Acta eruditorum 2018 Выпуск 29

Главный редактор

Д. В. Шмонин

Зам. главного редактора

М. Ю. Хромцова

Отв. секретарь редколлегии

О. И. Кулиев

Редакционная коллегия

В. А. Щученко

О. Г. Оленчук

И. А. Вахрушева

А. А. Синицын

С. М. Капилупи

И. С. Пучкова

Т. В. Литвин

Издается с 2005 г.

СОДЕРЖАНИЕ

OVERTURE

Синицын А. А.
РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ СИНЕМА:
ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА СПЕЦВЫПУСКА
«ACTA ERUDITORUM», ПОСВЯЩЕННОГО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КИНО. 3

PERSONAE

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948):
к 120-летию со дня рождения

Борзова Е. В.
ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
НА ФИЛЬМЫ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА 17

Дого Д.
БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ
В КИНОКАРТИНЕ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА «БЕЖИН ЛУГ»:
ФИЛЬМ ВОПРЕКИ СОВЕТСКИМ КАНОНАМ 21

Эрнст Ингмар Бергман (1918–2007):
к 100-летию со дня рождения

Синицын А. А.
КАРТИНЫ БЕРГМАНА. СТИХОТВОРЕНИЯ
(ФРАГМЕНТЫ ПОЛИПТИХА «СТРАСТИ ПО ИНГМАРУ»). 28

Ставцева О. И.
СТЫД И (НЕ)ВОЗМОЖНОСТЬ СПАСЕНИЯ: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ
ФИЛЬМА И. БЕРГМАНА «СТЫД» (К 50-летию КИНОКАРТИНЫ) 29

Лагутин С. В.
ИНГМАР БЕРГМАН. СЕМЬДЕСЯТ МИНУЛО. 34

Михаил Наумович Калик (1927–2017):
In memoriam

Синицын А. А., Егоров В. А.
ЛИРИК СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА МИХАИЛ НАУМОВИЧ КАЛИК 39

Некрасова Е. С.
САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАННОЕ, ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В КИНО МИХАИЛА КАЛИКА . . . 44

Веселова С. Б.
ЛЮДИ И ВЕЩИ: СРАВНЕНИЕ КИНООБРАЗОВ КАЛИКА И ТРИЕРА. 48

ИСТОРИЯ В КИНО

Античность в фокусе кинематографа
Образы эллинской мифологии и истории

Соловьева А. С.
«СТРАНСТВИЯ ОДИССЕЯ»: ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНОФИЛЬМА. 51

Теперик Т. Ф.
РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ:
ТРИ ВЕРСИИ О 300 СПАРТАНЦАХ. 56

Лики древнеримской культуры

Забудская Я. Л.
ПОЭТИКА КОНТРАСТА: КИНОВЕРСИИ СУДЬБЫ КОРИОЛАНА 61

Издается
Русской
христианской
гуманитарной
академией

Адрес редакции:
наб. р. Фонтанки, 15,
комн. 505.
Санкт-Петербург,
191023

Тел. (812) 571-30-75
факс (812) 571-30-75
www.rhga.ru

ISSN 2307–6437

Доманина С. А.
ИСТОРИЯ ДИНАСТИИ ЮЛИЕВ-КЛАВДИЕВ
В РОМАНАХ ГРЕЙВЗА И ТЕЛЕСЕРИАЛЕ УАЙЗА 65

Синицын А. А.
ОПЫТ (РЕ)КОНСТРУКЦИИ ИСТОРИИ РЕЖИССЕРОМ ФЕЛЛИНИ:
МОТИВЫ И НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ФИЛЬМЕ *FELLINI SATYRICON*
(К 50-летию СОЗДАНИЯ КИНОКАРТИНЫ) 69

Колоколова Н. С.
ДРЕВНИЙ РИМ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИКА:
НЕКОТОРЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ВОСПРИЯТИЯ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ
В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА 94

Русская история и киноискусство

Давыдова Т. Т.
АТАМАН СТЕПАН РАЗИН В КИНОСЦЕНАРИЯХ И РОМАНАХ 1910-х — 1930-х гг. 102

Шипунов А. Н.
СОВЕТСКОЕ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО
1930-х — 1950-х ГОДОВ КАК ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ 106

Егоров В. А.
ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ: «РАСКАЛЕННЫЙ ХАОС» БЕЗ КОСМОСА 110

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

Давыдова О. С.
КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТРАНСТВО
И ВРЕМЯ В ТЕОРИИ ЖАНА ЭПШТЕЙНА 114

