собой фотографию Аннабель Ли, первой возлюбленной, а впоследствии всячески стремится подавить волю Лолиты и сожалеет, что не заснял девочку на киноплёнку, когда она играла в теннис.

Фаулз, как и Набоков, создает в романе образы, допускающие амбивалентную трактовку: недостоверный рассказчик Клегг описывает себя как жертву великой романтической страсти, как образец старомодной благовоспитанности, чистоты и целомудрия, добываясь сочувствия от читателя<sup>4</sup>. В то же время Фаулз переворачивает расстановку интеллектуальных сил в паре «палач-жертва»: если у Набокова Гумберт демонстрирует свое интеллектуальное превосходство над Лолитой, иронизирует над ее «типично американской» неразвитостью и безуспешно пытается поднять девочку до своего уровня эрудита и эстета, то в «Коллекционере» Миранда, хотя и отрицает это, кичится своими познаниями и рафинированной культурностью, порицая Клегга за то, что даже его увлечение чешуекрылыми — увлечение человека ограниченного, неразвитого, стремящегося убить и подчинить себе живое. (Клегг коллекционирует бабочек и сравнивает охоту за Мирандой с охотой на редкий экземпляр бабочки)<sup>5</sup>.

В своей дельной статье «В. Набоков versus Дж. Фаулз: любовь как мания» исследователь Екатерина Швагрукова предлагает интересное наблюдение: оба романа объединяет появление *архетипа героя-маньяка*<sup>6</sup>. С нашей точки зрения, имеет смысл говорить о том, что в произведениях, наследующих «Лолите» и имплицитно или эксплицитно связанных с ней, возникает *апология маньяка*. Речь идет о построении текста и образа главного героя с расчетом на возможность читательского сочувствия; в то же время автор зачастую ведет с читателем игру, приемы которой также во многом позаимствованы у Набокова (например, используются элементы жанра исповеди и прием «ненадежного рассказчика»). Это заключение позволяет сделать важное предположение.

<sup>4</sup> Обратим внимание на то, что подбор актеров в фильме Уильяма Уайлера (в частности, выбор на роль Клегга актера Теренса Стэмпа) углубляет эту амбивалентность. Интересно сравнить это с перестановкой акцентов режиссером Томом Тыквером при экранизации «Парфюмера» Патрика Зюскинда, о чем см. ниже в данной статье.

<sup>5</sup> Разумеется, хотя Гумберт Гумберт не энтомолог, энтомологию Фаулз ввел в роман не случайно: здесь легко прочитывается иронический отсыл к одной из профессий самого Набокова и ключевому лейтмотиву бабочек в его произведениях.

<sup>6</sup> Швагрукова Е. В. Набоков versus Дж. Фаулз: любовь как мания (на материале романов «Лолита» и «Коллекционер») // Филологические науки. 2013. № 5. Часть 1. С. 214–217.

Хронологически появление «Лолиты» наслоилося на показательную тенденцию, которую исследователь Даниэль Клугер в своей книге «Баскервильская мистерия» отметил в истории развития классического детектива<sup>7</sup>. Клугер, возводя корни детектива и триллера к мифу и волшебной сказке, говорит о том, что во второй половине XX века литературное противостояние «героя-рыцаря» хтоническому чудовищу сменилось моделью поединка (в том числе и интеллектуального) между двумя чудовищами, и классическая фигура сыщика постепенно приобрела хтонические черты, а зачастую на месте сыщика оказывается маньяк, сражающийся с другим маньяком, причем мотивы его поступков тщательно анализируются, а его фигуре придается амбивалентная зловещая притягательность. (В качестве характерного примера Клугер, среди прочего, приводит роман Томаса Харриса «Молчание ягнят», в котором сыщица Кларисса Старлинг вынуждена обратиться за помощью к заключенному в тюрьму людоеду-интеллектуалу, профессору Ганнибалу Лектору)<sup>8</sup>.

«Лолита» — это роман, который также во многом связан со сказкой и мифом, и в то же время в нем используются (преимущественно пародируются) многие приемы и штампы детектива и триллера. Архетип маньяка по сути своей восходит к архетипу «красавицы и чудовища», а мифологические сказочные мотивы играют большую роль как в «Лолите» (о чем подробно писали исследователи, которых мы уже перечисляли выше), так и в детективе и триллере. Разумеется, речь не идет о том, что роман Набокова *единолично* изменил русло развития детективного романа и триллера (или произведений с элементами этих жанров) и что «дегуманизация» главного героя и «апология маньяка» были катализированы именно «Лолитой», точнее, ее поверхностной рецепцией последователями Набокова. В какой-то степени в родословной фигуры маньяка есть и «плохой парень» вестерна, и традиционный готический мститель романтизма и авантюрного романа (Хитклифф из «Грозового перевала» Эмили Бронте, граф Монте-Кристо, Джефферсон Хоуп из «Этюда в багровых тонах» Артура Конан-Дойля), — те традиционные образы, которые Набоков использовал в «Лолите». Наряду с ними, как указывает А. Долинин в статье «Двойное время у Набокова», писатель также использовал в качестве объекта литературной игры исповедь: во-первых, декадентскую («De Profundis» Оскара Уайльда и «Исповедь»

---

<sup>7</sup> Клугер Д. Баскервильская мистерия: история классического детектива. М.: Текст, 2005.

<sup>8</sup> Thomas Harris. The Silence of the Lambs. St. Martin's Press, 1988.

Поля Верлена), во-вторых, исповедь героев Достоевского («Кроткая», «Исповедь Ставрогина» в «Бесах»).

Принципиальная разница заключается в том, что Набоков прежде всего *пародировал* эти источники, в то время как сторонники «апологии маньяка» использовали их всерьез и, возможно, исповедальные мотивы Достоевского или декаданса проникли в их произведения не напрямую, а *опосредованно*, через «Лолиту», так что сама пародийность и игровое начало, присущие подходу Набокова, оказались ими не восприняты. Следовательно, не воспринято оказалась и собственно полемика Набокова с романтической моделью сознания: «болезнь «романтического» сознания, имманентный порок эстетического миропонимания определенного типа, с которым Набоков вел многолетнюю тяжбу. [...] Преступна не сама по себе эротическая греза героя (на ее место можно подставить любую другую фантазию) — преступно его стремление навязать ее внешнему миру, вопротить не в творчестве, а в плохо познанной, а priori опредмеченной и эстетизированной действительности»<sup>9</sup>.

Поскольку сюжет о похищении и/или любовной истории между юной девушкой (иногда ребенком) и взрослым мужчиной, обладающим какими-то нестандартными личными особенностями, получил очень широкое распространение именно во второй половине XX века и во многих случаях сопровождается недвусмысленными отсылками к «Лолите», то, думается, можно говорить, что роман Набокова косвенным образом сыграл свою роль в утверждении «апологии маньяка» — точнее, не сам роман, а то, как его прочитали последователи.

В литературе и кинематографе второй половины XX – начала XXI века обнаруживается немало «следов Гумберта», иногда вполне отчетливых, иногда — замаскированных. Явственные отсылки к «Лолите» прослеживаются в романе Айрис Мердок «Черный принц» (1973)<sup>10</sup>. Здесь присутствуют мотивы запретной любви, разницы в возрасте, инцеста, двойничества, литературного соперничества, похищения, мести и убийства. В романе также наличествует «рамка»: предисловие и несколько послесловий, которые написаны вымышленным издателем и действующими лицами романа. Главный герой, Брэдли Пирсон, так же гносеологически слеп, как и Гумберт, — и в отношении своей избранницы, и в отношении самого себя. Хотя Пирсон не считает себя маньяком, его объявляют таковым окружающие,

<sup>9</sup> Долинин А. «Двойное время» у Набокова (от «Дара» к «Лолите») // Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 306.

<sup>10</sup> Murdoch Iris. The Black Prince. Chatto & Windus. 1973.



Илл. 1. «Леон/Профессионал». Реж. Люк Бессон. 1994

сам себя он аттестует как «чудовище», свою возлюбленную Джулиан — как «принцессу». Пирсон — еще один «ненадежный рассказчик», и читатель волен строить версии того, как на самом деле разворачивался его роман с дочерью близкого друга и литературного соперника, Арнольда Баффина, по подозрению в убийстве которого Пирсон и оказался на скамье подсудимых. В тюрьме Пирсон пишет исповедь, излагая свое видение событий, которое сильно расходится с тремя другими точками зрения, предложенными в послесловиях. Фиктивный издатель книги, скрывшийся под псевдонимом Ф. Локсий (по одной из версий, предложенных в романе — сокамерник-убийца, по другой — земное воплощение Аполлона), в послесловии сообщает, что Пирсон скоропостижно умер в тюрьме. Подобно «Лолите» и «Коллекционеру», «Черный принц» стоит на литературном фундаменте отсылок к классике, в данном случае — прежде всего к «Гамлету» Шекспира. Как видим, в романе Мердок переклички с «Лолитой» налицо не только на сюжетном, но и на композиционном уровне.

Не менее любопытно проследить связи между романом Набокова и кинематографом.

Таков, например, фильм Люка Бессона «Леон» (1994), в центре которого — покровительственные и отчасти любовные отношения, связывающие



наемного убийцу и влюбившуюся в него 12-летнюю девочку-сироту; оба скрываются от мести коррумпированных полицейских. Любопытно, что роль Матильды сыграла Натали Портман, позже, в 1997 г., отказавшаяся играть Лолиту в фильме Эдриана Лайна. Хотя фигура «славного доброго парня-киллера» весьма распространена в литературе и кинематографе XX века, но все-таки сюжетная коллизия у Бессона явно указывает на «Лолиту». Правда, «Леон» во многом представляет собой травестию набоковского романа: например, вместо утонченного интеллектуала Гумберта главный герой — чудаковатый дислексик, которого девочка учит читать. Двойную травестию «Лолиты» представляет собой фильм «Сара» (в российском прокате — «Охранник для дочери»), снятый режиссером Мацеєм Шлесицким в 1997 г. Этот фильм — откровенная пародия на бессоновского «Леона» и в то же время игра с сюжетными ходами и образами «Лолиты».

Отсылки к «Лолите» на фабульном уровне вплетены также в фильмы «Отчим» Бертрана Блие (“Beau-père”, 1981), и «Белая свадьба» Жана-Клода Бриссо (“Noche Blanche”, 1989). Первый — это история 14-летней падчерицы, влюбившейся в отчима после смерти матери, второй — рассказ о напряженных драматических отношениях между старшеклассницей и школьным учителем. В принципе, можно говорить о том, что после выхода в свет романа Набокова и его экранизации режиссером Стенли Кубриком (Stanley Kubrick, “Lolita”, 1962) количество фильмов, где в основе



Илл. 2. «Сара». Реж. Мацей Шлесицкий. 1997



Илл. 3. «Красота по-американски». Реж. Сэм Мендес. 1999

сюжета — любовная история между зрелым мужчиной и девочкой-подростком, заметно возросло, а многие фильмы содержат «оммажи» «Лолите»<sup>11</sup>.

Пожалуй, самое внимательное и глубокое прочтение, которое можно назвать полемикой с Набоковым, предприняли режиссер Сэм Мендес и сценарист Алан Болл в фильме «Красота по-американски» (“American Beauty”, 1999).

У Мендеса и Болла «Лолита» выступает как претекст, все отсылки к ней

---

<sup>11</sup> Помимо «Отчима» Бертрана Блие (“Beau-père”, 1981) и «Белой свадьбы» Жана-Клода Бриссо (“Noche Blanche”, 1989), перечислим хотя бы часть фильмов, в которых прослеживается влияние «Лолиты»: откровенно пародийный фильм «Лола» (“Lola / Twinky”, реж. Ричард Доннер, 1970); «Валери и неделя чудес» (“Valerie a tyden divu”, 1970, реж. Яромил Иреш); «Прелестное дитя» (“Pretty Baby”, 1978, реж. Луи Малль); «Манхэттен» (“Manhattan”, 1979, реж. Вуди Аллен); «Аппassionата» (“Appassionata”, 1974, реж. Джанлуиджи Кальдероне); «Ложное движение» (“Falsche Bewegung”, 1975, реж. Вим Вендерс); «36-й для девочек» (“36 fillette”, 1988, реж. Катрин Брейя); «Божья тварь» (1991, реж. Галина Данелия-Юркова); «Сумасшедшая любовь» (“Amour fou”, 1993, реж. Роже Вадим); «Моя маленькая принцесса» (“My Little Princess”, 2011, реж. Эва Йонеско); «Слабость большевика» (“La flaqueza del bolchevique”, 2003, реж. Мануэль Мартин Куенка); клип режиссера Ю. Грымова «Зимний сон» (1999), снятый по мотивам «Лолиты», с участием актеров Елены Яковлевой, Сергея Маковецкого и певицы Алсу Сафиной.

предельно прозрачны, в том числе и в оригинальном сценарии фильма, который был опубликован отдельно<sup>12</sup>. Сам фильм «Красота по-американски» представляет вариации на темы набоковского романа. Примечательно, что фильм открывается и завершается закадровым повествованием от лица главного героя, которое проходит через весь фильм сквозной нитью. Как становится ясно задним числом, уже в финале фильма, исповедь Лестера Барнэма, — это предсмертное видение, которое пронеслось перед его глазами в последние мгновения жизни. Подобно роману Набокова, фильм содержит загадки для внимательного зрителя и отчасти рассчитан на повторный просмотр. Подсказка для зрителя содержится и в именах главных героев: Lester Burnham = Humbert learns. Несовершеннолетняя одноклассница дочери — предмет мечтаний главного героя, — носит символическое имя Angela Hayes, «туманный ангел» (англ. “angel” и “haze” = Dolores Haze). Такая смысловая и фонетическая игра напоминает об игре с двумя вариантами написания фамилии «Ли» в «Лолите»: Annabel Lee и Annabel Leigh<sup>13</sup>.

Из «Лолиты» и даже набоковского послесловия к роману переключались в сценарий фильма не только инцестуальные мотивы, подмеченные многими исследователями, но и ряд других ходов и фигур<sup>14</sup>. Например, один из двойников Гумберта, — его коллега-преподаватель, сосед-гомосексуал по имени Гастон Годэн, — преобразился в полковника Фишера, подавляющего свои импульсы. В обоих текстах эти персонажи оказываются прямо или косвенно связаны с темой оружия и детективной линией убийства: Гастон дарит Гумберту шкатулку, в которой тот держит свой пистолет, а полковник Фишер коллекционирует оружие и в финале фильма, отвергнутый Лестером, убивает его выстрелом в голову. Известное ироническое замечание Набокова о том, как один из издателей предложил ему переделать Лолиту в мальчика, нашло отражение в эпизоде, когда главного героя подозревают в гомосексуальной связи с юношей-старшеклассником, другом его дочери. Болл и Мендес также активно развивают прорисованную Набоковым в «Лолите» тему американского мещанства и показного благополучия.

Кроме того, в фильме, переведенные на визуальный язык, использованы столь характерные для Набокова мотивы света и тени, а также зеркальных

---

<sup>12</sup> См.: [http://www.dailyscript.com/scripts/AmericanBeauty\\_final.html](http://www.dailyscript.com/scripts/AmericanBeauty_final.html)

<sup>13</sup> Эти анаграммы упоминаются практически во всех критических отзывах на фильм Мендеса, однако, к сожалению, установить, кто впервые обратил на них внимание, нам не удалось.

<sup>14</sup> Так, например, об инцестуальных мотивах в фильме Мендеса см.: *Karlyn Kathleen Rowe*. “Too Close for Comfort”: American Beauty and the Incest Motif // *Cinema Journal* 44. No. 1. Fall 2004. P. 69–93. University of Texas Press.

отражений. Наконец, центральный символ «Красоты по-американски» — алая роза (“American beauty” — это еще и сорт садовых роз, у которых, несмотря на пышное цветение, часто гниют корни); роза же — символ Лолиты в романе Набокова (в том числе и эротический), образ розы многократно повторяется, и эта смысловая линия пронизывает весь текст.

В целом фильм Мендеса полон тонкой интеллектуальной игры с романом Набокова, и высшей точки эта игра достигает в финале фильма: в отличие от Гумберта, Лестер Барнэм щадит жену (во многом напоминающую Шарлотту Гейз). Затем, отказавшись от близости с Анджелой, увидев в ней незащитного ребенка, такого же, как его дочь, Лестер переживает момент эпифании и совершенного счастья, за которым следует его смерть от руки убийцы. Этот эпизод — явная полемика режиссера с эпифаническим финалом «Лолиты», в котором Гумберт проводит последние минуты на свободе, раскаиваясь в содеянном. Здесь раскрывается смысл анаграммы, вложенной сценаристом в имя героя (“Humbert learns”) — Лестер «Красоты по-американски» — это действительно Гумберт, который учится и, пусть с опозданием, научился милосердию и зрячести.

Любопытно, что в фильме Мендеса немало отсылок не только собственно к роману Набокова, но и ко второй экранизации «Лолиты», снятой в 1997 году режиссером Эдрианом Лайном. Сцена ночной встречи Лолиты и Гумберта у холодильника в кухне гейзовского дома преобразована в одну из грез, которая посещает Лестера Барнэма, влюбленного в Анджелу. Кроме того, по визуальной композиции рифмуются два эпизода: у Лайна в фильме зритель видит Гумберта, который зарывается в ворох одежды в шкафу Лолиты после того, как девочку увозят в летний лагерь (это точное перенесение на экран соответствующего романного эпизода). В фильме Мендеса точно такой же порыв возникает у жены Лестера, но уже после того, как она обнаружила тело мужа и поспешно прячет в платяной шкаф пистолет. Эта сцена — часть сложной, почти детективной загадки, связанной с финальным убийством в фильме. Элементы детектива — еще одна черта, которая позволяет говорить о связи между романом «Лолита» и фильмом «Красота по-американски»: оба произведения открываются намеками на то, что повествователей уже нет в живых, оба содержат загадку неизбежного убийства, которая понуждает читателя/зрителя строить гипотезы.

В некоторых фильмах кинематографические отсылки к «Лолите», которые носят характер визуальной подсказки, оказываются принципиально важными для понимания сюжета. Как уже упоминалось, в «Красоте по-американски» визуальные отсылки позволяют режиссеру не только подчеркнуть свою преемственность по отношению к Набокову и заявить о полемике с ним, но и

выстроить детективную линию. Похожую роль такие переключки играют в сериале «Твин Пикс» Дэвида Линча и Скотта Фроста (1990–1991). В сердцевине сюжета — расследование таинственного убийства девушки-старшеклассницы в провинциальном городке Двойные Вершины, а разгадка, которая становится известна зрителю только в финале, — это ее инцестуальные отношения с отцом, который ревновал Лору Палмер к одноклассникам и впоследствии убил. Любопытно, что по сюжету фигура отца распадается на два образа — чудовище и «заботливый отец», и в фильме звучит мотив оборотничества. Однако уже в самом подборе актеров на главные роли явственна отсылка к «Лолите» Стэнли Кубрика. Шерил Ли в роли Лоры напоминает Сью Лайон в роли Лолиты, а исполнитель роли отца Лоры, Рэй Уайз, по своему типажу схож с Джеймсом Мейсоном — Гумбертом в фильме Кубрика.

Пожалуй, самым любопытным примером прочтения и рецепции набовского романа можно считать фильм режиссера Тома Тыквера «Парфюмер: история одного убийства» (2006) по мотивам одноименного романа Патрика Зюскинда (1985)<sup>15</sup>. В романе автор с первых строк дает Греную однозначную оценку:

В XVIII веке во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам этой эпохи, столь богатой гениальными и отвратительными фигурами. [...] Его звали Жан-Батист Гренуй, и если имя это, в отличие от имен других гениальных монстров вроде де Сада, Сен Жюста, Фуше, Бонапарта, ныне предано забвению, то отнюдь не потому, что Гренуй уступал знаменитым исчадиям ада тьмы в высокомерии, презрении к людям, аморальности, короче, в безбожии, но потому, что его гениальность и его феноменальное тщеславие ограничивалось сферой, не оставляющей следов в истории, — летучим царством запахов<sup>16</sup>.

Весь сюжет развивается как парафраз знаменитой сказки Э.-Т.-А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер», и смысловой стержень — вовсе не история любви, а притча об обретении власти над миром и размышление о красоте и уродстве, гении и злодействе. Роман Зюскинда также наполнен отсылками к «Лолите», хотя по сравнению с фильмом они выражены менее отчетливо. Трудно не заметить, что совпадают начальные буквы в именах персонажей: Лаура и Лолита. Гумберт Гумберт в некотором

<sup>15</sup> *Süskind Patrick. Das Parfum. Diogenes, 1985.*

<sup>16</sup> *Зюскинд П. Парфюмер. Пер. с немецкого Э. Венгеровой. М.: Иностранная литература, 2014. С. 7.*



Илл. 4, 5. Ср.: Сью Лайон (Лолита) и Джеймс Мейсон (Гумберт);  
Шерил Ли (Лора Палмер) и Рэй Уайз (Лиланд Палмер)

смысле слова и сам «парфюмер» — он официальный наследник парфюмерного бизнеса своего «американского дядюшки», и условие наследования — формальное участие в этом деле, которое выражается в редактировании парфюмерных объявлений. Эта тема всплывает, когда Гумберт помогает Шарлотте выбирать духи<sup>17</sup>. Добавим также, что в экранизации «Лолиты», снятой в 1962 г. Стэнли Кубриком, была лишь отчасти отражена смысловая линия, подчеркивающая ипостась Гумберта как чудовища, Синеи Бороды, затравленного волка, оборотня (см., например, сцену, где Гумберт обнаруживает бегство Лолиты из больницы, впадает в буйство и его связывают).

В ходе работы над сценарием и съемками «Парфюмера» в 2006 году Том Тыквер значительно изменил смысловые акценты, как бы вытащив на поверхность и максимально подчеркнув переключки с «Лолитой», спрятанные в тексте Зюскинда (где также присутствует «апология маньяка»), а местами и домыслив, вчитав эти переключки в сюжет. Так, в силу определенных визуальных приемов, режиссуры, выбора актеров и т. п., образ Гренуя на экране не вполне соответствует романному описанию и, скорее, как и образ Гумберта, может быть истолкован двояко: как отвратительный и как вызывающий сочувствие. Вместо бесцветного человечка, напоминающего клеща (уподобление Гренуя клещу — один из лейтмотивов книги), человека без свойств, на экране — жалкий покалеченный юноша, несчастный влюбленный. Амбивалентность образа сохранена в тех сценах, где Гренуй буквально идет по следу жертв и, подобно Гумберту, предстает как чудовище или оборотень, наделенный обостренным чутьем. Так, в сцене, где Гренуй пытается определить, в каком направлении бежал Антуан Риши, увозя с собой Лауру, он принимается, как охотничья собака или волк (в этот момент актер Бен Уишоу показан крупным планом). Затем следует череда кадров панорамной съемки — вид на равнину, по которой мчится карета, увозящая Лауру. С каждым следующим кадром карета показана все крупнее, как будто Гренуй наделен не только острым нюхом, но и нечеловечески

---

<sup>17</sup> Интересно, что мотив, связанный с профессией героя, присутствовал уже в рассказе Набокова «Волшебник» (первом наброске «Лолиты»), где главный герой был геммологом, специалистом по драгоценным камням. Подробнее об этом см: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. Маленькая монография // Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 153–154. И в «Волшебнике», и в «Лолите», как и в «Парфюмере», профессия героя сквозной нитью проходит через весь текст: Гумберт не только преподаватель литературы, но и наделен восприимчивостью к запахам и с обостренным вниманием воспринимает рекламу, а она, в свою очередь, играет в романе существенную роль.



Илл. 6. «Парфюмер. История одного убийцы». Реж. Том Тыквер, 2006

острым зрением. Именно такой визуальный прием был использован режиссером Ф. Ф. Копполой в фильме «Дракула Брэма Стокера» (1992), чтобы передать зоркость вампира. Отметим, что мотив вампиризма в равной степени присутствует и в романе «Лолита», и в романе и фильме «Парфюмер» и играет там важную роль.

Смысловых смещений по сравнению с текстом романа Зюскинда в фильме Тыквера много, однако главное и самое красноречивое из них — это «вчитывание» режиссером любовной линии. Если в романе Гренуй охотится за неповторимым, уникальным запахом девушки с мирабелью, который он не смог удержать и присвоить, и находит новое воплощение этого аромата в юной девочке Лауре Риши, то в фильме отчетливо прорисована история о потерянной первой любви и ее реинкарнации. Присутствует и сцена узнавания прежней возлюбленной в новом образе, явно отсылающая к «Лолите». Если Гумберт не воспринял Лолиту как отдельного человека, проявил духовную слепоту, перепутав ее с полузабытой Аннабель Ли, то Гренуй в романе Зюскинда вообще не воспринимает носительниц нужного ему запаха как личностей, он лишен способности любить и относится к своим жертвам как к неодушевленным предметам (фактически он добыва-



ет из них запах, используя приемы, аналогичные парфюмерным техникам добычи аромата из цветов). Таким образом, в фильме Тыквер произвел некоторые смысловые смещения и максимально приблизил образ Гренуя к романтизированному образу Гумберта — каким тот сам себя мнит.

Что еще важнее, Тыквер ввел в фильм сцену, которой в романе Зюскинда нет, — *очеловечивающую* Гренуя и уравнивающую его переживания с финальной эпифанией Гумберта. Создав гениальные духи, получив возможность властвовать над миром, Гренуй представляет себе не убийство девушки с мирабелью, а любовный акт с ней, то есть раскаивается в опредмечивании людей, в своей духовной слепоте. Все вместе создает переключку с «Лолитой», с тем, как Гумберт принял Долорес Гейз за новое воплощение Аннабель Ли. В результате фильм «Парфюмер» получает характер любовной мелодрамы. Любовный треугольник, также отсылающий к «Лолите», создан за счет подчеркивания инцестуальной ревности Антуана Риши (отца Лауры) к жениху, а затем и к убийце дочери. Такое режиссерское решение усиливает «апологию маньяка» в фильме Тыквера по сравнению с текстом романа Зюскинда и отодвигает притчу о крошке Цахесе на второй план.

Нельзя не упомянуть и историю «Лолиты» в России, поскольку из всего корпуса произведений Набокова именно этот роман получил здесь самую широкую известность, хотя справедливости ради следует сказать, что писатели не обошли вниманием и другие книги Набокова<sup>18</sup>.

В целом, анализируя проблему влияния Набокова на наследующую ему русскую литературу, можно выделить две основных тенденции: первая — это эксплуатация биографического мифа Набокова, вторая — обращение к его сюжетам, образам, даже отдельным приемам, не только прочтение, но и постмодернистское переписывание, «игра в Набокова». На сегодняшний день вторая тенденция представлена в современной русскоязычной литературе гораздо шире и разнообразнее — от спорадических отсылок к произведениям Набокова до последовательного использования его сюжетов, характерных для него приемов, образов, «структурных узоров». Цель и смысл автора в большинстве подобных случаев — обозначить себя как последователя Набокова, показать свою преемственность по отношению к писателю. Однако и здесь «Лолита» стоит особняком: роман остается наиболее частым объектом имитации, цитирования, упоминания и постмодернистского переписывания. Складывается впечатление, что зачастую авторы, которые к нему обращаются, — как увлеченные интеллектуаль-

<sup>18</sup> Подробнее о литературной рецепции Набокова в России см.: *Полищук В.* Под знаком Владимира Набокова // Современная русская литература (XX – начало XXI века). СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. С. 251–268.

ной литературной игрой, так и работающие в области массовой литературы (например, детектива), — «считывают» с «Лолиты» лишь один, самый очевидный и поверхностный слой: романа о запретной любви взрослого мужчины к маленькой девочке. Правда, следует сказать, что в ряде случаев такое прочтение выражает не позицию автора, а восприятие романа массовым советским или пост-советским читателем, для которого «Лолита» — легендарный скандальный роман, окруженный ореолом запретного плода.

Именно так происходит, например, в романе Ольги Славниковой «Один в зеркале», где текст не только насыщен отсылками к сюжетам «Лолиты» и «Камеры обскуры», но где знакомство главного героя с набоковским романом отчасти определяет его душевные движения. Главный герой романа Славниковой, математик Антонов, преподающий в институте и соблазнивший свою 18-летнюю студентку, постоянно сопоставляет себя с Гумбертом и поверяет свои чувства именно романом «Лолита». (Напомним, что Гумберт также преподает). Более того, характерно, что и смена поколений, к которым принадлежат отчужденные друг от друга Антонов и Вика, меряется литературной меркой, отношением к набоковскому роману:

Когда-то давно, в свои университетские лета, Антонов прочем в темноватых, занимавших обувную коробку фотокопиях роман одного эмигрантского писателя, на долгое время ставший его упоительной и жгуче-стыдной тайной [...]. Иногда ему казалось, что разница в возрасте между ним и Викой гораздо больше и преступней, чем между школьницей Лолитой и несчастным Гумбертом, который не совладал со своим кровосмесительным отцовством [...] между Антоновым и Викторией словно бы разверзлось не одно десятилетие [...] теперь достопамятный роман, когда-то полученный для чтения на несколько ночей, свободно продавался в веселеньких книжных киосках и даже имелся, среди потрепанной фантастики и еще советских детективов, на расстеленных газетах, около которых прохаживались [...] продавцы<sup>19</sup>.

Антонов как бы примеряет маску Гумберта; он считает свою любовь к юной жене преступлением, поскольку они так и остаются отчужденными друг от друга (и этот мотив отчуждения очевидно списан с истории Хью и Арманды в «Просвечивающих предметах», как и сам характер Вики). Однако для описания ее отношения к мужу Славникова не единожды пользуется прямой цитацией из «Лолиты»: когда Антонов начинает лысеть, он «приобрел неосознанную привычку поглаживать себя по голове теплой

---

<sup>19</sup> Славникова О. Один в зеркале // Новый мир. 1999. № 12. С. 34.

укрывающей ладонью, но что жестокая Вика также не преминула невинно указать»<sup>20</sup> — сравним: у Набокова Лолита передразнивает Гумбертов нервный тик, о котором тот и не подозревал. Парадоксальным образом, поколенческая разница между Антоновым и Викой еще усиливается от того, что герой не может заставить себя приобрести «Лолиту» в магазине: ощущение запретности исчезло.

Вика столь же равнодушна к тонкому и сложному искусству математики, как и Лолита к поэзии, а описание пошлой атмосферы новорусского офиса, где она служит, сопоставимо с описанием американского захолустья глазами Гумберта, считающего себя европейским утонченным эстетом. Повторим, сюжет «Лолиты» не просто переписан, но и травестирован: Антонов женится на своей «нимфетке», но при этом иной раз думает, что ему было бы лучше жениться на ее матери, которая фигурирует в романе как «теща Света» и которая ближе ему по возрасту: «тогда он мог бы не страдать, а просто воспитывать Вику как свою приемную дочку»<sup>21</sup>. В описании отношений тещи Светы с дочерью и ее внешности находим многократные и явные указания на Шарлотту Гейз.

Мотив скрываемой измены также присутствует в романе, и, хотя соперник Антонова ничуть не напоминает Куильти, «творческое» соперничество Славникова достраивает, вводя в роман фигуру друга дома, графомана Геры, и уделяя не один пассаж описанию его шедевра, в котором прочитывается явный пародийный намек на «Аду» и на известную по интервью манеру Набокова, не умевшего печатать на машинке, править рукописи поверх машинописи, выполненной его женой. Гера без конца правит и переписывает исторический роман: «рукопись его была неистребима и продолжала подниматься словно на дрожжах — во-первых, потому, что герои эпопеи без конца рождали детей, которым автор давал чрезвычайно разнообразными именами, а во-вторых, текст размножался вегетативным способом: на серых страницах истертой и ветхой машинописи тут и там темнели свежие, мелким горошком, рукописные вставки, заключенные в пузыри, какими в комиксах показывают речь персонажей — что в сочетании с обширными диалогами придавало роману невероятную болтливость и приводило к появлению все новых печатных стопочек»<sup>22</sup>.

Особенно отчетливо прослеживается травестия «Лолиты» в финале романа, когда Вика и ее любовник, в фирме которого она служит, попадают в

<sup>20</sup> Там же. С. 32.

<sup>21</sup> Там же. С. 45.

<sup>22</sup> Там же. С. 47.

автокатастрофу (отметим также, что здесь параллельно обыгрывается и фабула романа «Камера обскура»). Навестив умирающую жену в больнице, Антонов решает не сообщать об этом «теще Свете» (сравним: Гумберт скрывает от Лолиты гибель Шарлотты). Затем ему в руки случайно попадает пистолет, принадлежавший его сопернику, причем описание оружия, избыточно пропитанного смазкой и завернутого в тряпье, опять-таки откровенно отсылает к «Лолите», и у Славниковой происходит та же игра с эффектом обманутого читательского ожидания: если в «Лолите» не происходит ожидаемого убийства героини, но здесь — отменяется убийство соперника.

Среди произведений Людмилы Улицкой, на которую явственно повлияли набоковская поэтика и метафизика, выделим рассказы «Голубчик» (1993) и «Бронька» (1993): оба они представляют, на наш взгляд, попытку спроецировать фабулу «Лолиты» на жанр рассказа. При этом в «Броньке» налицо также совокупность бунинских мотивов и образов — это история необыкновенной любви тринадцатилетней девочки, влюбившейся и соблазнившей шестидесятилетнего соседа по коммунальной квартире, — фотографа, открывшего перед ней мир запечатленных на старых фотографиях воспоминаний о дореволюционной реальности, в которой Бронька, как оказывается, хотела бы жить. В «Голубчике» первые же строки служат своего рода камертоном: автор задает тональность сюжета и обозначает литературную преемственность данного рассказа по отношению к роману Набокова: «в те самые годы, когда Гумберт Гумберт томился по своей неполовозрелой возлюбленной и строил бесчеловечный план женитьбы на бедной Гейзихе, на другом конце света Николай Романович, одинокий профессор философии, [...] также пораженный любовным недугом, идущим вразрез с общепринятыми нормами, женился на даме, которая и в своем золотом сне не могла бы претендовать на такую блестящую партию»<sup>23</sup>. Роман Набокова здесь переписан в гомоэротическом ключе, и некоторые пассажи от лица главного героя перекликаются с комментариями женофоба Кинбота в «Бледном пламени». В тексте не только присутствует история запретной любви к ребенку, которая в дальнейшем меняет всю жизнь выросшего «голубчика» — музыканта Славика; образ мальчика («фавненка», по терминологии Гумберта Гумберта) обрисован в тех же тонах, что и «нимфетка» в «Лолите». Более того, роман содержит череду отсылок к гомосексуальному персонажу «Лолиты» — коллеге Гумберта, Гастону Годэну, одному из его романтических двойников (обратим внимание на совпадение инициалов «Г.Г.» в русском написании). Одна из самых значимых отсылок — описание того, как Ни-

---

<sup>23</sup> Улицкая Л. Веселые похороны. М.: Вагриус, 2001. С. 435.

колай Романович со своим пасынком-возлюбленным посещает филармонический концерт; этот практически цитата из соответствующего эпизода в «Лолите»: «Приятеля (почти двойники) наслаждаются концертом: два мраморноликих, умиротворенных француза, сидящих рядом — мосье Гумберт с музыкальной дочуркой и мосье Годэн с не менее одаренным сыном профессора В.»<sup>24</sup>. Чтобы подчеркнуть сходство, Улицкая заставляет героя умереть от закупорки аорты — «..как и упомянут[ого] выше господин[а]», добавляет она. Герой умирает, «так и не прочитав романа, наполненного высоковольтным током набоковского электричества и не ощутив глубинного родства с его несчастным героем»<sup>25</sup>. Необходимо отметить, что, в отличие от массовой литературы, у Улицкой в обоих рассказах роман Набокова прочитан прежде всего как история великой любви. Имплицитные отсылки к набоковскому роману в сходном драматическом контексте также содержатся и в других произведениях Улицкой: повестях «Сквозная линия» (2005), «Сонечка» (1992), романе «Искренне ваш Шурик» (2003).

«Лолита» наряду с другими романами Набокова («Бледным пламенем», «Просвечивающими предметами», «Подлинной жизнью Себастьяна Найта») и элементами набоковского автомифа была положена в основу коллективной литературной мистификации А.Пурина, А.Машевского и К.Кобрина «Труды Феогнида»<sup>26</sup>. Книга Пурина, Машевского и Кобрина представляет собой цикл стихов вымышленного поэта Николая Уперса, а также рассказанную издателем историю пропажи рукописей Уперса и охоты за ними, в ходе которой издатель вынужден встретиться с бывшим возлюбленным покойного поэта. Сцена этой встречи частично указывает на сцену последней встречи Гумберта с беременной Лолитой. В прозаический текст книги не раз вплетаются прямые отсылки к Набокову, в основном, пародийного свойства, и переиначенные цитаты. Таков перепев стихотворения из «Лолиты»: «Ищут, ищут Долорес Гейз...» трансформируется в: «Ищут, ищут ангела с мужскими / Признаками, звать его Денис. / Рост: сто девяносто. Под какими / Пальмами гуляешь? Дозвонись! / Двадцать лет. И родинка на горле. Слева на груди — еще одна, / Под соском... Не верю! Невермор ли / Не лизну я этого пятна?»<sup>27</sup>. Сама внешность Уперса, его манеры постоянно отсылают к внешности Набокова.

<sup>24</sup> Набоков В. В. Лолита // Собрание сочинений американского периода в 5 томах. С. 233.

<sup>25</sup> Улицкая Л. Веселые похороны. С. 441.

<sup>26</sup> Пурин А., Машевский А., Кобрин К. Труды Феогнида // Urbi: Литературный альманах. Выпуск седьмой. СПб., 1996.

<sup>27</sup> Там же. С. 24.

Яркий пример взаимодействия с «Лолитой» как претекстом — романы Марины Степновой «Женщины Лазаря» (2011) и в особенности «Хирург» (2005). В романе «Женщины Лазаря» наслаиваются друг на друга два перепева набоковского сюжета: увлечение пожилого гения-физика молодой студенткой и любовь зрелого мужчины к девочке-старшекласснице, ученице хореографического училища. В «Хирурге» же отчетливо прослеживается «апология маньяка», контаминируются «Лолита» и «Парфюмер»: это история патологически бесчувственного некрофила Хрипунова, наделенного особым даром. Брезгающий «обычными женщинами» Хрипунов становится гениальным хирургом и всю жизнь маниакально ищет «идеальную женщину», чье лицо с точностью до миллиметра отвечает его представлению о красоте, сводящей с ума. Отыскав подходящую девушку, Хирург воспринимает ее не как человека, а как сырой материал. С помощью пластических операций он доводит ее лицо до искомого идеала и умирает, сраженный наповал ее смертоносной улыбкой.

Если говорить о российской массовой литературе, в частности, о триллере и детективе, то здесь налицо те же приметы, что и в зарубежной: если среди персонажей книги появляется педофил с интеллектуальными претензиями, он поверяет свои чувства и оправдывает себя существованием набоковского романа, который в глазах персонажа чаще всего легитимизирует «запретную» страсть. Именно так, например, «Лолита» введена в текст триллера Полины Дашковой «Вечная ночь» (2006).

В одном из интервью на вопрос о жестокости в собственных романах Набоков ответил так: «Некоторые мои персонажи, без сомнения, ужасно гадкие, но мне действительно все равно, они вне моего я, как мрачные монстры на фасаде собора — демоны, помещенные там, только чтобы показать, что они оттуда изгнаны. В действительности я тихий старый господин, который ненавидит жестокость»<sup>28</sup>. Если внимательно рассмотреть то, как читают и воспринимают «Лолиту» в последние полвека в литературе и кинематографе, поневоле создается впечатление: литераторы и кинорежиссеры, за считанными исключениями, оказываются настолько зачарованы причудливой горгульей Гумберта Гумберта, что, по сути, даже не заглядывают внутрь «собора Набокова».