Уральский М. Л.
ЗВЕЗДА НЕ ДЛЯ «АЛЛЕИ СЛАВЫ»: ЛЕО БИРИНСКИ —
НЕМЕЦКИЙ КИНОРЕЖИССЕР И СЦЕНАРИСТ ГОЛЛИВУДА 120

Матченко Д. И., Цыткин Л. Б.
СЭМЮЭЛ ФУЛЛЕР: ОПЫТ НЕЗАВИСИМОСТИ 126

Можайская К. А.
МИФ О ФРАНКЕНШТЕЙНЕ: ОПЫТ СТРУКТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ 132

ФИЛОСОФИЯ — МИФОЛОГИЯ — КИНОИСКУССТВО

Евразийские киноопыты и кинообразы

Сидоров А. М.
ТЕЛЕСНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ:
«ФИЗИОГНОМИКА» БЕЛЫ БАЛАША 138

Малкина С. М.
КИНОЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ: МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ И КИМ КИ ДУК 144

Антонова К. А.
ОБРАЗЫ БЕЗОБРАЗНОГО: ДЕМОНСТРАЦИЯ ВНЕШНИХ И ВНУТРЕННИХ
ИЗЪЯНОВ В КИНОКАРТИНЕ А. БАЛАБАНОВА «ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ» 149

Киномифологии Нового Света

Никонова С. Б.
«АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ» Ф. Ф. КОППОЛЫ:
ОТКРОВЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ РЕАЛЬНОСТИ 153

Удалова В. В.
РАЦИОНАЛЬНОСТЬ МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ ГИЛЬЕРМО ДЕЛЬ ТОРО 161

Братина Б. Р., Братина О. А.
ПОСЛЕДНИЙ ФИЛЬМ ПРО ЛЮБОВЬ 166

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ РХГА

Синицын А. А.
О РАБОТЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ
В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ — VI», ПОСВЯЩЕННОГО СТОЛЕТИЮ ИНГМАРА
БЕРГМАНА (РХГА, 24 мая 2018) 169

IN MEMORIAM

Синицын А. А., Братина О. А.
ПАМЯТИ РЕЖИССЕРА БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ (16.03.1941–26.11.2018) 174

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ 179

ACTA ERUDITORUM. 2018. Вып. 29.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018.

OVERTURE

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.001
УДК 791.43; 79.01/.09

Синицын А. А.
Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия;
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ СИНЕМА: ПРЕДИСЛОВИЕ РЕДАКТОРА СПЕЦВЫПУСКА «ACTA ERUDITORUM», ПОСВЯЩЕННОГО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ КИНО

Sinitsyn A. A.
VARIOUS ASPECTS OF THE CINEMA:
THE EDITOR'S INTRODUCTION OF THE ACTA ERUDITORUM
SPECIAL ISSUE DEVOTED TO THE HISTORY AND THEORY OF CINEMA

Фердинанд Гриффон (Пьеро): Мне всегда хотелось знать,
что же такое кино на самом деле? <…>
Сэмюэл Фуллер: О!.. Кино — это как поле битвы.
Как любовь. Ненависть. Действие. Насилие. Смерть.
Одним словом — чувства!
(из к/ф «Безумный Пьеро», реж. Ж.-Л. Годар, 1965)

Кино = чувства. С этой простой и емкой фуллеровско-годаровской дефиниции начну предисловие к специальному выпуску журнала Русской христианской гуманитарной академии, который посвящен «десятой музе» — Синема, музе кинематографии.

Столетие назад, на заре кинематографа, В. И. Ленин якобы изрек: «из всех искусств важнейшим является кино». Эти слова, которые приписывают основателю советского государства, в действительности относились к необразованным массам, и само выражение свидетельствует, скорее, о примитивизме киноискусства, к тому же, как принято считать, полностью эта фраза звучит так: «В то время, пока народ неграмотен, важнейшими из искусств для нас являются кино и цирк» (см. интересные замечания в схолиях О. А. Ковалова к Эйзенштейну: (см. [52, с. 949, примеч. 25]; ср. также: [44, с. 18], и в целом разделы книги Н. А. Хренова о зрелищных формах в культуре: [44]). Разумеется, к этой ленинской максиме, давно уже ставшей хрестоматийной, нельзя относиться однозначно серьезно, но советский классик, бесспорно, был прав в том, что кино как синтетическое искусство (и тем паче, звуковой кинематограф, широкое применение которого Ленин не застал) впечатляет посильнее литературы, музыки, живописи и даже театра.