---

<sup>28</sup> Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода в 5 томах. СПб.: Симпозиум, 1997. Т. 2. С. 577.

*Роман Перельштейн*

## НЕМОТИВИРОВАННОЕ НАСИЛИЕ КАК ФОРМА ЭСКАПИЗМА В ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ДРАМЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЗАПАДНОГО КИНЕМАТОГРАФА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

**К**огда мы говорим о немотивированном, то есть спонтанном насилии, на которое оказывается способен герой киноэкрана, то речь всегда идет о катастрофе духовного свойства. Подобный герой напоминает разработанную дьявольски хитрым конструктором мину замедленного действия. Никто, включая самого героя, не знает, когда и при каких обстоятельствах эта мина взорвется. Лучше всего немотивированное насилие прижилось в жанре экзистенциальной драмы. С одной стороны мистер Непредсказуемость пытается скрыть от самого себя истинную причину своего человеческого поражения. С другой стороны, он внезапно обнаруживает его необратимые последствия. Действия такого героя отмечены печатью изощренного садизма, к которому внутренне он сам не готов, но который и не справляется о готовности героя стать *участником и свидетелем* произошедшей с ним метаморфозы.

Пиротехники времен Великой Отечественной войны называли «вибрационным замыкателем» механизм, который срабатывал в mine при движении тяжелой техники и пеших колонн. Данная аналогия представляется нам уместной. Герой, о котором идет речь, чутко реагирует

на некие трудноопределимые вибрации. Вдруг он «замыкает» на себе безобидную с первого взгляда ситуацию и одним безрассудным поступком превращает в ад и свою жизнь, и жизнь ближнего. И нет объяснения этому сверхжесткому поступку. Покушением на убийство, а чаще убийством заканчивается эксперимент, который герой ставит над своей душой, едва ли понимая, что он творит.

Совершив преступление, мистер Непредсказуемость полностью отождествляет себя со зрителем некоего жуткого спектакля. Первое бегство от реальности — выношенное в подсознании и внезапно осуществленное злодеяние, закрепляется вторым побегом, отождествлением себя со сторонним наблюдателем, который укрыт темнотой воображаемого зрительного зала. Благодаря последнему обстоятельству герой получает возможность эстетизировать свой кровавый поступок, совершенный в состоянии отложенного аффекта или аффекта сконструированного. При этом насилие такого вот характера можно охарактеризовать как безыдейное. Распоясавшаяся сфера подсознания совершает нечто за самого героя, словно бы он делегировал ей все полномочия своего социального «я». Происходит то самое пресловутое раздвоение личности, выход из тени ее «болезненно развитого» подполья — мистера Хайда. Персонаж Стивенсона мистер Хайд является литературной эмблемой эпохи модерна — мира, который, по выражению Ю. Хабермаса, осознает себя одновременно как мир прогресса и отчуждения духа<sup>1</sup>. Мистер Хайд и есть мистер Непредсказуемость, та деструктивная непредвиденность, которая чревата вспышками патологического и необъяснимого насилия.

Подобные преступления в большинстве случаев совершаются героем на гендерной почве, являясь следствием сексуальной неудовлетворенности, но это объяснение нам представляется поверхностным. Скорее, причина в том, что герой не способен никого полюбить. Потребность же признания в любви, в ее переживании остается. Она-то и принимает извращенную форму, которая выражается в немотивированном насилии завуалированного или открытого сексуального характера.

Персонаж фильма Роберта Олтмена «Короткие истории» (1993) тихоня Джерри ни с того ни с сего забивает камнем до смерти молодую девушку, которая отказывает ему во взаимности. Жена чистильщика бассейнов Джерри Кайзера Луис Кайзер — оператор линии «секс по телефону». Трудится Луис на дому, на глазах у мужа и малолетних детей. Рохля Джерри

<sup>1</sup> Критика «модерна» и «постмодернизма» / История философии: Запад—Россия—Восток (книга четвертая. Философия XX в.). В четырех книгах / Под ред. Мотрошиловой Н. В. М.: «Греко-латинский кабинет», 2000.



смотрит сквозь пальцы на сомнительный бизнес жены, однако его жизнь постепенно становится той миной замедленного действия, которая рано или поздно взорвется. И все же насилие Джерри по отношению к первой встречной нельзя назвать мотивированным. Оно столь же спонтанно, как и землетрясение, случившееся в момент убийства, так что лос-анджелесский телерепортер в суматохе объявил девушку жертвой стихийного бедствия. Хотя, повторим, отнюдь не в сексуальной неудовлетворенности состоит причина глубочайшего разочарования героя в жизни. Мы так и не увидим потрясения Джерри Кайзера, киноповествование оборвется раньше, но в том, что Джерри будет потрясен, раздавлен случившимся, сомнений нет. Выплеснувшееся зло, ставит его носителя в тупик, но герой может и не подать вида, демонстрируя равнодушие. Не страшит его и возможная расплата, что, впрочем, не отменяет мучений совести. Герой наказан своей обезбоженностью. Он догадывается, что страшнее этого ничего быть не может, хотя и продолжает по инерции развоплощаться, уподобляясь дитю природы, которое следует первичным импульсам. Таков бесчувственный и бессмысленный бунт героя экзистенциальной драмы против цивилизации, понимаемой им как система жесткого ограничения естественных прав, а значит и насилия над нашим природным началом.

Сводить проблему немотивированного насилия к свойствам человека патологического типа было бы неправильно, по крайней мере, в области искусства. Каждый случай насилия, немотивированного жертвой, образ собирательный. Это диагноз не столько отдельно взятому извращенцу, сколько обществу, пораженному довольно серьезным недугом.

Персонаж фильма Вима Вендерса «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971) голкипер Йозеф Блох убивает без видимой причины свою случайную сексуальную партнершу и, как ни в чем не бывало, продолжает путешествие по стране. Бергмановский герой Питер Егерманн «Из жизни марионеток» (1980), после приступа нежности вдруг перерезающий горло проститутке, хотя бы пытается разобраться в мотивах своего поступка, что и составляет сюжет этой криминально-психологической драмы, тогда как голкипер Йозеф не склонен заниматься психоанализом. Даром, что романист Хандке, чье произведение экранизировал Вендерс, наделил своего вратаря именем персонажа из повести Кафки «Процесс». Йозефа К. мучает чувство вины за какое-то неясное и недоказуемое, но все же, по-видимому, совершенное им преступление. А Йозефа Блоха ничего не мучает. Его агрессия пытается найти новый выход, но и агрессия эта какая-то бесчувственная, безысходная. Йозеф не уверен, что способен еще хоть что-то чувствовать, пусть даже самую банальную физическую боль.

За немотивированным насилием может скрываться и страх разоблачения истинной сути героя, которую он позиционирует как аморальную. Таковы персонажи картин Бернардо Бертолуччи «Конформист» (1970) и «Последнее танго в Париже» (1972).

Герой «Конформиста» аристократ Марчело Клеричи пособничает фашистам только для того, чтобы слиться с толпой и ее консервативными ценностями, потому что больше всего на свете боится признаться себе в своих гомосексуальных наклонностях, возможно, и вымышленных. Но фобия, вытесненная в социальную сферу, только распаляет его болезненное воображение. Марчело, не запачкав рук, разыгрывает настоящий кровавый спектакль. Профессора-антифашиста Квадри и его жену Анну убивают на глазах Клеричи. Он и заманил их в ловушку. Мотивы, по которым Клеричи казнит Квадри и Анну весьма туманны. По крайней мере, он сам не может дать себе в них полного отчета. Страх узнать о себе больше, чем ты сможешь принять, заставляет героя заключить символическую сделку с дьяволом. Дьявол всегда щадит человека, со всей обстоятельностью входит в его положение и никогда не оставляет своего подопечного наедине с самим собой, как бы не доверяя человеку в одиночестве самому решить кто же он есть и для чего пришел в этот мир. Подобный выбор, то есть неготовность узнать о себе больше, чем ты сможешь принять, совершает и героиня «Последнего танго в Париже» Жанна. Она убивает своего любовника Пола, когда тот переступает порог ее дома-крепости.

Пол, блистательно сыгранный Марлоном Брандо, обнаружил в Жанне ее истинную суть, пусть и несовершенную, но на данный момент единственно возможную. И дело даже не в том, что он сексуально раскрепостил Жанну. Персонаж Брандо разоблачил ту социальную роль, которую молодая женщина обречена играть до гробовой доски. Пол развеял миф буржуазного благоденствия. Именно этого Жанна и не смогла ему простить, потому что он посягнул на святое — на социальную маску Жанны, за которой она вполне может скрыться от самой себя.

В свете невроза, угрожающего вписанности личности в социальный контекст, убийство себе подобного почитается меньшим злом. В любом случае немотивированное насилие это защитный механизм, который начинает работать тогда, когда герой не способен пропустить реальность через свое глубокое сердце, собрать самого себя в своем сердце, оставаясь при этом хозяином своих иррациональных порывов и помыслов. С точки же зрения религиозного идеала, герой должен стать проводником воли Божьей. О последнем опыте и способе собирания личности следует сказать отдельно.

Превратное понимание подобного посредничества и причастности может также привести к ситуации подмены истинного «я» героя ложным «я», которое действует, в терминах религии, по «наущению сатаны», а в терминах психологии как субличность. Таков герой фильма Альфреда Хичкока «Психо» (1960) Норманн Бейтс. Бейтс становится проводником некой воли, которую ему ничто не мешает принять за высшую и абсолютную. Однако, это не Божья воля, а человеческая, которая демонизируется Бейтсом. Маньяк Норманн рукой своей почившей матери пытается оградить себя от сложности жизни, от отношений с женщиной, как бы спрятаться в материнскую утробу, следствием чего становится бегство Норманна в болезнь. Хотя, возможно, именно болезнь явилась причиной невозможности собрать ускользающую реальность и упорядочить ее смыслы хотя бы в первом приближении.

Гораздо осмысленнее, и все же не менее спонтанно действует испанский священник, из фильма Вернера Херцога «Агирре, гнев Божий» (1972). Монах Гаспар де Карвахаль закалывает мечом индейца, который, приложив к уху Библию, и ничего не услышав, простодушно бросает книгу на палубу плота. Нервы священника натянуты как струна, и первый подвернувшийся под руку абориген становится жертвой его душевного и физического истощения. Свой жалкий человеческий гнев, монах выдает за бич Божий, как и его патрон Агирре, помешавшийся на сокровищах индейцев. В погоне за «золотой страной» Эльдorado Гаспар де Карвахаль окончательно расчеловечивается. Он творит не Божью волю, а свою, но именем Бога. Вытирая о сутану окровавленный клинок, монах сетует: «Тяжелое занятие. Этих дикарей трудно обратить в истинную веру».

Уже отмечалось, что картина Френсиса Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979) развивает тему «бремени белого человека», которую, безусловно, разрабатывает и Херцог. Но в связи с лентами Херцога и Копполы мы поведем речь не об имперской политике, а о загадочном феномене немотивированного насилия, который даже на войне носит патологический характер. В фильме Копполы имеется сцена, повторяющая нелепое и бессмысленное истребление оккупантами местного мирного населения. К американскому катеру пришвартовывается лодка, груженная фруктами и корзинами с живностью. Во время ее досмотра молодой солдат Клин расстреливает из пулемета находящихся в лодке вьетнамских крестьян: у Клина сдают нервы. По меркам военного времени действия солдата можно было бы и оправдать, однако это становится очевидным для всех участников инцидента, Клин, а затем и вся команда катера перегнули палку. Рассуждать о мотивированности и немотивированности насилия в условиях боевых действий довольно

непросто. Вернемся к повседневному опыту, намеренно вынеся за скобки экстремальный.

Мотивированное или идейное насилие, которое глубоко исследовал Ф. Достоевский, все активнее уступает место в современном западном, да и отечественном кинематографе насилию спонтанному, зарождающемуся как бы на кончике подсознания, и превращающего героя в бесноватого, в одержимого, но такого одержимого, который подобно Ангелу Лаодикийской Церкви «не холоден и не горяч». Эмоциональная сфера современного киногероя стремится к угасанию. Она заполняется сумерками равнодушия и скуки. Не потому ли многие чудовищные поступки, не говоря уже о преступлениях, и совершаются от скуки, из-за невозможности и неумения выразить себя. Герой пытается убежать от реальности в придуманный мир, он действует как бы во сне и не спешит пробуждаться. Хотя какие-то сигналы сознание уже подает, неприятно напоминая о том неудачном мире, с которым, казалось бы, герой уже покончил. Он испытывает тот самый страх вратаря перед одиннадцатиметровым. А это, как мы понимаем, исходя из замысла картины Вендерса, страх человека перед конструктивным диалогом со своим подсознанием.

Драма подобного героя состоит в том, что он в своей претензии на оригинальность — совершил же он нечто такое, чего и сам не ожидал, не идет дальше эпигонства, копируя поведение своего вытесненного в подсознание кумира. Этот кумир, кем бы он ни был, является асоциальным типом. Сознание выводит кумира на сцену в некоем комическом, жалком виде, позиционируя как опереточного злодея, но кумир-монстр легко возрождается подсознанием и отдает точные распоряжения новоиспеченному компаньону, который принимает их за свой внутренний бесконечно интимный голос.

Герой фильма Марко Феррари «Диллинджер мертв» (1969) Главк воскрешает легендарного грабителя банков Диллинджера и его рукой под легкую фоновую музыку всаживает несколько пуль в голову своей молодой привлекательной жены. Случайно найденный Главком револьвер оказывается последним доводом в пользу бегства от реальности, на первый взгляд вполне благополучной. Респектабельный буржуа, не зная чем еще развлечь себя, вдруг решает пойти на поводу одного из своих желаний, причем желаний мимолетных, и сделать это хладнокровно и отстраненно. Главку все осточертело: и безумный мир, и его скроенная по меркам безумного мира жена, и он сам, балансирующий на грани то ли душевной болезни, то ли нереальности происходящего. Но и выстрел из раскрашенного под мухомор револьвера ничего нового к абсурду, который Главк попытался эстетизировать, не добавляет. Побег не удался, и предпринимается новая попыт-

ка. Главк отправляется в путешествие на прекрасном паруснике с благоволящей ему молодой особой. Парусник держит курс на Таити. Персонаж Мишеля Пикколи ускользает не только от закона, что воспринимается как вызов, брошенный Феррари обществу потребления, Главк ускользает и от самого себя. По большому счету, ему нет никакого дела до самого себя, а, значит, и до других людей. Он их с наслаждением и одновременно с брезгливостью использует. С брезгливостью и наслаждением он терзает и свою душу, давно ставшую ему посторонней. Скажем несколько слов о феномене отчуждения, как одной из ярких характеристик эпохи модерна.

У Главка имеется литературный предшественник — мелкий французский чиновник Мерсо из повести Алберта Камю «Посторонний» (1942). Мерсо без веской на то причины убивает из пистолета араба. Но вооруженный ножом араб представлял для Мерсо хотя бы потенциальную угрозу, тогда как Главк убивает жену в порыве какого-то беспечного любопытства или того «жестоккого сладострастия», о котором писал Достоевский в «Сне смешного человека». И если Мерсо становится посторонним обществу, потому что оказывается лгать себе и другим, то Главк становится посторонним самому себе, потому что не в силах признаться себе в своем полном человеческом поражении. Хотя, казалось бы, и Мерсо, и Главк борются с одним и тем же — с общепринятой, не подкрепленной реальным содержанием человеческих отношений, нормой поведения, со всеобщим лицемерием.

Если случаи немотивированного насилия на западном киноэкране 60–80-х годов глубоко врезались в память, то кинематограф 90-х оказался перенасыщен ими, и перечислить их не представляется возможным. Произошла очередная нравственная мутация человеческого сообщества. Современный российский кинематограф, которому следует посвятить отдельную работу на данную тему, быстро наверстал упущенное, и догнал, а то и перегнал Запад по случаям немотивированного экранного насилия<sup>2</sup>. Отечественный киногерой, давно утратив мистическую связь с ближним, вдруг начал люто и бесчувственно этому ближнему мстить, полагая, что восстанавливает пресловутую справедливость, а вовсе не сводит счеты самым жалким образом.

Итак, изменения произошли, и они существенны. Нейтральное выражение лица героя нашего, равно как и любого другого времени, лучше все-

---

<sup>2</sup> Флагманом данной проблематики является режиссер Алексей Балабанов. Но, пожалуй, в большей степени, заставляют о ней задуматься ленты «Изображая жертву» (2006) Кирилла Серебрянникова, «Сумасшедшая помощь» (2009) Бориса Хлебникова, «Счастье мое» (2010) Сергея Лозницы, «Жить» (2012) Василия Сигарева, «Конвой» (2012) Алексея Мизгирева.

го отражает то неуловимо новое, что невозможно сыграть или изобразить. Этим новым нужно быть, являться. Чем меньше киногерой «хлопочет» лицом, тем о большем оно говорит, тем вернее проговаривается. Не потому ли зачастую именно случайные черты, которые и невозможно стереть, определяют физиономию современного кинематографа. Так, в частности, немотивированное насилие на экране превратилось в малозначащую, примелькавшуюся черту эпохи. Ничем не объяснимая вспышка ярости, причем ярости холодной, оказывается тем самым «вибрационным замыкателем», который приводит в действие очередную мину. Новейшая уже мало кого способная удивить мутация личности киногероя переходит в разряд банальностей.

В книге Клайва Льюиса «Письма Баламута» старый бес дает такое наставление бесу молодому: «Люди гnevаются не от простой неудачи, а от неудачи, воспринятой, как несправедливость. Чувство же несправедливости основывается на представлении, что законные требования не удовлетворены. Чем больше требований к жизни предъявляет подопечный (под твоим руководством), тем больше он будет ощущать несправедливость и тем чаще он будет в плохом настроении»<sup>3</sup>.

Персонаж фильма Михаэля Ханеке «71 фрагмент хронологической случайности» (1994) студент Макс без колебания расстреливает в упор посетителей одного из венских банков. Студент вовсе не пытается совершить ограбление, он всего лишь выражает свое накопившееся к девятнадцати годам раздражение. Его нельзя записать в аутсайдеры, он чемпион по теннису и с виду вполне здравомыслящий господин. Однако не заладился день, и Макс уносит несколько жизней, заодно сведя счеты со своей. За несколько минут до этого, ломящемуся без очереди студенту, намяли в здании банка бока, но он мстит не своему обидчику, а абстрактному обществу. Сработал психологический вибрационный замыкатель. Какие же вибрации уловил Макс, какова природа этих вибраций? Она, безусловно, метафизическая. «На вершинах духа, а не в низинах материи совершилось первое явление зла»<sup>4</sup>, — заметил Н. Бердяев, размышляя о падшем состоянии всех божьих творений, начиная от ангела и закачивая человеком. А по сути, размышляя о той свободе, которой наделены все Его создания, приглашенные к высокой жизни.

Если мы попытаемся изобразить на киноэкране Каина нашего времени, то очень скоро выяснится, что наиболее правдоподобной покажется ситуа-

---

<sup>3</sup> Льюис К. С. Письма Баламута // Любовь. Страдание. Надежда: Притчи. Трактаты. М.: Республика, 1992. С. 47

<sup>4</sup> Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1974. С. 114.

ция немотивированного, спонтанного насилия. Таков новый бунт. Бунт без программы, без плана. Бунт без какой-либо идеи. Бунт творения не против Творца и Его замысла, а бунт творения в отсутствии Творца и всякого замысла о человеке.

Требование справедливости отвечает этическому началу социальной природы человека. Подняв руку на Авеля, Каин требует справедливости, но справедливости по отношению к своему «земляному», «ветхому» человеку, или «массовому человеку»<sup>5</sup>, как выразился бы Ортега-и-Гассет. Современный Каин не отвечает на вопрос Бога об Авеле «разве я сторож брату моему?», он вообще не слышит никакого вопроса. Бог молчит. Небеса пусты. Герой сидит на пороховой бочке и от скуки чиркает спичками. Пламя на мгновение освещает причудливые потемки его души, но не озаряет внутреннюю бездну, которая простаивает в бездействии. Уязвленное самолюбие — личное, клановое, национальное, конфессиональное готово принести какие угодно жертвы на свой алтарь, и оно не остановится ни перед чем. Не так уж и важно, на какой почве совершено преступление — на бытовой или идеологической, индивидуальная гордыня ищет пищи или коллективная. Уголовщина остается уголовщиной. Проявляются садистские наклонности души, алчущей справедливости любой ценой. Герой прибегает к мести — изощренной, тщательно спланированной или случайной, ситуативной. Мстить по плану получается не всегда, да и стыдно это, а вот зло, совершенное по рассеянности, месть, осуществленная в состоянии заторможенности сознания, она и есть самая верная — промахнуться невозможно. И не этого ли больше всего боится шекспировский Гамлет — отомстить в состоянии помраченности или недостаточной активности сознания. А его почитают сумасшедшим. И именно в мести, в самом низком, что есть на свете, человек вдруг додумывается до Бога и начинает мстить, пусть и заодно, конечно же, Богу тоже, может быть, впервые открывая Его для себя со всей очевидностью. Ополчившись на весь белый свет, мистер Непредсказуемость, безусловно, сводит счеты с Создателем, Который поступил с ним несправедливо.

Не удивительно, что персонаж, склонный к немотивированному насилию, никогда не раскаивается. Едва ли готов ответить на вопрос, что же произошло, и дать оценку своим действиям чистильщик бассейнов Джерри Кайзер. Едва ли понимает, что он, собственно, совершил, вратарь Йозеф Блох. Исследует свои иррациональные порывы, но далек от покаяния преуспевающий бизнесмен Питер Егерманн. Продолжает обманывать себя

---

<sup>5</sup> См. *Ортега-и-Гассет*. Восстание масс. М.: Искусство, 1991.

коллорабационист Марчело Клеричи. Готова все забыть молодая женщина Жанна. Не может идти и речи о муках совести для психопата Норманна Бейтса. Далекий от преображения монах Гаспар де Карвахаль. Находится под сильным впечатлением, но не более того американский солдат Клинт. Смакует свой духовный крах уважаемый буржуа Главк. Не оставляет себе времени для раскаяния студент Макс.

Рациональные основания сферы сознания далеко не всегда заслуживают уничижительной критики. Так поступок, пронесенный мимо сферы сознания, оказывается неспособен потревожить совесть героя. Все отдается на откуп иррациональному порыву, какой-то независимо от человека и Бога существующей мрачной бездне; и раскаянию, самому Богу как сверхрациональному порыву места уже нет. Герой улавливает вибрации той дали, в которой нет Бога, потому что в ней нет любви, сострадания, милосердия. Это какая-то безжизненная ледяная пустыня, которую пытается покорить сокуровский Фауст. Сам Мефистофель с его ретроградными представлениями об устройстве Вселенной и человека, не смог остановить его.

Таков сценарий метафизического побега героя экзистенциальной драмы.

Мотивированное идейное насилие не лучше немотивированного безыдейного. Однако мы все же констатируем смещение акцента экранного насилия в сторону спонтанных проявлений зла, как более глубоко укорененных в человеческой природе и гораздо труднее распознаваемых. Они представляют для современного кинематографа больший интерес, чем классические мотивированные ситуации подчеркнуто сознательного выбора героя между добром и злом.



*Григорий Тульчинский*

## НАСИЛИЕ В КИНО КАК НАРРАТИВ ПОЗДНЕЙ РАЦИОНАЛИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ

**Н**есмотря на призывы к толерантности, специальные программы, направленные на снижение роли насилия, интерес к философии и практикам ненасилия в современном обществе сохраняется высокий уровень агрессии — как в политике, так и в обыденной жизни. Соответственно предпринимаются активные попытки осмысления этого феномена.

### СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ НАСИЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

Насилие настолько распространено в социальной жизни, что можно говорить об определенной его культуре: символике, стилистике, правилах и нормах — национально-этнических, конфессиональных, корпоративных. Однако особую роль насилие играет в политике. Некоторые философы и социальные психологи (Ф. Ницше, К. Лоренц) рассматривают насилие как феномен, глубоко укоренный не только в человеческом существовании, но вообще в существовании живых организмов. Так, в животном мире (включая приматов) насилие носит трофический (пищевой) характер (что, кстати, чрезвычайно редко применяется по отношению к представителям своего вида), связано с защитой или расширением ареала (территории) обитания, защитой детенышей, борьбой за продолжение рода, доминиро-

ванием в стаде... Политическая власть, формирование государства, в определенном плане, фактически продолжает те же самые интенции насилия: войны и контроль ресурсов, геноцид, религиозные войны, обеспечение безопасности, контроль, санкции. Политика — это не только идеи, но и реализация идей, т. е. действие, в том числе и принуждающее. Недаром одно из общепризнанных определений власти трактует ее как право на легитимное насилие. И такое насилие должно быть рационально обосновано, т. е. обладать характеристиками нормативности, целесообразности, оптимальности, а значит, сознательности (вменяемости и ответственности).

Насилие в политике используется: при захвате власти; при удержании власти; при модернизации, проведении реформ, которые не пользуются поддержкой и встречают сопротивление (организационное или также личностное). Насилие активно проявляется в политике: как агрессия и сопротивление агрессии, как легитимное государственное насилие, как различные формы нелегитимного насилия (от протестных агрессивных действий до терроризма). При этом власть и ее силу ни в коем случае нельзя отождествлять с насилием. Сила как способность к свершению (так, английское слово *power*, означающее власть и силу, производно от *posse* — быть способным) является основой жизни, существует во всех ее проявлениях: как жизненная сила (витальность), как самоутверждение, как способность к защите, и только потом как агрессия и насилие. Быть способным к самореализации, самоутверждению является основанием суверенной свободы, способностью к ее реализации. Сила власти выражается в ее легитимности, признании ее в качестве таковой. Поэтому проявление властью насилия есть симптом ее слабости, знак того, что ее легитимность была поставлена под сомнение<sup>1</sup>.

Сказанное, тем не менее, не отменяет роль насилия при утверждении власти, в ситуации чрезвычайного положения, когда отменяется действие старых институтов и начинают формироваться новые<sup>2</sup>. Если власть вне морали, творится, утверждается вне институциональных рамок, вне институциональной свободы и ответственности, в том числе насилием, то формирование легитимности напоминает «стокгольмский синдром» (когда у заложников формируется оправдание действий своих захватчиков и даже возникает симпатия к ним). С этих позиций утверждение легитимной власти предстает неким подобием садо-мазохистского комплекса. А мо-

---

<sup>1</sup> Кожев А. Понятие власти. М.: Праксис, 2007.

<sup>2</sup> Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011; Агамбен Дж. Homo sacer. Чрезвычайное положение. М.: Европа, 2011.

раль и культура возникают в процессе выработки объяснения и оправдания утверждения власти.

Так, в случае чрезвычайного положения, революции, переворота легитимность новой власти обеспечивается последующими интерпретациями. Иногда такой «первоакт насилия» не укладывается в сложившуюся систему институтов, выносится за рамки морали, представляя сакральным действием. И чем чудовищнее такое преступление, тем более сакральна будет власть, возникшая на его основе. Неслучайно в большинстве традиционных мифов власть утверждается с помощью некоего действия, недопустимого в рамках профанной морали. У самого же суверена в момент совершения акта утверждения власти морального выбора нет. Он возникает не до, а после — как объяснение, как интерпретация, рационализирующая мотивацию. При этом само насилие приобретает символическое значение. В этом плане особенно показательна роль символики насилия в формировании национального самосознания как гражданской идентичности. Именно такая сопричастность государству выступает в качестве легитимности современного государства.

Нации — феномен Нового времени, городского образа жизни, запроса на новую форму легитимности власти для носителей различной этнической культуры, конфессиональной принадлежности, диалектов. Задача формирования гражданского (во всех европейских языках «гражданин» от слова «горожанин») решалась с помощью социально-культурных технологий: гуманитарных наук, искусства, образования, возникших средств массовой информации, организации свободного времени. В XX столетии этот процесс еще более интенсифицировался, в него активно включились кино, спорт...<sup>3</sup>

#### НАРРАТИВ НАСИЛИЯ В КИНО И ФОРМИРОВАНИЕ ГРУППОВОГО СОЗНАНИЯ

Кино в этом плане играет особую роль в связи с возможностями презентации, позиционирования и закрепления в массовом сознании ярких образов, трансляция которых далее возможна в чрезвычайно широком контексте. И в этой системе смыслообразования одной из ведущих тем выступает насилие: от «Нетерпимости» и «Зарождения нации» Д. Гриффита,

---

<sup>3</sup> Тульчинский Г.Л. Национальная идентичность и социально-культурные технологии ее формирования // Этнические процессы в глобальном мире. СПб.: Изд-во Полит. ун-та, 2010. С. 6–10.

формирования жанра вестерна, боевиков до балабановской эпопеи и нынешнего «Сталинграда». Можно обозначить несколько факторов, определяющих эту роль насилия в кинотексте.

- Роль безопасности как базовой ценности социогенеза. Сплачивание соцума любого уровня легче обеспечивается перед лицом опасности, угроз, страхов.
- Большая смысловая значимость экзистенциальных страхов по сравнению с позитивной информацией.
- Роль героев и жертв (victims) в формировании любой социально-культурной идентичности.
- Нарратив кинотекста, который позволяет реализовать не только систему образов, но и формировать историческую память, мифологизировав и облагораживая ее, реализуя «позднюю защитную рационализацию».

В этой связи насилие в кино выступает мощным средством формирования группового сознания, «технологией группизма»<sup>4</sup> (Р. Брубейкер). Поэтому особый интерес представляет типология презентаций насилия в кинотексте.

### ТИПОЛОГИЯ КИНО-ПРЕЗЕНТАЦИЙ НАСИЛИЯ

Предварительная систематизация таких презентаций может строиться на основании различения двух основных векторов насилия, релевантного формированию нарратива национальной идентичности: источника (субъекта, актора) насилия и его объектов.

*Вражеское насилие* (кровавое, беспощадное, изуверское) может представляться как насилие над:

- целым народом (массовое насилие);
- группой («Канал», «Звезда», «9 рота»)
- героем, лидером, гибель которого была не напрасной, это была великая жертва («Чапаев», «Подвиг Матросова»)<sup>5</sup>;
- простым человеком («Пятая печать», «Без надежды»)
- беззащитными (женщинами, детьми, стариками...) людьми («Иди и смотри!», «Обыкновенный фашизм»;

<sup>4</sup> Брубейкер Р. Этничность без групп. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2012.

<sup>5</sup> Насилие над группой и над героем являются примерами самоотверженности, самопожертвования, аналогами христианского кенозиса — главного основания канонизации.

- насилие хитрого вражеского диверсанта, шпиона, предателя («Зеленые цепочки»).

*Торжествующее, победное насилие* над врагом репрезентируется обычно как:

торжество великого вождя, полководца («Александр Невский», «Корабли штурмуют бастионы», «Великий вождь Албании Скандербег»);

- торжество всеокрушающей силы массы («Освобождение» и прочие сюжеты типа «красные пришли»);
- праведная месть, торжество справедливости: кара, казнь диверсанта, шпиона, предателя, отступника («Одесская ликвидация», «Тарас Бульба»).

Отдельное внимание в рассматриваемом контексте (а возможно и включения в приведенные выше перечни) заслуживают насилие природной стихии и героическое противостояние ей, а также, возможно, вражеское насилие над («нашими») природой и животными.

#### НАРРАТИВ НАСИЛИЯ В КИНО И ГРАЖДАНСКОЕ НАЦИОНАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ: АМЕРИКАНСКИЙ И РОССИЙСКИЙ ОПЫТ

Сравним два культурно-исторических опыта кино-нарративизации насилия: США и российско-советский. В американском кино нарратив насилия связан с ключевыми историческими моментами формирования и развития американской гражданской нации. Обозначим их.

Это осмысление исторического опыта освоения Среднего Запада, сопровождавшегося столкновениями не только с индейцами, но и с «плохими парнями», промышлявшими разбоем и грабежами переселенцев вызвало к жизни целый жанр в кино — вестерн. И неспроста к этому жанру и к этой тематике американское кино возвращается вновь и вновь — речь идет о насилии, связанном с правом личности на самозащиту, а также защиту людей, находящихся в зоне ее ответственности. Личностная ответственность за поступки и слова (знаменитое: «Он сказал, что ты сказал, а ты что скажешь?»), ценность семьи, торжества справедливости, связанное с этим право на ношение огнестрельного оружия — все это неотъемлемые компоненты американского национального самосознания, утверждаемые и транслируемые в американском кино — вестерне и не только. Показательно, что осмысление опыта насилия Войны за независимость и даже Гражданской войны, не оставленных вниманием американским кинематографом, породило меньший объем кинотекстов. На память приходят только упоминавшаяся мощная фреска «Зарождение нации», сага «Унесенные ве-

тром». Даже тема расового насилия в южных (бывших рабовладельческих) штатах до сих пор вызывает у американских кинематографистов большой интерес.

Еще одной большой темой американского кинематографа является осмысление Великой депрессии, романтики гангстерских войн этого времени — к этой теме американское кино возвращается вновь и вновь («Бонни и Клайд», «Однажды в Америке», «Крестный отец»...). В отличие от вестерна, в этом нарративе насилия акцентировано торжество закона — как бы не были обаятельны герои, в конечном счете торжествует даже не добро, а именно — закон. Очевидно, в этом нарративе насилия можно констатировать уже оформленное национальное самосознание: равенства перед законом и признания как этого равенства, так необходимости уже не мести или справедливого самосуда (как в вестерне), а справедливого суда. Эти компоненты уже характеризуют зрелое гражданское самосознание и гражданскую (не этническую, а государственную!) идентичность.

И, наконец, осмысление насилия, связанного с Второй мировой войной, а также войной во Вьетнаме и войнами на Ближнем Востоке (Ирак, Афганистан). Показательно, что в этой фильмографии лидирует не столько героизация, сколько трагизм этого опыта насилия, его неоднозначность как в плане нравственной справедливости, так и моральных последствий для личности («Взвод», «Апокалипсис сегодня», «Охотник на оленей», даже эпопея «Рэмбо»...). Представляется, что такое критическое осмысление государственной политики является следующим этапом и следующей формой углубления национального самосознания, уяснения отношения личности и государства.

Показательно сравнить это содержание кинотекста и динамику нарратива осмысления в нем насилия с российским опытом.

Главный опыт осмысления насилия в отечественном кино связан с тематикой Великой Отечественной войны, постоянно и активно присутствующей в советском и российском кинематографе. Речь идет не только о киноэпопеях типа «Освобождение», прославляющих полководцев личностный и массовый героизм, но и о экзистенциальной трагедии столь массового насилия («Проверки на дорогах», «Восхождение», «Иди и смотри!»...). Характерна и тенденция все меньшего акцентирования в понимании Победы как армейской славы, как победы советского оружия по сравнению с трактовкой Победы как торжества человеческого духа, личностного самоутверждения перед лицом якобы торжествующего зла. В историческом кинематографе характерны размытость Смутного времени, противостояния с Ордой в сочетании с педалированием темы силового противосто-

яния с Европой («Александр Невский»). Характерно также и оправдание своевольного насилия: как власти («Страсти по Андрею», «Хрусталеv, машину!», «Иван Грозный»), так и личности («Лох-победитель воды», «Брат», фильмы про военное братство в Афганистане, Чечне) при кризисе или вакууме власти.

Даже такое краткое рассмотрение тематики насилия в отечественном кино позволяет констатировать слабую оформленность российского гражданского самосознания, связанного не только и не столько с культурной, сколько гражданской идентичностью. Более того, собственно гражданская идентичность до сих пор не выходит за рамки этничности и подданничества имперской или постимперской власти.<sup>6</sup> Закон в этом нарративе практически не представлен. А групповое самосознание имеет очень ограниченный «радиус доверия»<sup>7</sup>, не выходя за рамки противопоставления «наши — не наши».

#### КИНО-НАРРАТИВ НАСИЛИЯ КАК ДИАГНОЗ: СЛУЧАЙ А. БАЛАБАНОВА

Насилие, однако, «коварная» тема. В плане национального самосознания она может представлять и как тема бессмысленности насилия — как массового, так и индивидуального, как фактор разрушения «групповости», сомнения в ее обоснованности, сомнение в необходимости идентификации с нею. Яркие примеры такой репрезентации дают «Пепел и алмаз», «Взвод», «Восхождение», «Проверки на дорогах», «Хрусталеv, машину!»...

Еще более показательна история рецепции на родине творчества А. Балабанова. Его первые крупные работы «Замок» и «Про уродов и людей» прошли широкой публикой не замеченными. Зато последующие вызвали широчайший резонанс. Так, например, «Брат» — фильм о социально опасном существе с редуцированным инфантильным сознанием, пришедшим из армии на гражданку с профессиональным навыком убийства «не наших», отчаянно ищущем, к кому бы «прислониться», найти свою идентичность. Родной брат оказался киллером, предавшим младшего брата, сотворившего из него кумира. В итоге получается гремучая смесь из мечтательной отрешенной инфантильной нежности к «тому миру» и холодной жестокой реактивности в мире «этом», требующей полной нравственной

---

<sup>6</sup> См. также Тульчинский Г. Л. Политическая культура на осях ценностно-нормативной модели социогенеза // *Философские науки*. 2013. № 1. С. 24–38.

<sup>7</sup> Веселов Ю. В. Доверие и справедливость. Моральные основания современного экономического общества. М.: Аспект-Пресс, 2011; Инглхарт Р., Вельцель К. Модернизация, культурные изменения и демократия. М.: Новое издательство, 2011.

стерильности и автоматизма. В результате любимая девушка шарахается от явившегося нравственного монстра, а освоивший Питер обаятельный герой с «пушкой» отправляется покорять Москву. Трагедия постсоветского инфантила была воспринята на ура массовым инфантильным сознанием, Данила в исполнении С. Бодрова стал национальным героем и любимцем. А после выхода «Брата-2» — откровенно пародийной ленты, снятой, в отличие от притчи в первом фильме, в стилистике компьютерной игры с блуждающим экзистенциалом — «ходилки-стрелялки» «замочи Америку», этот персонаж вырос до масштаба национального идола, проявления сознания и жизненной активности которого сводятся к уничтожению плохих парней, которые плохие, потому что не наши. В пике англосаксонской цивилизации предложен коктейль из национальных комплексов, профанированных советских ценностей и ксенофобии. В результате пародийная уродливая выразительность антибуржуазного пафоса взяла верх над уродливой пошлостью — продукт, нашедший намного больший отклик в массовом сознании, чем «народность» Е. Матвеева и Д. Астрахана — в ТВ-программах «Брату» ставят четыре звезды, а «Брату-2» — пять. Глубоко травмированное и фрустрированное российское общество отчаянно жаждало смыслового оправдания творимого вокруг насилия и страдания. И культурально-психологический механизм сработал.

Аналогично следующий фильм А. Балабанова — «Война» — безжалостная констатация факта, что война всех против всех стала в нынешней России нормой жизни, был принят, опять-таки, за агитку в духе невзоровского «Чистилища». Снятая в стиле пародийного ретро, сага о первоначальном накоплении в России 1990-х, архивированный для грядущих поколений диагноз — фильм «Жмурки» — воспринят как крутая комедия. И только после «Груза-200» российское общество вздрогнуло — «чего это он...», «зачем же он так-то...». А после «Героинь'а» все вспомнили и «Замок», и «Про уродов и людей», и ранние короткометражки А. Балабанова. «А-а-а-а... Ну, да... Он же мизантроп». А «Я тоже хочу» и смерть режиссера поставили окончательную точку и примирило общественное мнение с его творчеством, явившим удивительно точную диагностику и даже анамнез российского общества за последнее его столетие.

Этот пример «от противного» доказывает главное: насилие в кино выступает важнейшим и действенным инструментом формирования нарратива национального самосознания.



*Юлия Донскова*

## ДИСКУРС НАСИЛИЯ В ФИЛЬМАХ ДЖО РАЙТА («ИСКУПЛЕНИЕ» И «АННА КАРЕНИНА»)

Объединение двух произведений авторов («Анна Каренина» Л. Н. Толстого и «Искупление» И. Макьюэна), принадлежащих к разным эпохам и культурам, под эгидой дискурса «насилия» обусловлено рядом вполне объективных причин. Во-первых, оба фильма связаны режиссерской работой Джо Райта. Во-вторых, относятся к разряду экранизаций литературных произведений, что обуславливает специфический подход к анализу. В-третьих, насилие в самых разных его формах (физическое, психологическое, социальное) является одной из смысловых доминант каждого произведения в его исходной вербальной форме. Последние два факта особенно важны, поскольку в анализе кино-текстов мы исходим из дискурсивной практики претекстов, то есть романов «Анна Каренина» и «Искупление». Согласно М. Фуко и его концепции «автор-функция», автор выступает инициатором дискурсивной практики и правил формирования других текстов<sup>1</sup>.

Проблема насилия в романе «Анна Каренина» неоднократно привлекала внимание исследователей и комментаторов. Многие рассматривают ее через призму семейно-общественного кодекса поведения и не/возможности человека выйти за пределы установленных рамок, что приводит к трагической ситуации. Среди последних работ можно

---

<sup>1</sup> The Classic Novel: From Page to Screen / Ed. By Robert Giddings and Erica Sheen Manchester: Manchester University Press, 2000. P. 4.

выделить статью М. Заламбани «Институт брака в 'Анне Карениной'»<sup>2</sup>. М. Кундера в эссе «Красота смерти»<sup>3</sup> (сборник «Занавес», 2010) обращается к роману «Анна Каренина». Вопрос в начале эссе «Почему Анна Каренина покончила с собой?» является отправной точкой его размышлений и указывает на особенности фокусировки взгляда не только М. Кундерой, но и подводит своеобразный итог многочисленных исследований на тему насилия в романе. Поступок Анны Карениной экзистенциален, она оказалась в пограничной ситуации. Ю. Левинг в статье «Идеология травмированного глаза, или как убить Анну Каренину нежно»<sup>4</sup> осмысляет киноинтерпретации романа с 1914 по 2012 год. Для него «Анна Каренина» — это жизнь через травму. Рассматривая антропологию насилия в произведениях И. Макьюэна, в том числе «Искуплении», О. Джумайло<sup>5</sup> отмечает, что присутствующее в романах английского писателя сексуальное насилие оказывается на периферии развития сюжета, на первый план же выступает в разных произведениях травматический опыт<sup>6</sup>. Действительно, оба текста в вербальном и иконическом вариантах полны эпизодов насилия физического: смерть обходчика и Николая Левина, застреленная Фру-Фру, самоубийство Анны («Анна Каренина»); «изнасилование» Лолы, гибель солдат при Дюнкерке, раненые в лондонском госпитале, гибель Робби в результате бомбежки Лондона, смерть Сесилии от заражения в госпитале («Искупление»).

Однако в обоих кинотекстах важно проявление насилия как психологического и социального явления. Таким образом, общность кинопретекстов создается диалектическим подходом авторов к взаимоотношениям: рациональное и эмоциональное, мужское и женское, социальное и личное, внешнее и внутреннее. Каждый из авторов по-своему исследует природу человека и его поступков.

---

<sup>2</sup> Заламбани М. Институт брака в романе «Анна Каренина» // Новое литературное обозрение. 2011. № 6 (112). С. 157–176.

<sup>3</sup> Кундера М. Красота смерти. URL: <http://prochtenie.ru/passage/24925>

<sup>4</sup> Левинг Ю. Идеология травмированного глаза, или как убить Анну Каренину нежно // Новое литературное обозрение. 2014. № 125. С. 75–102.

<sup>5</sup> Джумайло О. Против сентиментальности: Иэн Макьюэн // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 242–260.

<sup>6</sup> Там же.

## ЖИЗНЬ — ИГРА

В результате отбора режиссером и сценаристами элементов исходного текста образуется нарративная схема: аристократическое семейство со своими устоями и законами — знакомство с героем/героиней — неожиданная встреча или наблюдение — герой как катализатор трагических последствий встречи или наблюдения — трагическая развязка событий. Насилие окружающего мира, «бытийное насилие» (термин О. Джумайло) в анализируемых фильмах Джо Райта начинается с демонстрации иллюзорности мира, искусственности окружающей обстановки, тесноты рамок, в которых живут герои. В обоих случаях режиссер прибегает к театральному коду.

В фильме «Искупление» эту иллюзорность мира задает картонная уменьшенная копия дома Толлисов, стоящая в комнате Брайони, а также расставленные от этого дома в направлении к кровати хозяйки фигурки зверей (илл. 1). На смену описанным в романе фигуркам (ковбои, водолазы, человекообразные мыши) приходят фигурки зверей, человеческие фигурки среди них немногочисленны и явно уступают зверям. Данный образ порождает разнообразные аллюзии. Зверинец реализует в фильме более сложную метафору, заложенную в тексте романа. Зверинец — символ власти и подчинения (образ Брайони в фильме последовательно реализует данную метафору, только ближе к финалу мы понимаем, сколь трагично это сказалось и на самой героине), метафора сознания Брайони, в котором все, на первый взгляд, упорядочено и рационально. Но именно эти элемен-



Илл. 1



Илл. 2

ты исходной ситуации нарратива и определяют трагический исход. От картонного домика в комнате Брайони и фигурок с животными план постепенно переходит к фасаду настоящего дома Толлисов. Но каменный фасад и идеальный английский газон более напоминают не жилой дом, а открытку (илл. 2). Картонный домик становится многозначным символом: это «картонность» аристократии, к которой причисляют себя Толлисы (самое младшее поколение семьи на самом деле может насчитать голубую кровь только до четвертого колена). Сопоставление картонного фасада домика и настоящего дома Толлисов подчеркивает и мысль о том, что история, которая развернется в доме, сделает окружающих ее людей марионетками, игрушками. В третьей части фильма «Искупление» стилистика пейзажа повторяет первую часть. Теперь уже Лондон времен Второй Мировой тоже похож на декорацию. Однако в эти картинные пейзажи вновь вписана Брайони, что создает некую условность всего происходящего (илл. 3). Два сходных эпизода с изображением Брайони актуализируют метафору жизни-театра, игры, заданную в начале «Искупления» и трагически разрешившуюся в финале.

В экранизации «Анны Карениной» Джо Райт усложняет смысловой код места действия. Если в «Искуплении» театральная метафора задана романом Иэна Макьюэна на идейно-тематическом уровне, то в «Анне Карениной» театральность на уровне формы. Э.Г. Бабаев пишет, что «и стиль Толстого сближается с драматургической формой. На эту особенность «Анны Карениной» уже обратил внимание Страхов, когда он писал: «Голого рас-



Илл. 3

сказа нет, все — в сценах, в ясных и отчетливых красках. Отсюда — видимая отрывочность рассказа, в сущности, чрезвычайно связного». Впоследствии и Ромен Роллан замечал, что творческая мысль Толстого «находится под сильным воздействием законов театра»<sup>7</sup>. Эту форму весьма точно уловил Джо Райт и сценарист Том Стоппард, являющийся еще и драматургом. Режиссер переносит действие романа на театральные подмостки, что вновь вызывает аллюзии к лежащему на поверхности очевидному и шекспировскому понятию «мир-театр» (эту метафору отмечали уже многие исследователи и рецензенты фильма<sup>8</sup>). В одном из интервью после выхода фильма Джо Райт сказал, что «театральная метафора работает на разных уровнях. На социальном тоже. Русское высшее общество того времени приняло стиль жизни французов. И представители этого общества жили свои жизни как будто они французы. Они играли роли. Анна тоже исполняла роль верной жены и матери, но поняла, что эта роль ей больше не подходит....»<sup>9</sup>. То есть герои живут в мире постоянного насилия: общества над героями, героев над собой и окружающими. В «Анне Карениной» Джо Райт услож-

<sup>7</sup> Бабаев Э. Г. Анна Каренина» Л. Н. Толстого. М.: Худож. лит., 1978. С. 131.

<sup>8</sup> См. Штейнман М. А. Политико-коммуникативные репрезентации фильма Д. Райта «Анна Каренина» в современной России // Вестник РГГУ. Серия Политология. М., 2014. № 1 (123). С. 289; Михеева Лидия. «Анна Каренина». Игра в классику. URL: <http://liva.com.ua/anna-karenina.html>

<sup>9</sup> «Это история личности, сорвавшейся с цепи». Интервью Джо Райта журналу «Огонек». URL: <http://www.kommersant.ru/doc/2024501>.

*Илл. 4, 5*

няет театральный код. Кроме шекспировского театра возникает и вторая аллюзия, на «Ярмарку тщеславия» У. Теккерея, где герои исполняют роли под управлением Кукольника. Визуальное подтверждение этой метафоры мы находим в финале фильма, перед тем как Анна бросается под поезд (илл. 4, 5). Герои, находящиеся в кулисах и колосниках, замерли, словно марионетки, и ждут дальнейшего указания Кукольника. В фильме же его роль выполняет общественное мнение, мораль, довлеющая над героями и во многом определяющая их действия.

Однако для демонстрации социального и психологического насилия Джо Райт осложняет семиотику кинотекста «Анны Карениной» до предела. Действие на сцене превращается в ожившую живопись. Огромное количество кадров выстроено с намеком на то или иное живописное полотно или явно указывает на стилистику определенного направления в искусстве.

*Илл. 6, 7*

Однако для режиссера важны все элементы картины. В том числе и те, которые зритель относит к второстепенным, например, рама (илл. 6, 7). Очень часто сцена, на которой разворачивается действие «Анны Карениной», оказывается обрамлена в картинную раму. «Вещественно обозначая границы изображения, рама регулирует «переход» из обыденного пространства в пространство художественное»<sup>10</sup>. Из-за обрамления в прямом и переносном смысле сценическое действие обладает еще большей дискретностью, это позволяет сегментировать поток романного времени, режиссер таким образом вычленяет изображение в фильме, что в данном случае некоторым образом противопоставляет его исходному тексту. «Психологическим инструментом

---

<sup>10</sup> Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 70.



Илл. 8, 9

реализации этого переключения часто является предварительное осознание жизни как театра»<sup>11</sup>. Во время разговора с Долли и игрой с ее младшей дочерью Анна Каренина сидит в чем-то, что напоминает сцену для детских театральных представлений и в то же время похоже на раму алтарей эпохи Возрождения (илл. 8). Такое обрамление дает возможность для следующего прочтения этой сцены: фигура Анны еле вмещается в эту рамку предписанной ей роли жены и матери. Мизансцена с ребенком вызывает аллюзии к образу Богородицы. В начале фильма этот образ возникает еще и в эпизоде приезда Анны: в поезде, сидя напротив матери Вронского, героиня открывает медальон, в котором с одной стороны изображена Богородица, а с другой стороны — портрет Сережи (илл. 9). После разговора с Кити в гостях у Об-

<sup>11</sup> Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: Академический проект, 2002. С. 396.



*Илл. 10*

лонских Каренина сидит в комнате, механистично играя с одним из кубиков, из которых ранее она с Кити сложила фамилию Вронский. Вокруг Анны повсюду стоят многочисленные пустые рамы для картин, что символизирует некую пустоту, фальшь ее жизни (*илл. 10*). Сходный прием уже был использован в русской живописи. Например, в картине «Игроки» П. Федотова. В редких кадрах, когда герои, казалось бы, выходят за рамки сцены, режиссер вводит их в столь же символически нагруженное пространство лабиринта, который имеет вполне четкие ассоциации: это путаница, извилистые пути, дороги, которые заводят человека в тупик. Наиболее значим в смысловом плане эпизод, когда метания по лабиринту приводят Анну Каренину от мужа к Вронскому.

Театральный код «Анны Карениной» заставляет режиссера выстраивать кадр с опорой на ту или иную живописную аллюзию. Сцена, когда Китти обмывает смертельно больного брата Левина, совмещает иконографию Пьеты<sup>12</sup> (*илл. 11*) и Оплакивания Христа Девой Марией (*илл. 12*). «Пьета» в переводе с итальянского обозначает «жалость», которую демонстрирует Китти несмотря на падение на дно брата Константина Левина, его асоциальный образ жизни. Выстраивается система противопоставлений: живое-мертвое, настоящее-искусственное. Однако необходимо отметить, что этот эпизод выведен режиссером за рамки сценического пространства, что противопоставляет театральность жизни Анны естественности жизни Кити, а также выбор жизненного пути Николая Левина.

---

<sup>12</sup> См. о коммуникационной составляющей образа: Штейнман М. А. Политико-коммуникативные репрезентации фильма Д. Райта «Анна Каренина» в современной России // Вестник РГГУ. Серия Политология. М., 2014. № 1 (123). С. 286.

*Илл. 11, 12, 13*

*Илл. 14*

Вторая группа визуальных намеков связана с образом Анны. В сцене после родов Анны крупным планом показана ее голова с живописно раскиданными волосами на подушке. Измученное лицо героини и ее волосы отсылают нас к иконографии Медузы Горгоны (илл. 13). Подобное изображение Анны позволяет говорить об интерпретации ее образа Джо Райтом как жертвы (Медуза Горгона умирает от рук Персея будучи беременной). В эпизоде, когда Каренин разговаривает с Анной после выздоровления после родов (в это время она получает сообщение об отъезде Вронского, которое принесла Бетси Тверская), видится аллюзия на омовение ног Христа (илл. 14). Каренин занимает позицию слуги по отношению к Анне. Подчеркивается христианское начало Каренина, умение к прощению, жертве, состраданию, а также одна из мыслей христианского вероучения быть слугой ближним своим несмотря на твоё положение в обществе. Следует отметить, что христианское начало всячески подчеркивается в образе Каренина в фильме.

### ВИЗУАЛЬНЫЕ ИГРЫ

Психологическое и бытийное насилие показано в обоих фильмах посредством оптических мотивов, визуальных игр. Данный прием вполне традиционен для визуальных искусств (живопись, кинематограф). У Джо Райта он становится одним из центральных в экранизациях двух романов. В «Искуплении» и «Анне Карениной» Райт использует зеркала в различных формах (круглое, трельяж), стекла, оптические приборы (бинокли, очки, лорнеты). Даже природные объекты (пруд или фонтан) он использует как

*Илл. 15*

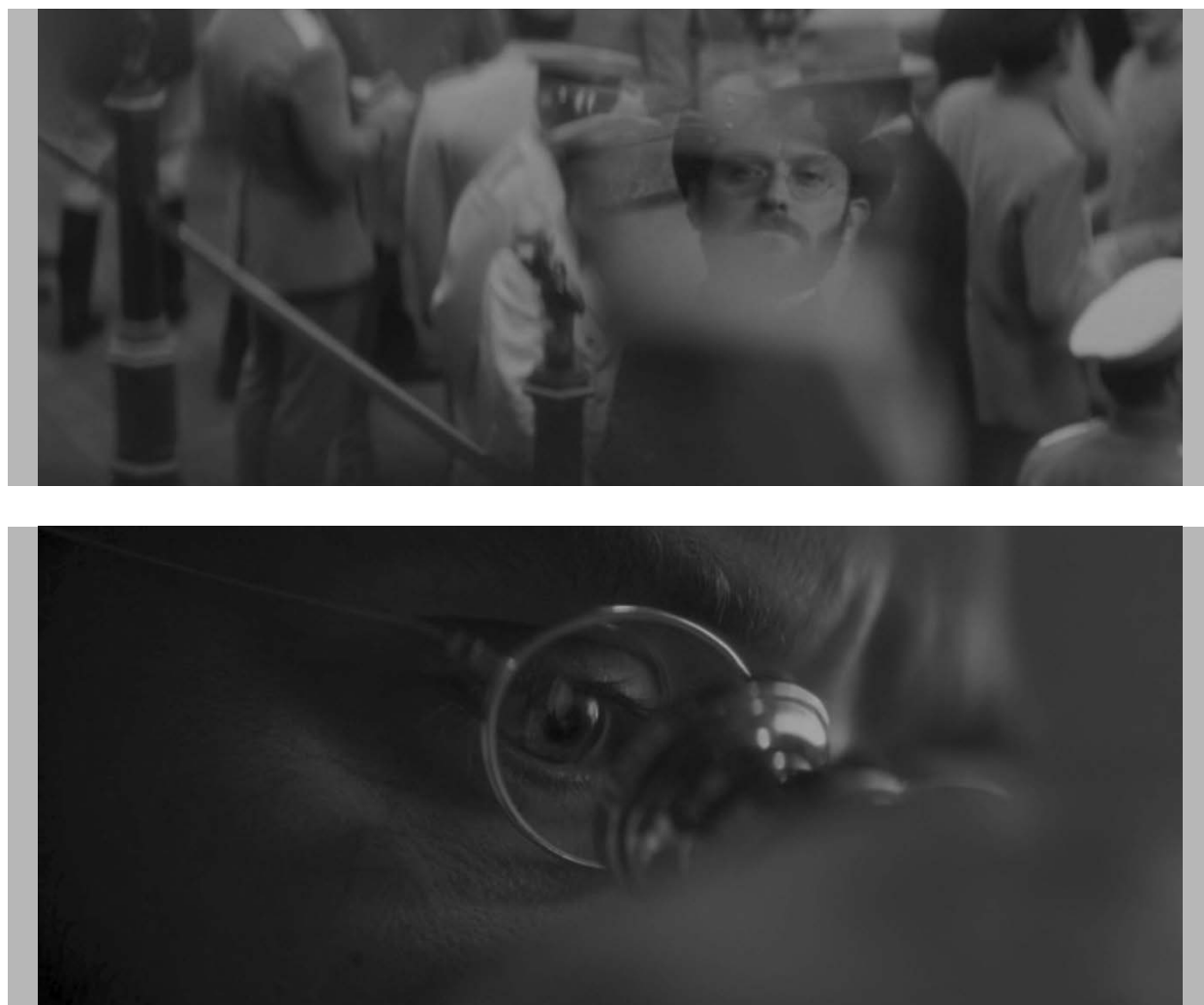
тип зеркальной поверхности. Со зрением в анализируемых режиссерских работах всегда связаны отрицательные коннотации.

В одном из ключевых эпизодов в «Искуплении» Брайони смотрит на события из эркерного окна, причем он смотрит не на все окно, а лишь на его часть (илл. 15). Перед героиней возникают помехи (шмель) для ее визуального восприятия, однако после помехи она пристально наблюдает за происходящим. Таким образом, окно становится «регулятором визуального поведения»<sup>13</sup>. Именно через окно Брайони видит сцену у фонтана между Сесилией и Робби, при этом голосов она не слышит. Для юной героини эта сцена немая, тем самым происходит искажение содержания в сознании Брайони. В результате возникает иллюзия «псевдореальности», реальности 'из-за стекла', реальности 'телевизора с выключенным звуком'<sup>14</sup>. Для того чтобы показать иной взгляд на событие, режиссер прибегает к приему двойного видения: та же самая сцена затем показана взглядом автора-повествователя, но уже в озвученном варианте.

---

<sup>13</sup> Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 66.

<sup>14</sup> Адливанкина А.М., Проскурнин Б.М. Художественное изображение детской психологии в романе И. Макьюэна «Искупление» // Сборник статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Василия Каменского (17–19 апреля 2009 г.) / общ. ред. Н.С. Бочкарева, И.А. Пикулева. Пермь: Перм. ун-т, 2009. С. 179.



Илл. 16, 17

В «Анне Карениной» визуальные игры имеют лейтмотивный характер, действие насыщено ими до предела. Именно на балу в зеркале Каренина видит приближающийся поезд. Эта деталь образует элемент кольцевой композиции в фильме и имеет знаковый характер. Следующий эпизод, где режиссер активно прибегает к визуальным играм, — это день скачек. Взгляд Анны посредством бинокля сначала направлен на Вронского, а затем через зеркало в пудренице она следит за взглядом Каренина, стоящего у нее за спиной (илл. 16). Завершается эпизод тем, что Каренин внимательно следит за поведением Анны. Он носит очки, но этого ему недостаточно. Он берет еще и театральный бинокль, чтобы разглядеть Анну. При этом режиссер фокусирует взгляд Каренина на руке Анны, в которой она держит веер,двигающийся с убыстренным темпом, словно в такт ее сердцу. Такой гипертрофированный взгляд (глаз-очки-бинокль) по сути дела говорит об акте внутреннего насилия Каренина над собой (илл. 17). Зеркаль-



Илл. 18

ные предметы представлены в этой сцене в двойном и тройном виде. Они являются продолжением самих героев, увеличивая присутствие каждого. При этом фокусировка происходит не только на фигурах наблюдаемых, но и на взгляде героев. Подобным образом выделяются значимые элементы для каждого из участников сцены. Сфера внутренних переживаний переходит во внешние, зрительные. В анализируемом эпизоде посредством зрительных предметов происходит фокусировка взглядов к неким значимым объектам в пространстве. При этом очки, зеркало, бинокль «являются символами искаженного взгляда»<sup>15</sup>.

Второй эпизод — сцена в театре, когда на Каренину, живущую с Вронским и осмелившуюся выйти в свет, направлены взгляды всех присутствующих. Несколько утрированную форму этот эпизод приобретает за счет того, что взгляды присутствующих направлены на Анну одновременно, как по команде (илл. 18). Часть взглядов получает удвоение за счет использования театральных биноклей. При этом насилие в данной сцене приобретает двоякую форму: Анна против воли Вронского, зная отношение к ней в свете, решает пойти в театр, и тем самым совершает акт публичного социального самоубийства (примечательно, что Анна еще приходит в белом наряде, который явно не соответствует ее восприятию). С другой стороны, насилие над Анной совершает общество. Сместившиеся взгляды в сторону Анны говорят о деформации общественного сознания.

<sup>15</sup> Лавлинский С.П. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе // Дискурсивность и художественность: К 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: Сборник научных трудов. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 67.



Илл. 19, 20, 21

*Илл. 22*

Третий, кульминационный эпизод, связанный с мотивом зрения, происходит в сцене объяснения Карениной с Вронским незадолго до самоубийства Анны. В комнате помимо зеркала есть и зеркальная вставка, которая отражает героев, словно под линзой (илл. 19, 20, 21). За основу берется свойство зеркала преломлять, а не отражать. Герои выглядят не единым целым, а разделенными на множество частей. Нарастание сцен очень четко показывает использование смысловой градации. Также этот прием вместе с другими позволяет убыстрить темп кинофильма, привести к ожидаемой развязке с наибольшим накалом. Стоит также упомянуть о визуальной дуэли, которая происходит между Карениным и Вронским (илл. 22). Здесь, как и в других сценах (и в «Искуплении» в том числе), Райт использует фокусированный, пристальный взгляд.

Джо Райт в «Искуплении» и «Анне Карениной» старается максимально отойти от сцен физического насилия, используя вместо этого многочисленные символические элементы, используя различные виды кодировки, которые усложняют семантику кинотекста.



*Наталья Кокошникова*

## ВИЗУАЛЬНОСТЬ НАКАЗАНИЯ В ПОВЕСТИ РОАЛЬДА ДАЛЯ «ЧАРЛИ И ШОКОЛАДНАЯ ФАБРИКА»

Тема насилия неоднократно возникает на страницах произведений Роальда Даля, написанных им для детей. Для многих его произведений характерно противопоставление двух враждебных миров: мира взрослых и мира детей. Так, например, в «Джеймсе и гигантском персике» (“James and the Giant Peach”, 1961) Джеймс в персике катится по склону горы и давит своих злобных тетюшек, заменивших мальчику его родителей. В «Чудесном лекарстве Джорджа» (“George’s Marvelous Medicine”, 1981) бабушка, приняв лекарство, приготовленное по рецепту внука, съезживается и исчезает с лица земли. Маленькая девочка Матильда из одноименного произведения (“Matilda”, 1988) уходит от своих родителей, которые не понимают ее, к своей любимой учительнице. Эта оппозиция подкрепляется примерами, когда Даль в своих сказках расправляется и с добрыми, заботливыми родителями: они или погибают в автокатастрофе — «Ведьмы» (“The Witches”, 1983), или их растерзывают сбежавшие из зоопарка дикие животные (“James and the Giant Peach”).

Сам Даль в одном из своих интервью говорил, что «взрослые могут быть обеспокоены его книгами, только потому, что они не понимают того простого факта, что дети отличаются от них самих. Они намного грубее взрослых, и у них не слишком утонченное чувство юмора. В большинстве своем дети склонны к жестокости»<sup>1</sup>. Секрет своего успеха среди детской аудитории Даль видел в том, что он на стороне детей, в том, что он тоже против взрослых. Писатель вспоминал, какими странными и непонятными казались ему взрослые в детстве. В своей автобиографической повести «Мальчик» он так говорит об этом, описывая экономку, работающую в школе-пансионе Св.

---

<sup>1</sup> West Mark. Trust Your Children: Voices Against Censorship in Children’s Literature. New York: Neal-Schuman Publishers, 1997. P. 67.

Петра, где Даль учился несколько лет: «Вряд ли ей было больше двадцати шести, но какая разница — двадцать шесть или восемьдесят шесть, — потому что для нас большой, то есть взрослый, — это всегда взрослый, а все взрослые в этой школе были опасными существами»<sup>2</sup>.

В «Чарли и шоколадной фабрике» нет такой ярко выраженной оппозиции двух миров — мира взрослых и мира детей, но сказать, что у каждого маленького героя (за исключением Чарли) хорошие отношения в семье, тоже нельзя. Кстати, и на этот раз критики обвиняли Даля в излишней жестокости некоторых сцен. В частности, канадская писательница Э. Камерон назвала «Чарли и шоколадную фабрику» произведением, в котором «слышны садистские нотки»<sup>3</sup>, и не рекомендовала читать детям. Режиссер Тим Бертон, снявший по «Чарли и шоколадная фабрика» свой фильм, видел ключ успеха произведений Даля «не столько в отсутствии политкорректности, сколько в тяге детей ко всему пугающему и опасному. Именно подобные вещи нередко сопровождают ребенка в процессе его роста и развития, пробуждают творческий потенциал. Есть замечательные дети, но все мы ходили в школу и знаем, что дети могут быть куда более жестокими к своим сверстникам, чем взрослые. Вот почему мне представляется, что Даль изобразил их верно. Я точно не знаю, как он относился к детям, да, в сущности, и не важно, любил он их или нет, но, несомненно, ему удалось передать их психологию. И уж, конечно, он не говорил с ними свысока, умел найти точки соприкосновения. Именно поэтому детям нравится эта книга, ставшая классическим произведением: писатель говорит их языком и находит у них отклик»<sup>4</sup>.

Несмотря на неодобрительную критику, многие сказки Даля были экранизированы: «Вилли Вонка и шоколадная фабрика» (1971) и «Чарли и шоколадная фабрика» (2005), «Гремлины» (1984), «Матильда» (1986), «Ведьмы» (1990), «Джеймс и гигантский персик» (1996), «Бесподобный мистер Фокс» (2009). Этот список может быть продолжен, так как недавно в прессе появились заметки о том, что знаменитый американский режиссер Стивен Спилберг собирается экранизировать еще одно произведение Роальда Даля, а именно «БДВ, или Большой и Добрый Великан» (в оригинале — просто *The BFG*, что расшифровывается как *Big Friendly Giant*). К съемкам планируют

<sup>2</sup> Даль Р. Мальчик. М.: Захаров, 2003. С. 56.

<sup>3</sup> Cameron Eleanor McLuchan. Youth and Literature // Horn Book. Magazine. 1972. URL: [http://archive.hbook.com/magazine/articles/1970s/oct72\\_cameron.asp](http://archive.hbook.com/magazine/articles/1970s/oct72_cameron.asp)

<sup>4</sup> Солсбери М., Бертон Т. Тим Бертон. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 311.



Илл. 1

приступить в 2015 году. Фильм должен выйти в прокат в 2016 году<sup>5</sup>. Таким образом, премьера будет приурочена к 200-летнему юбилею писателя. Такое внимание со стороны кинематографистов нам кажется закономерным, потому что визуальность заложена в самом тексте произведений Даля.

Почти все книги Даля, написанные им для детей, проиллюстрированы одним художником — Квентином Блейком. Это истории в картинках. Большинство иллюстраций предваряются своеобразными «маячками»: глаголами зрительного восприятия. Данная категория глаголов выделяется в рамках компонентного анализа, при котором значение слов разлагается на его составляющие — семы. Архисема (по терминологии В.Г. Гака) представляет собой категориально-лексическую сему, образующую узловые пункты в классификации слов. Итак, архисема «зрительное восприятие» является определяющей для глаголов: *видеть, смотреть, наблюдать, глазеть, глядеть*. Когда дети и родители, путешествуя по фабрике, попадают в самый первый цех, то Верука Солт, заметив маленьких необычных человечков, начинает кричать: «Смотрите! Смотрите!... Смотрите! Там, внизу, у водопада!»<sup>6</sup> (илл. 1). Остальные «установились» на умпа-лумп и захотели «рассмотреть их получше»<sup>7</sup>. Конечно, художник не мог не проиллюстрировать данный эпизод.

<sup>5</sup> The Great Steven Spielberg Will Direct Roald Dahl's The BFG For DW\_Studio. URL: <http://www.ramasscreen.com>

<sup>6</sup> Даль Р. Чарли и шоколадная фабрика. М.: Самокат, 2014. С. 84–85.

<sup>7</sup> Там же. С. 35.

К сигналам, к «маячкам», которые провоцируют художника на создание иллюстраций, мы также относим «визуализирующие существительные» (*фото, картинка, вид*) и указательные местоимения (*тот, этот*). Так, знакомство с остальными четырьмя детьми происходит не совсем обычно: мы узнаем о них из газетной заметки или телевизионного репортажа. Например, о Веруке Солт, которая второй нашла золотой билет, семья Чарли узнает из газет, но они не только читают заметку об этой счастливице, но и видят ее фотографию, напечатанную «в вечерней газете»<sup>8</sup> (илл. 2). Сам Квентин Блейк признавался, что «когда он читает текст, он думает, какие моменты могут быть проиллюстрированы и как выглядят люди»<sup>9</sup>. Таким образом, логично предположить, что словесные указатели подсказывают ему, какой фрагмент текста может быть проиллюстрирован. Не стоит забывать, что основные события повести происходят в ходе экскурсии по шоколадной фабрике. Подобный сюжет дает широкое поле деятельности для иллюстратора.

Итак, подтвердим наши догадки статистикой. В повести 180 страниц и 40 иллюстраций. Почти все иллюстрации предваряются «маячками», и только несколько иллюстраций являются исключением, что в данном случае может служить исключением, подтверждающим правило. Эти «маячки» свидетельствуют о визуальном потенциале произведения, который находит воплощение в иллюстрациях и фильмах. Сам текст повести состоит в основном из диалогов или монологов, нет развернутых описаний, размышлений героев, т.е. при написании данного произведения Даль использовал жанровые принципы сценария. Не следует забывать, что у Даля к тому времени был опыт работы сценаристом. В 1958 г. Альфред Хичкок снял по его сценарию фильм «Агнец на заклание» (“Lamb to the Slaughter”, 1958).

Рассмотрим фильм Тима Бертон «Чарли и шоколадная фабрика» с точки зрения реализации в нем темы насилия. Кроме одного положительного героя — Чарли и в повести, и в фильме есть четыре отрицательных персонажа: Август Глуп — олицетворение обжорства, Верука Солт — избалованная девочка, не знающая ни в чем отказа, Виолетта Боригард — девочка, которая постоянно жует резинку и хочет быть первой во всех начинаниях, Майк Тиви — мальчик, помешанный на просмотре телевизора. Даль без прикрас рисует их портреты. Он помещает в начало произведения список персонажей с их отрицательными характеристиками, изначально модели-

<sup>8</sup> Там же. С. 150.

<sup>9</sup> Odd Questions for Quentin Blake // The Wall Street Journal. URL: <http://www.quentinblake.com>



Илл. 2

руя читательское восприятие. Тим Бертон не добавляет им ни одной положительной черточки: зрителя эти маленькие герои раздражают изначально, он подсознательно желает видеть их наказанными.

Автор, словно подчиняясь желанию зрителя-читателя, передает полномочия наказать этих детей Вилли Вонке. Сразу после того, как Август Глуп чуть не утонул в шоколадной реке, дети говорят Вилли Вонке, что это не может быть случайностью — ведь умпа-лумпы спели об этом песню, где, как в заранее написанном сценарии, даются те события, которые произошли с Августом. И возникает вопрос: «Что это? Насилие или попустительство? Насилие или случайность?» Почему Даль и Бертон не осуждают своего героя — Вилли Вонку? Тим Бертон признавал, что он ощущает некую духовную близость с писателем: «его восприятие действительности, как мне кажется, близко моему»<sup>10</sup>. Подтверждает слова режиссера и его близкая подруга, английская актриса Хелена Бонем Картер: «Многое из того, что говорил Даль, можно было бы вложить в уста Тима, а что-то похожее он действительно говорил мне. Их обоих отличает недостаток политкорректности и очень мрачный юмор. Даль высказал также близкую Тиму мысль, что дети — маленькие дикари. Мне кажется, что Тима лучше

---

<sup>10</sup> Солсбери М., Бертон Т. Тим Бертон. Интервью. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 311.

всего понимают именно дети и те взрослые, в которых сидит повзрослевший ребенок»<sup>11</sup>.

Представляется, однако, что трактовка образа Вилли Вонки режиссера и писателя различна. Бертон, в отличие от Даля, находит оправдание Вонки в жестокости его отца, который лишил сына счастливого детства. Режиссер так говорит об этом:

Мы добавили один момент, который отсутствовал в книге, — прошлое героя. Что ж, родители всегда играют важную роль, возразить тут нечего. Все мы в какой-то мере результат родительского и общественного воспитания, которое и придает нам определенную форму, способствует нашему становлению, влияет на нас, особенно если это воздействие травмирует. Понятно, что у Вонки должен быть непростой характер, и поэтому мы стремились добавить ему побольше контекста. В книге ничего этого нет, ведь это сказка... Но, когда ты снимаешь фильм сейчас, какие-то подробности необходимы: если ты их не почувствуешь и не покажешь, Вонка предстанет просто чудаком, и не более. Недостаточно изобразить смешного эксцентричного человека с галстуком-бабочкой. Будь ты режиссером или актером, в любом случае надо стремиться найти источник к этому персонажу, дать ему психологическое обоснование<sup>12</sup>.

Тим Бертон делает фигуру Вилли Вонки более человеческой, понятной. Происходит изменение характера героя: если в начале фильма перед нами человек, избегающий любых контактов с внешним миром (как с обществом в целом, так и со своим отцом), то в конце Вонка не только мирится с родителем, но и начинает понимать любовь и привязанность Чарли к своей семье. Показательна финальная сцена, когда Чарли, его родители, бабушки и дедушки ужинают за одним столом. Интересно проследить эту трансформацию на уровне жестов. Сначала Вонка держит дистанцию, не подпуская к себе никого: когда Вероника хочет его обнять, он явно испытывает отвращение, зато в финале он искренне обнимает бабушку Чарли. Остается только снять перчатки, которые не просто часть его костюма, а символ его отчужденности. Так режиссер и писатель склоняют симпатии, а вместе с ним и доверие зрителя на сторону Вилли Вонки.

Нам представляется, что в повести решение вопроса о законности наказания лежит не только в психологической плоскости, а еще глубже: в би-

---

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. С. 15.

блейских мотивах. Некоторые исследователи приравнивают фигуру Вилли Вонки к Богу. Так, Джилиан Фили-Харник считает, что в Ветхом Завете «власть Бога явлена в его способности контролировать еду», а «отказ от Бога символично отражен в поиске еды, которая под запретом»<sup>13</sup>. Другой американский исследователь Роберт Качур обращает внимание, что в повести рассказывается предыстория Вилли Вонки:

Это напоминает легенду, миф, библейское сказание. Вонка — создатель удивительных сладостей. Дедушка Джо называет его творцом чудес в шоколадном мире: «В шоколадном мире он волшебник! Он может все!» Как старейшина, хранитель устного предания, дедушка Джо может поведать о ранних событиях, в которых Вонка предстает самым выдающимся кондитером, и объясняет, почему Вонка изгнал рабочих и закрыл фабрику. Это может послужить аналогией библейского предания: как Бог однажды общался напрямую с Адамом и Евой, так и Вонка был среди обычных людей. Время начала описываемых событий в повести можно соотнести со временем грехопадения человека: как Адам и Ева, шпионы украли секретные рецепты, запрещенное знание, ассоциируемое с едой; следовательно, Вонке ничего не оставалось делать, кроме как захлопнуть ворота фабрики. Так Бог захлопнул врата рая, не только перед предателями, но и перед всеми остальными людьми<sup>14</sup>.

Таким образом, уже в первой половине повести можно заметить, что отношения Вилли Вонки сопоставимы с отношениями Бога и людей. И в основе этой аналогии понятие еды. Только Бог может контролировать еду, а значит и жизнь людей (персонажей повести). Отказ от Бога — вкушение запретных плодов. Но никто не может осуждать Бога, когда он карает грешников, преступивших запреты. Действительно, Вилли Вонка — творец, демиург собственного мира. Именно он сначала придумал, а потом создал под землей свою удивительную фабрику. Все на этой фабрике от оборудования до ее работников (умпа-лумпов) работает как часы. Все продумано до мелочей. Вилли Вонка создал не просто фабрику, а маленькое государство. И в этом государстве он по праву может считать себя прави-

<sup>13</sup> *Feele-Harnik, Gillian. The Lord's Table: The Meaning of Food in Early Judaism and Christianity. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1981. P. 72.*

<sup>14</sup> *Kachur Robert M. A Consuming Tradition: Candy and Socio-Religious Identity Formation in Roald Dahl's Charlie and Chocolate Factory // Critical Approach to Food in Children's Literature / ed. by Kara K. Keeling and Scott T. Pollard. New York and London: Routledge, 2009. P. 223–224.*

телем. Известно, что насилие очень часто рассматривается как источник разнообразных общественных институтов, включая государство. Теория «естественного права», согласно которой насилие заложено в человеческой природе, может служить еще одним доказательством оправданности наказания, совершаемого над провинившимися детьми.

Предполагается, что дети должны знать, где проходит граница дозволенного, а также должны знать последствия нарушения этих границ. Иными словами, ребенку необходимо усвоить урок: «если — то». Вилли Вонка много раз предупреждает детей о возможных последствиях: «Пожалуйста, заходите! Но, умоляю, будьте осторожны, не волнуйтесь, соблюдайте спокойствие, не падайте в обморок от восторга!», «А теперь слушайте внимательно! Ничего не пробовать, ничего не мешать, ни к чему не прикасаться! Договорились?», «Не делайте этого»<sup>15</sup>. Разумное наказание — это ознакомление ребенка с последствием его поступка, лишение его особых привилегий, нацеливание его на выработку внутреннего свода правил. Последствия непослушания Вонка показывает не на картинке, а наглядно — на самих детях. Дети получают наказание, и мы это видим. Причем описание этих наказаний дается через трансформацию тела наказуемых. Даль использует телесные метафоры, которые становятся частью сюжета. У всех метафор есть одна общая черта: тело претерпевает внутренние или внешние изменения. Так, Виолетта-зазнайка и хвастунья раздулась и «стала похожа на черничный шар». «Проколите ее булавкой!»<sup>16</sup> — и вся ее чванливость лопнет вместе с ней. Обжору-Августа, когда он упал в шоколадную реку, засасывает огромная труба. Она, словно поедает его. Верука — сама избалованность, с огромной высоты летит ни куда-нибудь, а в яму с помоями. Майк Тиви, этот сумасшедшей фанат телевизора, оказывается по ту сторону экрана, т.е. внутри телевизора. При этом, соответственно, его тело уменьшается в размере (илл. 3).