Несомненно и то, что этот вид искусства более доступен народным массам; кино всегда было популярно и, как и всякое искусство — sub specie Platonis, — выполняло и выполняет воспитательную функцию (об этом и музыкальная комедия-вестерн А. И. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов», вышедшая в СССР на заре «перестройки»). Магия кинематографа гипнотизирует, будоражит чувства, заряжает, вдохновляет, формирует сознание. Кино и миф сопряжены, как и иные виды искусства, но в большей степени, чем любой другой из них.

Влияние новой музы на век двадцатый и начало нынешнего столетия — колоссально. Кино открыло новые возможности мирови́дения и, соответственно, мироведения. Рождение и смерть, родное и вселенское, отчуждение и коммуникация, жертвоприношение и информация, искажение и прозрение, правда и вымысел, сон и явь, инь и янь… — всё воплощает(ся в) кино. Ныне сложно представить мировую культуру без кинематографа: немого и звукового, черно-белого и цветного, пленочного и цифрового, документального и художественного, массового и камерного (интеллектуального), продюсерского и авторского. Обыгрывая приведенную выше фразу Сэма Фуллера (у Ж.-Л. Годара) о синема-чувствах, припомню суждение известного теоретика кино Б. Балаша, который считал, что инвенция кинематографии сродни открытию у человека нового органа чувств [1] (см. в этом выпуске журнала статью А. М. Сидорова).

«Что, если не само кино, может быть лучшей темой кино?» — задает риторический вопрос киновед А. Хаакман [43, с. 178]. Как и всякое искусство (но, опять же, в большей мере, чем иное искусство) кино склонно к саморефлексии. Здесь речь идет не о тех фильмах, где демонстрируется процесс кинопроизводства (для примера, упомяну из отечественных «Начало» Г. А. Панфилова и анти-бело-

Copyright © 2018

гвардейскую драму «Раба любви» Н. С. Михалкова), но о тех произведениях, авторы которых обращаются к исследованию самого процесса кинотворчества и онтологии кино, где самовопрошание представлено как творческий (и не только) кризис создателей картины (ср.: [54, с. 152 слл.]). В первую очередь, это могучий фильм Федерико Феллини «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963) — о поисках художника, связанных с желанием и невозможностью выразить себя, режиссерскими обязательствами, с одной стороны, и ожиданиями со стороны окружающих его людей.

> «<…> Картина (“Восемь с половиной” Феллини. — *А. С.*) вызвала несметное количество подражаний, в том числе и совсем не бездарных: свою версию того, как снимается фильм, который невозможно снять, предложили десятки режиссеров» [35, с. 98].

Теме создания кинофильма и личных отношений создателей посвящена драма Ж.-Л. Годара «Презрение» (*Le Mépris*, 1963), рассказывающая о «сделке» сценариста и продюсера, спорах продюсера и режиссера (эту роль исполнил классик немецкого кино Фриц Ланг), все они обсуждают фильм о героестранниках Одиссее и его (не)возвращении домой, где его (не) ждет Пенелопа. Трагикомедия Вуди Аллена «Воспоминания о звездной пыли» (*Stardust Memories*, 1980) — о популярном художнике, который осознает, что становится заложником амплуа комика (фильм-пародия на феллиниевские «Восемь с половиной»). Об авторской независимости, семейном быте и творческих поисках режиссера рассказывается в культовом американском фильме Пола Мазурски «Алекс в Стране чудес» (*Alex in Wonderland*, 1970). Картины «Всё на продажу» (*Wszystko na sprzedaż*, 1968) Анджея Вайды (своеобразный польский вариант «Восемь с половиной»), «Предостережение от одной святой проститутки» (*Warnung vor einer heiligen Nutte*, 1971) Райнера Вернера Фассбиндера и «Американская ночь» (*La nuit américaine*, 1973) Франсуа Трюффо раскрывают (каждая по-своему) секреты рождения фильма, показывая разного рода перипетии, мелочные ссоры, выяснения отношений, лесть, месть, ревность, измены, успехи и неудачи киношников. В названных фильмах Вайды, Трюффо и Фассбиндера на съемочных площадках царят нешуточные страсти; и всё это — во имя искусства!

Кажется, что в «Американской ночи», которая рассказывает о психологии и анатомии кино, представлена вся палитра чувств и отношений (см. главу в книге М. Трофименкова о культовом кино: [36, с. 124–130]). Показаны хлопоты, муки, страдания, жертвы реальных героев (авторов и актеров картины) ради создания иллюзорной реальности. Молоденькая дамочка Жоэль, помощница режиссера, произносит: «Мужчину ради фильма я бросить могу, но чтобы фильм ради мужчины!..» Напротив, ревнивая женушка одного из технических работников киногруппы истерически кричит в кинокамеру, что она ненавидит весь этот прогнивший мир кино, который является сплошным развратом, где все друг другу врут… И за кадром герой-режиссер (сам Ф. Трюффо) резюмирует: «Всем правит его величество кино!»

* * *

Третий год в Русской христианской гуманитарной академии существует Киноклуб (куратор А. А. Синицын). Раз в месяц в актовом зале академии Киноклуб совместно с Центром визуальной антропологии и визуальных медиа при РХГА (руководитель В. А. Егоров) проводятся кинопоказы фильмов с последующим их обсуждением. На кинолекториях выступают преподаватели и студенты РХГА, а также гости академии. Постоянными участниками Киноклуба являются киновед и философ Е. С. Некрасова (Российский государственный институт сценических искусств), философы С. Б. Никонова и О. И. Ставцева (Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов), С. В. Лагутин, А. К. Новикова, А. А. Панасенко, антрополог С. Б. Веселова, филолог А. В. Денисенко, историки В. П. Никоноров и Д. А. Щеглов, историк русской философии А. А. Ермичёв и другие.

Одна из задач, которую видят организаторы Киноклуба — знакомство участников с образцами отечественного и мирового кинематографа. Но задачи нашего семинара не только просветительские, Киноклуб РХГА является площадкой для дискуссий. В выборе фильмов для совместного просмотра у нас нет какой-то приоритетной тематики: смотрим и исследуем кино разных жанров и направлений. Непременное условие — фильм должен впечатлять, вдохновлять, озадачивать и побуждать к дискуссии. При обсуждении каждый из зрителей-участников Киноклуба может поделиться своими соображениями. Полифония мнений порождает опыт коллективного «чтения кинотекстов».

Можно сказать, что этот тематический номер «Acta eruditorum» (*AE*) во многом является продуктом деятельности Киноклуба РХГА.

* * *

В предыдущих выпусках журнала уже появлялись статьи, эссе и критические заметки о кино и кинематографистах. Были опубликованы статьи доктора искусствоведения Ф. В. Фуртай об экранизации произведений Лермонтова, Боккаччо, Данте [40; 41; 42], очерк студента СПбГИК Е. А. Доценко о музыке в советском кинематографе [8], этюд искусствоведа А. В. Белоногова о сказке в чешском кино [3], статья киноведов О. А. Ковалова и С. А. Семенчук о «Вассе» Г. А. Панфилова [24], критические замечания автора этих строк к фильму Г. Сукачева «Дом Солнца» [26]. В одном из номеров *AE* (2014, 16, с. 54–100) целый раздел составили материалы всероссийской конференции «Сергей Эйзенштейн: динамика восприятия — 1990–2000-е гг.»: статьи В. А. Мазина, А. В. Гусева, А. В. Сергеева, О. А. Ковалова, В. В. Забродина, С. А. Семенчук и других искусствоведов и историков театра и кино.

Но редколлегия журнала решила сделать настоящий номер *AE* полностью «киношным». Идея специального тематического выпуска родилась в нашем разговоре с В. А. Егоровым после заседания антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем–V» (декабрь 2017 г.), которое было посвящено памяти кинорежиссера М. Н. Калика (о работе секции БЧМ см.: [30, с. 367–372]). В феврале 2018 г. мы составили Информационное письмо, в котором пригласили всех заинтересованных коллег к участию в сборнике по проблемам «важнейшего из искусств». В конце мая в рамках ежегодных Свято-Троицких чтений прошло очередное заседание нашего семинара, посвященное 100-летнему юбилею режиссера Ингмара Бергмана (отчет помещен в этом номере). Материалы этих двух собраний и составили основу настоящего спецвыпуска.

Двадцать девятый номер *AE* состоит из четырех основных тематических разделов, которые включают 25 публикаций российских и зарубежных исследователей.