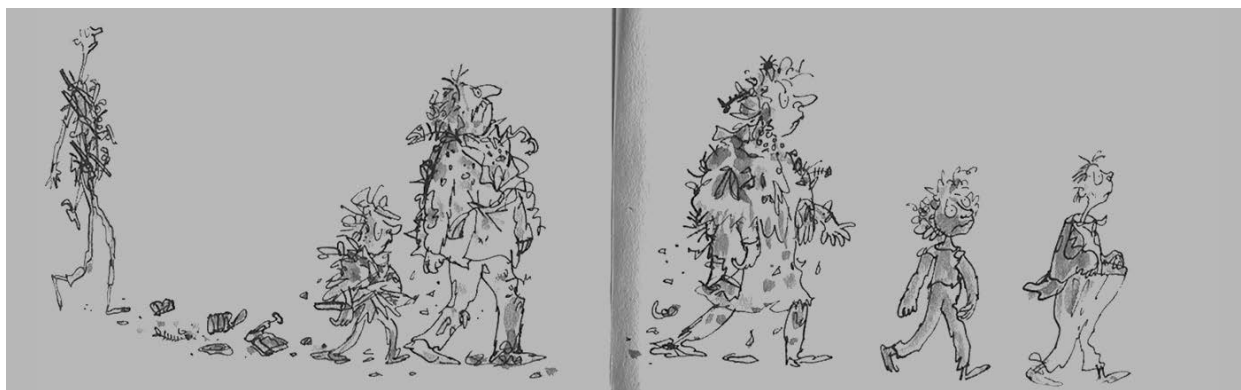
Вилли Вонка — создатель своего мира, и в его мире пороки должны быть наказуемы. Это и есть сказочная закономерность. Закономерность наказания можно проследить на композиционном уровне. Повесть делится на две части. В первой части нет действия как такового: мы только знакомимся с действующими лицами. Основные события происходят во второй части на фабрике. Герои попадают в один из цехов фабрики, Вилли Вонка предупреждает об опасности, затем следует нарушение запрета одним из детей, наказание ребенка, и как некое подведение

---

<sup>15</sup> Даль Р. Чарли и шоколадная фабрика. С. 80, 109, 136.

<sup>16</sup> Там же. С. 122.





Илл. 3

итогов — исполнение песни умпа-лумпами. Данная последовательность повторяется четыре раза. Пятый ребенок — Чарли, выигрывая это состязание, замыкает структуру. Здесь мы имеем дело с используемым в фольклоре принципом нанизывания, т.е. «воспроизводящимся является фрагмент текста, в основе которого лежит незавершенное действие (акция) персонажа. Различные персонажи совершают одну и ту же акцию, объект при этом не меняется, но в последнем звене акция может стать результативной»<sup>17</sup>. Итак, четыре ребенка не проходят тест, не получают приз, и только пятый становится победителем и получает награду.

В первый раз, когда Август Глуп, падает в реку и попадает в трубу, мы вместе с читателями и зрителями оцениваем ситуацию и думаем о правомерности наказания. Но, когда аналогичная история происходит во второй, в третий, а тем более в четвертый раз, мы уже можем предсказать финал. Оставшиеся сомнения должны быть рассеяны песней умпа-лумпов:

Лишь бы поест — да на бочок.  
И безропотно глядеть,  
Как он будет есть и пить,  
Наслаждаться и дурить?  
Будь судьей великий Скотт,  
Больше это не пройдет!<sup>18</sup>

Они успокаивают нас, говоря, что благодаря заслуженному наказанию Август изменится в лучшую сторону. В своих песнях умпа-лумпы оправды-

---

<sup>17</sup> Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур. Тольятти. 2000. URL: [www.ruthenia.ru/folcllore/amroyan1.htm](http://www.ruthenia.ru/folcllore/amroyan1.htm)

<sup>18</sup> Даль Р. Чарли и шоколадная фабрика. С. 98–99.

вают жестокость наказания. Эти песни выполняют дидактическую функцию: они воспитывают не только детей, но и взрослых. Любое стихотворение умпа-лумп начинается с моральной сентенции:

Послушайте, папы, послушайте, мамы,  
Доверьтесь совету, не будьте упрямы!  
Ведь это кощунство, ведь это обман  
Когда вместо книги — телеэкран!<sup>19</sup>

Поскольку одного совета недостаточно, умпа-лумпы прибегают к устрашающим примерам:

Мисс Керр — жующая машина.  
И даже, когда ляжет спать, не может перестать жевать.  
Жуя во сне со страшной силой,  
Язык себе перекусила.  
Трагедия венчает дело —  
Мисс Керр навеки онемела<sup>20</sup>.

Уума-лумпы не боятся осуждать и родителей детей. Папа и мама Веруки Солт избаловали свою дочь, и поэтому:

Родители следом за ней полетели.  
Им не сочувствуя кто-то сказал:  
Это вполне справедливый финал!<sup>21</sup>

Тех же, кто последует советам, ждет заслуженная награда:

Послушайте, папы, послушайте, мамы,  
Доверьтесь совету не будьте упрямы!  
Выбросьте телек, нету в нем толку,  
Повесьте на стенку книжную полку,  
И по прошествии нескольких дней  
Вы не узнаете Ваших детей:  
Радостный взгляд и смеющийся рот,  
Их за собой позовет Вальтер Скотт.

---

<sup>19</sup> Там же. С. 167.

<sup>20</sup> Там же. С. 124.

<sup>21</sup> Там же. С. 142.

Задумчивый Диккенс, веселый Родари,  
Мудрый Сервантес им счастье подарят<sup>22</sup>.

Выводы, которые можно сделать, прослушав данные песни, напрашиваются сами собой: любое ослушание наказуемо, а примерное поведение будет вознаграждено. Даль не хочет читать занудные морали — он передает это право умпа-лумпам, которые с блеском выполняют это задание. Каждое их появление — это маленький спектакль. Умпа-лумпы поют, танцуют, бьют в барабаны. Такая мораль устрашающа и одновременно ярка, она надолго останется в памяти и детей, и взрослых. К чему ведет это наказание? Очистились ли дети изнутри? Стали ли они другими? Скорее, нет. Мы видим только внешние изменения, *визуальные*. Но для зрителя этого достаточно. Без скучного, менторского тона фильм «Чарли и шоколадная фабрика» учит детей добру, воспитывает их. Хотя сказка, а вслед за ней и фильм, безусловно, и несут в себе некую определенную жестокость, но это жестокость с положительным зарядом.

---

<sup>22</sup> Там же. С. 167.

*Кира Щукина*

## ТЕМА НАСИЛИЯ В «СКАЗКЕ СКАЗОК» Ю. НОРШТЕЙНА

Тема насилия в «Сказке сказок» Ю.Норштейна представлена разнопланово и многоаспектно — от насилия до антинасилия. «Сложнейший фильм, сотканный из воспоминаний военного детства, из прозы сегодняшнего дня и возвышенных грез о всеобщем счастье. Фильм без слов, в котором уложилась на пространстве в тридцать минут история целого поколения», — написала об этом фильме один из авторов сценария Людмила Петрушевская. И мы, вслед за ней, можем выделить три плана фильма (по порядку, но не по значимости):

- «проза сегодняшнего дня»;
- военное время;
- грезы о всеобщем счастье (так называемая «белая линия» фильма).

Каждая из линий фильма сопровождается определенной мелодией. Так, тема Волчка — колыбельная и фортепианный концерт Моцарта (условно отнесенные к «прозе сегодняшнего дня»), военное время — танго «Утомленное солнце», а «белая линия» проходит под прелюдию и фугу Баха из «Хорошо темперированного клавира». С одной стороны, кажется неслучайным, что администрация «Союзмультфильма» предлагала Норштейну сделать из готового материала «Сказки сказок» три «нормальных» десятиминутных фильма: один о Волчке, один — о войне, еще один — с «белой линией». С другой стороны, ни одна из линий не существует сама по себе, они переплетены и перетекают одна в другую, и разъять их невозможно, поэтому Норштейн, разумеется, отказался от предложения.

Обратимся к первой линии фильма, «прозе сегодняшнего дня», в которой тема насилия заявлена с первых кадров: волчок, младенец и колыбельная, знакомая всем с детства: «придет серенький волчок и утащит во

лесок, под ракитовый кусток». Взгляд волчка на младенца и взгляд младенца на волчка сразу показывают зрителю связь, существующую между ними, и становится очевидным, как будут развиваться дальнейшие события. Поскольку Волчок поет колыбельную, а не что-то иное, следует отметить особую функцию колыбельных песен. С одной стороны, колыбельная призвана успокоить и защитить младенца, с другой стороны, некоторые колыбельные содержат момент устрашения, напряженности. По мнению А. Н. Мартыновой, особенности композиции колыбельных песен напоминают заговоры. В некоторых текстах представлена типичная для заговора схема договора с представителями иного мира: им обещают подношение, а взамен просят сон и благополучие. Жертвой может выступать и ребенок. Существуют также и так называемые «смертные колыбельные», в которых «пожелание смерти выражено вполне определенно, почти всегда традиционными устойчивыми формулами и не может быть истолковано как иносказание»<sup>1</sup>. Таким образом, тема насилия представлена не только явно в самом тексте колыбельной, которую поет Волчок, но и скрыто — в самом жанре колыбельной песни.

Колыбельную, с которой начинается фильм, зритель слышит на всем его протяжении, и по ходу фильма, как отмечает Т. Ф. Шак, происходит «девять вариантов преобразования колыбельной (закадровое и внутрикадровое звучание, вокальное и инструментальное исполнение, тембровое варьирование, образная трансформация)»<sup>2</sup>, которые определяются логикой драматургического развертывания видеоряда:

Так внутрикадровые проведения совпадают с вокальным воспроизведением и видеорядом, где женщина кормит ребенка грудью (начало фильма, вариант «а») или Волчок качает колыбель (00.05.33 — «а3»; 00.15.35 — «а5»; 00.23.45 — «а8»). Инструментальные варианты изменяют тему. В них солирует не мелодическая линия, а ритм, поскольку идет сочетание с видеорядом, где Волчок осторожно крадется и его шаги совпадают с ритмом колыбельной (00.01.10 — «а1»; 00.15.54 — «а6»; 00.21.35 — «а7»). Эти проведения (*pizzicato* на контрабасах) сочетаются с шумовыми лейтмотивами: стук молотка, шум машин, гудок паровоза. В проведении (00.03.45 — «а2») мелодия отсутствует совсем,

<sup>1</sup> Мартынова А. Н. Опыт классификации русских колыбельных песен // Советская этнография. 1974. № 4. С. 126.

<sup>2</sup> Шак Т. Ф. Музыка как стилевой фактор в творчестве режиссера Ю. Норштейна // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, 25 апреля 2014 г. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 17.

остается только ритм шагов Волчка. Совершенно особняком стоит проведение колыбельной (00.09.15 — «а4») у солирующего кларнета<sup>3</sup>.

Таким образом, колыбельная, как и Волчок, проходит через весь фильм и связывает воедино его первую линию — «прозу сегодняшнего дня». Отметим, что и сам образ Волчка связан с насилием. Вот что говорит об этом Юрий Норштейн:

Что-то находишь неожиданно. Хотя неожиданность здесь тоже условная — все время об этом думаешь, все время движешься в этом направлении. Вот глаза Волчка. Они не были нами придуманы. Я как-то зашел к одной своей знакомой, а у нее на стене фотография висит — из французского, что ли, журнала. Изрядно помятая. Оказывается, ее нашел сын этой знакомой. Но как нашел! Увидел на земле скомканный лист бумаги, а оттуда, из этого скомканного листа, смотрят глаза. Два глаза. И он, как человек чуткий, развернул этот лист. Оказалось, что там фотография котенка — мокрого, с привязанным к шее булыжником... Только что вытащили его из воды, и фотограф снял. Котенок буквально секунду назад был уже в потустороннем мире. Он сидит на разъезжающихся лапах, и один глаз у него горит дьявольски, бешеным огнем, а второй — потухший, он уже где-то там... Совершенно мертвый... Как тут не вспомнить глаза булгаковского Воланда! И вот мы глаза этого котенка перерисовали для глаз Волчка. Там, где Волчок стоит в дверях дома. В других местах глаза у него «игровые», то есть являются одной из частей общего действия. А в этих скрещиваниях они нужны как смотрящие с той стороны экрана, поверх всякой игры. Мы оставили их в наиболее острых, болевых точках, где нужно напряжение говорящего взора, где мы не нуждаемся в игровой логике, где силовые поля кинокадра устремляются к ним, где они проявляют инстинкт кинокадра, не поддающийся рациональному разъятию<sup>4</sup>.

«Болевых» фрагментов, с нашей точки зрения, два: первый, уже упомянутый фрагмент, в котором Волчок ходит среди машин, которые готовятся к отъезду, под звуки заколачиваемых на зиму окон. Сжигают старую мебель. Волчок остается в одиночестве в дверях дома. В этот момент камера делает наезд, и зритель видит глаза Волчка, находящегося на пороге — между летом и осенью, жизнью и смертью, обществом и одиночеством (илл. 1). А. М. Орлов в статье о «Сказке сказок», ссылаясь на хронотоп порога в «Проблемах

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Норштейн Ю. Движение // Искусство кино. 1989. № 4. С. 110–111.

*Илл. 1*

поэтики Достоевского» М. М. Бахтина, проводит мысль о том, что Волчок «по своим функциям в сюжете оказывается проводником, сталкером, соединяющим воедино все слои фильма — и не принадлежащим ни одному слою, освобожденным от них»<sup>5</sup>. Второй фрагмент — тот, в котором Волчок уже похитил ребенка, положил его в колыбель и укачивает, пытаясь успокоить. В этот момент Волчок поет свою колыбельную «придет серенький Волчок». На слове «Волчок» он тяжело вздыхает, камера подъезжает ближе и на несколько мгновений останавливается на глазах Волчка, приковывая к ним внимание зрителя, а затем медленно отъезжает (илл. 2). Можно предположить, что именно в этот момент Волчок понимает, что же он совершил, пытаясь спастись от одиночества с помощью похищения ребенка.

Впрочем, похищение ребенка находится под большим вопросом — ведь на самом деле Волчок ребенка не похищал. Волчок похитил всего лишь белый лист бумаги со стола поэта. Но происходит трансформация:

---

<sup>5</sup> Орлов А. М. Лучшая в мире «Сказка сказок» (опыт импрессионистического анализа) // Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. Москва: Импэто, 1995. <http://igravbiser.msk.ru/animator.html>

*Илл. 2*

Волчок, бегущий по лесу, прижимая к груди свернутый в трубку белый лист поэта, вдруг слышит пронзительный детский крик. Он замирает от неожиданности, недоуменно смотрит направо и налево, стремясь понять, откуда доносится этот истошный плач новорожденного, при этом в руках у него по-прежнему свернутый лист поэта. Камера делает резкий наезд, и на месте сияющего светом листа бумаги в руках у волчка оказывается тот самый, уже давно плачущий младенец. Наезд камеры здесь вводит подмену, метаморфозу, являясь псевдопричиной трансформации. [...] Ю.Норштейн для реализации амбивалентного восприятия создает иллюзию камеры-демиурга, маркируя изменения внутри- и внекадровой реальности резкими наездами и отъездами камеры<sup>6</sup>.

То есть Волчок похитил со стола поэта всего лишь белый лист бумаги, который с помощью волшебной камеры превратился в ребенка. Можно ли обвинять Волчка в киднеппинге? Можно ли обвинять его в том, что его желание (а оно, несомненно, было) реализовалось — но, возможно, неожиданно для самого похитителя?

---

<sup>6</sup> Там же.



Камера в этом фильме играет роль не только демиурга, сотворившего младенца из листа бумаги, но и — во втором плане фильма, который показывает военное время, — злого демиурга-разрушителя. На танцевальной площадке под старое танго танцуют пары, вдруг пластинку начинает «заедать», и с каждым щелчком исчезают фигуры мужчин. Здесь не совсем понятна причина, по которой они исчезают, — то ли дело в пластинке, то ли в камере: после каждого щелчка фигуры застывают, как на фотографии, причем вначале просто фиксируются (фотографируются?) танцующие пары, а потом начинают пропадать мужчины. И камера — как камера фотоаппарата — фиксирует застывшие мгновения: женщин с руками, все еще обнимающими уже отсутствующих мужчин. Кто забрал мужчин? Война или злая воля камеры-разрушителя? Потом мужчины — уже солдаты — проходят сквозь неподвижные женские фигуры, создавая как бы два пласта реальности, деля людей на тех, кто ушел, и тех, кто остался. Камера в фильме Норштейна в результате выполняет двойную функцию: камера-демиург и камера-разрушитель.

Камера-разрушитель четко проявляется во втором плане фильма — военном времени, в котором насилие как таковое не показано прямо, а дано намеками: это треугольники фронтовых писем: «...пал смертью храбрых...»,



Илл. 3

«ваш муж...», «ваш брат...», «умер от ран...», «верный воинской присяге», «геройство и мужество», женщины, танцующие с женщинами; солдаты, уходящие на войну. Тема насилия присутствует и в кадрах празднования Победы, но выраженная неявно: одноногий гармонист, поминальные рюмка водки и кусок хлеба на столе (илл. 3). Музыкальная тема военной линии фильма — танго «Утомленное солнце», воспроизводящего атмосферу эпохи и вызывающего тревогу:

Первое проведение танго (00.05.57) ассоциируется с мирной жизнью. Танцплощадка и лирическое звучание инструментального ансамбля с солирующим аккордеоном и специфическим вокалом, воспроизводящим стиль исполнения 30–40-х годов XX века. Ностальгический вариант танго связан с его сольным проведением (00.08.04; 00.11.34). Отдаленное звучание трубы с сурдиной символизирует одиночество и невосполнимость потерь<sup>7</sup>.

Танго в сольном проведении звучит два раза. В первый раз зритель видит одинокую женскую фигуру, проходящую под фонарем. Фигура появляется после появления на экране летящих треугольников солдатских писем, и зритель может предположить, какое именно извещение она получила. Второй раз под сольное проведение танго зритель тоже видит одинокую фигуру — причем даже не понятно, женщина это или мужчина. Если это женщина (и на ней не «шапка-пирожок», а, например, платок на голове), то это как раз та самая женщина из первого эпизода, в котором закадрово звучала труба с сурдиной. Другой возможный смысл может проявиться, если допустить, что фигура — мужчина. Вспомним кадры, предшествовавшие его появлению. Это семейная пара, сидящая на скамейке в заснеженном парке, мальчик, едящий яблоко. Мужчина пьет пиво «из горла», женщина беззвучно ругает его. В какой-то момент они встают, женщина хватает мальчика — на какой-то момент он застывает в воздухе, надкушенное яблоко падает и остается в снегу. На голове у мужчины возникает треуголка Наполеона, другая потом появляется и на голове у мальчика. В сцене явно присутствует тема насилия: это и грубое обращение с ребенком, и Наполеон, неразрывно связанный в российском менталитете с Отечественной войной 1812 года. Потом камера на несколько мгновений останавливается на лежащем в снегу надкушенном яблоке и задерживается на осколках разбитой бутылки. Под мелодию танго, исполняемого

<sup>7</sup> Шак Т. Ф. Музыка как стилевой фактор в творчестве режиссера Ю. Норштейна // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа. Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции, 25 апреля 2014 г. СПб.: СПбГУП, 2014. С. 17.

трубой, появляется фигура мужчины. Поскольку сознание зрителя связывает тему танго с темой войны, можно предположить, что это один из солдат, давно вернувшихся с войны. У зрителя может возникнуть вопрос: ради чего солдаты воевали на войне? Ради мирной жизни и семейного счастья на скамейке в парке? Фигура проходит перед глазами зрителя и не оставляет однозначного ответа. Если бы не тема танго, возможно, такой сквозной ассоциации и не возникло бы.

Третий план фильма — это «белая линия», как называет эту часть фильма сам режиссер, «возвышенные грезы о всеобщем счастье». «Белая линия» появляется практически сразу же после появления на экране названия фильма «Сказка сказок». Изображение в «белой линии» — это небрежный рисунок на белом фоне, напоминающий графику Пушкина и Пикассо. Зритель видит рыбака, поэта за столом, девочку, прыгающую через скакалку, Минотавра (или быка Пикассо), женщину, которая стирает, коляску с младенцем. Данная часть «оказывается в оппозиции к предыдущей, выполненной по сравнению с этой в духе иллюзионизма: подробно воспроизведенный мокрый лес, натурализм капель, стекающих по яблоку; даже ребенок у материнской груди, показанный на крупном плане, тщательно моделирован мелкими штрихами»<sup>8</sup>.

«Белая линия» может быть воспринята и как пространство сказки, и как рай, и как тот свет. Если в первых двух планах фильма время и фабула обозначены четко, так как существуют времена года, происходят определенные события, то в третьем плане фильма отсутствует фабула и нет времени. Людмила Петрушевская говорила об этом в своем «Письме Юре Норштейну»:

Только когда ты уже снял весь фильм, для меня начал (только начал) вырисовываться твой замысел. Я посмотрела «Сказку сказок» не меньше пятидесяти раз, и все равно тайна осталась. Это было соединение несоединимого. Это была симфония с разными темами. Один герой шел через весь фильм — Волчок, маленькое существо, ребенок войны. Вечная душа, которая свободно посещает золотой век, тихую обитель на берегу, где живет счастливый рыбак с семьей, где в коляске лежит (молча) толстый ребенок, а его маленькая сестренка в бальном платье и шляпе прыгает через веревочку в компании быка Пикассо...

---

<sup>8</sup> Орлов А. М. Лучшая в мире «Сказка сказок» (опыт импрессионистического анализа) // Орлов А. М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. Москва: Импэто, 1995. <http://igravbiser.msk.ru/animator.html>

*Илл. 4*

(илл. 4) Где сам Юра и его жена Франческа вечно живут под чинарой, жена стирает, а он ловит рыбу, и вечно они обедают на воздухе, с ними их кошка Мурка, с ними их гости — лысый поэт с лирой и случайный молодой человек, свободный от вещей, задумчивый прохожий. Волчок живет и там, где сверкает современный ночной город с ревущими машинами на шоссе. Где вечно танцуют, как мотыльки под фонарем, довоенные девушки с кавалерами, и всегда играет танго тех, сороковых, годов — «Утомленное солнце»... Где всегда уходят на войну. Где возвращаются с войны — но немногие. Где мокрые кусты сирени вокруг поминального стола роняют капли слез над стаканом водки, который оставлен для убитых и накрыт кусочком хлеба, по русскому обычаю. Боже мой, как я плакала, когда смотрела этот фильм! Всякий раз<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Петрушевская Л. Письмо Юре Норштейну // Девятый том. М.: Эксмо, 2003. [http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya\\_9\\_tom.htm](http://www.imwerden.info/belousenko/books/Petrushevskaya/petrushevskaya_9_tom.htm)

Л. Петрушевская говорит о том, что Волчок проходит через весь фильм; А. М. Орлов называет его проводником и сталкером, мы тоже не можем пройти мимо этого факта. Особенно очевидным это становится в момент похищения Волчком ребенка. «Белая линия» фильма обретает цвет, потому что наступает вечер, но персонажи остаются теми же: зритель видит рыбака, девочку, поэта и кота. Вечернее освещение придает «белой линии» реалистичность, приземленность (возможно ли похитить ребенка из рая?): девочка заходит в дом, рыбак уплывает на лодке, кот лежит и урчит на столе, перед поэтом лежит лист бумаги (единственный белый элемент этой сцены), постепенно наполняющийся светом, притягивающий взгляд Волчка, и похищение становится возможным — из реального мира, с границы реального и идеального (илл. 5). Основанием для отнесения этой сцены к «белой линии» фильма, как и основанием для определения других линий (помимо собственно графики), является музыка: закадрово звучит Бах, который сопровождает эту часть фильма. Но как только фокус внимания камеры переходит внутрь дома, музыка стихает, мы слышим только урчание кота, потом появляется Волчок, и звучит уже тревожная музыка, которая,



Илл. 5

как и колыбельная, на протяжении фильма сопровождает его появление. Белый лист поэта светится, обещая райское блаженство, Волчок не может устоять — и переходит за грань, соединяющую миры и линии фильма. Интересно, что в конце фильма музыка Баха сопровождает уже не черно-белую графику на экране, а цветную картинку настоящего мира — домики, деревни, дождь. Происходит взаимопроникновение слоев фильма, что особенно заметно в последних кадрах: звук поезда, танго и одинокий фонарь, под которым уже никого нет.

«Белая линия» противопоставлена первым двум слоям фильма не только графически, но и по смыслу — в ней показана идиллия, райский сад, в котором нет и не может быть никакого насилия, иными словами, анти-насилие. Так как в «белой линии» нет времени, то можно предположить, что время в фильме связано с насилием. Норштейн рассказывал о замысле фильма:

Когда оглянешься в прошедшее время, начинаешь вдруг понимать, что тот мир, где ты жил, уходит навсегда, и ты никогда туда не вернешься. Это ощущение непереносимо. Хочется забросить туда сети и захватить все, чтобы оно жило вместе с тобой... Вот такая идея была у меня в 1972 году<sup>10</sup>.

Эта же идея времени как насилия звучит в стихотворении Назыма Хикмета, название которого дало название фильму:

Блеск воды бьет нам в лица —  
солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе.  
Стоим над водой.  
Первой кошка уйдет,  
и ее отражение исчезнет.  
Потом уйду я,  
и мое отражение исчезнет.  
Потом — чинара,  
и ее отражение исчезнет.  
Потом уйдет вода.  
Останется солнце.  
Потом уйдет и оно.  
Стоим над водой —

---

<sup>10</sup> Хорькова М. Когда уходят ветераны войны, остаются ее дети. Интернет-издание «Татьянин день». <http://www.taday.ru/text/413269.html>

солнце, кошка, чинара, я и наша судьба.  
Вода прохладная,  
чинара высокая,  
я стихи сочиняю,  
кошка дремлет,  
солнце греет.  
Слава Богу, живем!  
Блеск воды бьет нам в лица —  
солнцу, кошке, чинаре, мне и нашей судьбе.

*Андрей Фоменко*

## КРОВЬ, КИНО И СЮРРЕАЛИЗМ

(«КРОВЬ ЖИВОТНЫХ» (LE SANG DES BÊTES),  
РЕЖ. ЖОРЖ ФРАНЖЮ, 1949)

До того, как стать режиссером художественного кино, Жорж Франжю снял ряд документальных лент. «Кровь животных» — номинально его первая работа, созданная на профессиональной основе. Фирма «Критерион» включила ее в качестве бонуса в DVD-издание одного из самых известных игровых фильмов Франжю — «Глаза без лица», который, на мой взгляд, проигрывает в сравнении с этой ранней короткометражкой. В период работы над ней Франжю занимал должность генерального секретаря Института научного кино. А директором его был Жан Пенлеве — зоолог и кинематографист, автор научно-популярных фильмов о фауне, близкий к кругу сюрреалистов, для которых научпоп всегда был одним из главных эстетических ориентиров. Я еще вернусь к этому обстоятельству, поскольку оно имеет отношение к «Крови животных», но сначала скажу пару слов о содержании фильма.

Это фильм о парижской бойне — вернее о двух бойнях, расположенных на окраине города. Франжю не первый, кому пришло в голову снять на киноплентку забой скота. Среди его предшественников можно назвать Дзигу Вертова с его «Кино-глазом» и Сергея Эйзенштейна со «Стачкой» (обе картины появились в 1924 году). В первом фильме процесс умерщвления и разделки туш показан дважды — сначала в нормальной последовательности, а потом задом наперед: шкуры надеваются на туши, те вскакивают



на ноги и возвращаются в стадо. В контексте деятельности Дзиги Вертова такая инверсия призвана продемонстрировать широкие возможности кинематографической оптики («кино-глаза») по сравнению с нормальным человеческим зрением — вплоть до обращения вспять любого, в действительности необратимого, процесса (а что может быть необратимее смерти?). Современному зрителю проникнуться пафосом Вертова сложно: подобные эксперименты ставили все, кому в руки попадал любительский кинопроектор — вряд ли можно усмотреть в них что-то большее, чем детскую забаву.

Пример Эйзенштейна, который, кстати, после выхода «Стачки» сцепился с Вертовым в полемике, поскольку тот обвинил его в плагиате, того хуже. У него кадры, снятые на бойне, вставлены в финальный эпизод фильма, изображающий карательную операцию против бастующих рабочих. Это хрестоматийный пример использования монтажной склейки для формулировки общего тезиса («Разгон демонстрации = бойня»; «Царское правительство = правительство мясников»). За что я не люблю этот эпизод? За то, что настоящая кровь — хотя бы и кровь животных — приравнивается здесь к клюквенному соку. Животные ведь гибнут на самом деле — а Эйзенштейн делает из этого некую абстракцию. Якобы гуманистический и прогрессивный пафос «Стачки» скомпрометирован глубокой моральной ущербностью приема. Появляется соблазн пойти дальше и сказать, что значение этого «компромата» выходит далеко за рамки фильма и касается всего коммунистического проекта — тоже весьма благого по замыслу и сомнительного по средствам реализации. Но у Эйзенштейна есть продолжатель, которого трудно назвать его идеологическим единомышленником, — Андрей Тарковский, поджегший корову и переломавший ноги лошади в своем высокодуховном «Андрее Рублеве». Эйзенштейн, по крайней мере, не пытался устроить бойню прямо на съемочной площадке.

Этот пространственный экскурс в историю вопроса предпринят мной в основном затем, чтобы в завершение его сказать: Франжю ко всей этой истории имеет наиболее далекое отношение. У него звери умирают не во имя идеи, а просто потому, что это действительно происходит. И режиссер подробно информирует зрителя о том, как именно это происходит. Он выбирает единственно верный подход к теме: профессионально-технический. Сначала нам демонстрируются простые приспособления, используемые для умерщвления животных, а потом и сам процесс. Франжю даже представляет нам по имени мясников — настоящих профессионалов, четко выполняющих свою работу. И если зритель не страдает от чрезмерной чувствительности, он скорее всего испытает определенное удовольствие,

глядя на то, как туша лошади, коровы или овцы (именно в такой последовательности — от больших к меньшим) разбирается на части экономными и точными движениями. Но этот формальный техницизм, эта деловитость обстановки, царящая на бойне и словно передающаяся камере Франжю, лишь оттеняют содержание фильма. Некоторые его кадры забыть уже невозможно. Например, стальную проволоку, которую вводят в пробитый череп животного; или недоношенного теленка, вырезанного из чрева матери; или рефлекторные конвульсии бараньих туш — лишенных головы и конечностей обрубков, в которых пульсирует упрямая жизнь.

Впрочем, элемент эстетизма в фильме Франжю все же присутствует. Основной сюжет контрастно дополнен обрамляющей новеллой в духе «поэтического реализма». Это импрессионистическая зарисовка, демонстрирующая городские предместья — неофициальный Париж высокого модернизма, «город влюбленных и поэтов», как сообщает нам закадровый голос, принадлежащий, кстати, Жану Пенлеве. Мотивируется такой прием просто: бойни расположены как раз на окраинах города и образуют часть мира, воспетого французскими поэтами, художниками и кинематографистами. Можно усмотреть в этом полемику с высоким модернизмом, который эстетизировал неприглядные урбанистические ландшафты, но подвергнув их некоторой селекции — в частности, устранив из поля зрения городские бойни.

Но эта полемика, как мне кажется, имеет и более конкретный смысл, отсылающий к контексту французского авангарда. Фигура (вернее голос) Пенлеве, выполняющего у Франжю роль этакго Вергилия, проводящего нас по трем кругам ада домашних животных, служит косвенным свидетельством этой взаимосвязи. Я имею в виду размежевание, которое имело место в среде сюрреалистов примерно за двадцать лет до появления фильма. Тогда от группы Бретона откололось радикальное крыло, включавшее Жоржа Батая, Андре Массона, Мишеля Лейриса, Жака-Андре Буаффара. Возвышенной, «идеалистической» поэзии отцов-основателей с их верой в безграничные возможности фантазии, диссиденты сюрреализма противопоставили поэзию другого рода — поэзию крови, жертвоприношения, экстатической саморастраты и «низкого материализма». Последний термин, придуманный Батаем, означает сферу, ускользающую от упорядочивания на основе рассудочных категорий и образующую изнанку человеческой культуры — сферу деструктивного, бесформенного и безумного. Однако, будучи абсолютным другим разума, эта сфера одновременно является его скрытой сущностью — той испепеляющей истиной, встречи с которой он ищет.



Фильм Франжю может быть прочитан в контексте этого конфликта. Связь основной части с батаевскими темами жертвоприношения, обезглавливания и распада очевидна: в каждом из эпизодов этой части показано, как живая плоть режется на части, фрагментируется, расторгается. Но и лирический пролог, в свою очередь, почти сплошь состоит из мотивов, введенных в оборот или переосмысленных Бретоном и его единомышленниками. Таков, например, кадр, изображающий плывущую по каналу баржу: он снят с низкой точки зрения, так что зрителю не видна вода и кажется, будто судно прорезает участок суши. Много лет спустя в одном телевизионном интервью Франжю с гордостью вспоминает этот кадр как одну из своих находок. Достижимый здесь эффект может служить хрестоматийным образцом сюрреалистической эстетики. Структурно он очень близок тому, что приводит Бретон в «Манифесте сюрреализма» в качестве примера спонтанного сюрреалистического прочтения реальности: в полусонном состоянии поэту приходит в голову образ человека, разрезанного пополам оконной рамой. После некоторого размышления Бретон приходит к выводу, что в основе этой странной галлюцинации лежит вполне банальное зрелище человека, наполовину высунувшегося из окна. Станным его

делает процедура переворачивания: приведения фигуры из горизонтального положения в вертикальное.

Плывущая посуху баржа — далеко не единственный образчик сюрреализма в этой части фильма. Раскинувшийся на пустыре блошиный рынок (место, где сюрреалисты отыскивали свои знаменитые *objets trouvés*, «найденные объекты»); копия Ренуара, висящая на дереве (пример «остранения», деидентификации знакомого предмета путем его неожиданного перемещения в чужеродную среду); манекен (названный Бретоном одним из наиболее притягательных и характерным символов современности); да и сюжет с влюбленными, бесцельно скитающимися по городу (как в бретоновской «Наде»), — все эти сюжеты суть цитаты из разных текстов, в совокупности образующих сюрреалистический канон.

К моменту, когда снималась «Кровь животных», этот канон уже полностью сложился, и Франжю использовал его как своеобразную «культурную» рамку, заключающую в себе неприятную и жестокую правду о ежедневных массовых жертвоприношениях, которые происходят где-то на периферии нашего мира и нашего сознания — и в то же время в самом их средоточии. Это правда по ту сторону символизации, метафоризации, поэтической уклончивости, царящей в прологе к фильму и во всей нашей культуре. Разумеется, и ей не удастся избежать сублимирующих культурных реторт, где кровь преобразуется в смысл. (И что есть фильм Франжю, как не одна из них, а этот текст — другая?) Но это одна из отдаленных окраин смысла — место, где он истончается до предела и сквозь него начинает проглядывать изнанка.

---

# ЖЕЛАНИЕ И НАСИЛИЕ ЭКРАНА

---



Ольга Славина

## МЕЖДУ СНОВИДЕНИЕМ И АСТРОНОМИЕЙ: ВРЕМЯ БАРОНА ДЮ ПРЕЛЯ

А насчет очков, в которые можно видеть невидимый мир, то, знаете, это того-с... таких очков у него никогда не существовало. Так что и потерять он их не мог. Врет он, что ему подарил их один немецкий профессор. Врет он, что он видел в них, как его предки обедают.

*Константин Вагинов*

**В** двадцатые годы двадцатого столетия<sup>1</sup> в культурном русскоязычном тексте было зафиксировано важнейшее для художественного века открытие по поводу технического открытия века предыдущего: «дело [...] не столько в том, что кинематограф — техника, сколько в том, что кино — искусство»<sup>2</sup>, а искусство кино заключается в смысловой перестановке мира<sup>3</sup>. Эксперименты по смысловой пе-

---

<sup>1</sup> Решающим оказался 1927 год, когда вышедшее на немецком одно из первых научных исследований о природе кино было сразу переведено на русский: Гармс Рудольф «Философия фильма» (опыт философии, эстетики и метафизики фильма) (1927). И вскоре, например: Балаш Бела «Культура кино» (1925); Лихачев Борис «История кино в России (1896–1926): Материалы к истории русского кино». Ч. 1. 1896–1913. (1927); Кулешов Лев «У истоков советского кино» (1928); Муссиак Леон «Рождение кино» (1926).

<sup>2</sup> Размышления Тынянова лежали в одном русле с поисками соавторов по сборнику, вышедшему также в 1927 году: *Тынянов Юрий. Об основах кино* (1927) // Поэтика кино / под ред. Бориса Эйхенбаума. М.-Л., 1977. С. 55.

<sup>3</sup> Там же.

рестановке мира начались задолго до возникновения кинематографа — в предчувствии кино<sup>4</sup>. Эту эпоху в полстолетия (последняя четверть девятнадцатого — первая четверть двадцатого веков) назовем эпохой между сновидением и кинематографом.

«Электрические сны наяву», изменив все, повлияли и на сны литературные, определив новый сновидческий текст эпохи. Сновидение в литературном тексте 1920-х — это документация становления кино, фиксация особенностей кинематографического развития. Природа становления кино описывалась с помощью понятия вида (Тынянов), так как кино вышло из фотографии — выделенного фотографического вида: «Выделение материала на фото ведет к единству каждого фото, к особой тесноте соотношения всех предметов или элементов одного предмета внутри фото. В результате этого внутреннего единства соотношение между предметами или внутри предмета — между его элементами — перераспределяется» (1927), что канонизируется в кино, становится его основным качеством<sup>5</sup>.

Обратимся к виду, который представим экспериментальным полем для выращивания визуальных форм предкинематографа. Поле простирается через указанную эпоху, и дискурсы последней четверти девятнадцатого века — первой четверти двадцатого — рисуют на нем орнамент времени. В эпиграфе к нашей статье, взятом из романа Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова» (1929), очки некоего немецкого профессора, которые давали власть над временем, скомпрометированы и утеряны. А когда-то немецкий профессор был в России широко известен... Кто же он?

---

Среди первых идей раннего немецкого кинематографа была экранизация немецкоязычного романа «Крест над глетчером» (1880)<sup>6</sup>. Еще при жизни автора роман был переведен на английский, голландский, итальянский, русский, шведский и хорватский языки и снискал изрядную популярность в Европе последней четверти девятнадцатого столетия. Ныне совершенно забытый текст оказался сообразным представлениям того времени о киносценарии. Автором романа был барон Карл Дю Прель (1839–1899), в

---

<sup>4</sup> Название первого американского сборника теоретических работ Сергея Эйзенштейна “The Film Sense” (1943).

<sup>5</sup> Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 335.

<sup>6</sup> *Du Prel Carl. Das Kreuz am Ferner. Ein hypnotisch-spiritistischer Roman.* Cotta, Stuttgart, 1891.



русском культурном контексте известный в качестве автора труда «Философия мистики» (1885)<sup>7</sup>, главным образом потому, что, по утверждению Павла Флоренского (1929), в нем был совершен определяющий первый шаг в исследовании времени<sup>8</sup>. Свои метафизические конструкции времени Дю Прель выстроил из материала сновидений.

В эпоху Дю Преля главные вехи в хронологии исследований сновидений были расставлены на немецкоязычной территории. О восприятии сна как герметического текста (и как поэзии — вида герметического текста) писал в работе «Символика сновидений» (1814) Готхильф Генрих Шуберт (1780–1860)<sup>9</sup>, до сих пор считающийся основоположником европейских исследований снов. Спустя полвека в работе «Жизнь сновидения» Карл Альберт Шернер (1825–1889)<sup>10</sup> обозначил условие возникновения сновидения — раздвоение сознания — и основное его качество — индивидуальную символику, своего рода персональный театр. И, наконец, Иоханнес Фолькельт (1848–1930)<sup>11</sup> интерпретировал сновидение как сферу художественного творчества в работе «Сон-фантазия» (1875).

В первой главе своего труда под названием «Картина нашего времени» Фолькельт описывал результаты произведенных на тот момент сновидческих штудий. Среди упомянутых им исследователей был и малоизвестный тогда тридцатилетний автор докторской работы о сновидениях «Онейрокритикон» (1875) Дю Прель. Вскоре, однако, Дю Прель существенно дописал «картину» Фолькельта, приобретая репутацию ведущего теоретика в сфере изучения сновидений. Работа же «Онейрокритикон» стала основой для монографии «Философия мистики», которая в свою очередь оказалась программной работой о сне для своего времени. Она сделала имя Дю Преля известным и оказала влияние на формирование литературно-художественного текста начала века, на возникновение психоанализа<sup>12</sup> и, опосредованно, на русский литературный текст 1920-х годов.

«Философия мистики» включает в себя семь глав, каждая из которых так или иначе связана со сном: «О способности науки к развитию», «О научном значении сновидений», «Сновидение — драматик», «Сомнамбулизм»,

<sup>7</sup> *Du Prel Carl*. Die Philosophie der Mystik. Leipzig, 1885 (Дюпрель Карл. Философия мистики, или двойственность человеческого существа. СПб., 1895).

<sup>8</sup> Флоренский Павел // Иконостас. СПб., 1993. С. 6.

<sup>9</sup> *Schubert Gotthilf Heinrich von*. Die Symbolik des Traumes. Bamberg, 1814.

<sup>10</sup> *Scherner Karl Albert*. Das Leben des Traums. Berlin, 1861.

<sup>11</sup> *Volkelt Johannes*. Die Traum-Phantasie. Stuttgart, 1875.

<sup>12</sup> Зигмунд Фрейд знал работу Дю Преля еще во времена создания «Толкования сновидений» (1900), хотя сослался на нее только в четвертом издании (1914).

«Сновидение — врач», «Память», «Монистическое учение о душе». Глава, в которой сновидению отводилась роль драматурга, по мнению некоторых современников, содержала открытие. Открытием считалось создание новой концепции времени, с помощью которой описывалась природа сна, и новое представление о времени, которое, по мнению Дю Преля, при помощи сновидения давало метафизической картине мира право на существование. Так как метафизическая задача, с точки зрения автора, именно в сновидении «скрывается и им же решается»<sup>13</sup>.

Дю Прель разделял состояние сознания на два возможных: эмпирическое и трансцендентальное. «Трансцендентальное сознание является сейчас же, как только погружается во мрак эмпирическое, это доказывается непреложно нашим сновидением»<sup>14</sup>. Если эмпирическому состоянию соответствует используемая нами физиологическая мера времени, то трансцендентальному состоянию и, следовательно, сновидению — особая мера времени, а она проясняет не только природу сновидений, но и природу человеческой души. Трансцендентальное время, названное у Флоренского мгновенным, является у Дю Преля некоторой животворной субстанцией, из которой мало изученный сновидцем трансцендентальный двойник производит художественные образы, по Дю Прелю «драматически скученные представления»<sup>15</sup>, то есть творит. Образы выстраиваются не во времени, а в измерении. Дю Прель по этому поводу приводит хрестоматийное высказывание Моцарта: «Если мне ничто не мешает, моя душа распаляется. Тогда то, что приходит ко мне, все растет, светлеет — и вот пьеса, как бы она ни была длинна, почти готова, так что я окидываю ее одним взором, как прекрасную картину или дорогого человека, и слушаю ее в своем воображении отнюдь не преемственно, как это имеет место впоследствии, а как бы одновременно. [...] Все, что родилось во мне, проходит передо мной, как прекрасное видение глубокого сна»<sup>16</sup>.

Моцартовское одновременно, проецирующее творческий процесс на экран сна, и являлось основным понятием теории Дю Преля. Одновременность казалась непостижимой и не имела теоретических обоснований в позитивистской науке. Метафизическая конструкция мгновенного времени, позволяющая, по мнению Дю Преля, облечь собою и прошедшее, и будущее, нуждалась в наглядности и физической ясности.

<sup>13</sup> Дюпрель Карл. *Философия мистики Или двойственность человеческого существа*. СПб., 1895. С. 74.

<sup>14</sup> Там же. С. 75.

<sup>15</sup> Там же. С. 81.

<sup>16</sup> Там же. С. 88–89.

В целом идея преодоления времени через его фиксацию и визуализацию актуализировалась в эпоху последней четверти девятнадцатого века. Отчетливая линия этого дискурса была художественно проведена художником Максом Клингером (1857–1920). В своем теоретическом трактате «*Malerei und Zeichnung* (Живопись и рисунок)» (1891) Клингер в графической линии рассмотрел векторность времени и признал за художником право на управление им. Его линия возникает в пустоте белого листа из ничего и исчезает в ничто. Рисунок по природе метафизичен, поэтому он раскрывает то, что не может показать живопись, лежащая на поверхности холста и принадлежащая измерению. А рисунок несет в себе потенциал сжатой идеи, которая показывает формирование пространства из прошедшего в будущее.

Макса Клингера можно назвать и одним из первых иллюстраторов сновидений<sup>17</sup>. Само его представление об искусстве пространства напоминает сновидение. Таково сновидческое пространство в одном из ранних офортов: спящий автор видит сон, мы видим автора и то, что ему снится. Офорт называется «Страхи» и входит в один из наиболее известных графических циклов, ставший цитатным для поколения европейских художников (среди которых Джорджио де Кирико, Макс Эрнст, Сальвадор Дали), — «Парафразы к найденной перчатке» (1881). Клингер забросил свою перчатку в последующую эпоху, и сонные его страхи стали необходимыми в качестве ритуального благоговения-замирания для воссоединения личного пространства и иного измерения. Альфред Кубин цитирует в автобиографии (1911) своего знакомого юношу-музыканта, который, увидев графический цикл «Парафразы к найденной перчатке», заговорил о новом искусстве, открывающем миры ощущений, среди которых основной — мир ощущения времени.

Цикл Клингера о перчатке состоит из десяти листов, сами названия которых читаются как план приключенческого сценария: «Место», «Действие», «Желания», «Спасение», «Триумф», «Почитание», «Страхи», «Тишина», «Похищение», «Амур». Сначала прекрасная бразильянка катается на роликовых коньках и теряет перчатку, а юноша с чертами Клингера перчатку поднимает. Но приключения не начинаются — далее в ряду изображений привычная драматургическая логика отсутствует: одно не следует из другого, и, в сущности, одно не связано с другим. Причинно-следственные связи нарушены, и, хотя листы пронумерованы, хронология событий

---

<sup>17</sup> Славина О. К перчатке, найденной в сновидении. Выставка: Любовь. Макс Клингер // Новый Мир Искусств, № 6/59. СПб., 2007. С. 22–24.

бессмысленна. Художник, задав место действия, самоустраняется. То, что он спит, мы видим в седьмом листе описания его сновидения, а сон начинается по крайней мере с третьего.

Рисование для Клингера — это превращение измерений объекта, пространства и времени в единую графическую партитуру. Свои графические циклы Клингер называл, как в музыке, — опусами. Одна из его живописных работ называется «Голубой час» (1890) — час настроя души там, где время теряет ход и хронологию, и где рождается музыка. Версия голубого времени Клингера — это моцартовское одновременно, усвоенное Дю Прелем.

Дю Прель, однако, свои представления о времени сформировал под влиянием науки. Он увлекался практической астрономией совместно с профессором Карлом Фридрихом Цельнером (1834–1882) — основателем астрофизики и, в частности, конструктором фотометра — оптического прибора для наблюдения за блеском небесных светил, то есть для определения за расстоянием до них. И, кроме того, интересовался его же, метапрактической и очень тогда модной, теорией четвертого измерения<sup>18</sup>. В представлениях Дю Преля астрономическая оптика обещала власть над временем и этим связывала сновидения с астрономией. Привязанность к астрономии и это обещание Дю Прель вынес из любительского 48-страничного сочинения, которое называлось «Созвездие и мировая история. Мысли о пространстве, времени и вечности» (1846–1847)<sup>19</sup>. Оно принадлежало прусскому чиновнику-юристу Феликсу Эберти, однако, оказало сильнейшее влияние на космологическую мысль эпохи, на представления о природе времени, а впоследствии, например, на размышления Альберта Эйнштейна, написавшего вступление к переизданию этого труда (1923).

Эберти исходил из предпосылки, известной в его время каждому школьнику: в связи с перемещением света со скоростью 42 мили в секунду все небесные светила мы видим не таковыми, какими они являются в момент их наблюдения, но с запозданием, зависимым от расстояния от нас до них. Мы видим Солнце, каким оно было восемь минут назад, Вегу, какой она была двенадцать лет назад. А, например, так называемой двенадцатой величины звезды, какими они были четыре тысячи лет назад. С общеизвестной предпосылкой Эберти обошелся изобретательно и неожиданно для современников. Он предложил представить на разноудаленных от земли небесных

<sup>18</sup> Zöllner Karl Friedrich. Theorie des 4-dimensionalen Raumes. Leipzig, 1867.

<sup>19</sup> Эти открытия сделаны в монографии (в ней же воспроизведен текст Эберти): Clausberg Karl. Zwischen den Sternen: Lichtbildarchive. Was Einstein und Uexküll, Benjamin uns das Kino der Astronomie des 19. Jahrhunderts verdanken. Berlin, 2006.

телах условных наблюдателей с абсолютным зрением, которые бы смотрели на землю одновременно. И тогда они бы увидели землю в разные временные пункты. Так наблюдатель из созвездия двенадцатой величины смог бы наблюдать жизнь на земле четырехтысячелетней давности — времен Авраама. Таким образом земная история времени распределилась бы в космическом пространстве по хронологической линии расстояний, и граница между одним и другим бы исчезла. А суммарные наблюдения представили бы всю историю земли в форме мгновенного времени, которую бы земной наблюдатель в целом воспринимал как киноархив, состоящий в зависимости от интерпретаций из бесконечного количества путешествий во времени — как бы из кинофильмов. Такая концепция времени Эберти привела специалиста по визуальности Карла Клаусберга к введению понятия кино астрономии (2006), которое проясняет модель времени эпохи.

Астрономическая конструкция Эберти как мгновенного времени или одновременности увлекла Дю Преля<sup>20</sup> и увела в исследование сновидений. Свои астрономически-сновидческие открытия он попытался визуализировать в тексте своего единственного и довольно мрачного романа.

Несущей конструкцией романа «Крест над глетчером» является глетчер. Это замороженное и таким образом зафиксированное трансцендентальное время — ледяная одновременность, и при этом оптический прибор для наблюдения за временем. Метасюжет романа определяется библиографией по исследованиям сна и времени, его метапространство представлено через *вид* — *вИдение* или *видЕние*, производителями которых в романе служат сомнамбулы и художник.

Роман начинается с поисков вида. Художник граф Альфред ищет вид для написания ландшафта в альпийских горах и живописными средствами собирает в нем пространства романного времени. Хронологическое время прессируется, и событийные пространства наслаиваются одно на другое:

Снятый вид изображал дом Добланера на фоне зеленой лужайки выделявшимся на ней стогом сена; тут же возле — садик и выходив-

---

<sup>20</sup> Дю Прель почти цитирует Эберти (замечено также Клаусбергом): «Каждый луч испускаемого ими света достигает нашей земли только по происшествии нескольких лет, несмотря на неимоверную быстроту полета — не менее 40, 000 миль в секунду. Даже и в том случае, если бы мы были одарены совершенно исключительной зрительной силой и могли бы, глядя на небо, наблюдать за всем, что происходит на той или другой планете, то мы все же никогда не узнали бы их настоящего, а созерцали бы только их прошлое. Давность того, что представилось бы нашему взору была бы прямо пропорциональна размерам пространства, отделяющего нас от созерцаемых планет» (Дю Прель Карл. Крест над Глетчером // Ребус. 1892. № 45. С. 446).

шее в него из комнаты Мариетты угловое окошечко с геранью и гвоздикой, которое он срисовал особенно тщательно; за домом виднелся хвойный лес, а в дальней перспективе каменный выступ, окаймленный со всех сторон глетчером, где Альфред встретился со своей спутницей — в общем вышла прехорошенькая картинка<sup>21</sup>.

Ракурс выбран так, что элементы пространства, которые лишь потом будут иметь значение, попадают в общий вид. Глетчер, окаймляя вид, выполняет функцию рамы композиции романа, но, представляя себя в раме, заполняет собою и сюжетное пространство. Глетчер определяет траекторию пути графа-художника: от встречи с возлюбленной и ее трагической гибели на глетчере — до встречи на глетчере со вновь обретенным сыном и видением погибшей возлюбленной. Развитие сюжета происходит вдали в познавательном путешествии, вне *видения* глетчера, однако глетчер как *видение* сюжет сопровождает, очерчивая место действия романа версиями времени.

Вид является и основным дискурсом текста романа, что позволяет текст десятилетия спустя прочесть как сценарий, а дискурс довести до замечания Тынянова о возникновении кино из выделенного фотографического вида, в котором глетчер становится и видимой вещью Балаша, и экраном изображения. Текст предполагает наличие наблюдателя, то есть зрителя.

Зрителю предлагается расположиться в метaprостранстве романа — в башне: «Это была круглая башня, высившаяся на мощной скале и служившая когда-то форпостом для главного здания, обратившегося потом в замок. Со шпица этой башни видна была вся долина Элендглетчера по обе стороны горной цепи»<sup>22</sup>. Глетчер, видимый из окна башни, отформатированный этим окном, является частью ее лабораторного оборудования — и основным оптическим прибором исследования. Герой романа Альфред — потомок золотого графа Роберта Карлштейна, прозванного в свое время алхимиком за некие занятия в замковой башне, продолжает в ней производство *видений* и наблюдения за временем. Башня является хорошо организованной библиотекой, в которой собраны тематические, по сновидениям, труды. Книжное собрание посвящено истории психического вопроса, неразрывно связанного с темой сна, оно же и конструирует ход событий в романе. Комментируя происходящее, автор то и дело отсылает читателя в библиотеку своими библиографическими примечаниями<sup>23</sup>. Ярлыки с

<sup>21</sup> Дю Прель Карл. Крест над глетчером // Ребус. 1892. № 5. С. 59.

<sup>22</sup> Дю Прель Карл. Крест над Глетчером // Ребус. 1892, № 30. С. 306.

<sup>23</sup> Например: «В каталоге оказалось до 300 номеров сочинений, обозначенных в последовательном порядке, и под № 84 Тидеман нашел следующее указание: «Делез. Практическое обучение животному магнетизму». Заручившись этой справкой, он

буквой и цифрой на книжных корешках служат и вехами развитию сюжета. Читатель постоянно занимается в библиотеке, готовясь стать зрителем. Молодой граф, потеряв несчастным образом возлюбленную и ребенка, обращается к помощи библиотечного собрания. Первая надежда графа — воссоздание прошлого в пространстве сновидения.

Дю Прелем был обозначен дискурс сновидческой синестезии, которая впоследствии стала одной из методик в создании нового театра для себя (1915–1917) Николая Евреинова. Ссылаясь на общечеловеческий опыт сна и размышления Анри Бергсона, Евреинов для преодоления времени создавал театр воспоминаний: «Обращение «момента прошлого» в «момент настоящего» возможен только при такой инсценировке, во главе угла которой положен строгий до последней мелочи, в своей психологической предустановленности, ассоциативный метод»<sup>24</sup>. Метод состоял в сочетании недействующих в отдельности элементов (время, место, освещение, температура, запах и, особенно, музыка), «властных вкупе дать приблизительно то же, что дает смешение бессильных в отдельности химических элементов — мнемонический взрыв!»<sup>25</sup>.

Дюпрелевский персонаж проводил эксперименты с помощью ассоциаций (запах лавандового корня, мелодия музыкальной шкатулки): «Такой корень Мойделе дала Альфреду тогда на прогулке, и он бережно сохранял его, как и все то, что получил из ее рук. Растение сберегалось в старинном ящичке, который стоял в его спальне. Раз случайно ящичек остался на ночь открытым, и именно в эту ночь Альфреду приснилась Мойделе»<sup>26</sup>; или «Испробовав свое открытие на органе обоняния, Альфред решил применить его к органу слуха. С этой целью он заказал в Швейцарии несколько музыкальных ящиков с механизмом, исключительно приспособленным к исполнению выбранных им песен Мойделе. [...] Опыты увенчались полным успехом:

---

немедленно отыскал книгу соответствующего содержания и, раскрыв ее на стр. 434, нашел прямое указание на ту опасность, которой подвергаются сомнамбулы, вследствие своей нравственной зависимости от магнетизеров» (*Дю Прель Карл Крест над Глетчером* // Ребус. 1893, № 39. С. 379. Библиография по лечебному сомнамбулизму и гипнотизму. С. 395).

<sup>24</sup> Евреинов Николай. Об инсценировке воспоминаний // Пьесы из репертуара «Театра для себя» // Театр для себя // Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 402.

<sup>25</sup> Евреинов Николай. Об инсценировке воспоминаний // Пьесы из репертуара «Театра для себя» // Театр для себя // Демон театральности. М., СПб., 2002. С. 405.

<sup>26</sup> Дю Прель Карл. Крест над Глетчером // Ребус. 1892. № 19. С. 204.

Альфреду снился милый образ Мойделе каждый раз как приводились в действие ящики»<sup>27</sup>.

Граф приходит в выводу, к которому позже придет Евреинов, что существуют приемы управления снами. Примечательно, что в данном случае он предлагает в качестве библиографического источника свой текст: «Эту же тему искусственных снов очень обстоятельно разработал и автор этого романа в своем соч. «Ученые труды в области наук о таинственном». Лейпциг, 1891»<sup>28</sup>. Поиски возлюбленной переносятся в будущее. Чтобы увидеть будущее используется оптика ясновидения. Для успешного результата Дю Прель выбирает для графа египетский вариант магического кристалла<sup>29</sup> под названием Дар-ел-Мендель. Это оптический прибор, который обеспечивает и предвидение (перемещение во времени), и ясновидение (перемещение в пространстве) — сомнамбула и чернильное отражение. Автор, конечно, не забывает указать источник, указавший направление пути: «Я просматривал книгу Вильяма Лане, которая и навела меня на мысль о путешествии в далекие края. Автор описывает свои эксперименты у одного так называемого чародея в Египте: состояли они в сомнамбулизировании главным образом детей и преимущественно мальчиков, причем все субъекты оказывались ясновидящими сомнамбулами»<sup>30</sup>.

Опыт подробно, по шагам, демонстрирует работу со временем, оптика фиксирует результаты непрерывно и в движении — в хронологической последовательности. Оптикой, в частности сомнамбулой — мальчиком Юссуфом, управляет ясновидящий-оператор маг Гассан. Чернильное отражение выполняет роль экрана. Описание одного из сеансов начинается с локализации оператора Гассана на высокой горе, откуда он сообщает, что сможет сказать только то, что увидит<sup>31</sup>, то есть о том, что, выбрав цель, последует за ней с этой высокой горы, не меняя ракурс. Читатель-зритель неотрывно следует за взглядом оператора:

Вот я догнал какого-то человека. Он медленно поднимается на гору, осторожно ступая по муке; вот теперь он спустился вниз и стоит опять на твердой земле. В руках у него длинная палка, и с виду он

<sup>27</sup> Дю Прель Карл. Крест над Глетчером // Ребус. 1892. № 20. С. 214.

<sup>28</sup> Там же. С. 214–215.

<sup>29</sup> Дю Прель как на авторитетный источник по части оптики ясновидения ссылается на дневники Джона Ди, изданные в Лондоне Казобоном (1659). Но вероятнее руководствовался обозрением этого текста Карлом Кизеветтером.

<sup>30</sup> Дю Прель Карл. Крест над глетчером // Ребус. 1892. № 42. С. 417.

<sup>31</sup> Дю Прель Карл. Крест над глетчером // Ребус. 1892. № 48. С. 477.



похож на пилигрима. [...] Вот теперь человек стал спускаться с горы — он, должно быть, очень смелый. Не понимаю, как он может идти по такой узкой дорожке? Вот он остановился перед каким-то камнем, — я видывал такие на кладбищах неверных; он ставят такие камни на могилы. Наконец-то я могу заглянуть этому человеку в лицо — по его разгоряченным щекам ручьем текут слезы; он, верно, очень несчастлив; глубокая скорбь отражается у него на лице. [...] Возможно, что человек, которого я вижу — никто иной, как ты сам; сходство действительно поразительное. Только вот в чем разница: волосы и борода, а лицо загорелое, точно от южного солнца. Этот человек все еще стоит перед памятником. Вот теперь он обернулся и смотрит вниз. Оттуда поднимается на гору другой человек: он подает знак первому. И у него в руках длинная палка [...]. Он взбирается все выше и выше, по направлению к тому, который ждет его наверху, т.е. к тебе. Отовсюду поднимается густой туман — как быстро он заволакивает все кругом! Этот человек по временам совсем исчезает в тумане, а минутами опять показывается; еще несколько шагов, и он очутился с тобой. Ничего уже больше не видно, непроницаемый туман застилает все — я и человека не вижу — вот теперь и ты сам в тумане, я и тебя не вижу. Вот и верхушка памятника исчезла у меня из глаз, вся гора погрузилась в туманное облако; я ничего больше не вижу<sup>32</sup>.

Перед сеансом оператор сформулировал свои оптические возможности: он может потом увидеть только то, что уже видит сейчас, то есть оптически последовать за объектом по вектору времени. Поэтому нельзя обнаружить в будущем невиданного никогда ранее ребенка, но можно просмотреть во времени присутствующего в поле зрения графа Альфреда до момента встречи его с сыном, если таковая состоится. Как бы промотать фильм про графа вперед. Оптика оператора Гассана, фиксируя объект по задаче, фиксирует движение объекта во времени, сохраняет наполнение кадра-вида, при этом по необходимости, находя вдруг важное для зрителя, приближает происходящее — производит наезд — заглядывает человеку в лицо, то есть работает крупным планом. Работа предсказателя Гассана напоминает работу кинооператора-репортера, который выполняет задачу фиксации объекта во времени, но который ничего об этом объекте не знает, поэтому импровизирует в съемке на ходу.

Правда, камера его технически несовершенна, в ней, например, нет возможности наведения резкости. Однако, нерезкость, представленная здесь

---

<sup>32</sup> Там же.

туманом, легитимна, так как служит субстанцией создания видЕний: персонажи то совсем исчезают в тумане, то показываются. Сценария не было, и видЕние производится без монтажа: используется тип стихийного монтажа по взгляду — один обернулся и смотрит вниз, откуда поднимается в гору другой. На вопросы недовольного графа о том, что же было до и будет после, в чем смысл увиденного, каирский маг ничего не отвечает, демонстрируя полное отстранение от результатов оптической работы. Однако в процессе показа комментирует видимое, сопоставляя с ним свой египетский визуальный опыт. Возникающее отстранение графа от мага воспринимается как отстранение читателем.

Астрономическая и сновидческая оптика Дю Преля является развитием простейшей оптики — традиционных очков. И поэтому именно очки объясняют представления Дю Преля о возможностях человеческой души: «Между органами чувств и душой существует соотношение, которое можно сравнить с действием очков на глаза. Очками, как известно, обуславливается не самое зрение, а то или другое свойство его, так, напр., увеличение, приближение или отдаление предметов, ослабление света и проч. Точно также и органами чувств обуславливаются не самая распознавание и восприятие, а только тот или другой род ощущений, так что органы чувств и мозг являются для нашей души как бы очками, которые мы сбрасываем в момент смерти. [...] В силу постоянного употребления очков, человек забывает и в конце концов даже перестает сознавать природное свойство своего зрения»<sup>33</sup>.

Дюпрелевское время и в сновидении, и в астрономии не идет вперед или назад, а сновидец и астроном рассматривают его отовсюду. Без тех самых вагиновских очков, которые Вагинов вернул Дю Прелю, связав в узел одновременности эпохи сновидений и кинематографа.

---

<sup>33</sup> Дю Прель Карл. Крест над глетчером // Ребус. 1892. № 27. С. 279.

*Роман Перельштейн*

## АПОФАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВИЗУАЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ В КИНО

### 1.

Проводя параллели между языком искусства и языком религии, мы остановимся на таком аспекте художественно-эстетической и мистической реальности как область невыразимого. В кинематографической практике эта область может фиксироваться через так называемую визуализацию отсутствия. Мы склонны интерпретировать последнюю как один из компонентов отрицания дискурсивного мышления, изгоняющего «мрак незнания», по выражению Григория Паламы, «приемами и методами внешней философии». Палама говорит о многосложных методах логических построений, которые сами по себе хороши при «упражнении остроты душевного ока, но упорствовать в них до старости дурно». Подобным наставлением он начинает свою знаменитую «Триаду в защиту священнобезмолствующих».

Визуализацию отсутствия в первом приближении можно было бы охарактеризовать так. То, что механически выведено режиссером за границу киноэкрана, вовсе не лишено семантического аспекта. Сознательно сокрытое красноречивее несознаваемо явленного. Следствием подобной метаморфозы в кино становится то, что визуальная метафора зачастую подрывает авторитет вербальной конструкции и лишает ее всякого смысла. В религии же область невыразимого сопряжена с отказом от «внешней мудрости» и устремленностью к «высшему бесстрастию», или безмолвию, каким оно предстает в традиции исихазма, философскую практику которого обосновал Григорий Палама, а шире — каким оно предстает в традиции отрицательного богословия, именуемого апофатизмом.

Интуитивное мышление живо тем, что оно захвачено областью сверхрационального, которая является «благой основой каждой вещи»<sup>1</sup>. Подобным образом ориентированное интуитивное мышление в той же мере свойственно трансцендентному кинематографу, в какой апофатическому богословию свойствен путь отрицания всех возможных определений Бога как несоизмеримых с Его природой. Едва ли неожиданным покажется следующее предположение. Художественный образ, который осознает свою тщетность и стремится к самоумалению как своему пределу, является частным случаем апофатического мировосприятия. Для нас представляет наибольший интерес такой компонент интуитивного мышления в киноискусстве как визуализация отсутствия видимых вещей и изображение вещей незримых.

Итак, апофатика присуща самой природе кинематографа, который пытается выразить невыразимое, визуализируя отсутствие видимых вещей и присутствие вещей невидимых. В христианском учении о бытии видимое соотносимо с земным, а невидимое с небесным миром. Изображение земного мира сопряжено с видимой сущностью зримых вещей, а изображение небесного мира сопряжено с невидимой сущностью зримых вещей, с тем, что лежит за их видимостью, феноменальной явленностью<sup>2</sup>. Исходя из символики Вяч. Иванова, можно соотнести изображение видимого мира с «речью об эмпирических вещах», а изображение невидимого мира с «иератической речью пророчеств о предметах и отношениях высшего порядка».

Рассмотрим шесть возможных, хотя, безусловно, и не единственно возможных художественных решений, проливающих свет на видимый и невидимый планы бытия в их «неслиянности» и «неразрывности». Первый четыре решения будут исходить из *онтологии видимого*, а два последних — из *онтологии невидимого*. Однако общим для всех решений будет оставаться ключевая роль визуальной метафоры, претворяющей единство видимого и невидимого, синтезирующей земное и небесное в той мере, в какой кинорежиссер готов подобному синтезу довериться.

В фильме Аки Каурисмяки «Девушка со спичечной фабрики» осуществляется духовная кастрация персонажа, который приходит в больницу к своей приемной дочери только лишь для того, чтобы отречься от нее. Отчим входит в палату, оставив за верхней границей экрана свою голову. Мы видим движущееся безголовое тело в рыжей куртке. Тело кладет на тум-

<sup>1</sup> Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. СПб.: Алетейя, 2001. С. 249.

<sup>2</sup> Антонов В. Ю. Зеркало: онтология невидимого. URL: <http://veer.info/52/zerkalo.htm>

бочку апельсин. Рыже-оранжевый цвет становится в сцене визита цветом сарказма. Голова отчима — ему наплевать на приемную дочь, уподобляется предмету далеко не первой необходимости — апельсину. (Оранжевое пятнышко в правом углу экрана словно бы ставит точку в их отношениях). А качества апельсина переносятся на голову и лицо отчима, которое ничего не способно выразить, а потому не заслуживает даже того чтобы быть показанным.

Когда режиссер изображает *видимое* или эмпирический облик вещей, он вполне может механически ограничить *видимое* в его правах. Благодаря подобному ограничению физической реальности становится слышнее весть сверхчувственной реальности или голоса совести — отчим поступил подло. Так через визуализацию отсутствия реализуется специфическая визуальная метафора, стремящаяся к синтезу двух миров земного и небесного. Подобная метафора, тяготеющая к небывальщине оксюморона, воспринимается достаточно естественно в экранных видах искусства.

В фильме Киры Муратовой «Короткие встречи» показан извечный любовный треугольник. Деревенская девушка по имени Надя отправляется в столицу на поиски своего возлюбленного — геолога Максима. Ни о чем не подозревающая спутница Максима Валентина Ивановна нанимает Надю домработницей. Рано или поздно Максим вернется в Москву. Встреча Нади и Максима неизбежна, и вряд ли это встреча сулит что-нибудь хорошее. Бедная девушка уже ни в чем не уверена. Она привязалась к Валентине Ивановне и лучше разобралась в своей женской доле. Надя и Валентина Ивановна готовятся к приезду Максима. Домработница сервирует стол и вдруг понимает, что она лишняя на этом празднике жизни. Блюдо с апельсинами пронесли мимо нее. Впрочем, так ли они сладки эти апельсины. Прежде чем уйти, уйти навсегда, Надя вторгается в идеально выстроенный натюрморт и берет из блюда один апельсин. Это ее луч счастья, выстраданный ею потаенный сердечный жар. Киновед Ирина Шилова написала: «Таперская музыка, сопровождающая сцену, звучит иронично по отношению к жесту Нади. Наступило время расставаний, время проводов». Это так, и все же, в этом жесте сквозит любовь, а там, где есть любовь, есть и самопожертвование. Прозрев, Надя принимает решение. Подобное озарение часто сопряжено с непредсказуемостью, со сверхрациональным порывом и всегда сопряжено с угадыванием высшей воли, а, значит, требует адекватного в своей парадоксальности художественного решения.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может произвести операцию фабульного вычитания эмпирического облика вещи, чтобы восполнить отсутствие ее материальной стороны стороной сверхчувственной, духовной.

Подобная компенсация также способствует «сращиванию», как выразился бы Максим Исповедник, двух миров — видимого и невидимого. Чрезвычайно важно то, что миры эти соединены «несмешанно» и «нераздельно». Если бы они были только смешаны, то видимый мир так никогда бы и не выделился из мира невидимого. Вещи просто бы не обрели своего эмпирического облика, навсегда оставшись в состоянии умопостигаемых сущностей. Надя своим жестом, если угодно жестом художника, одухотворяет натюрморт. Она не только изображает подобно иконе высшую сверхчувственную реальность, но и являет ее. Нас не должен смущать бытовой характер ситуации и незначительность того предметного мира, через который нам явлена та же тайна, что и в символах высшего порядка. Жест Нади жертвенен, выбор ее находит отклик в нашем сердце.

В фильме Михаэля Ханеке «Белая лента» ряд загадочных и трагических событий получает свое неожиданное объяснение — начинается Первая мировая война, которую лучше всех предчувствовали дети, и не только предчувствовали, но и вели ее в отдельно взятой деревне. Их изощренная жестокость была порождена лицемерием бессердечных и деспотичных отцов. Весть о том, что началась война, воспринимается как одно из деревенских несчастий в ряду других загадочных несчастных случаев. Духовное и физическое насилие, к которому прибегает, в частности, пастор при воспитании своих отпрысков, приводит к сатанизму. В результате одного из несчастных случаев погибает жена фермера. Едва ли в этом замешаны дети. Однако смерть есть смерть, и вот с какой деликатностью Ханеке показывает ее. В тесной коморке обмывают покойницу. Мы видим лишь ее ноги. Тело и голова могли бы попасть в кадр, но угол печки скрывает их. Является вдовец и просит обмывальщиц уйти. Они не закончили свою работу, но перечить не решаются. Фермер протискивается в глубину помещения и усаживается так, что мы перестаем видеть его лицо. Перед нами лишь согбенная его спина и вытянутые на постели ноги покойницы. Мечутся и жужжат мухи, сквозь окно сочится полуобморочный свет. Сцена эта поражает своей лаконичностью, глубиной и отказом показывать то, что напрашивается само собой — взгляд или руки вдовца, лицо или тело усопшей. Тайна смерти невыразима и вместе с тем проста. К чему же все эти ужимки и ухищрения искусства, погоня за правдоподобием, натурализм? Все что мы видим целиком это таз, кувшин и окно. Все что мы отчетливо слышим это монотонное жужжание мух и тяжелый вздох вдовца. Визуализируется не только отсутствие того, у чего есть полное право быть показанным, визуализируется некая пустота, которая порождает смыслы и отражает в себе без какой-либо примеси первоначала всех вещей.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может при помощи мизансцены символически ограничить *видимое*, как бы искажая его физические параметры, чтобы тем самым обратить наше внимание на духовное измерение и духовную протяженность до боли знакомых вещей. Эти знакомые, часто грубые предметы — таз, кувшин, занавеска, крюк в стене — вдруг обжигают нас своею новизной. Они скорбят как люди и славят Бога как ангелы. Визуальная метафора, найденная Михаэлем Ханеке, позволила сбываться той интимности, в которой видимый и невидимый мир соприкасаются естественно; соприкасаются в той полноводной тишине, в которой всё друг друга слышит, и друг друга угадывает.

В фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» заглавный герой картины во время набега ордынцев и дружинников Малого князя на Владимир, берет на душу страшный грех. Иконописец зарубает насильника, глумящегося над юродивой. Мы видим, как Андрей Рублев с топором в руке взбегаёт по ступеням деревянной лестницы. Камера оператора Вадима Юсова строго зафиксирована, и поэтому фигура Рублева выходит из кадра, однако нижняя треть фигуры — сапоги и подол облачения нам видны. Мы можем только догадываться о том, что произошло там, за верхней границей кадра. Однако большой загадки в этом нет. Насильник с окровавленной головой скатывается вниз, считая ребрами ступени лестницы.

Тему многослойной новеллы «Набег» из фильма «Андрей Рублев» мы определяем как «грех и суд». Во время набега Рублев вроде бы встает на защиту храма Божьего и человека как храма, но сам же этот храм и разрушает, подняв руку на ближнего. У убийства нет и не может быть оправдания, а вот объяснения имеются и одно другого убедительней. Но героя Тарковского ни одно из возможных объяснений не устраивает. Иконописец судит себя сам. Пролив кровь, Рублев на долгие годы замолкает и перестает писать. Показывая Андрея Рублева взбегающим по ступеням лестницы, и почти исчезающим из поля зрения, Тарковский уподобляет его Каину, который хотел бы скрыть от Бога свое преступление. И, конечно же, режиссер уподобляет своего героя Адаму, совершившему грехопадение. Что же произошло на храмовой деревянной лестнице? Взбегая по ней, Андрей Рублев, разминувшись со своей глубиной, и в эту минуту, а для удара топором и нужен-то один миг, отпал от Бога.

Кто знает, быть может, именно эта сцена вдохновила Аки Каурисмяки вынести за верхнюю границу кадра голову персонажа в рыжей куртке, чтобы хотя бы механически ограничить видимое в его притязаниях и положить предел его самонадеянности. Человеку свойственно скрывать постыдное, какой бы оно не имело вид — крайней формы жестокости или

абсолютного равнодушия. И, может быть, именно эти кадры из «Андрея Рублева» подсказали Михаэлю Ханеке такое решение мизансцены в фильме «Белая лента», которое бы ослабило суггестивное воздействие видимой стороны явлений, и позволило развернуться чему-то другому, не имеющего названия и вида, чему-то потаенному, то ли постыдному, то ли сокровенному. Это не так уж и важно.

Когда режиссер изображает *видимое*, он может, как *механически* ограничить видимое в его правах, так и *символически* при помощи мизансцены, чтобы нравственный порядок мироустройства возобладал над заведенным, бесчеловечным в своих основаниях порядком вещей. Конфликт двух миров — земного и небесного нужен художнику для того, чтобы через столкновение, страдание, боль прийти к их онтологическому единству, к их примирению. Вот почему пятнадцать лет священнобезмолствующий иконописец, встретив Бориску, обретает дар речи и снова берется за кисть.

## 2.

Рассмотрено четыре художественных решения, в основе которых лежит метод визуализации отсутствия, и базирующихся на *онтологии видимого*. Теперь нам предстоит прикоснуться к *онтологии невидимого*.

Мы сказали, что через визуализацию отсутствия, связанную с границами киноэкрана или принципом построения мизансцены, реализуется специфическая визуальная метафора, которая воспринимается естественно в экранных видах искусства, но не сказали о том, что метафора эта выглядела бы нарочито или была бы формально невозможна в художественной литературе. Впрочем, подобные прецеденты имеются.

Вот как описана смерть в рассказе Василия Гроссмана «В городе Бердичеве». «Она видела, как он вбежал первым на страшный своей простотой деревянный мосток, как стрекотнул пулеметом поляк, — и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками и, упав, свесилась над ручьем». Когда Александр Аскольдов экранизировал рассказ «В городе Бердичеве», фильм вышел под названием «Комиссар», то от режиссера не ускользнула метафора «и его словно не стало: пустая шинель всплеснула руками». Переводя вербальную метафору в визуальную, Аскольдов прикоснулся к тайне смерти с той же осторожностью и внимал ей с тем же трепетом, что и Гроссман.

Возлюбленный комиссара Клавдии Вавиловой въезжает на мост и, скошенный пулеметом, падает с коня. Смерть его показана несколько театраль-



но, но условность изображения, которому не хватает правдоподобия, вовсе не принижает значимости события, масштаб которого уже невозможно ничем измерить, а, значит, и показать, изобразить. Безжизненное тело лежит на мосту, рука свесилась над ручьем. Следом за убитым командиром на мост въезжает эскадрон, однако лошади лишились своих всадников. Лошади с пустыми седлами несутся мимо погоста, поднимая клубы пыли, а затем, стоя в реке шеренгами, пьют. Бойцы конного эскадрона не убиты, или не все убиты, кто-то же привел лошадей на водопой, но убита сама жизнь в лице возлюбленного Клавдии Вавиловой. Эмпирический облик вещей, подкрепленный авторитетом здравого смысла, в художественно-эстетической реальности, равно как и в мистической, дает сбой. Показать смерть во всем ее величии и простоте так же невозможно, как проникнуть в тайну тайн. Клавдия мечется в бреду, но ее видению, — мы видим смерть командира ее глазами, тем не менее, присуща логика, логика интуитивного мышления. Следуя этой особой логике, Аскольдов, словно бы отрешается от чувственного зрения и его законов. Бог Святого Дионисия Ареопагита «скрываются в ослепительном мраке сокровенно-таинственного безмолвия». Найденная Аскольдовым метафора — лошади, потерявшие своих седоков, это сознательный отказ от рационального дискурса, присущий не только эстетике абсурда и поэтике жанра видения, но и законам самого искусства.

Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе прибегнуть к визуализации отсутствия зримого мира. Но он также должен быть готов визуализировать присутствие того мира, который находится по ту сторону нашего сознания. Таков опыт показа вещей незримых, сокрытых от наших телесных глаз, но явленных нашим духовным глазам.

Метафора Аскольдова отличается от метафоры Ханеке. Режиссер «Комиссара» визуализирует присутствие мира иного, прибегая к эстетике абсурда и поэтике жанра видения. Режиссер «Белой ленты» визуализирует отсутствие тех необходимых аспектов, которые должны были бы характеризовать мир эмпирический. Ханеке прибегает к эстетике минимализма, с ее отказом от иллюзионизма, и — к эстетике примитивизма, которой свойственно намеренное упрощение изобразительных средств. Однако обе метафоры смерти являются иллюстрацией интуитивного мышления с его алогизмом, который восходит к апофатическому мировосприятию. В них выражено стремление к сверхрациональному пути познания.