Первый раздел озаглавлен «Personae». Он содержит три рубрики, где собраны статьи, посвященные трем выдающимся мастерам прошлого. 22 января 2018 г. исполнилось 120 лет со дня рождения советского художника, режиссера театра и кино, сценариста и теоретика искусства Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898–1948). Эйзенштейна называют «человеком эпохи Возрождения», «одним из самых важных режиссеров в истории кино» ([54, с. 57], об искусстве Эйзенштейна см. там же: [54, с. 56–64], с обзором работ режиссера и исследовательской литературе о нем). Мифоэпическое творчество Эйзенштейна поставило его в один ряд с архегетами мирового киноискусства. Приняв социалистическую революцию, Эйзенштейн всегда оставался по убеждениям и по духу советским, «красным», художником (см. новый сборник, который так и называется «Красный Эйзенштейн» [16]) — мастер-новатор, поэт Октября, «революционер в экранной культуре и мифотворец» [13]. Три года назад в книжной серии «Русский путь» была издана монументальная антология «Эйзенштейн С. М.: pro et contra» (том подготовлен группой петербургских киноведов: Н. С. Скороход, О. А. Ковалов и С. А. Семенчук) [52], переизданная в прошлом (2017) году в двух томах [53]. В 2016 г., который был объявлен «годом кино в России», в научно-популярной серии «Жизнь замечательных людей» вышла книга М. А. Кушнирова «Эйзенштейн» [17].

Мифотворцу советской истории в нашем выпуске посвящены две статьи. В работе сотрудника Государственного Русского музея Е. В. Борзовой (Санкт-Петербург) «Влияние изобразительного искусства на фильмы С. М. Эйзенштейна» обсуждаются художественные приемы и методы изобразительного искусства, которые использовал в своих произведениях классик кинематографа. В статье «Библейские мотивы в кинокартине Сергея Эйзенштейна “Бежин луг”: фильм вопреки советскому канону» итальянская исследовательница Дуня Дого, основываясь на архивных материалах, воспоминаниях современников и публикациях в периодической печати 1930-х гг., проводит анализ одного из шедевров Эйзенштейна (фильм не сохранился) в контексте исторической ситуации в СССР тех лет. Первоначальный вариант статьи Д. Дого о фильме «Бежин луг» был опубликован на английском языке. Перевод текста выполнен студенткой факультета мировых языков и культур РХГА Алесей Чичикалюк, под редакцией преподавателя РХГА Ю. В. Филипповой.

Следующая часть *AE*-29 тоже связана с большим юбилеем. В нее вошли материалы, посвященные 100-летию со дня рождения режиссера театра и кино, сценариста и писателя Ингмара Бергмана (1918–2007). Про Бергмана не скажешь, «один из»; как определил Вуди Аллен в своей поздравительной телеграмме к 70-летию шведского мастера, Ингмар Бергман возвышается над всеми другими своими собратьями, «возможно, самый великий художник кино со времени изобретения кинокамеры» [11, с. 12]. Бергман создал десятки художественных фильмов и в своем творчестве оставил немало загадок — занимательных и, быть может, неразрешимых…

Во всем мире в этом году широко отмечалось столетие режиссера. В СМИ постоянно появлялись сообщения о научных конференциях, кинофестивалях и разного рода выставках, посвященных Бергману. К юбилею режиссера его автобиография «Laterna magica» (1987) вышла в московском издательстве АСТ сразу в двух вариантах (различаются только оформление книг и аннотации к ним): в серии «Юбилеи великих и знаменитых» она опубликована как «Шепоты и крики моей жизни» [2], а в серии «Эксклюзивные биографии» — под заглавием «Моя жизнь» [5] (эта книга анонсирована, но мне она пока знакома только по рекламным фрагментам в Интернете: URL: https://ozon-st.cdn.ngenix.net/multimedia/1024965651.pdf). «Мастерская “Сеанс”» выпустила сборник «Бергман» (сост. В. Степанов) [4], в который вошли статьи и очерки более двадцати российских киноведов, публицистов, писателей, историков театра и кино (большая часть из них ранее была опубликована в журнале «Сеанс», 1996, 13). Авторы рассматривают разные аспекты художественного мира Бергмана, созданные им мифы и мифы о самом шведском режиссере. Книга включает свыше двухсот снимков и, как и другие издания этой «Мастерской», стильно оформлена (изд. Л. Аркус; дизайн А. Журавлевой). В конце 2018 г. в петербургских «Подписных изданиях» вышли бергмановские «Рабочие тетради» [12]; этот интересный источник совсем недавно был впервые опубликован на родине режиссера. В «год Бергмана» во многих городах России прошли показы кинофильмов Бергмана, проводились открытые лекции, приуроченные к круглой дате. В августе состоялся премьерный показ нового шведско-норвежского документально-

го фильма «Бергман» режиссера Яне Магнуссона. И нашу краткую «бергманиану» мы также считаем скромным приношением вековому юбилею шведского гения.