Основное действие фильма Андрея Тарковского «Сталкер» разворачивается на границе двух миров — зримого и незримого, человеческого и божественного. Отдавая дань поэтическому реализму Александра Довжен-

ко, Тарковский продолжает традиции трансцендентного кинематографа датского режиссера Теодора Дреера и французского Робера Брессона. Но ему близки и другие художественные вселенные. Кадры картин Тарковского дышат тем же пограничным воздухом, воздухом экзистенции, который присутствует в фильмах Ингмара Бергмана и Микеланджело Антониони. Аномальная зона, в которую проникают три героя «Сталкера», имеет сердце, именуемое «комнатой желаний». Но, скорее, это странное помещение, не имеющее двери, следовало бы назвать «комнатой смирения». Ведь в сердце «Зоны» сбываются сокровенные желания, о которых человек даже и не догадывается. Другими словами, комната является тем символом высшего порядка, который сопоставим только с Отцом Небесным. И только Отцу открыты все тайны человеческого сердца. Если в «комнату желаний» войдет раб или слуга Бога, то комната исполнит сокровенное желание раба и слуги. Чаще всего заветное желание раба сводится к тому, чтобы стать равным своему хозяину, а слуги — подчинить хозяина. И тут уж ничего не поделать. А вот если порог комнаты переступит сын Бога, то комната исполнит сокровенное желание сына. И желание это может быть только одним — принять волю Отца, соединить свою волю с Его волей. «Я и Отец — одно» (Ин. 10:30) говорит Христос. Три путешественника: Сталкер, Профессор и Писатель еще не чувствуют себя сыновьями, каждому из них что-то мешает.

Профессору мешает его рассудок, который способен оперировать только категориями рационального или иррационального, ведь Профессор допускает существование абсурдной «комнаты желаний» и даже намеривается уничтожить ее, стереть с лица земли в мире физическом. Но Профессор совершенно не способен прикоснуться к тайне сверхрационального, к тайне онтологического блага, к тайне милости Божьей. Мистическому опыту Профессор не доверяет. Мир эмпирических фактов, устойчивых фактов сознания, наконец, мир видимых вещей, вот что составляет предмет его изучения и, в какой-то мере, поклонения. Если Профессор, таков, каков он сейчас есть, переступит порог «комнаты желаний», то он получит только то, что способен увидеть глазами и сделать объектом научного теоретизирования. Незримое, небесное существует и для него — в руках Профессора знамя общечеловеческих ценностей, которым он широко размахивает. Но это знамя тонет в море других идей: например, идеи прогресса с ее панегириком техническому разуму и силе. Прогресс печется о человечестве, но отдельно взятый человек, часто оказывается палкой в его колесе. В евангельской же реальности человек является тем сосудом, в который Бог вливает Свою свободу. А потому Богу дорог каждый сосуд, каждая душа.

Все это понимает Сталкер, но и он не решается переступить порог заветной комнаты. Как далеко не заходил бы Сталкер в своем самоуничтожении и самоумалении, он все-таки не готов расстаться с мечтой о лучшей доле, чем та, которая выпала ему, и выпала не случайно. Мечта о лучшей доле связана с вещами видимыми, имеющими земную ценность. Когда Профессор собирается взорвать «комнату желаний», Сталкер воспринимает это как покушение на свою власть, власть лишь на первый взгляд ничтожную, за которой скрывается неутоленное желание обладать душами людскими, а, быть может, и всем миром. В одном из своих последних интервью Андрей Тарковский говорил о том, что хотел бы снять продолжение «Сталкера» и сетовал на то, что это было бы возможно только на Родине. «Сталкер должен был переродиться... — открыл свой замысел режиссер. — Он не верит, что люди сами могут идти к этому счастью, к счастью собственного преображения и изменения. И он начинает применять силу. Он начинает их насильно, обманом уводить в Зону для того, чтобы они пришли к лучшей жизни, то есть превращается в фашиста. Когда уже цель якобы оправдывает средства [...]. Вот этим я хотел кончить картину. И чтобы он даже кровь пролил ради того, чтобы настоять на своем. Это уже идея Великого Инквизитора. Те, кто берет грех на себя, грех во имя...»<sup>3</sup>. Как мы видим, не устоял перед соблазном утопизма с его идеей прогресса не только Профессор, но и сам Сталкер.

Не входит в комнату желаний и Писатель, он как бы замирает на пороге сыновства, хотя «Зона» уже и усыновила его. Писатель не угодил ни в одну из ловушек. Сначала некий голос предупреждает его, затем Писатель выходит невредимым из «сухого туннеля», из «мясорубки». Игорь Евлампиев в своей замечательной книге «Художественная философия Андрея Тарковского» говорит о Писателе как о последователе и преемнике Иисуса Христа<sup>4</sup>, но, все же, Писатель не Христос, и он отлично это понимает. Писатель не может сказать о себе, даже в мыслях произнести такое: «Я и Отец — одно». Потому что если это вдруг окажется ложью, то и вся его жизнь обратится в прах. Может быть, он и не повесится, как учитель Сталкера Дикообраз, но он уже никогда не победит ту «тьму внешнюю», которая навалится на него. Сокровенное желание Писателя усыновиться Богу, и он уже усыновлен Отцом. Может быть, больше всего на свете Писатель боится неоспоримых тому доказательств, они бы его смутили.

---

<sup>3</sup> Тарковский А. А. Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вел Ежи Иллг и Леонард Нойгер // Искусство кино. 1989. № 2. С. 119–120.

<sup>4</sup> Евлампиев И. И. Художественная философия Андрея Тарковского. С. 264.

Чувство стыда не позволяет ему искать зримых знаков незримой реальности. Писатель замирает на пороге тайны, на пороге первоисточника и первоосновы всех вещей, которые заключены в его сердце. Им овладевает безграничная и безмерная духовная отрешенность, хотя он и продолжает по инерции рассуждать и даже куражиться.

Так как же режиссеру показать незримое, самое сердце незримого? Как показать «комнату желаний»? Мы вместе с тремя путешественниками находимся на пороге комнаты, но нам виден только дверной проем, да и то, в три четверти. Еще видна полоска зыбкого пепельно-голубого света, которая принадлежит пространству комнаты. И все. Можно увидеть подобие креста, который образуется стояком дверной коробки и некой поперечиной как бы пролитого из комнаты света. Согласно христианскому учению о бытии Христос восстанавливает его двуединство. Сын Человеческий воссоединяет в своем сердце человеческое и божественное, то, что можно увидеть глазами земными и то, что можно увидеть только глазами небесными. Режиссер Андрей Тарковский, который воспринимает себя последователем Христа, должен средствами художественно-эстетической реальности добиться подобного, но это, конечно же, невозможно, если художник не имеет мистического опыта и не доверяет высшей интуиции, в чем бы она не выражалась. Мы уже теряем надежду узреть «комнату желаний», но тут-то режиссер нам ее и показывает, но показывает изнутри, а не снаружи. И это так понятно! Тот, кто пребывает вне Бога, способен Его описать и даже показать, потому что он мыслит Бога либо как реальный объект, либо как идеальный объект (умопостигаемую сущность). Но Бог не объект и Он не Тот, Кого можно охватить умом или вывести из ума. Тот же, кто пребывает в Боге, лишается дара внятной речи о Нем, но ощущает всем сердцем Его присутствие.

Итак, мы находимся в «комнате желаний». Камера не совершает лишних движений, камера застыла. Мы, словно бы, пребываем в самом Боге, а, значит Он, познаваем. Познаваем через нас и стремится быть познанным через нас. Сам Бог смотрит на человека, на трех странников, сидящих перед комнатой. Кафельный пол залит водой, грубая бугристая стена и вода освещены темно-золотым лучом. Это темное светоносное золото полотен Рембрандта. Тарковский не устает обращаться к евангельской притче о возвращении блудного сына. Сталкер, Профессор и Писатель вернулись домой, в дом Отца. Полотно Рембрандта «Возвращение блудного сына» является в том смысле иконой, что взгляд на сына и отца, для которого сын навсегда останется сыном, брошен из сердечной глубины, которая находится по ту сторону видимых и постижимых вещей.

Глубина эта, бездонность эта и есть Бог. И эта бездонность пронзает мир Своим взглядом и все соединяет, сплетает друг с другом, даруя всем вторую жизнь и как бы второй облик. Этот второй облик вещей или иконописный облик, через который раскрывается вторая реальность, реальность источника, режиссер «Сталкера» и попытался явить нам при помощи визуальной метафоры, которая обладает энергией евангельской притчи и правдой символа искусства. Постепенно свет уходит из комнаты, и она становится еще загадочней. Темное золото кадра, перекликающееся с колористическим решением полотна Рембрандта, символизирует, на наш взгляд, катафатическое богословие.

Катафатическое мышление через Божественные имена воссоздает образы Бога. Вот и отец на картине Рембрандта явлен в образе благообразного старца, «одетого в царственно звучащие красные одеяния». Когда же свет в «комнату желаний» проникает только снаружи (изнутри она уже не освещена), то здесь вступает в свои права апофатизм и темно-голубая тьма кадра становится его символом. Трансцендентный кинематограф Тарковского соединяет в себе два типа речи — речь об эмпирических вещах — мы их видим, и речь пророчеств — мы ее угадываем. А картина «Сталкер», по нашему мнению, является перекрестком и двух путей Богопознания катафатического и апофатического. Не это ли обстоятельство роднит ее с иконой? В иконе, как известно, апофатический и катафатический способ выражения соединяются. И, конечно же, в фильмах Тарковского соприкасаются два мира — земной и небесный.

На языке выработанной нами терминологии, эта мысль могла бы иметь следующий вид. Когда режиссер изображает *невидимое* посредством визуальной метафоры, то он вправе скрыть или не добавить эмпирический облик вещей. Но этого мало. Ведь художник призван к изображению мира незримого. Феноменальная явленность вещи, формально выведенной из поля нашего зрения, восполняется ее ноуменальной явленностью, посредством метафорического переосмысления предельных оснований ее бытия. Другими словами режиссер вправе не показывать тот мир, который, механически расширив границы экрана или выстроив по-иному мизансцену все-таки можно увидеть. Но подобный отказ влечет за собою необходимость изображения того, что находится по ту сторону видимого и выразимого.

## 3.

Подведем итог. Мы проанализировали шесть уникальных художественных решений, синтезирующих образы видимого и невидимого мира, в основе которых лежит отрицание рационального дискурса. Так же мы рассмотрели апофатический аспект визуальной метафоры в кино, сопряженный с эстетикой невыразимого.

В рамках онтологии видимого визуализация отсутствия в кинотексте может осуществляться как минимум четырьмя способами. Механическое вынесение эмпирической вещи за границы экрана («Девушка со спичечной фабрики»). Фабульное вычитание эмпирической вещи из кадра («Короткие встречи»). Такое особое построение мизансцены, при котором эмпирическая вещь смещается на обочину своего семантического поля, как бы скрываясь от нашего взгляда («Белая лента»). Механическое вынесение эмпирической вещи за границы экрана и символическое удаление ее из кадра («Андрей Рублев»).

В рамках онтологии невидимого визуализация отсутствия уравнивается изображением присутствия вещей незримых. Подобная метаморфоза становится возможной благодаря изображению мира, находящегося по ту сторону нашего сознания. Визуализация невидимого может быть осуществлена как минимум двумя способами. При помощи средств эстетики абсурда и поэтики жанра видения («Комиссар»). При помощи иконописной методологии. Категориями последней оперирует не только религиозное мировосприятие с его двумя путями Богопознания — катафатическим и апофатическим, но и — искусство («Сталкер»).

Дискурсивное мышление, которое Григорий Палама отождествляет с «плотской мудростью», потенциально противостоит «иррациональному хаосу самовольного бытия»<sup>5</sup>, но актуально не способно воспрепятствовать разгулу деструктивных сил. Здесь требуется полное преобразование нашей природы, которое возможно только через прикосновение к тайне сверхрационального опыта сердца. Рассудок не выходит за границы категорий рационального и иррационального, а сердце, благодаря своим «умным очам» или тому, что мы называем интуитивным мышлением — выходит. Не случайно Палама называет сердце «сокровищницей разума», «сокровищницей помыслов». Сердце своим жаром как бы расплавливает ту «медную» стену, которую рассудок устанавливает между рациональным и иррациональным, миром видимым и невидимым. Подобная переплавка умножает прочные благие силы в бытии и порождает образы

---

<sup>5</sup> Там же. С. 249.

абсолютной истины, не всегда способные проявиться во внешнем мире. Проступить этим образам сквозь плену сознания, а затем и — полотно киноэкрана помогает трансцендентально ориентированный художник. И Аки Каурисмяки, и Кира Муратова, и Михаэль Ханеке, и Александр Аскольдов, и Андрей Тарковский заворожены тем, что режиссер «Сталкера» назвал «псевдообыденным течением жизни» и связал его с поэтической сущностью кино.

*Франциска Фуртай*

## ТЕКСТ В КИНО КАК ЖЕЛАНИЕ СУЩЕГО

За свою более чем вековую историю искусство кино было неотделимо от литературного текста. Проблемы взаимоотношений кинематографа и литературы были близки многим исследователям и деятелям кино<sup>1</sup>. А. Тарковский в своих размышлениях о кино писал:

Когда говорят о специфических закономерностях искусства кино, то чаще всего кинематограф сопоставляют с литературой. На мой взгляд, необходимо как можно глубже понять и выявить взаимодействие литературы и кино, чтобы яснее отделить одно от другого и больше уже их не смешивать. [...] Что их объединяет? Вернее всего, несравненная свобода, с какой художники имеют возможность обращаться с материалом, предоставляемым действительностью, последовательно организовывать этот материал. Определение это может показаться чрезмерно широким и общим, но, как мне кажется, оно вполне объемлет то, в чем кино и литература сходны. Далее возникают непримиримые различия, которые вытекают из принципиальной разницы между словом и экранным изображением<sup>2</sup>.

В самом деле, зачем современное кино прибегает к использованию литературного текста, ведь собственные средства выразительности поистине безграничны и включают не только визуальные, но и аудиовозможности вместе с драматическими ресурсами? Если обратиться к истории кино, то у

---

<sup>1</sup> В обширной литературе, посвященной данной теме, можно назвать авторов, чьи работы стали не просто широко известными, но поистине культовыми — это А. Тарковский, Ж. Делез, П. Вирильо, С. Жижек.

<sup>2</sup> Тарковский А. А. Запечатленное время / Искусство кино. Декабрь 2001 г. № 12. URL: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article5>



его истоков еще Жорж Мельес писал сценарии и ставил мизансцены, то есть задавал сюжет и намечал фабулу. Именно через текст в кинообраз входили цель и смысл, а иллюзион-аттракцион становился киноповествованием. В эпоху немого кино, когда главными средствами выразительности выступали жест и мимика, кинообраз строился подобно образу древнегреческого драматического танца, который представлял собой чередование танцевальных фигур (*sheme*), разделённых паузами-знаками (*semeion*). Будучи древнейшим из искусств, танец основывался на принципе всеобщего мимесиса (пантомима) и также как и его природный прообраз был лишен внутреннего целеполагания. Жесты и мимика актеров немого кино очерчивали характер отношений между ними, т.е. обрисовывалась статика сюжета, при одновременном ощущении нехватки фабульного нарратива. Нехватка нарратива в образности немого кино, представляла собой качественную характеристику художественного действия, которая отражала состояние «ущерба» и выступала как побудительный мотив к восполнению одного. Если продолжить аналогию немого кино с античным танцем, то в нем «схемы» мизансцен прерывались точками «семеионов», т.е. темными кадрами, на которых размещались тексты, выполнявшие функцию восполнения векторного времени фабулы фильма. В рамках немого кино литературный текст присутствовал в «молчаливом» письменном варианте, однако именно он указывал темпоральный вектор развития кинематографического действия.

По мере развития кинематографа арсенал средств его выразительности стремительно разрастался: звук, цвет, натурные съемки и освещение, спецэффекты, компьютерная графика и визуальные иллюзии D-оптики. На первый взгляд представляется, что современное кино — это искусство, в котором наблюдается, скорее, излишек выразительных средств, нежели нехватка. Тем не менее, и в современном кино наблюдается присутствие и живописи (А. Тарковский), и музыкального текста (И. Бергман), и текста литературного. Для выяснения причин присутствия литературного текста в киноповествовании были выбраны три фрагмента из кинопроизведений различных жанров и стилей, созданных разными режиссерами, в разных странах и в разное время.

Анализируя причины присутствия литературного текста в выбранных трех фрагментах, становится ясно, что причины его появления в фильмах были обусловлены различными функциями, которые были призваны выполнить данные литературные тексты.

В случае с британским сериалом «Мерлин», снятым в 2008–2012 годах на основе мифоэпических сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола, (реж. Джереми Уэбб, Элис Троттон, Дэйв Мур, Эшли Уэй, Джастин Мо-

лотников и др.) текст, звучащий в начале каждого эпизода, по своей эстетике и ритму схож с традиционными эпическими или сказочными зачинами. Например, такими как: «в тридевятом царстве, в тридесятом государстве», «ахти, юный Лямминкяйнен!», «долго ли, коротко ли», «вдаль уводят мои дороги, беда стоит на нашем пороге» и т. д. Также как традиционные зачины и рефрены, текст «На земле мифов, во времена магии, судьба великого королевства лежит на плечах мальчика», читаемый за кадром, как бы от лица невидимого рассказчика — выполняет функцию сказителя-рапсода, фиксирующего хронотопологический аспект дальнейшего повествования, одновременно объединяя разные фабулы всех шестидесяти пяти эпизодов главной смысловой нитью. Этот архаический литературный прием был необходим для созданий не только дополнительной атмосферы «эпического повествования», но и обеспечивал некую формальную «рамочную» целостность всего видеоматериала.

Текст, звучащий во фрагменте десятой серии советского сериала «Семнадцать мгновений весны», (реж. Татьяна Лиознова, 1973 год) представляет собой закадровый монолог некоего рассказчика, не участвующего в сюжете. В этом случае текст выполняет совсем иную функцию — он способствует углублению психологической характеристики героя, указывая на существование героя (разведчика Штирлица) в других временных пластах и тех личностных качествах, которые были в них сформированы. В этом случае небольшой текст функционирует как фактор замещения, когда визуальная картинка замещается информацией о ней, ввиду невозможности или нецелесообразности ее воспроизводства, в силу, например, ее некинематографичности.

В третьем примере, в арт-хаусном произведении Олега Тепцова «Господин оформитель» (1988), была использована звукозапись начала XX века, т.е. приблизительно того же времени, в каком разворачиваются действия фильма. Это было звучащее в исполнении А. Вертинского стихотворение А. Блока «Шаги командора». В данном примере посредством литературного текста решались совершенно другие, в сравнении с первым и вторым случаем, задачи.

Если в первых двух примерах использование литературного текста носило как бы авторский, внешний характер по отношению к кинематографическому нарративу, то в этом случае и литературный текст, и идущая на его фоне мизансцена, составляют единое образно-художественное целое. Причину присутствия здесь данного текста необходимо искать в смысловых переключениях кинотекста и стихотворения, сливающихся в данных кадрах в единый художественный образ. Объятый тьмой и пропитанный

смертью особняк на Крестовском острове, в котором обитает бездушная машина с лицом прекрасной Анны, бедной девушки, умершей от чахотки, покидает раненый герой. Пробираясь через ночной парк, господин оформитель, который в своей гордости творца, дерзнул вызвать на состязание божественные т.е. «роковые» силы, выбирается на мост. Но на нем нет спасения — там его поджидает другая машина — автомобиль, которая убивает его окончательно. На разворачивающийся визуальный ряд, показывающий героя, пытающегося выбраться из почти могильной темноты, в парк, на воздух, к звездному свету — «накладываются» образы, мерно возникающие в стихотворении.

Что теперь твоя постылая свобода?  
 Страх познавший [...]  
 Миги жизни сочтены [...]  
 Донна Анна видит сны... [...]  
 Жизнь пуста, безумна и бездонна!  
 Выходи на битву, старый рок! [...]  
 Пролетает, брызнув в ночь огнями  
 Черный, тихий, как сова, мотор [...]  
 Я пришел. А ты готов? [...]  
 Нет ответа — тишина [...]  
 В час рассвета холодно и странно [...]  
 Дева Света! Где ты, донна Анна?  
 [...] Тишина.

Образы, рождаемые литературным текстом, в этом контексте не просто звучат, они выступают как дополнительные акценты и ракурсы некой вечной экзистенциальной проблемы — границ человеческого гения, столкновения Создателя и творения. Возникает метаисторическая и метасмысловая перекличка разных эпох и разных героев, но переживающих сходные экзистенциальные коллизии.

Однако как бы ни были различны причины появления и функции литературного текста в приведенных фрагментах — все они, так или иначе, явились частью кинематографического художественного образа и выступали как следствие нехватки, но уже понимаемой как причины, пробуждающей желание, в данных случаях желание более глубокого и разноаспектного художественного образа. Однако в таком контексте все же не совсем ясно, почему нехватка, пробуждающая желание целостного, «полнокровного» художественного образа в кинематографе связывается с традиционными

видами искусства, и в частности с литературным текстом? На наш взгляд попытаться ответить на этот вопрос можно, если выйти из сферы художественных и эстетических оснований кинообраза в сферу онтологических различий между этими видами искусства.

Принято считать, что кино является самым молодым из всех известных на сегодняшний день искусств. Позволю не согласиться со всем известной морфологической классификацией, состоящей из трех типов и восьми видов искусств, где кино определяется как синтетическое искусство, однотипное с танцем и театром. На наш взгляд, такая типология не правомерна, так как в одной группе оказываются искусства с разными онтологическими основаниями. Семь традиционных видов искусств гомогенны, они соответствуют семи эстетическим категориям, семи основным цветам, семи звукам октавы, в своем генезисе они имеют два онтологических основания: природу и человека. В то же время, кино в своем основании троично — человек, природа, машина, причем ведущими началами здесь выступают человек и машина, а природа (впервые!) в процессе генезиса данного искусства предстает в роли вспомогательного элемента.

Этим фундаментальные различия между кино и остальными семи искусствами не ограничиваются. Пространство семи традиционных видов искусств — это пространство действительности с его трехмерностью и необратимым временем. Пространство кино — пространство двойственное, искусственное, его можно разделить на внешнее (пространство экрана, монитора и т.д.) и внутреннее, гиперреальное, виртуальное, которое является многомерным и глубоким. Кроме того, кинопространство лишено целостности пространства действительности, оно дискретно, фрагментарно. Время в кино обратимое, релятивное, т.е. может разворачиваться как из будущего в прошлое, так и наоборот, повторяться, быть параллельным. Есть и еще одна черта киноискусства, которой лишены семь традиционных видов — это присутствие в художественной образности кинематографа дизайна. Грим, костюмы, прически, интерьеры, компьютерная графика, спецэффекты, оформление титров — это и многое другое является сферой дизайна в кино. Все это говорит о том, что в случае кино мы имеем дело не просто с восьмым видом искусства, но с новым социокультурным явлением, а именно с визуализатором гиперреальности.

Сто лет развития кинематографа показали, что на его основе выстраивается новая морфологическая система, в которой можно выделить: «гиперархитектуру» — это некая виртуальная архитектура, которую можно увидеть в кинофильмах и которая никогда в действительности не существовала; «киноживопись» — это фотография; «кинографику» — это

web-графика; «кинолитературу» — это телевизионные сериалы; виртуальный театр — это собственно художественные киноленты; «киномузыку» — это музыкальный клип. Нетрудно видеть, что вся эта гиперморфология отражает процесс, во-первых, визуализации всех видов искусств, даже темпоральных, выразительных; а во-вторых, в этой системе изобразительные искусства, такие как архитектура, живопись, графика — отличаются от синтетических и темпоральных видов искусств лишь большей степенью статичности.

Можно предложить следующую классификацию гиперморфологической реальности:

- по техническим носителям: фотоаппарат, кинокамера, телевизор, компьютер;
- по степени виртуализации действительности: документальная-неигровая реальность, художественная-игровая и анимационная реальность (графическая или предметная).

Формализуются гиперискусства посредством дизайна, а творческим методом этих искусств является клиппинг, конструирующий образ либо по нарративному, либо по ассоциативному сценарию<sup>3</sup>.

Почему только спустя сто лет существования кино стало возможным говорить о природе этого явления как об ином (гиперреальном) искусстве? Думается, ответ здесь очевиден. Так как существование кино связано с технико-технологическими и научными достижениями цивилизации, то для его образно-художественной реализации требовалось время, и первые сто лет истории кино явились периодом становления, формирования не только образно-художественной составляющей искусства кино, но и его технической оснащенности. В то же время, великий художественный образ не нуждается в совершенных внешних технических средствах, он зависит только от таланта творца, т.е. имеет антропологические основания, а не от технических характеристик того мира, чьим визуализатором выступает кино, что позволяло и до технического совершенства создавать выдающие художественные произведения.

Таким образом, именно к рубежу XXI века кино впервые располагает достаточной полнотой технико-технологических возможностей для того, чтобы в полной мере продемонстрировать себя как представителя новой виртуальной реальности. Так как гиперреальность по своей сущности

---

<sup>3</sup> См. мою статью о клиппинге: *Фуртай Ф. Явление клиппинга в современной массовой культуре: попытка культурологического анализа // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. № 4. Т. 1 / Серия философия. Научный журнал. СПб.: ЛГУ, 2009. С. 126–135.*

агрессивна, потому что создается при помощи машин, то она пронизана желанием заместить собою действительность, манифестантом которой выступают традиционные искусства, в том числе и литература. Именно по этой онтологической причине при создании кино кинематографе используются живописные, музыкальные и литературные образы призванные создать иллюзию встроенности в мир действительности.

Существует и вторая веская причина тяги кино к образности традиционных видов искусств, и в частности литературного текста, связанная с утратой целостной телесности. Автор данного текста склонен согласиться с рассуждениями Поля Вирильо о том, что произведение искусства выражает «предельную бдительность» живущего тела, можно сказать, что оно является собой конкретное отражение сущего, в полной мере синтезирующего в себе физические пространство и время, преобразовывая их не в различные аспекты художественного образа<sup>4</sup>.

В современном искусстве и особенно кино мощно присутствует двойное влияние — войны и машины (технических медиа), которое привело к тому, что искусство становится все более абстрактным и утрачивающим связь с эстетическими (в буквальном смысле — от слова «чувство») условиями существования. Многие тысячелетия в условиях архаических и национальных культур война была средством межкультурного общения и самоидентификации. В мировоззренческой и политической топографии этих эпох она была мерилем успешности культуры. Так как война была связана с преодолением пространства и материальными ресурсами, то она выступала также как показатель энергетического потенциала цивилизаций. Тем не менее, по своей сути традиционные войны оставались технико-технологическим явлением, внешним по отношению к аксиологическому сердцу культуры. Так или иначе, человек и его телесность в традиционных войнах сохраняли свою целостность и сакральность. Такое положение не могло не отразиться в истории мирового искусства и культуры. В искусстве как Запада так и Востока присутствовало восхищение силой и удачью героя-воина от русских былин до японских хокку и танка.

Начиная с эпохи Рационализма, милитаристские черты культуры нарастают. Это, было обусловлено, во-первых, с начавшимся процессом выхода на ведущие позиции европейской (христианской) культуры и чье господство требовало военной силы. Во-вторых, европейская культура вслед за художественным расцветом эпохи Возрождения пережила бурное развитие науки в Новое время, закончившееся индустриализацией и вхожде-

---

<sup>4</sup> Вирильо П. Машина зрения. М.: Наука, 2004.

нием в историю машины. Явление машины не могло не привлечь внимание как художественной, так и философской мысли — от Ч. Диккенса и В. Гюго до Ф. Ницше, М. Хайдеггера, О. Шпенглера и Н. Бердяева. Появление машины в культуре далеко не всеми было встречено в оптимистическом ключе. Так А. Ф. Лосев писал осенью 1929 года:

В машине есть нечто загубленное, жалкое и страдающее. Машина — не целомудренна, жестока, внутренне опустошена. В ней есть какая-то принципиальная бездарность, духовное мещанство, скука и темнота. Она есть глубочайший цинизм духа, ограничение средними штампованными и механическими вещами<sup>5</sup>.

Машина, разрушила целостность ручного труда, разъяв его на отдельные операции, она свободна от нравственных императивов, десакрализует и разрывает телесность, порождая культ силы, что вполне объяснимо: машина сильна, безжалостна, непреклонна, т. е. сущностные характеристики машины определяются войной как бытийственной формой. С приходом машины война вошла внутрь культуры, лишив человека сакральности и целостности. Эстетизированная посредством дизайна, машина и гиперпространство ею порождаемое сделались объектом современного искусства, перенеся в него все милитарные качества: десакрализацию человеческой телесности, этическую девалоризацию, фрагментацию реальности. Можно сказать, что в условиях традиционных культур постоянные локальные войны носили более внешний, контактный характер; тогда как в индустриальную и постиндустриальную эпоху война становилась мировым явлением, а в условиях медиа-культуры вошла в ценностный и художественный блок. Присутствие войны в современной культуре нарастает, но во многих своих аспектах война теперь — это психоэмоциональное состояние и эстетический объект, а не физическая реальность.

Если учесть, что кино — наиболее машиноемкий вид искусства, то именно в нем, прежде всего, отражаются нарушение целостной телесности, агрессивность, антиэстетичность. В силу этого кино (другие виды гиперреальных искусств) — отказываются от пространственной сферы материального существования в пользу темпоральной сферы демонстрации и презентации образов. В кинообразе, создаваемом с помощью машины, навсегда утрачивается целостность тела, пространства, происходит не только нехватка сущего, но его разрыв и «истончение». В этом смысле кинемато-

---

<sup>5</sup> Лосев А. Ф. Дополнения к диалектике мифа. URL: <http://www.lib.ru/Христианство/losev.txt>

графическая эстетика исчезновения, которая инициировала переход от искусства как репрезентации реальности к искусству как презентации образов и форм, несомненно, нуждается в элементах традиционных искусств, и в частности, в литературном тексте, так как образы, создаваемые этими искусствами нельзя «разъять», они порожденным сущим и сами являются его отражением.

Относительно кино, это тем более актуально, что в своем техническом развитии оно сейчас подошло и к предельной скорости смены кадров, насыщенности цвета, громкости звука и спецэффектов, которые находятся на грани человеческого восприятия. И литературный текст, в таком онтологическом контексте, выступает как желание восполнить существенное, как «пуповина сущего», не дающая гиперреальным фантасмагориям экрана окончательно оторваться от истоков своего бытия.



*Всеволод Коршунов*

## «ТРУДНО БЫТЬ БОГОМ»: КОНТРОММУНИКАТИВНАЯ НАРРАТИВНАЯ СТРАТЕГИЯ КАК ФОРМА НАСИЛИЯ НАД ЗРИТЕЛЕМ

**Р**едкий зритель досмотрит фильм Алексея Германа «Трудно быть Богом» до конца. И дело не только и даже не столько в снижении интеллектуального уровня киноаудитории, в ее инфантилизации или «зрительском консюмеризме», о которых сейчас так много говорят. Дело в построении самого произведения, а точнее — в повествовательной стратегии, избранной автором. Виктор Шкловский обозначал ее как «затруднение» или «затрудняющий прием», Цветан Тодоров и нарратологи вводят термин «антинарратив», киновед Людмила Ключева, опираясь на исследования Юрия Лотмана, называет это контркоммуникативными механизмами<sup>1</sup>. Почему у авторов возникает потребность воспользоваться этими механизмами? Что их не устраивает в традиционном сюжетосложении? Какого эффекта они хотят добиться?

Классический нарратив, как отмечает Ключева, «делает текст предсказуемым, порождая ощущение исчерпанности, информационной «усталости», в конечном итоге ведет к затуханию жизни текста»<sup>2</sup>. Коммуникация происхо-

---

<sup>1</sup> Ключева Л. Б. Трансцендентальный дискурс в кино. Способы манифестации трансцендентного в структуре фильма. Диссертация на соискание ученой степени доктора наук. М., 2013.

<sup>2</sup> Там же. С. 34.

*Илл. 1*

дит, но формальная, поверхностная, реципиент не проникает вглубь высказывания. Это не «смотрение», а «узнавание» уже виденных когда-то форм. Взгляд скользит, не фиксируется. Ю.М. Лотман называет это «автоматизмом восприятия» или «автоматизмом системы»: «Для того чтобы общая структура текста сохраняла информативность, она должна постоянно выводиться из состояния автоматизма, которое присуще нехудожественным структурам. Однако одновременно работает и противоположная тенденция: только элементы, поставленные в определенные предсказываемые последовательности, могут выполнять роль коммуникативных систем. Таким образом, в структуре художественного текста одновременно работают два противоположных механизма: один стремится все элементы текста подчинить системе, превратить их в автоматизованную грамматику, без которой невозможен акт коммуникации, а другой — разрушить эту автоматизацию и сделать самое структуру носителем информации»<sup>3</sup>. Лотман описывает две стратегии — коммуникативную как автоматизированную и контркоммуникативную как деавтоматизированную. Причем он видит обе эти структуры в любом тексте. Дело в том, что в коммуникативном методе тоже есть деавтоматизированные элементы (так называемый принцип ассиметрии, исключения из правил). А в контркоммуникативном — есть коммуникативные элементы (устанавливаются другие правила игры — никаких правил).

---

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 83.

Как же работает сам механизм деавтоматизации? Лотман описывает его следующим образом: «Как только получатель информации утверждает в своем выборе декодирующих систем, он тотчас же начинает получать структурные знаки, явно не декодируемые в избранном ключе. Он может захотеть отмахнуться от них как от несущественных, но повторяемость их — и их внутри себя очевидная системность — не позволяют ему этого сделать. Тогда он строит вторую систему, которая с определенного момента накладывается на первую»<sup>4</sup>. Если описать этот механизм одним словом, то самым точным будет слово «затруднение». В статье «Искусство как прием» В. Б. Шкловский вводит термины «затрудняющий прием» и «затрудненная форма»: «Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание: приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен»<sup>5</sup>. Затруднение рождает смятение, «очаг непонимания» (термин Ключевой), несоответствие текста системе зрительских ожиданий. И как следствие — сбой автоматизма. Мы начинаем думать — что же это такое, как оно на самом деле устроено, вынуждены держать всю систему в голове, постоянно возвращаться к ней, корректировать, делать непростую внутреннюю работу.

Контркоммуникативная стратегия лишь на первый взгляд разрушает коммуникацию автора и аудитории. На самом же деле это еще более активная коммуникация, которая требует постоянного включения зрителя, причем зрителя хорошо подготовленного эстетически. Если этой интеллектуальной работы не происходит, то фильм либо «выталкивает», либо остается непонятым, а у публики возникает ощущение неудовлетворенности, обманутости. В кино эту проблему разрабатывал режиссер и теоретик Ж. Эпштейн. В своих исследованиях он также отталкивался от литературной практики. Его статья 1921 года так и называется: «Сегодняшняя поэзия, новое состояние ума».

Эпштейн называет семь свойств произведения, которые помогают *сбивать автоматизм восприятия*:

1. Спонтанность, импульсивность, трансформативность
2. Схематизм (видим не слепок реальности, а некую концепцию)

<sup>4</sup> Там же. С. 82.

<sup>5</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 13.



Илл. 2

3. Отказ от логики
4. Отказ от классических правил развертывания текста и композиции
5. Амбивалентность
6. Незавершенность
7. Смысловая непрозрачность

Фактически это те же принципы классического сюжетосложения, только со словом «отказ» или приставкой «анти». Поэтому для начала нам нужно вкратце определить классические принципы, чтобы понять, от чего отталкивается контркоммуникативная стратегия.

Классический кинонарратив выкристаллизовывается на голливудских холмах. Теоретик кино Дэвид Бордуэлл в своей работе «Классическое голливудское кино: нарративные принципы и процедуры»<sup>6</sup> называет его «прямым коридором» голливудской наррации. Этот тип повествования сформировался в популярной литературе конца XIX века, в начале нового столетия был перенесен в кино, а в 1910-х годах стал своеобразным манифестом Голливуда, который провозгласил кинематограф наследником театра и литературы, а не изобразительного искусства, на чем настаивал европейский авангард. *Коммуникативный метод* устанавливает регламент, правила игры и опирается на соответствие узнаваемым образцам, на

<sup>6</sup> Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // *Narrative, Apparatus, Ideology* (ed. by Ph. Rosen). New York: Columbia University Press, 1986. P. 17–35). Перевод А. А. Горных.

память культуры и обеспечивает преемственность процессов восприятия. Для киноаудитории это традиционная модель взаимоотношений с художественным произведением. Ее можно обозначить формулой «all inclusive»: все внятно, просто, комфортно. Большую часть работы проделали сами авторы — и зрителю нужно лишь вовремя удивляться, смеяться, плакать или вжиматься в кресло.

Бордуэлл выделяет шесть основных принципов классического голливудского сюжетосложения:

1. Невидимый нарратор — все растворено в действии, создается иллюзия, что мы наедине с персонажами, автор — не посредник, его как бы нет.

Соответственно, в неклассической наррации автор постоянно обнаруживает свое присутствие. Это может быть:

- появление автора в кадре, как в фильмах Вуди Аллена;
  - закадровый голос, к которому до сих пор с неодобрением относятся авторы классических учебников по киносценаристике;
  - наконец, автор может не обнаруживать себя ни визуально, ни аудиально, но зритель постоянно ощущает себя игрушкой в руках автора, жертвой авторского произвола.
2. Четкие границы между объективным и субъективным. Сценарный гурман Роберт Макки называет это «постоянной или непостоянной реальностью»<sup>7</sup>, то есть правилами игры, которые устанавливаются внутри текста. В классическом сюжетосложении эти правила постоянны, в неклассическом — могут постоянно нарушаться.
  3. Четкие причинно-следственные связи. Соответственно, в контркоммуникативной стратегии это разрывы каузальных связей, зияния, редукция.
  4. Хронологическое, линейное время. Многие продюсеры и редакторы с неодобрением относятся к флэшбекам — это может запутать зрителя. Запутанное нелинейное построение сюжета — особенность контркоммуникативной стратегии. Сюжет может ветвиться, дробиться, может и вовсе топтаться на месте вокруг одного события.
  5. Внятная логика перемещения в пространстве. Бордуэлл отмечает: «Персонажи приводятся к умеренной степени самоосознания посредством их более или менее фронтального расположения перед камерой, при избегании прямого взгляда в объектив (за исключением, разумеется, случаев совпадения оптической и повествовательной

---

<sup>7</sup> Макки Р. История на миллион долларов. М., 2008.



Илл. 3

точек зрения). [...] Классическая наррация, таким образом, зависит от понятия “невидимого наблюдателя”. Базен, например, изображает классическую сцену как существующую независимо от наррации, как если бы она имела место на сценических подмостках. То же качество обозначается и понятием “сокрытия производства”: кажется, что фабула не была сконструирована, но существовала до своей повествовательной реализации»<sup>8</sup>. В контркоммуникативной стратегии все наоборот: пространство неэвклидово, расширяется, сужается, трансформируется. Камера может обнаруживать свое присутствие, вести себя как персонаж.

6. Принцип «от незнания к знанию»: вначале мы не знаем ничего, в финале — все ясно, нет недоговорок.

«В самом общем плане, — подводит итог Бордуэлл, — можно сказать, что классическая наррация стремится быть всеведущей, высококоммуникативной и лишь умеренно саморефлексивной. То есть, наррации известно более, чем любому другому персонажу или всем персонажам вместе взятым, она скрывает относительно немного (преимущественно то, “что будет за этим”) и редко признает сам факт обращения с повествованием

<sup>8</sup> Bordwell D. Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures // Narrative, Apparatus, Ideology (ed. by Ph. Rosen). New York: Columbia University Press, 1986. P. 17–35)

к аудитории»<sup>9</sup>. Что бы ни случилось со зрителями во время просмотра, в какие «эмоциональные дебри» ни завел бы их автор, в финале он осушит слезы или сделает так, чтобы мышцы, которые полтора часа напрягались от смеха, расслабились. Зритель должен прийти в состояние покоя, в каком находился перед просмотром.

Контркоммуникативная стратегия приводит к смятению в финале, концовка будто выплеснута с экрана на зрителя, который должен ходить еще какое-то время после просмотра и мучиться, размышлять, мысленно возвращаться к фильму. В разговоре с теоретиком кинодраматургии Романом Перельштейном родился, как представляется, точный термин для описания этого феномена — «субъективный финал».

Отталкиваясь от концепции Бордуэлла, можно выделить основные приемы контркоммуникативной стратегии:

1. Отказ от психологизма, герой — не сложный, противоречивый, полнокровный характер, а жертва авторского произвола, ходячая концепция. Пальма первенства в отношении этого приема принадлежит, по всей видимости, Роберу Брессону, который провозгласил: «Я верю в такую кинематографическую психологию, которая не дает четкого пояснения к изображаемым событиям и является продуктом кинематографических образов и связи между ними. Тем самым, она приближается к психологии портретной живописи»<sup>10</sup>.
2. Если психологизм присутствует, то герой становится проекцией автора, но не зрителя. В качестве примеров можно назвать персонажа Сергея Дрейдена в «Русском ковчеге» Сокурова или героя Марчелло Матроянни в «Восьми с половиной» Феллини.
3. Герой пассивный, рефлексирующий, у него нет внятной цели и внятного пути.
4. Если герой все-таки активен, то он постоянно отклоняется от маршрута.
5. Дедрамматизация, ослабление конфликта, размывание сюжета, на первом месте — атмосфера, текст, концепция.
6. «Продавливание сюжета» (термин Ключевой) — система отступлений. Как писали критики о фильме Франсуа Трюффо «Четыреста ударов», камера постоянно сбегает на улицу. В «Зеркале» Андрея Тарковского это испанский эпизод, который уводит зрителя в сторону.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Цит. по: Липатов Д. Эстетика минимализма в современном немецком кинематографе: нарративные стратегии // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2 (7). С. 137.



Илл. 4

7. «Принцип эстафетной палочки» (термин сценариста и теоретика кинодраматургии Ю.Н.Арабова) — заявленные в начале герой и интрига к середине истории исчезают. Здесь можно вспомнить и «Затмение» Антониони, и «Психо» Хичкока, и «Юрьев день» Серебренникова по сценарию Арабова.
8. Смена регистров:
  - на уровне повествования. Например, «Безумный Пьеро» Годара: любовная история превращается в криминальную, а затем в интеллектуальный пастиш.
  - на уровне жанровых и видовых конвенций: «Зеркало» Тарковского начинается как игровая картина, затем превращается в научно-популярную, после этого в игровую мелодраму, затем в кинодокумент, потом снова в игровой фильм и так далее.
  - на уровне знаковой системы. Это может быть оппозиция цвета и монохрома, как в «Сталкере», когда в финале прорывается цвет, или волюнтаристская смена цвета в «Зеркале», или взрыв цвета во второй серии «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна. Это может быть оппозиция зернистого и «карамельного», «глянцевого» изображения, как в «Меланхолии» Ларса фон Триера, оппозиция



нервной камеры и спокойных вставок с названиями глав в фильме того же фон Триера «Рассекая волны», нервной камеры и вставок с музыкальными номерами в «Танцующей в темноте».

9. Работа с культурными знаками, интертекстуальность. Часть зрителей считывает их, часть — нет. В ряде случаев эти коды необходимы для подключения к картине, а в ряде случаев — нет, коды находятся на другом уровне, являются своеобразной надстройкой и не мешают тем, кто их не распознает.
10. Блокировки на уровне зрительского времени. Мы привыкли, что оно меньше фабульного. Еще Хичкок говорил, что кино — это жизнь, из которой скучные моменты вырезаны. Контркоммуникативная стратегия строится на увеличенной длительности кадра / сцены / эпизода, статичности, растягивании времени, повторях, ожидании вспышки смысла. Недаром кинокритики называли такое кино «медленным».
11. Работа с эстетикой безобразного. Коммуникативная стратегия приучила зрителя к красивым людям на экране, роскошной обстановке. Законодателем этой моды стал, по всей видимости, американский режиссер Сесил Де Милль, которого называли «поэтом ваннх комнат». Контркоммуникативная стратегия впускает на экран нечто отталкивающее, неприятное, на что физически тяжело смотреть. И здесь, конечно, «Трудно быть Богом» — наверное, самый яркий пример.

Герман, конечно, непревзойденный мастер контркоммуникативной стратегии. С каждым новым фильмом его требования к аудитории ужесточаются, затруднение восприятия усиливается, концептуальное ядро фильма затемняется. Картину «Трудно быть Богом» можно назвать своеобразным манифестом тотальной контркоммуникации с аудиторией. Герман делает все, чтобы зритель встал и ушел. В каждой сцене он расставляет блокировки, фильтры, механизмы, затрудняющие восприятие. Можно выделить двенадцать основных видов этих блокировок:

1. Превышение конвенциональной длины плана — перед нами планы-эпизоды, которые длятся несколько минут. Зритель, привыкший к динамичному монтажу современного кино, теряется и не знает, как на это реагировать, начинает скучать.
2. Однообразие фактуры и при этом предельная концентрация в кадре предметов и лиц.
3. Визуальные помехи — что-то свисает, болтается: веревки, туши животных, колбасы, висельники. В некоторых кадрах используют

ся специальные линзы, затрудняющие восприятие, размывающие часть изображения.

4. Звуковые помехи — намеренно невнятная артикуляция, неразборчивость реплик, крики, шумы, которые заглушают важный текст.
5. Камера как часть истории. Персонажи реагируют на камеру, дурачатся перед ней, всматриваются в кадр, объясняют тому, кто за камерой, кем является, например, дон Рэба. Объясняют как неопиту, новому, только что приехавшему человеку. К тому же это свободная камера, камера, поворачивающаяся во все стороны, она буквально «вертит головой», камере присвоены заинтересованный взгляд, позиция разглядывания. Это не отстраняющий действие прием, как может показаться на первый взгляд. Рано или поздно возникает вопрос: кто за камерой? Что это за персонаж? Кому присвоен взгляд камеры? Тому, кто только что здесь оказался и постоянно ходит за доном Руматой, как за проводником. Но кто это? Автор? Или, может быть, зритель? Таким образом, это не отстранение, а наоборот, подключение зрителя к происходящему на экране. Все эти люди видят меня, приветствуют меня, общаются со мной. И я уже не в темноте кинозала, а с ними, в замке дон Руматы.
6. Дискоммуникация между персонажами. Они не слышат друг друга, не могут расслышать друг друга, переспрашивают или вовсе не реагируют на вопросы. Слуги дон Руматы затыкают уши, чтобы не слышать, как он музицирует. Дело, конечно, не только в музыке. Здесь все персонажи с заткнутыми ушами.
7. Дистантность — значимые эпизоды стоят далеко друг от друга. Например, в начале фильма мы видим, как некий человек с каким-то неистовством бросается к грязи, хватает ее, его оттаскивают, возникает какой-то скандал из-за грязи, но мы не понимаем, в чем дело. И только спустя несколько эпизодов мы видим этого человека, который набрасывается на осужденного умника. Только теперь становится ясно, для чего ему нужна была грязь. Но эти сцены настолько далеко отстоят друг от друга, что каузальная нить истончается, почти прерывается. Эта дистантность требует от зрителя предельной концентрации.
8. Элементы эллиптической конструкции: мы видим последствия резни, которую устроил дон Румата, но не саму резню. Центральное событие, обязательная сцена вынесена за кадр.
9. Собственно, почти вся фабула вынесена за кадр, буквально проговаривается в закадровом тексте, но и он не очень помогает ориентиро-

ваться в истории. Если не знать повести Стругацких, понять что бы то ни было трудно. Интрига «продавливается», забалтывается, тонет в атмосфере: мы буквально не слышим важных слов, они смазаны посторонними звуками, свистом, пением. Вдруг появляется некий новый раздражитель, и об интриге забывают — в фильме вообще много раздражающих, рассеивающих внимание факторов: кто-то кричит, пристает к героям с просьбами и т.д. Все третьестепенные персонажи здесь как назойливые мухи — отвлекают, мешают, становятся носителями хаоса ризомы.

10. Девиация пути героя. Цель — найти лекаря Будаха — чистая формальность. Дон Румата почти ничего для этого не делает, не идет к цели по прямому коридору классической наррации, собственно, Будах появляется в конце второго часа и почти сразу же дискредитируется («дурак ты, зря я тебя искал»). Десятью минутами ранее в закадровом тексте намечается другая цель — убить дона Рэбу, но окончательно она формируется только после убийства возлюбленной, то есть в середине третьего часа, за полчаса до финала.
11. Сам сюжет построен по ризоматическому принципу снежного кома — с каждым новым эпизодом появляются новые лица, автор не трудится объяснять, кто это, почему эти люди важны. Мы вторгаемся в сердцевину сразу нескольких интриг, каждая из которых не прояснена, но наоборот, затемнена. Все причинно-следственные связи ослаблены, и зритель ввергается в некое гипнотическое, полубессознательное состояние.
12. Ну и, наконец, работа с эстетикой безобразного. Слизь, выделения, кровь, внутренности, кости, грязь, фекалии — смрад этой атмосферы ощущается почти физически. С одной стороны, перед нами блистательное изображение, каждый кадр хочется разглядывать, настолько виртуозно он сделан. Но с другой стороны, из-за того, что именно в этом кадре изображено, хочется закрыть глаза.

«Трудно быть Богом» — это, по всей видимости, мизантропия в предельной концентрации. Причем не только по отношению к персонажам, изображенным на экране, но и к тем, кто сидит по ту сторону экрана. Герман делает все, чтобы к финальным титрам в зале не осталось ни одного человека. Герман не просто расставляет заслоны, блокировки, весь его фильм — одна большая трехчасовая блокировка, трехчасовое испытание зрительского терпения, трехчасовой акт насилия над зрителем. В финале картины мы слышим очень симптоматичный диалог. Девочка задает вопрос взрослому: «Тебе нравится эта музыка?» И сама же отвечает: «У меня

от нее живот болит». Видимо, это и есть тот эффект, которого добивается режиссер — ощущение какой-то невыносимой тоски, от которой болит не только голова, но и живот, ощущаешь физическую боль. Многие зрители жалуются, что во время просмотра им физиологически нехорошо.

Так все-таки: добивается ли Алексей Юрьевич этого контркоммуникативного эффекта? Конечно. Зрители непрерывным потоком выходят из зала. Но все-таки, несмотря ни на что, есть зрители, которые остаются, для которых работает толстовская формула «он пугает, а мне не страшно», то есть «Герман выгоняет, а я остаюсь». Остаюсь с пониманием, что «Трудно быть Богом» — грандиозная картина, которая сделана так, что ее невозможно, невыносимо смотреть. Но надо. Такое вот последнее, прощальное испытание, проверку на прочность оставил нам великий режиссер.

*Ирина Мартьянова*

## ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ РЕЦЕПТИВНОЙ ПРОГРАММЫ СЦЕНАРНОГО ТЕКСТА

Исследование выполнено при финансовой поддержке  
РГНФ в рамках проекта проведения научных исследова-  
ний («Текстообразующая роль киносценария в ретранс-  
ляции русской культуры»), проект № 14-04-00091

Сценарий обладает уникальной рецептивной программой, так как является риторическим типом текста, сопрягающим семиотические системы литературы и кино<sup>1</sup>. Ее уникальность мотивирована также тем, что кинопроизведение быстро устаревает, его претекст воспринимается здесь и сейчас, римейки фильмов требуют новой литературной основы. Адресат киносценария реален, это современники автора, а не воображаемый удаленный во времени читатель. Он пишется, как правило, для конкретного режиссера или в соавторстве с ним (режиссер и сценарист могут выступать также в одном лице). По свидетельству Ю. Арабова<sup>2</sup>, он создавал сценарии для А. Сокурова как прозу, а для О. Тепцова — в американской драматизированной технике.

Ценность сценария как объекта изучения рецептивной программы текста обусловлена его предназначенностью быть прообразом будущего фильма, однако это свойство нередко абсолютизируется. Р. МакКи трак-

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Риторика — механизм смыслопорождения // Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996. С. 46–73.

<sup>2</sup> Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие. М., 2003.

тует данную программу как воссоздание фильма в воображении читателя, отрицая литературность сценария, имея в виду все то, что нельзя снять на пленку<sup>3</sup>. С.М.Эйзенштейн, напротив, считал, что «секрет не в этом. [...] Никаких оков оптического изложения фактов мы не признаем. [...] Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер. И сценарист вправе ставить его своим языком. Ибо, чем полнее будет выражено его намерение, тем более совершенным будет словесное обозначение. И, стало быть, тем специфичнее литературно»<sup>4</sup>.

Со временем изменился сам характер рецептивной программы киносценария. В эпоху немого кино он существовал как претекст для создателей фильма и синопсис для зрителя во время его просмотра (эти функции сохраняют оперные и балетные либретто). «Железный», «эмоциональный» и другие типы отечественного сценария в разной степени провоцировали режиссерский бунт против закладываемой в них программы восприятия фильма. Современный же сценарий предлагает, скорее, его партитуру, в которой партии различных инструментов обладают неодинаковой степенью развернутости: подробно расписывается диалог персонажей, портреты и интерьеры даются нередко намеком, цветопись почти отсутствует. В его рецептивной программе есть то, что прямо войдет в кинотекст, и то, что «умрет» в нем или будет представлено имплицитно.

Тем не менее, зритель фильма пользуется меньшей свободой восприятия, чем зритель спектакля: сценарная программа восприятия определяет последовательность смены точек зрения, монтажных фрагментов, крупность плана и т.д. Степень ее диктатуры меняется в движении от литературного сценария к монтажной записи фильма, когда возрастает количество метатекстовых включений, регулирующих восприятие адресата, регламентирующих деятельность актеров, операторов, художников, осветителей и других создателей кинопроизведения.

Программа восприятия кинотекста является ключевой темой курса сценарного мастерства. В отечественной и зарубежной практике его преподавания используются термины рецептивной эстетики<sup>5</sup>: *горизонт ожидания, стратегия рецепции, эмоциональная установка, узнавание, прогрессирующее понимание* и др. Заметим, что Р. МакКи знакомит своих слушателей со стратегией сценарной рецепции не только на макроуровне текста, но и на

---

<sup>3</sup> Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М., 2008. С. 265.

<sup>4</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6-ти т. Т. 2. М., 1964. С. 47.

<sup>5</sup> Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.

уровне высказывания<sup>6</sup>. Сценаристы (прежде всего массового кинематографа) должны учитывать характер контакта и противоборства с адресатом в конвенции определенного жанра. Ю. Арабов, заведующий кафедрой кинодраматургии ВГИКа, в своем учебном курсе подчеркивает субординацию отношений адресанта и адресата. Последний, идентифицируясь с персонажами, ни в коем случае не должен быть «соавтором» фильма, выступать (даже временно) в роли адресанта. Проверим эти положения, сопоставив рецептивные программы сценариев (и повестей для кино) Э. Брагинского, Э. Рязанова и Г. Шпаликова, созданных в основном в 60-е гг. прошлого века.

Адресат повести Э. Брагинского и Э. Рязанова «Берегись автомобиля»<sup>7</sup> (*дорогой читатель*) становится в кинотексте *дорогим зрителем*. Разумеется, не только в сценарии, но и в повести для кино заложена программа визуального восприятия кинотекста<sup>8</sup>: «Максим смотрел на Деточкина безумными глазами Ивана Грозного, убившего своего любимого сына. А Юрий Иванович взирал на следователя, как всепрощающий отрок с картины раннего Нестерова». Но если читателю предлагается самостоятельное решение дилеммы осуждения или оправдания Деточкина («Дорогой читатель! Пожалуйста, вынеси сам приговор Юрию Деточкину»), то у зрителя нет возможности вариативного завершения фильма, по крайней мере у зрителя жанрового кино. Адресат сценария (несмотря на все варианты его номинации) может быть квалифицирован как читатель-зритель.

В «Берегись автомобиля» его образ наделен логикой здравого смысла, он любит детективные романы и фильмы. Стилизованный образ автора не столь далек от него. В его зоне частотны трюизмы («Человеку свойственно ошибаться, — говорит древняя пословица»). Он культивирует намеренно упрощенную оценочную оппозицию (*правильно/неправильно*), конгениальную мировосприятию Юрия Деточкина: «Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — вот три составных источника нашего героя»<sup>9</sup>.

В паре адресант — адресат главенствующая роль принадлежит автору (точнее, соавторам), демонстрирующему читателю-зрителю свое превосходство («Ты, конечно, не мог догадаться...»). В отличие от адресата, он знает то, что находится за пределами хронотопа или во «внутренней»

---

<sup>6</sup> См. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. С. 264.

<sup>7</sup> Брагинский Э., Рязанов Э. Берегись автомобиля. М., 1967.

<sup>8</sup> Мартынова И. А. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003. С. 52–89.

<sup>9</sup> Рязанов Э. А. Неподведенные итоги. Л., 1991. С. 58.

истории персонажей: «Деточкину был знаком общительный характер Антонины Яковлевны». Адресант осуществляет прямое вторжение в процесс восприятия («Следует обратить внимание»; «Вспомните Колумба, который по ошибке открыл Америку!»), руководит им, используя обращения («Да, дорогой читатель! Несмотря на то, что исполнитель главной роли был под арестом, премьера состоялась!»). Он раскрывает свои интенции в названиях глав («ГЛАВА ПЕРВАЯ, детективная, чтобы заманить читателя»), расставляет повсюду векторные значки («Это про то...»).

Рецептивная программа разворачивается с учетом оппозиции, лежащей в основе создания интересного — очевидное / невероятное<sup>10</sup>. *Очевидное* иронично поддерживается, вводными компонентами (*конечно, как водится*), наряду с другими языковыми средствами, выражающими привычность, повторяемость; штампами и трюизмами (*перестал походить на дипломата, следователя, преступника, значительное лицо*); жанровыми стереотипами настоящего детектива: «...одинокий прохожий с портфелем в руках шагал уверенно. Было совершенно очевидно, что он знал, куда и на что идет!.. Глаза его, как водится, горели лихорадочным блеском».

*Невероятное* актуализируется разнообразными языковыми средствами, выражающими удивление (*ошарашенный, вдруг* и др.). Оно противостоит *очевидному* как *обманутое ожидание*, в выражении которого особая роль принадлежит высказываниям с уступительной семантикой («Зал, как обычно, кашлял и чихал, хотя на улице стояло лето»). Сценаристы заложили обманутое ожидание в программу восприятия будущего фильма, дозируя привычное, традиционное и неожиданное, новое (Арабов 2003, МакКи 2008). Э. Рязанов подчеркивал: «перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто»<sup>11</sup>. Пародийная сценарная стилистика, актуализируя программу восприятия кинотекста, настраивает адресата на обыгрывание штампов: жанровых, сюжетных, речевых.

В «*Берегись автомобиля*» программа восприятия предстает как программа узнавания («Глава, в которой выясняется...» и т. п.). Для его игровой стилистики естественно, что читатель-зритель узнает личность «преступника» задолго до того, как ее узнает следователь. Несмотря на иронию

<sup>10</sup> Эпштейн М. Что такое «интересное»? Между очевидным и невероятным. URL: [postnauka.ru/video/7082](http://postnauka.ru/video/7082)

<sup>11</sup> Рязанов Э. А. Неподведенные итоги. С. 58.



автора, адресату и персонажам необходимо пройти напряженный путь узнавания до самого конца:

И вот пришел день страшного суда;  
 Не менее драматично нарастали событие в кабинете Подберезовикова;  
 Максим, наконец, понял все! [...]  
 Как вдруг Деточкин остановился! Он не хотел подводить Подберезовикова. И, наконец, понял, как ему следует поступить.

В сценарную программу восприятия кинотекста входят средства идентификации читателя-зрителя с персонажем, прежде всего кванторы всеобщности (*каждый, все* и т. п.). Идентифицирующим свойством наделены также высказывания, описывающие эмоциональное состояние персонажей («Подберезовиков зашелся от ярости»; «Потрясенный Юрий Иванович повесил трубку»). Персонажи и адресат расширяют горизонты понимания, что подчеркнуто лексико-грамматическими и синонимическими повторами, казалось бы, избыточными, но оправданными жанровой рецептивной эстетикой:

— Да, это мне понятно! — саркастически заметил Максим.  
 — Ничего вы не понимаете! — с горечью вырвалось у Деточкина. Подберезовиков внутренне согласился с ним. Он действительно еще не все понимал. Совесть не позволяла ему пустить в ход ордер на арест, пока он не доберется до самой сути: что же толкнуло Деточкина на скользкий путь? [...]  
 — Я не понимаю, — допытывался Максим, — зачем вы затеяли всю эту кутерьму?  
 Деточкин превосходно понимал Максима.

Казалось бы, в сценариях и повестях для кино Г.Шпаликова<sup>12</sup>: «День обаятельного человека», «Долгая счастливая жизнь», «Летние каникулы» и др., — созданных в поэтической тональности, с иной «жанровой интонацией»<sup>13</sup>, рецептивная программа должна быть тоже принципиально иной. Отличия действительно есть, но в паре адресант-адресат и здесь сохраняется традиционно ведущая роль автора:

В этой истории предполагается много разговоров, длинных сцен,

<sup>12</sup> Шпаликов Г. Ф. Я жил как жил. Стихи. Проза. Драматургия. Дневники. Письма. М., 2013.

<sup>13</sup> Рязанов Э. А. Неподведенные итоги. С. 62.

которые будут разворачиваться на многих страницах, да и герой ее, как вы убедитесь впоследствии, не в меру красноречив, поэтому мне приятно предложить вам начало, в котором не будет никаких разговоров вообще, а будут такие славные вещи, как пляж в Серебряном бору, как летнее безоблачное небо, блеск воды, солнце...

Но пора вернуться к героям этой истории, которых мы оставили... (*День обаятельного человека*)

Лена была в своем выходном платье — вот вам ее платье, для театра, 7 ноября, 1 мая, Нового года...

Вообразите еще и улицу, вечернюю толпу, молодые лица, голоса. Треск льда на подмерзших лужах. (*Долгая счастливая жизнь*)

В сценариях Г. Шпаликова адресатом также является читатель-зритель, восприятие которого предполагает проекцию кинотекста: «Во время их разговора в кадре все время находятся Мария и Петр» (*Летние каникулы*). Автор дозирует наблюдаемое / ненаблюдаемое, слышимое / неслышимое, задает ракурсы восприятия и его модальность («мы с удовольствием слышим»):

Мы не видим близко его лица. (*Долгая счастливая жизнь*)

Дядя Леня достает карандаш и прямо на стене начинает что-то чертить, вероятно, объясняя Андрею все преимущества нового моста. Мы не слышим голос дяди Лени. Мы слышим, что говорит Андрей... (*Летние каникулы*)

Взгляды всех присутствующих и Веры в их числе были обращены к Андрею... (*День обаятельного человека*)

Субординация отношений адресанта и адресата смягчается средствами выражения неопределенности, предположения, сомнения:

... шли молодые люди. С первых же минут их появления, да и, пожалуй, с первых же кадров нашей истории будет слышна мелодия; ее наигрывает кто-то из идущих молодых людей на гитаре... (*Долгая счастливая жизнь*)

Адресант субъективизирует восприятие, подчеркивая его оценочность, фокусирует его, используя слова ЛСГ впечатление, внимание, выделение:

... все это производило самое хорошее впечатление. (*Летние каникулы*)

Смотрели на Марию — она была новым лицом в городе, и, кроме того, она была просто красива, и на нее всегда обращали внимание. (*Летние каникулы*)

...лицо ее выделялось среди других какой-то внутренней, взрослой печалью. (*День обаятельного человека*)

В сценариях Г. Шпаликова невыделенность персонажа как объекта восприятия временна и требует мотивации:

Его появление не должно быть замечено вначале...

Герои этой истории двигаются в пляжной толпе, не выделяясь из нее и не привлекая особенного внимания, хотя девушка стройна и хороша собой, а парень — представляет из себя образец мужественности... (*День обаятельного человека*)

В коммуникативном треугольнике (адресант, адресат, персонаж) субъекты восприятия не только объединяются, но и противопоставляются друг другу. Последовательно объединяются адресант и адресат, противопоставленные главному персонажу (персонажам). Ему не дана полнота восприятия автора и читателя-зрителя, что мотивирует ограниченность развертывания его текстовой зоны:

Вот, кончая это, я хочу написать, как они стояли вокруг рояля — локти на крышку, лица серьезные, славные [...] Это подробное описание занимает в нашей истории очень небольшое место, поскольку все это видит наш герой, проходя по пустеющему залу в поисках Лены. Ему-то нет никакого дела до этих песен и до этих ребят. (*Долгая счастливая жизнь*)

В отличие от автора и адресата, персонажам Г. Шпаликова недоступно восприятие ирреального:

И тут с баржей происходит превращение, которое не увидят едущие в автобусе люди...

Из темной воды, из пасмурного ноябрьского дня баржа внезапно, без всякого перехода всплывает в ослепительный летний день [...]

Реальным выражением счастья плывет она среди блеска летнего дня. И я могу только добавить, что ничего другого не скажешь, никак по-другому не назовешь то состояние покоя и радости, когда видишь баржу, скользящую бесшумно по травам и полевым цветам. (*Долгая счастливая жизнь*)

У автора, его адресата-единомышленника и персонажей разные интенции восприятия, что осложняет сценарную рецептивную программу языковыми средствами выражения обобщения, неопределенности и отрицания:

Ах, зима! Самой природой отпущенное счастье дышать твоим воздухом, колким, чистым, скрипеть твоим снегом, следы оставлять, просыпаться морозными утрами, чувствуя во всем здоровье и молодость, пока есть они, или же другую, неизведанную радость, которая, может быть, и не совсем уже и радость, но что-то появляется в глазах, спокойных, обращенных скорее в прошлое, нежели в будущее, что-то появляется в них на мгновение светлое, и хотя слово это выражает немного, но, освещенные вдруг, глядят человеческие глаза на падающий снег, запоминая его или же вспоминая что-то свое, приветствуя его и прощаясь одновременно.

Все эти возвышенные мысли не появились сразу в голове нашего героя, но что-то все-таки появилось, что-то растрогало его и смутило во всех происшествиях этого вечера — в разговорах, в странности встречи, которая не кончилась ничем и этой своей незавершенностью и неопределенностью оставила его в недоумении (*Долгая счастливая жизнь*).

Автор, адресат и персонаж способны объединиться только в генерализованных высказываниях. Само отрицание обобщения в авторской речевой зоне только подтверждает эту закономерность развертывания текста Г. Шпаликова:

... кому в голову придет мысль днем целоваться на балконе при полном свете и так долго, что... Впрочем, я только пишу, как это было тогда, не обобщая вовсе: мало ли что бывает! (*День обаятельного человека*)

Бывает радость охватывает человека, а он и не знает, в чем тут дело, что тому причиной — молодость, душевное здоровье? — все так, но есть в этом и безотчетное: радость, и все. (*Долгая счастливая жизнь*)

Включение генерализованных высказываний, казалось бы, противоречит требованию кинематографической «зримости», но они необходимы для объединения субъектов восприятия, создания концептуальной глубины сценарного текста. Перенасыщенные кванторами всеобщности, они тя-

готуют к финалам произведений Г. Шпаликова, выделяя в программе восприятия *важное и неважное*:

Все дальнейшее уже не имеет значения, как неважно то, как они ехали вечером домой, как она была вначале еще немного обижена на него, да и не обижена, делала вид, что обижена, и то, что он говорил ей или сидел молча, и то, как они доехали и поднялись в свою квартиру, носившую следы ее побега, — все это неважно, а важно то, как она тогда повернулась к нему, возвращая этим поворотом головы все, чем они жили каждый день, все их заботы, разговоры, все их радости и огорчения, которые если и случаются с ними, то проходят так же быстро и так же они излечимы, как все, что было в этот летний день. (*День обаятельного человека*)

Несмотря на возможность слияния субъектных сфер, в сценариях Г. Шпаликова образ автора подчеркнуто индивидуален. Его речевая зона пронизана рефлексией на способ словесного выражения, немаловажной для восприятия будущего кинотекста:

...И сразу же — озаренное (слова этого не боюсь!) нежностью к тому, что тогда было, что вспомнилось сейчас, счастливое лицо Лены ...

...охранник спал, именно охранник, швейцаром его назвать неудобно, ибо какой он швейцар — в старом ватнике, в валенках, в шапке, завязанной на тесемки, чтобы уши не слышали, и с опущенным вниз козырьком, чтобы глаза не видели.

Момент расставания всегда неловок: и слова говорят не те, что хотелось бы сказать, — да и что говорить? — проще родное объятие, родные глаза — внимание души, так бы я сказал, внимание сердца. (*Долгая счастливая жизнь*)

В дискурсе Г. Шпаликова рецептивная программа может быть вариативной и гипотетичной, способной разворачиваться в режиме будущего времени:

Девушка, которая займет в этой истории основное число страниц, сидела спиной в сторону движения и пела всю дорогу. [...]

(Происходящее на сцене лишь косвенно связано с нашим повествованием. Выбор текста «Вишневого сада» поэтому ничем не ограничен. Он может быть любым.) (*Долгая счастливая жизнь*)

Этот полет может получиться хорошо и напомнит те незабываемые счастливые полеты, которые мы совершаем во сне, пока рас-

тем, а поскольку с течением времени такие сны снятся все реже и реже, то, я думаю, вам доставит большое удовольствие пролететь над Москвой хотя бы таким образом. (*День обаятельного человека*)

Таким образом, сценарная рецептивная программа имеет несомненную жанрово-стилевую обусловленность. Пародийная игровая стилистика «Берегись автомобиля» обуславливает ее развертывание как ироничной программы узнавания, раскрытия тайны. Своей добродушной дидактичностью она соответствует конвенции избранного сценаристами жанра. В лирическом, трагически недосказанном сценарном дискурсе Г. Шпаликова развертывается заведомо более сложная и обобщенная, вариативная, гипотетическая рецептивная программа, с иным балансом отношений внутри коммуникативного треугольника: адресант — адресат — персонаж. Но при всех различиях рассмотренных сценариев, невозможно отрицать обязательный и подчеркнуто эксплицитный характер заложенных в них программ восприятия фильма, что проявляется как на уровне высказывания, так и целого текста.

*Наталья Семенова*

## ОПЫТ КИНОБИОГРАФИИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ФАКТА В ФИЛЬМАХ «ТРИ ПЕСНИ О ЛЕНИНЕ» И «ИСМЕТ»

В 1934 г. на советские экраны массово выпускаются документальные и художественные фильмы, имеющие в основе сюжета биографии известных лиц: «Чапаев», «Челюскин — герои Арктики», «Три песни о Ленине», «Исмет» («Гибель Адата») и другие. В этих картинах присутствуют различные стратегии работы с фактическим и историческим материалом. На то, что подобная работа велась достаточно активно и не только сценаристами и режиссерами, указывают записи бесед Сталина с Б. Шумяцким, во время которых генеральный секретарь часто давал советы по внесению в визуальный ряд исправлений. Так, известно, что «Чапаева» к ноябрю 1935 г. Сталин смотрел 27 раз и неизменно комментировал<sup>1</sup>. Его внимания была также неоднократно удостоена документальная лента «Челюскин».

«Три песни о Ленине» и «Исмет», находясь несколько в стороне от официальных «блокбастеров»<sup>2</sup>, по-своему преломляли биографический факт в

---

<sup>1</sup> Запись беседы И. В. Сталина с Б. Шумяцким и А. Довженко во время кинопросмотра фильмов «Последний маскарад» и «Чапаев» 10 ноября 1935 г. о возврате помещений, занятых под драматические и иные театры, кинотеатрам, кинофильме «Щорс» // <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/56225>

<sup>2</sup> «Три песни о Ленине» в советском кинопрокате заняли довольно специфическую нишу фестивального кино — то, что мы сегодня назвали бы «арт-хаусным» направлением. Фильм был показан посещавшим студию «Межрабпомфильм» Гер-

киноповествовании. Между этими двумя картинами было много общего, начиная с темы и места действия, заканчивая сходством персонажей и цитатой из доклада Сталина. Однако они по-разному трактовали и изображали то, что Г. О. Винокур называл «личная жизнь в истории»<sup>3</sup>. Выявлению этих различий будет посвящена настоящая статья.

## БИОГРАФИЯ — КИНО — ПЕРЕЖИВАНИЕ — ИЗОБРАЖЕНИЕ

Когда мы говорим о биографии применительно к киноискусству, вполне закономерно возникает представление о документальных и художественных лентах, в которых с разной степенью достоверности показана жизнь известных в той или иной области людей. Не случайно, именно биографический фильм стал, по мнению Е. Добренко, метажанром сталинского кино<sup>4</sup>, обладающего высоким дидактическим потенциалом и ориентированного на изображение героев. Исследователь разграничивает две традиции: мифологизация исторической биографии («Чапаев») и, более поздняя, историзация мифа («Александр Невский»). С нашей точки зрения, эти два направления различаются по соотношению пропорций «сделанного» («величие и великолепие сотворенного») и «прожитого» («личность как собственно человек»)<sup>5</sup>. Картина «Исмет» посвящена легендарной женщине-летчице, соответственно, она принадлежит к тому же типу нарратива, что и «Чапаев». Что касается «Трех песен о Ленине» Дзиги Вертова, то с известной долей осторожности отметим, что они иллюстрируют тенденцию к историзации мифа.

На первый взгляд «Исмет» представляет собой вполне типичный образец биографии как повествования, в котором утверждаются общественные ценности и демонстрируются заметные достижения и победы конкретного

---

берту Уэллсу, послу США в СССР Уильяму Буллиту, членам американского посольства и вызывал восторженные отклики. «Три песни о Ленине» также были представлены на II Международной выставке кинематографических искусств в Венеции и первом советском международном кинофестивале (1935).

<sup>3</sup> Винокур Г. О. Биография и культура. Изд. 2-е., доп. М.: Издательство ЛКИ, 2007. С. 22.

<sup>4</sup> Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 120.

<sup>5</sup> Винокур Г. О. Биография и культура. С. 7–8.



субъекта<sup>6</sup>. У героини фильма есть прототип — азербайджанская летчица Лейла Алескер кызы Мамедбекова. За год до выхода картины на экран, она получила всесоюзную известность, став второй в государстве женщиной-парашютисткой. Фильм поддерживал проводимую властями политику эмансипации женщин и заключал в себе элемент воспитания. Что выделяло его из других биографических лент, так это сама Лейла Мамедбекова, которой на момент премьеры было 25 лет. То есть, перед нами завершенная история обретения героиней успеха и независимости, но далеко не завершенная биография.

Картина «Три песни о Ленине», как правило, не рассматривалась в контексте биографического нарратива. Анализировалось ее идеологическое содержание, киноязык, связь фольклорного и документального материала, эстетика травмы<sup>7</sup>. Однако возможна и такая интерпретация, что перед нами специфический биографический фильм. Дзига Вертов запечатлел на пленке работу механизма переживания, которое согласно Г.О. Винокуру лежит в основе биографии и является формой отношений между историей и личностью<sup>8</sup>. Поскольку «пережить что-либо — значит сделать соответствующее явление событием в своей личной жизни»<sup>9</sup>. Таковым событием, хотя отнюдь не единственным, в документальной ленте оказывается смерть Ленина. С помощью технических средств кинематографа Вертов стремился зафиксировать «интимные переживания людей», в частности их горе и радость. «Нужно было сделать так, чтобы аппарат проникал туда, где человек себя полностью открывает»<sup>10</sup>. Цель режиссера — «сделать невидимое видимым, неясное — ясным, скрытое — явным, замаскирован-

<sup>6</sup> Типпнер А. «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.). СПб.: Алетейя, 2013. С. 246.

<sup>7</sup> Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2005; Щербенок А. «...Взгляни на Ленина, и печаль твоя разойдется, как вода»: эстетика травмы у Дзиги Вертова // Травма: Пункты / Сборник статей под ред. С. Ушакина и Е. Трубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 704–722.

<sup>8</sup> Еще одним аргументом в пользу биографичности «Трех песен» становится проводимая через весь фильм идея «труда во благо», без которой «биография не могла состояться» (Типпнер А. «Ленин как идеал»: как рассказать детям о вожде // «Убить Чарскую»: парадоксы советской литературы для детей (1920-е–1930-е гг.). С. 246).

<sup>9</sup> Винокур Г. О. Биография и культура. С. 39.

<sup>10</sup> Статья Дзиги Вертова «“Три песни о Ленине” и “Киноглаз”» (1934) (Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1996. С. 138).

ное — открытым»<sup>11</sup> — была достигнута. По свидетельству самого Вертова смотревшие фильм иностранные зрители отмечали, что «непонятных мест нет». Происходило это потому, что универсальным медиа проводником в картине являются одновременно песня и иллюстративный ряд. Основная информация передавалась «по линии взаимодействия звука и изображения», объектом которого стали жизни вождя и «идущего из старого в новое [...] раскованного революцией человека»<sup>12</sup>.

Представление о том, что слова не самодостаточны и рассказывают только часть истории, отсылает нас к доктрине *ut pictura poesis* и ее естественному продолжению в *ut pictura biographia*<sup>13</sup>. В основе данных концепций лежит идея родства (*sisterhood*) разных видов искусств, в первую очередь поэзии и живописи, а также жанров, портрета и биографии. Последние два имеют общую черту — они фокусируются на персональной идентичности человека и его достижениях<sup>14</sup>. Не случайно «Исмет» открывается крупным планом с изображением летчицы, за которым следует повествование о ее жизни и пути к успеху. В случае с фильмом Вертова мы наблюдаем более сложную картину, когда через песню (поэзия) описывается биография исторического деятеля, включающая в себя ряд живых «портретов» — микробиографий частных лиц. Многие кадры хроники, где фигурирует Ленин, в дальнейшем стали использоваться в качестве его фотопортретов<sup>15</sup>.

Итак, «Исмет» и «Три песни о Ленине» рассматриваются нами в контексте биографического нарратива, причем оба фильма далеки от типичных образцов жанра сталинского кинематографа («Александр Невский», «Минин и Пожарский» и др.). Их отличает визуализация переживания, портретное изображение героев, разнообразие стратегий работы с факти-

<sup>11</sup> Статья Дзиги Вертова «Хочу поделиться опытом» (1934) (Там же. С. 135).

<sup>12</sup> Статья Дзиги Вертова «Без слов» (1934) (Там же: 132–133).

<sup>13</sup> *Painter N. I. Ut Pictura Poesis; or, The Sisterhood of the Verbal and Visual Arts // Writing Biography. Historians & Their Craft. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2004. P. 103–131; Wendorf R. Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images / Ed. Wendorf R. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. P. 98–124.*

<sup>14</sup> *Wendorf R. Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images. P. 120.*

<sup>15</sup> В частности, кинокадры похорон Елизарова, а также те, где Владимир Ленин приветствует москвичей, пришедших на закладку памятника «Освобожденный труд» (1920), и где он сидит на ступеньках трибуны во время III конгресса Коминтерна и другие (Мы видим Ильича. Рассказы о киносъемках. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 25, 52, 71, 81, 99, 118, 119). Все они вошли в фильм «Три песни о Ленине».

ческим материалом, что мы собираемся продемонстрировать на примере идеологем «новая женщина» и «смерть Ленина».