Вторую часть «Personae» открывают два стихотворения А. А. Синицына из цикла «Страсти по Ингмару», написанные в разные годы по мотивам бергмановских кинокартин. Публикация доцента кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов О. И. Ставцевой «Стыд и (не)возможность спасения: философский анализ фильма И. Бергмана "Стыд"» посвящена 50-летию создания одного из бергмановских шедевров. Через призму современных философских концепций в статье представлен оригинальный взгляд на стыд, страх и спасение в этой картине пятидесятилетнего мастера. В очерке петербургского философа С. В. Лагутина «Ингмар Бергман. Семьдесят минуло» обсуждается проблема творческого кризиса. Автор интерпретирует поздравительное письмо Акиры Куросавы к 70-летнему юбилею И. Бергмана (1988), которое японский режиссер заканчивает товарищеским призывом: «Давайте держаться вместе во имя киноискусства» [11, с. 9].

Третья часть первого раздела *AE* посвящена памяти советского и израильского режиссера Михаила Наумовича Калика (1927–2017). Первым публикуется текст расширенного доклада А. А. Синицына и В. А. Егорова «Лирик советского кинематографа Михаил Наумович Калик», который был прочитан на пятом заседании семинара «Боги, люди и миры…» [30] (ранее этот доклад был опубликован в сокращенном варианте на английском языке: [75, p. 146–152]). Темы сакрального и профанного, общего и частного, художественного и документального в кино Калика рассматриваются в статье доцента РГИСИ Е. С. Некрасовой (Санкт-Петербург). Завершает эту мемориальную часть этюд петербургского антрополога С. Б. Веселовой «Люди и вещи: сравнение кинообразов у Калика и Триера», в котором предпринята попытка сопоставления (замечу, несколько неожиданного и парадоксального) образов (и) материальных предметов в творчестве столь далеких друг от друга (в разных смыслах) режиссеров: советского, М. Н. Калика (к/ф *Любить*, 1968), и датского, Ларса фон Триера (к/ф *Medea*, 1988).

* * *

Другие части этого выпуска представляют статьи по истории кино и по проблемам исторических и «историографических» (разъяснение этого понятия см. в статье А. А. Синицына в данном выпуске *AE*) фильмов, по философии киноискусства и о теоретиках кино.

В рубрике «История кино» — два раздела. В первом помещены шесть статей, авторы которых исследуют кинофильмы на античные сюжеты. Здесь выскажу ряд замечаний. В русской науке об античности интерес к кинематографу, мягко говоря, не велик. Конечно, российские коллеги-историки смотрят и обсуждают фильмы, созданные на сюжеты по истории и культуре древнего мира, но редко берутся за исследование подобных тем. Понятно, что фильмов про античность в отечественном кинематографе мало — за всю историю советского и российского кино их можно буквально по пальцам пересчитать. Но есть мировая традиция художественных и документальных фильмов, телесериалов, научно-популярных киноисследований. Из массы игровых фильмов Старого и Нового Света, снятых по мотивам древнегреческой и римской литературы или по мотивам современных романов и исследований древнего мира, можно назвать дюжину произведений, которые считаются классическими (см., например, список кинокартин, рекомендованных к просмотру студентам, специализирующимся по античной истории, в новом учебно-методическом пособии профессора СПбГУ О. Ю. Климова «Античная цивилизация»: [14, с. 39–40]). Кстати сказать, за рубежом ежегодно выходят десятки статей и книг по античности в кинематографе, авторами которых являются известные антиковеды, издаются сборники и монографии, посвященные конкретным фильмам на тему истории древнего мира (не стану указывать здесь полную библиографию, поскольку этот перечень занял бы несколько страниц, но упомяну лишь монографии и тематические сборники за последнее десятилетие: [56–66; 68–74; 76–79]). Российские искусствоведы, историки кино, кинокритики тоже редко обращаются к кино про античный мир, да и ракурсы их рассмотрения не всегда интересны для историков-антиковедов. Так уж сложилось, что юная муза Синема не вдохновляет жрецов Клио. И еще раз отмечу, что это не правильная ситуация, с которой я не могу согласиться.