## НОВАЯ ЖЕНЩИНА

В фильме «Три песни о Ленине» две первые части подаются через точку зрения женщины. Основные герои картины, чьи истории проходят перед зрителем — Мелькю, Мария Белик, председатель(ница) колхоза. Среди них есть лишь один рассказывающий о себе респондент-мужчина — пожилой колхозник-ударник. Женщины, следовательно, занимают доминирующее положение в киноленте. С одной стороны, это связано с персональным интересом Вертова к данной теме и с попытками режиссера создать образ «синтетической Евы»<sup>16</sup>. С другой, отражена тенденция роста роли женщины в советском обществе 1930-х гг. Так, к примеру, в 1935 г. они составляли 42% промышленных рабочих<sup>17</sup>.

Вертов на первый взгляд выбирает потенциально конфликтный сюжет — процесс эмансипации женщины советского Востока. Сначала показана полностью закутанная деперсонифицированная фигура, затем на экране возникает открытое лицо Мелькю. Однако столкновения с носителями более традиционных взглядов, которое имеет место в «Исмет», внутри «Трех песен» не происходит. Социальная структура общества фактически не меняется, мужское и женское личное пространство остаются четко разграниченными. Если в начале фильма мы видим, что мужчины молятся отдельно, то затем возникает помещение клуба, куда доступ есть только у женщин. Не случайно, коллективные сцены женского труда и карьерного роста сопровождаются ремарками «Мой колхоз», «Моя страна», «Моя земля», «Мой университет» вместо посессивного местоимения «наш», которое сигнализировало бы о подлинном равенстве полов, и которое будет использоваться в третьей песне. Дистанция выражена даже по отношению к Ленину: «Мы не видели его ни разу. Мы не слышали его голоса, но всем нам он был близок, как отец — больше того»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Дерябин А. Введение в драматургию его жизни // *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. М.: Эйзенштейн-центр, 2004. С. 21.

<sup>17</sup> *Goldman W.Z.* Women at the Gates. Gender, Politics, and Planning in Soviet Industrialization. Cambridge; New-York: Cambridge University Press, 2002. P. 1.

<sup>18</sup> *Дзига Вертов*. «Три песни о Ленине» (Литературный сценарий) // *Дзига Вертов*. Из наследия. Т. 1: Драматургические опыты. С. 171.

Таким образом, перед нами на самом деле вовсе не «синтетическая Ева», спутница коммунистического Адама, а новая амазонка. Данная аллюзия косвенно подтверждается кадрами, где одна из героинь учится стрелять, а вторая сидит за рулем трактора, заменившего лошадиную силу. Амазонки же были первыми, кому согласно мифологии удалось приручить лошадей. Кроме того, председатель колхоза из третьей песни в монологе упоминает об отсутствии мужчин. Из речи, однако, не ясно, имеется ли в виду только аппарат управления или колхоз в целом. Принципиальное отличие новой Евы от амазонок заключается в том, что первая представляет собой персональную идентичность (Ева априори уникальна), тогда как вторые — носители коллективной идентичности.

Действительно, в фильме «Три песни о Ленине» нет единой героини, а есть множество портретов, в основном изображающих неизвестных. Лишь некоторые из них идентифицированы (Мелькю, например). Так Вертов, собирая кинодокументы о современной женщине, творит их коллективную биографию. Ее сюжетом является интеграция «я» в «мы», а основными вехами — перерождение и переживание смерти Ленина.

Первый ключевой момент остается за рамками киноповествования. Мы не знаем, что побудило Мелькю и других героинь отказаться от чадры, а крестьянке стать председателем колхоза. Мотивировка, присутствующая в одном случае, выражена крайне обтекаемо — «...но взошел луч правды — утро правды Ленина». Зато вместе с именем вождя вводится новое измерение — история. Фактически биография новой женщины начинается с момента ее перерождения, когда она решает принять активное участие в творимой вокруг нее социальной действительности. Но для ее полноценного превращения необходимо событие, влекущее за собой динамизацию процесса становления личности. И таковым оказывается смерть Ленина, переживаемая героинями в конце первой и во второй песнях, где мы можем наблюдать, как исторический факт трансформируется в биографический<sup>19</sup>. Вот почему кадры хроники перемежаются крупными планами лиц. Кинодокументы о последнем пути вождя из Горок в Москву становятся частью опыта скорбящих женщин. Через них постигается и история Гражданской войны. Лишь преодолев горе, женщина интегрируется в группу, где стираются половые различия. В третьей песне на крупные планы претендует равное количество женщин и мужчин, ее рефреном является — «...если бы Ленин увидел *нашу* страну сейчас!..» (курсив наш — Н. С.). Тогда, нако-

---

<sup>19</sup> Винокур Г. О. Биография и культура. С. 37.

нец, посредством интервью происходит включение фактов конкретных биографий в Большую историю.

Таким образом, в фильме «Три песни о Ленине» новая женщина представлена галереей портретов. В линейной последовательности они складываются в коллективную биографию, сюжет которой развивается от первоначального завоевания личного пространства (женщина-амазонка) через глубокое переживание факта смерти вождя к завершающему вхождению в единую Большую историю. В финале же гендерные различия стираются.

В фильме «Исмет» работа с фактом ведется совсем в другом направлении. Как мы уже упоминали, картина посвящена «первой тюрчанке-пилоту» Лейле Мамедбековой. Открывает его кадр-портрет смеющейся летчицы с развевающимися от ветра короткими волосами. Перед нами в отличие от «Трех песен о Ленине» биография конкретного субъекта. Однако она не совсем обычна и полна противоречий. Начинаются они уже на уровне сопоставления сюжета фильма с реальной историей прототипа.

Согласно фильму юная Исмет, которая изначально гармонично вписывается в существующую картину мира, входит в качестве второй жены в семью с патриархальными нравами. На свадебной церемонии первая жена практически на глазах у молодой супруги совершает самоубийство. После чего следует титр «так часто бывало до великих дней Октября». Хотя граница между прошлым и советским настоящим проведена четко, революция не приносит Исмет избавления. Лишь позже, попав в больницу с подозрением на бесплодие, она понимает, что является аутсайдером, а жизнь, которую она ведет, далека от нормы. Соседок по палате навещают заботливые мужья, поддерживающие жен в их социализации. Героиня предпринимает попытку интегрироваться в новую жизнь и приходит на завод, но даже фабрика не в состоянии помочь ей обрести свою идентичность, как другим женщинам. Избавление от прошлого наступает только во время полета<sup>20</sup>, когда ветер срывает с нее чадру, что по приземлении замечают все окружающие. В поисках себя героиня решается на кардинальный шаг. Исмет отказывается от своего женского начала и становится курсантом летной школы. Фильм заканчивается успешным самостоятельным полетом и восстановлением ее отношений с отцом, долгое время не принимавшим ее новый образ жизни.

---

<sup>20</sup> Сцена полета в «Исмет» коррелирует с эпизодом из фильма «Третья Мещанская» (1927), где краткое воздушное путешествие героев трактуется как «выход за пределы обыденного визуального опыта» и своего рода освобождение (Брансон М. Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова // Новое литературное обозрение. 2005. № 76. С. 182).

Лейла Мамедбекова, непосредственно участвовавшая в съемках фильма<sup>21</sup>, трудностей, с которыми столкнулась Исмет, в действительности не испытала. Она получила хорошее образование (играла на фортепиано, гитаре, разговаривала по-французски), в круг друзей ее семьи входил писатель Нариман Нариманов, будущий глава правительства советского Азербайджана<sup>22</sup>. В отличие от Исмет она была многодетной матерью. Однако все эти факты не нашли отражения в фильме, как и то, что в своем желании летать она пользовалась поддержкой мужа. Тем самым, мы сталкиваемся с одной из ключевых проблем *ut pictura biographia* — отбора материала и его композиции: как сохранить верность оригиналу, соблюсти баланс между минутным сходством и верность более общим качествам с тем, чтобы лучше определить истинный характер субъекта<sup>23</sup>.

Несовпадение Исмет и Лейлы Мамедбековой носит решающий характер. Это можно продемонстрировать на примере презентации внешности персонажа и прототипа. В кадре, предваряющем киноповествование, находится женщина с непокрытой головой и короткими волосами, что противоречит канонам ислама. Момент избавления героиней от косы не показан. Когда мы видим Исмет уже среди курсантов, то сначала не узнаем ее, так трудно выделить ее из их числа. В то же время существует фото Лейлы Ма-

---

<sup>21</sup> Л. Мамедбекова выполняла фигуры пилотажа. То есть, когда мы смотрим фильм «Исмет», мы одновременно можем видеть и актрису и того, кого она играет. Это еще одна особенность, которая делает данную картину уникальным опытом по отношению к другим кинобиографиям.

<sup>22</sup> Аскеров Р. Покорение неба. Летчица Лейла Мамедбекова // Баку. 2011. № 2. С. 72 (URL: <http://baku-media.ru/files/pdf/77/files/assets/basic-html/page74.html>). Существует и другая версия раннего периода биографии летчицы, приближенная к фильму. Она изложена в: [Микеладзе Г.] С небом на «ты» // Azərbaycan qadını. 2010. № 3 (URL: [http://www.a-q.az/classificator/predshestvenisa/predshestvenisa\\_136.html](http://www.a-q.az/classificator/predshestvenisa/predshestvenisa_136.html)). Согласно данному интернет-источнику Лейла Мамедбекова до 1926 года — семнадцати лет — не умела читать. Наличие двух противоречивых свидетельств доказывает, перед нами пример мифологизированной биографии, и, на наш взгляд, значительную роль в формировании легенды сыграл фильм. Имя этой летчицы актуально и в постсоветской культуре Азербайджана: в 1995 г. на экраны вышел документальный фильм о Лейле Мамедбековой, она упоминается в Указе Президента Азербайджанской республики об осуществлении женской политики в Азербайджанской республике (06.03.2000), а к столетию со дня ее рождения была выпущена марка с ее изображением.

<sup>23</sup> Wendorf R. *Ut pictura biographia. Biography and Portrait Painting as Sister Arts // Articulate Images*. P. 107.

медбековой, сделанное В. Ганашвили для журнала «СССР на стройке», где первая летчица на Востоке изображена в шлеме, полностью закрывающим волосы. От косы Лейла Мамедбекова, как и Исмет была вынуждена отказаться по профессиональным соображениям, однако впоследствии этот факт биографии был трансформирован в драматическую историю жертвы, принесенной небу:

Как любая красавица, Лейла очень гордилась своей роскошной длинной косой. Правда, в полете эта красота доставляла одни неприятности: когда ветер врывается в открытую кабину У-2, она нещадно хлестала пилота по лицу. Поэтому, когда Лейлу Мамедбекову отправили в Москву повышать квалификацию, руководство потребовало во избежание несчастного случая косу отрезать. Жестокое требование для любой женщины, а уж для восточной красавицы — так просто бесчеловечное. Пришлось ссылаться на запрет мужа. Тогда Бахраму Мамедбекову было составлено официальное письмо с просьбой разрешить супруге отрезать косу. В ответ пришел категорический отказ. Но Лейла уже не могла жить без неба и была готова на жертву. Отрезанную косу она ценной посылкой отправила мужу в Баку<sup>24</sup>.

Согласно другим источникам от мужа было получено разрешение<sup>25</sup>.

Итак, в презентации Исмет — Лейлы Мамедбековой мы сталкиваемся с ситуацией, когда отбор фактов, подтверждающих абстрактный образ «сталинской соколицы», вступает в конфликт с личностью, послужившей прототипом. В обоих случаях перед нами уникальные биографии, к которым не применимо понятие нормы. Однако Лейла Мамедбекова не стремится разрушить установленный порядок. Когда возможно, она его придерживается. Об этом свидетельствует ее официальный фотопортрет и история с отрезанной косой. Летчица не может поместиться в рамках действующих социальных конвенций, потому что они не соответствуют масштабу ее личности. Исмет, напротив, ниспровергает существующую систему отношений, поскольку не может найти в ней свою идентичность. Так, отказ от личных деталей привел к искажению характера субъекта и его биографии.

Суммируя сказанное, несмотря на сходство тематики тип «новой женщины» в «Трех песнях о Ленине» и «Исмет» реализован по-разному. В первом фильме в качестве модели презентации выбрана коллективная

---

<sup>24</sup> Аскеров Р. Указ. соч. URL: <http://baku-media.ru/files/pdf/77/files/assets/basic-html/page76.html>

<sup>25</sup> См., например, URL: [http://www.baku.ru/enc-show.php?id=60593&cmm\\_id=276](http://www.baku.ru/enc-show.php?id=60593&cmm_id=276)

биография: субъект через переживание значительного события социальной действительности становится частью истории. Только тогда он получает право голоса (интервью Марии Белик и председателя колхоза), чтобы рассказать о своей жизни. Во второй картине, наоборот, приоритет отдается личной биографии, но отбор фактов и их подача приводят к имплицитному конфликту между персонажем и его прототипом. В дальнейшем сталинский кинематограф пойдет по пути синтеза этих двух моделей. Итогом чего станет появление Тани Морозовой — героини комедии Г. Александрова «Светлый путь» (1940), действие которой приходится на 1930–1935 гг.

### СМЕРТЬ ЛЕНИНА

В фильме Дзиги Вертова «Три песни о Ленине» центральным событием, влияющим на биографию героинь, является смерть вождя, которую они переживают как часть своей личной истории. В то же время нельзя забывать, что перед нами фрагмент жизнеописания самого Ленина, а именно его «последнего пути» (это словосочетание Вертов использовал в заглавии раннего варианта сценария).

Режиссер идет дальше позиционирования Ленина в качестве «самоолицетворения масс»<sup>26</sup>. Объектом изображения в документальной ленте становится также публичная похоронная процессия и всеобщий траур. Здесь на уровне сюжета обнаруживается уходящая в дореволюционное прошлое кинотрадиция<sup>27</sup> и эксплицируется одна параллель: конец жизни Ленина и его погребение перекликаются с обстановкой вокруг смерти другой крупной фигуры — Льва Толстого. А. Плущер-Сарно в статье «У меня не в Мавзолее, не залежишься!» лишь коснулся возможного сходства двух похорон. Он цитирует высказывание У. Никелла о том, что смертям известных людей в русском обществе придается политическое значение, но не развивает мысль о типологической однородности финалов биографий Толстого и Ленина.

Писатель и революционер — оба умирали в изоляции, в окружении посторонних. И в том и в другом случае тело покойного, наряду с руко-

<sup>26</sup> Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 203.

<sup>27</sup> Янгиров Р.М. Прощание с мертвым телом. Об одном сюжете российского экранного официоза и его подтекстах // Янгиров Р.М. Другое кино. Статьи по истории отечественного кино первой трети XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 151–162.



писями, становилось общественным достоянием<sup>28</sup>. Так, в фильме помимо претворения Ленина в коллективное тело народа и интеграции его образа в память последнего, все кадры, на которых запечатлен вождь и запись его голоса обладают статусом «наследия»<sup>29</sup>. Кроме того, похороны Толстого и Ленина сопровождались необыкновенным общественным ажиотажем, в чем заключалось их отличие от обычных частных погребений в присутствии узкого круга лиц, совершаемых в соответствии с христианской традицией. В итоге, как продемонстрировал это У. Никелл, тело может быть превращено в «политический козырь». Подтверждением чему является работа Вертова с пленкой в 1938 г., во время которой производилось изъятие кадров с попавшими в опалу деятелями.

В «Трех песнях» параллель между Толстым и Лениным напрямую не эксплицируется, но благодаря съемкам тела на смертном одре и процессии, присутствию жены и некоторым другим моментам, она возникает и продолжает существовать в кинолениниане<sup>30</sup>. Латентное сходство двух лидеров, литературного и политического, очень важно, поскольку они, каждый для своей эпохи, являли собой образец властителя дум. Смерть их стала, таким образом, моделью ухода из жизни, завершающим пуантом биографии. Данный момент будет актуализирован значительно позже, в «Тельце» А. Сокурова в сцене, где Ленин просит жену прочитать ему о последних днях Маркса, транспонируя данный сюжет на свою ситуацию.

С другой стороны, смерть Ленина в фильме Вертова персонализирована — это не только уход из жизни известного человека, но *единственного в своем роде* известного человека. Подобной интерпретации способствует фактографическая топика. Общественное пространство в «Трех песнях» связано с Мавзолеем как уникальным местом захоронения, личное — с

<sup>28</sup> Никелл У. Смерть Толстого и жанр публичных похорон в России // Новое литературное обозрение. 2000. № 44. С. 43–61; Nickell W. Tolstoi in 1928: In the Mirror of the Revolution // Epic Revisionism. Russian History and Literature as Stalinist Propaganda. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005. P. 17–38.

<sup>29</sup> Ту же функцию выполняет тиражирование печатных трудов Ленина в первой и третьей песнях.

<sup>30</sup> Аллюзия на фигуру Льва Толстого присутствует и в плакате ко второй части дилогии М. И. Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), где главный герой изображен рядом с девочкой. Это коррелирует с известной фотографией писателя с внучкой Таней (Т. М. Сухотиной). Об укорененности в культуре данной параллели говорит также тот факт, что в фильм А. Сокурова «Телец» (2000) включен эпизод, отсутствующий в сценарии Ю. Арабова: Ленин и Крупская во время прогулки оказываются на поле. Они идут по нему, изображая косцов. Интеллигент, который подобно крестьянину косит траву, — еще одна отсылка к Л. Н. Толстому.

имением Горки и, более конкретно, со скамейкой, на которой сидел Ленин и где он фотографировался. Если в отношении героинь фильма можно говорить, что переживание ими трагического события связывало их с историей, то в данном случае этот же результат достигался через «картинку» как «место памяти» (О. Булгакова). Изображение пустой скамейки (факт), таким образом, становится метафорой, утверждающей значимое отсутствие субъекта.

Таким образом, сюжет о смерти Ленина может быть рассмотрен как продолжение традиции документальных кинохроник похорон известного и социально значимого человека. В таком случае, эксплицируется параллель с кончиной Льва Толстого. В то же время не менее важными в фильме Вертова оказываются факты, связанные со сферой личной жизни Ленина — *его* скамейка, *его* комната, *его* дом. В итоге в картине «Три песни о Ленине» формируется сложный биографический комплекс, в котором взаимодействуют категории частного и общего, а детали поэтизируются, чтобы сильнее поразить зрителя своей фактографичностью.

\*\*\*

По мнению Е. Добренко, «история советского биографического фильма — это история *невстречи* фильма с биографией»<sup>31</sup> (курсив автора — Н. С.). В середине 1930-х гг. предпринимались попытки устроить подобную встречу с помощью различных экспериментов с подачей информации. В одном случае («Три песни о Ленине») факт помимо вертовского приема фиксации «жизни врасплох» становился частью масштабного эпического полотна и наделялся множеством культурных и метафорических смыслов. От этого он обретал большую значимость и сильнее воздействовал на субъекта. В другом («Исмет») — иллюстрация противоречила первоисточнику, что приводило к искажению черт оригинала. Кроме того, выбор слишком необычной женской судьбы препятствовал идентификации зрительниц с героиней. В результате, оба опыта оказались не очень удачными: и «Три песни о Ленине» и «Исмет» быстро сняли с проката. Возможно, причина заключалась в том, что идея *ut pictura biographia*, делавшая упор на категории персональности, не прижилась, а возможно, это произошло потому, что в структуре биографии важный компонент — «личная жизнь в истории» — был существенно переосмыслен.

---

<sup>31</sup> Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. С. 122.

Борис Рейфман

## «НОВАЯ ВОЛНА» АНГЛИЙСКОГО КИНО: «РАССЕРЖЕННЫЕ МОЛОДЫЕ ЛЮДИ» В ПОИСКЕ ДРУГОЙ «ПОДЛИННОСТИ»

Свои размышления об английской «новой волне» я начну с философско-культурологического «отступления» от заявленной кинематографической темы. Для того, чтобы прояснить ориентирующий ее контекст, необходимо хотя бы схематично обозначить те, касающиеся, в первую очередь, понятия «культура», пресуппозиции, без выявления которых будет непрозрачна логика дальнейших рассуждений.

На рубеже XVIII и XIX веков «культура», будучи словом, можно сказать, извлеченным из исторического небытия немецким идеализмом и тесно взаимодействовавшими с ним йенскими романтиками, претерпевала генезис как философское понятие, соотнесенное с возникшими тогда же концепциями «пограничности» индивидуальной человеческой жизни. Это становление смысла, предшествовавшее поглощению слова «культура» обыденными языковыми практиками, дало начало совершенно новой, связанной именно с культурной «пограничностью» и распространившейся на многие «высокие» сферы европейской жизни, философской традиции толкования истинности существования личности. Говоря о концепциях «пограничности», я имею в виду тот именно философский смысл понятия «трансцендентальность», который, в соответствии с переводимым как 'выходящий за пределы' значением латинского слова *transcendentis*, указывает на пребывание сознания одновременно по разные стороны некоторой границы.

История новоевропейской «трансцендентальности», как известно, восходит к кантовским «Критикам». В качестве трансцендентной онтологиче-

ской первопричины истинностной человеческой деятельности немецкий философ полагал присущий каждому индивиду, но при этом единый и внеисторичный, «целокупный» Разум, дающий «тайный» смысл и нравственному долженствованию, и имманентному, как познавательному, так и эстетическому, «продуктивному воображению». Выделение в отдельную философскую тему идеи совпадающей с самим бытием трансцендентальности субъекта, означающей пребывание субъективности на границе с телеологической «тайной» Разума, стало исходной позицией для всех дальнейших обоснований высшей, с этой точки зрения, формы человеческого существования. Позже, уже после И. Канта, «целокупный» Разум утратил свою трансцендентность, императивно руководящую «слепым», но слышащим его Голос индивидом, и, к тому же, перестал быть внеисторичным. Он как раз и превратился в «культуру», т. е. в те или иные, либо «современные», прежде всего, национальные, либо исторические, коллективно-психологические основания целостности субъективного мира человека, предопределяющие ту потенциальную целостность человеческого жизненного пути, которая при ее актуализации оказывается онтологически-истинной формой существования. А в первой половине XX века идея культуры как коллективно-психологических оснований целостности субъективного мира человека, «пограничная» связь с которыми дает экзистенциальную целостность отдельной человеческой жизни, соединившись с трагическим опытом Первой мировой войны и других кровавых событий, породила такие понятия, как «жизненный мир» и «интерсубъективность» Э. Гуссерля, «здесь-бытие», «понимание» и «подлинность» М. Хайдеггера, «диалог» и «большое время» М. Бахтина. Кульминацией же и в то же время, как оказалось, развязкой всего этого новоевропейского «культурно-пограничного» действия стало окончательное закрепление (прежде всего, в хайдеггеровском «Бытии и времени») статуса высшей формы экзистенциальной «подлинности» за определенной, первичной по отношению к любой другой форме истинного существования, языковой деятельностью, порождаемой не рациональным сознанием, а предельными бытийно-личностными глубинами. Данная лишь выдающимся творческим личностям своей эпохи эта «подлинная» языковая деятельность мыслилась как обретаемый в онтологическом «круге понимания» герменевтический выход к «границе» своего культурно-исторически обусловленного Я, а значит, к «границе» своей культуры.

Именно такое герменевтически-языковое «понимание», исходящее из ценности «культуры» как той коллективно-психологической субстанции, предельно-рефлексивная связь с которой предопределяет высшую форму творческого личностного существования, уже после Второй мировой

войны оказывается объектом атаки со стороны одновременно многих новых философских и социологических установок и даже превращается у наиболее враждебно настроенных оппонентов из «подлинности» в «жаргон подлинности»<sup>1</sup>. Однако этому довольно радикальному теоретическому обще-гуманитарному «повороту», проявившемуся как череда «поворотов» более частных, предшествовали, как это случалось почти всегда в европейской истории, изменения самого «опыта», происходившие примерно с середины 1950-х годов. Эти изменения были связаны с тем, чаще всего еще «смутным» в своих мировоззренческих предпосылках, мироощущением, которое, будучи на поверхности настроением, альтернативным нараставшему послевоенному потребительству, воспринимавшемуся как тотальный конформизм, объединяло, прежде всего, группы взрослых в военные годы молодых европейцев и американцев. Говоря о признаках данной тенденции в США, можно вспомнить, например, хипстеров и ставшего едва ли не их манифестом «Белого негра» Нормана Мейлера или некоторые детали биографии кинорежиссера Никола-са Рэя и экранную жизнь сыгранного Джеймсом Дином персонажа из его фильма «Бунтовщик без идеалов». Во Франции — и здесь мы уже совсем вплотную приближаемся к нашему кинематографическому сюжету — именно такого рода «бунтарские» настроения, в частности, объединили молодых интеллектуалов из журнала «Cahiers du Cinéma» («Кинематографические тетради»), ставших на рубеже 1950-х и 1960-х годов протагонистами французской «новой волны». Почти одновременно с написанием М. Мерло-Понти книги «Око и дух», но еще до того, как Р. Барт в своей «Camera lucida», метафорически назвав «раной, уколом, отметиной»<sup>2</sup> такое воздействие фотографии, которое преодолевает границы «человека культуры»<sup>3</sup>, ввел понятие *punctum*, их критические статьи и фильмы прокладывали один из путей будущим концептуализациям полагавшейся более фундаментально-«пограничной», чем герменевтически-языковое «понимание», визуальной «телесности».

Ну а в Англии примерно тогда же появились «рассерженные молодые люди» и тесно связанная с этим литературным и театральным движением

---

<sup>1</sup> «Жаргон подлинности. О немецкой идеологии» — опубликованная в 1964 г. работа Т. Адорно, в которой автор жестко критикует немецкий экзистенциализм первой половины XX в. (Адорно Т. Жаргон подлинности. О немецкой идеологии. М.: КАНОН +, 2011.)

<sup>2</sup> Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ad Marginem, 1997. С. 45.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.

небольшая группа сотрудничавших с журналами «Sequence» («Эпизод») и «Sight and sound» («Изображение и звук») «рассерженных» молодых кинокритиков, некоторые из которых, подобно их французским ровесникам из «Cahiers du Cinéma», вскоре занялись кинорежиссурой и как раз и стали основателями возникшего в 1958-м году течения в игровом кинематографе, получившего название «английская «новая волна»».

«Не может существовать незаинтересованной критики, как не может существовать незаинтересованного искусства»<sup>4</sup>, — писал в статье «Stand up! Stand up!» («Восстань! Восстань!»), опубликованной в 1956 году в журнале «Sight and sound» и ставшей программной для кинематографических «рассерженных», их лидер Линдсей Андерсон. Казалось бы, эти слова навеяны еще находившейся в гравитационном поле хайдеггеровской «подлинности» концепцией литературной «ангажированности» Ж.-П. Сартра, говорившего десятилетием ранее в эссе «Что такое литература?», что «для нас писать — значит действовать [...] писатель должен полностью ангажироваться в своих произведениях, воплощая в них не свою жалкую пассивность [...] но твердую волю, выбор и то тотальное предприятие, которое называется жизнью...»<sup>5</sup>.

Действительно, прежде всего именно сартровская «ангажированность» вспоминается, когда, как пишет К. Косенкова в статье «Путь вверх: генезис британской «новой волны»», читаешь у Андерсона, что и кинорежиссер, и кинокритик должны, перестав «быть «мелкой сошкой» киноиндустрии [...] в полной мере показывать свое отношение к предмету и приверженность определенной идее»<sup>6</sup>. Однако, когда звучащий в той же статье призыв «глубже проникать в действительность с поэзией и любовью»<sup>7</sup> сопоставляешь с документальными фильмами самого Андерсона, Карела Рейша, Тони Ричардсона и других будущих «ново-волновцев», а в 1956-м году являвшихся «учредителями» и участниками программы кинопоказов, названной ими «Свободное кино», проступает совершенно новая тенденция, и провозглашенная «приверженность определенной идее» обнаруживает свое глубокое отличие от сартровских интенций. На первый взгляд, столь похожие

---

<sup>4</sup> Цит. по: Косенкова К. Путь вверх: генезис британской «новой волны». URL://<http://www.cinemateque.ru>

<sup>5</sup> Сартр Ж.-П. Что такое литература? // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Издательство Московского университета, 1987. С. 330–331.

<sup>6</sup> Косенкова К. Путь вверх: генезис британской «новой волны».

<sup>7</sup> Цит. по: Дорошевич А. Полвека британского кино. Очерки. М.: НИИ киноискусства, 2008. С. 69–70.

на «ангажированность» понятия «attitude» (отношение) и «commitment» («приверженность»), имеющие прямое отношение к андерсоновскому пафосу отрицания «незаинтересованного искусства», оказываются — после «прояснения» их картиной «Каждый день, кроме Рождества» Андерсона, лентами «Мамочка не позволяет» Рейша и Ричардсона, «Мы парни из Ламбета» Рейша и другими фильмами «Свободного кино» — смыслами совсем с другого мировоззренческого материка. На этом материке нет места ни ценностям предельно-рефлексивной языковой «культурной пограничности», понимаемой как основание любых высших форм творчества, ни ценностям целостной человеческой жизни, связанной с этой «культурной пограничностью», ни каким-либо другим, непременно родственным этим ценностям, доминирующим новоевропейским приоритетам, например, ортодоксально-марксистским. При том, что своих документальных героев будущие создатели английской «новой волны» выбирали, как правило, среди представителей низших классов, воспринимались эти экранные персонажи как-то совсем иначе, чем пролетарии и другие люди труда в связанном с ортодоксальным марксизмом и прочими «левыми» идеологиями социально-протестным игровым и документальным кино предшествующих лет. Не было в фильмах «Свободного кино» ни направленной на преобразование массы в «коллективную личность» стратегии, подобной социальному конструктивизму С. Эйзенштейна, ни ориентирующей примерно на те же самые просветительские цели пропагандистской свехзадачи знаменитой британской документалистской «школы Грирсона», ни даже той, гораздо менее акцентированной, но все-таки несомненной марксистской подоплеку, которая была свойственна весьма почитаемому Андерсоном и его сподвижниками итальянскому неореализму.

Но что же тогда вытеснило в этих документальных фильмах все те мотивы, которые были столь важны для утверждавшего свою социальную активность кинематографа прежних десятилетий? Какого рода отсутствие этой, уже ставшей в XX веке традиционной, социальной активности стало одним из главных факторов огромного интереса к «Свободному кино» со стороны, прежде всего, молодого английского зрителя? Ведь, действительно, при том, что, как отмечает А. Дорошевич, «уже само обращение к изображению людей из социальных низов воспринималось в те годы как нечто совершенно революционизирующее литературу, театр, кино»<sup>8</sup>, вызван был этот интерес отнюдь не марксистско-революционным мировоззренческим контекстом, а неким совсем иным содержанием.

---

<sup>8</sup> Дорошевич А. Полвека британского кино. С. 78.

Для того, чтобы ответить на эти вопросы, приведу еще одну цитату из книги А. Дорошевича «Полвека британского кино». Анализируя документальную картину Андерсона «Каждый день, кроме Рождества», он говорит:

это совсем не документированный рассказ о крупнейшем в Лондоне продовольственном и овощном рынке в Ковент Гарден [...] или о проблемах мелкооптовой торговли, как могли бы трактовать ту же тему кинематографисты школы Грирсона [...] Здесь нет столь привычных для документалистики «прямого кино»<sup>9</sup> коротких интервью с торговцами, грузчиками и цветочницами [...]. Андерсон словно приглашает зрителя приобщиться к поэзии бесхитростной народной жизни, которая, подобно ночной работе на Ковент-Гарденском рынке, скрыта от глаз наблюдателя из средних классов<sup>10</sup>.

Ну а в более лапидарной форме характер поэтизации «бесхитростной народной жизни» раскрывается самим Андерсоном в манифесте «Свободное кино»: «Точка зрения подразумевает стиль. Стиль подразумевает точку зрения. Наша точка зрения исходит из веры в свободу, в преобладающую роль народа и в значительность повседневности»<sup>11</sup>.

«Значительность повседневности» здесь — ключевые слова. Именно «повседневность», тогда еще только превращавшаяся в философское понятие, но как определенное видение мира уже конституировавшая «опыт», приобрела у режиссеров английской «новой волны» кинематографические формы репрезентации и, наряду с предвосхитившими доминирование концептов «телесности» визуальными новшествами «новой волны» французской, стала одним из истоков того обще-гуманитарного «поворота», о котором шла речь в начале статьи. И как данный в обыденном мировидении «опыт», и как определенный концепт «повседневность» выражает альтернативное институционализациям установок на «истинное творчество»,

---

<sup>9</sup> Термин «прямое кино» был чрезвычайно популярен у документалистов 1950-х и 1960-х годов, хотя и трактовался по-разному. Общее желание преодолеть стереотипы официальной кинохроники и, прежде всего, ее грубые пропагандистские методы, воплощалось как в стремлении к абсолютному невмешательству в течение изображаемой «реальной жизни», так и в различных вариантах «вмешательства», в частности, связанных с социально-исследовательски ориентированным интервьюированием или, как в случае программы «Свободное кино», с определенной поэтизацией повседневности, названной Тони Ричардсоном «поэтическим натурализмом».

<sup>10</sup> Дорошевич А. Полвека британского кино. С. 77–78.

<sup>11</sup> Цит. по Дорошевич А. Полвека британского кино. С. 75.



доминировавших в «высоком» новоевропейском сознании в течение полутора столетий, соотнесение человеческой креативности с такими формами деятельности, которые совсем не обязательно связаны с «подлинностью» как «пониманием» или с какими-то другими вариантами «культурной пограничности». Уже в 1990 году в известной статье «Повседневность как плавильный тигль рациональности» Б. Вальденфельс писал:

Макс Вебер считает, что между харизмой и традицией расположена «выхолощенная повседневность», а Мартин Хайдеггер связывает безликость, анонимность Ман с беспочвенной, праздной болтовней [...] Отвечая на эту слишком поспешную критику, которая обесценивает процесс «оповседневнивания», я хочу обратить внимание на своеобразные преимущества, которые он с собой несет. Оповседневнивание означает, прежде всего, воплощение и усвоение того, что входит в «плоть и кровь» человека. Сюда относятся: запоминание выражений языка, разучивание гамм и аккордов, обращение с приборами, ориентация в городских кварталах или на открытой местности. Здесь знание и навыки приобретают надежность [...] Это воплощение никоим образом не связано с чистым применением правил или даже с механической дрессировкой, но оно само есть вид опыта<sup>12</sup>.

Именно интенция «оповседневнивания» являлась подспудной субстанцией литературы и театра, кинокритики и кинорежиссуры «рассерженных» молодых английских интеллектуалов, происходивших, так же, как и их герои, чаще всего из далеких от «высокой» культуры рабочих семей и выросших в индустриальных городах севера Англии. Индифферентность окружающих людей к этому творческому «оповседневниванию» своей жизни, потенциально предданному любому «обыкновенному», а не какому-то выдающемуся, человеку и способному каждодневно обновлять не мир, а самого этого «обыкновенного» человека, была и одной из главных причин, казалось бы, не мотивированной внешними обстоятельствами «рассерженности» литературных и кинематографических героев этих авторов. Другая же, скорее всего, даже более глубокая, причина «рассерженности» персонажей, с 1958-го года, как правило, переходивших со страниц романов и рассказов в ставшие уже игровыми фильмы бывших создателей документальной программы «Свободное кино», заключалась в сложнейшем внутреннем процессе обретения этими персонажами состояния своей

---

<sup>12</sup> Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социо-Логос. М.: Прогресс, 1991. С. 45.

творческой «повседневности», превращающейся в таком случае в преодолевающую «омассовление» самодостаточность. Не находящая рационального объяснения, но чрезвычайно привлекательная для многих молодых англичан того времени «психопатическая» агрессивность Джимми Портера, героя пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе» (1956) и одноименного фильма Тони Ричардсона (1958), «странное» бунтарство героев Альберта Финни из картины Карела Рейша «В субботу вечером, в воскресенье утром» (1960) и Тома Кортни из «Одиночества бегуна на длинную дистанцию» (1962) Тони Ричардсона как раз и предопределены их стремлением к какой-то иной «подлинности», имеющей отношение не к «высокому» новоевропейскому ее пониманию, а именно к самодостаточной «повседневной» экзистенциальности.

Завершая данную статью, можно теперь уточнить ту, как я полагаю, важнейшую тему и «рассерженных» литераторов, и английской кинематографической «новой волны», которая, хотя и не обозначалась самими писателями и кинорежиссерами в явном виде, но примерно в середине 1960-х годов, т. е. через несколько лет после того, как эти течения перестали существовать, была эксплицирована основателями Бирмингемского Центра *cultural studies* и родственным данному исследовательскому направлению политическим движением «новых левых». Тема эта, как, я надеюсь, мне удалось показать, была связана с поиском преодолевающих доминирование новоевропейского «высокого» понимания «подлинности» и, таким образом, «не элитарных» путей выхода из порока «омассовления», культуриндустрии, потребительства. Картина Линдсея Андерсона «Эта спортивная жизнь» (1963), которую часто называют последней в истории английской «новой волны», так же, как и фильмы Джона Шлезингера «Билли-лжец» (1963) и «Дорогая» (1965), выявили определенные тупики этого поиска и, можно сказать, отступление формировавших его интенций перед натиском уже совершенно новых ипостасей эпохи потребления. Но это уже другая история.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Абдуллина Марина Ринатовна*, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия)

*Андреанова Мария Дмитриевна*, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург (Россия)

*Бугаева Любовь Дмитриевна*, доктор филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

*Булучевская Елизавета Андреевна*, аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

*Григорьева Надежда Яковлевна*, доктор философских наук, преподаватель, Университет Тюбингена, Тюбинген (Германия)

*Донскова Юлия Викторовна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Москва (Россия)

*Зарубина Дарья Николаевна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Ивановский государственный энергетический университет, Иваново (Россия)

*Капрелова Маргарита Борисовна*, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, Санкт-Петербург (Россия)

*Кокошникова Наталья Александровна*, аспирант, Санкт-Петербургский национальный исследовательский университет информационных технологий, механики и оптики, Санкт-Петербург (Россия)

*Коршунов Всеволод Вячеславович*, кандидат искусствоведения, преподаватель, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

*Левицкий Аркадиуш*, Dr. Hab., профессор, Вроцлавский университет (Польша)

*Мартьянова Ирина Анатольевна*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург (Россия)

*Перельштейн Роман Максович*, доктор искусствоведения, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, Москва (Россия)

*Полищук Вера Борисовна*, кандидат филологических наук, переводчик, независимый исследователь, Санкт-Петербург (Россия)

*Рейфман Борис Викторович*, кандидат философских наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва (Россия)

*Семенова Наталья Валерьевна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

*Славина Ольга Юрьевна*, кандидат филологических наук, доцент, Гамбургский университет, Гамбург (Германия)

*Смирнов Игорь Павлович*, доктор филологических наук, профессор, Констанц (Германия)

*Тульчинский Григорий Львович*, доктор философских наук, профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург (Россия)

*Фоменко Андрей Николаевич*, доктор искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

*Фуртай Франциска Викторовна*, доктор искусствоведения, профессор, Ленинградский государственный университет им. А.С.Пушкина, Санкт-Петербург (Россия)

*Щербенок Андрей Валерьевич*, кандидат филологических наук, PhD, профессор практики Центра образовательных разработок Московской школы управления СКОЛКОВО Москва (Россия)

*Щукина Кира Александровна*, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург (Россия)

[illegible]

[illegible]

# КИНЕМАТОГРАФИЯ ЖЕЛАНИЯ И НАСИЛИЯ

СБОРНИК СТАТЕЙ

ООО «Издательский дом «Петрополис»  
197101, Санкт-Петербург, ул. Большая Монетная, д. 16.

офис-центр 1, пом. 22, тел.: (812) 336–50–34

Подписано в печать 16.11.2015

Формат 60×84/16. Печать офсетная. Бумага офсетная

Гарнитура Minion Pro

Усл. печ. л. 21,6. Тираж 1000. Заказ № 86

Отпечатано в типографии «Град Петров»

ООО ИД «Петрополис»

e-mail: [info@petropolis-ph.ru](mailto:info@petropolis-ph.ru)

<http://www.petropolis.ru>

[www.petrobook.ru](http://www.petrobook.ru)