Правда, в последние годы в России появились несколько публикаций о кино на античные темы. Например, к римской истории в кинематографе обращался выдающийся петербургский антиковед Э. Д. Фролов; в рецензии на исторический художественный фильм Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) ученый дал высокую (быть может, даже несколько завышенную) оценку этой картины [37, с. 385–390; 38, с. 404–407]. В 2012 г. в предисловии к очередному выпуску антиковедческого журнала «Мнемон» Э. Д. Фролов поместил небольшую, но важную статью, в которой эскизно обозначил проблемы отражения античности в кино и, шире, в современной игровой культуре [39, особ. с. 10 слл.]. Здесь ученый признается:

> «Нередко эти фильмы (на античные сюжеты. — *А. С.*) по-настоящему интересны, и тогда бесспорна их познавательная и художественная ценность. Поставленные талантливыми и интеллигентными режиссерами при участии выдающихся актеров они зримо представляют далекое прошлое и, что называется, животворят события и лица, казалось бы, безвозвратно канувшие в Лету. Иными словами, кино

> виртуальным образом возвращает к жизни далекое прошлое, и в этом его познавательная, эмоциональная и вообще духовная ценность. На меня, историка-антиковеда, признаюсь, воздействие некоторых фильмов, поставленных на сюжеты из античности, было весьма велико, а потому и ценность этих фильмов для меня не подлежит сомнению» [39, с. 7].

Доценты кафедры классической филологии Московского государственного университета Т. Ф. Теперик и Я. Л. Забудская читают курс лекций «Античная история в кино и литературе» (дисциплина по выбору: URL: https://lk.msu.ru/course/view?id=1002, с приложением программы курса; см. краткий обзор в сборнике по классической филологии: [32, с. 149–153]). Мне известны статьи Т. Ф. Теперик об античных войнах и героях греческой и римской мифологии в мировом кинематографе: [31; 33; 34]. Исследование рецепции образов древнегреческих, римских и персидских исторических деятелей в современном массовом сознании (спартанский царь Леонид, персидские владыки Кир и Ксеркс, Александр Великий, Юлий Цезарь, Спартак, египетская царица Клеопатра и другие), с экскурсами в кинематограф, содержится в работах казанского антиковеда Е. А. Чиглинцева [21, 108–110; 45; 46, с. 61–63; 47, с. 212–215, 219 сл., 233–237, 254–257; 48, с. 116 слл., 121 сл.; 49, 12 сл.; 50, 89, 95–97; 51, 1000]. Укажу также публикации С. А. Доманиной (НГПУ им. К. Минина) о британском телесериале про первых римских императоров [7], Н. С. Колоколовой (СГУ им. Н. Г. Чернышевского) об изображении Пунических войн в мировом кино [15], А. В. Ивановой (ИВИ РАН) о фильмах по греческой и римской истории, созданных пионерами кинематографа (правда, название статьи московской коллеги кажется странным: «Античность в первые годы кинематографа…») [10], А. Е. Петраковой (СПбГИК) об изображении античности в кино и мультипликации в первом десятилетии XXI в. [20, с. 137 слл.]. Автор этих строк тоже опубликовал несколько работ по античной культуре в российском/советском и зарубежном кино [25; 27; 28; 29]. Но, надо признать, что по большому счету исследований на тему античности в кинематографе в отечественной науке пока нет.

Поэтому особенно радует то, что в этом выпуске нам удалось составить специальный раздел публикаций по киноискусству на сюжеты из античной истории и культуры. Раздел «Античность в фокусе кинематографа» получился самым большим по составу и по объему; он включает два подраздела: «Образы эллинской мифологии и истории» и «Лики древнеримской культуры». В статье «“Странствия Одиссея”: исторический анализ фильма» студентка кафедры истории древней Греции и Рима Санкт-Петербургского государственного университета А. С. Соловьева проводит опыт исторического анализа классического пеплума «Улисс» (1954), сопоставляя кинокартину с древнегреческим первоисточником — поэмой Гомера о мифическом герое-страннике Одиссее. В следующей статье на тему рецепции античности в современном кино московский филолог-классик Т. Ф. Теперик строит свое исследование на сопоставлении трех версий легендарного сюжета из истории Греко-персидских войн о героизме спартанского царя Леонида и его отряда. Классическая кинолента Р. Мате «Триста спартанцев» (*The 300 Spartans*, 1962) сравнивается с двумя модерновыми фильмами последнего десятилетия: «300» Зака Снайдера (2007) и «Триста спартанцев: расцвет империи» (*300: Rise of an Empire*, 2013), созданном режиссером Н. Мурро (одним из сценаристов и продюсеров этого фильма выступил также З. Снайдер). Эллада, Спарта, Геродот, Леонид, Фемистокл, Артемисия, герои Фермопил и саламиномахи, подвиг и предательство, жизнь и смерть. Вечные темы, великие образы и их фильмический upgrade в компьютерной разработке на новый лад. Классический пеплум прошлого столетия и игры с рассказами «отца истории» в эпоху диктатуры комиксов и масс-медиа, когда спрос рождает предложение. Как тут не вспомнить хрестоматийную мандельштамовскую строку: «Когда бы грек увидел наши игры…»

Блок о кино на тему древнеримской истории составили четыре публикации. Статья доцента кафедры классической филологии МГУ Я. Л. Забудской «Поэтика контраста: киноверсии судьбы Кориолана» посвящена одной из самых политически ангажированных фигур античности — Гнею Марцию Кориолану. Автор рассматривает несколько контрастных по отношению друг к другу киноверсий XX — начала XXI в., рассказывающих о судьбе легендарного римского полководца. Интересное обсуждение художественной интерпретации исторических портретов династии Юлиев-Клавдиев в романах Р. Грейвза и кинодраме Х. Уайза «Я, Клавдий» (телевизионный мини-сериал, 1976) предлагается в работе антиковеда С. А. Доманиной (Нижний Новгород). Статья А. А. Синицына «Опыт (ре)конструкции истории режиссером Феллини: мотивы и новаторские принципы в фильме *Fellini Satyricon*» посвящена исследованию генеральных тем «Сатирикона Феллини»: «одиссейный» лейтмотив (скитания героев), связанный с ним лейтмотив лабиринта (лабиринтов), тема пира Трималхиона и др. Автор анализирует способ изображения древнеримской истории итальянским режиссером, обсуждает антипеплумовский характер этой «антиковедческой» картины. Завершает «римский» раздел статья аспиранта кафедры истории древнего мира Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского Н. С. Колоколовой «Древний Рим и современная политика: некоторые стереотипы восприятия римской империи в американском кинематографе первой половины XX века». На примере голливудских пеплумов 1930–1950 гг. автор показывает, какое влияние оказали политические события на формирование образа античного Рима в массовом сознании.

Три публикации следующего раздела посвящены кинопортретам исторических деятелей России

и ключевым эпизодам русской истории, представленным в сценариях и фильмах нескольких поколений — от начала XX до начала XXI в. В очерке профессора Т. Т. Давыдовой (Москва) «Атаман Степан Разин в киносценариях и романах 1910-х — 1930-х гг.» обсуждаются различные художественные трактовки образа Разина в киносценариях и романах, созданных в первой трети прошлого столетия: произведения М. Горького, Е. И. Замятина, В. В. Каменского и др.

В статье студента кафедры музеологии и культурного наследия Санкт-Петербургского государственного института культуры А. Н. Шипунова «Советское историко-биографическое кино 1930-х — 1950-х годов как просветительский проект» рассматривается феномен исторического кино «сталинской эпохи». Автор исследует две попытки экранизации (1938 и 1952 гг.) биографии Александра Невского. Замечу, что в новой книге Л. И. Сараскиной «Большой формат» (2018), которая мне доступна в электронном виде [22], говорится о киноинтерпретациях образа легендарного русского князя: «После картины С. Эйзенштейна за Александра Невского *кинематограф не брался более полувека* (курсив мой. — *А. С.*)» [22, с. 29]. Но тезис о том, что с 1938 г. «кинематограф не брался более полувека» за экранизацию биографии русского героя не верен. Основываясь на архивных материалах, А. Н. Шипунов показывает, что после фильма С. М. Эйзенштейна «Александр Невский» к образу новгородского князя в советском кино обратились еще раз, причем спустя менее чем полтора десятилетия. Но эта попытка так и не была реализована.

Раздел «Русская история и киноискусство» завершает критическая заметка сотрудника РХГА В. А. Егорова «Посттравматический синдром: “Раскаленный хаос” без космоса». В рецензии на новый фильм С. Г. Дебижева о Русской революции, выпущенный в год столетия Октября 1917-го, автор ставит проблему, которая выходит за рамки суждения об «историческом» кино. В. А. Егоров обсуждает проблемы масс-медиа и культурных симулякров в эпоху постмодерна, принципы киноигры в историю, которые определяют авторы многих современных фильмов.

* * *

Четыре материала составили раздел «Из истории кино». В статье преподавателя Санкт-Петербургского государственного университета О. С. Давыдовой дан анализ теоретических взглядов Жана Эпштейна (1897–1953) — одного из наиболее глубоких и ярких представителей киномысли первой половины XX в.

В очерке писателя и публициста М. Л. Уральского (Брюль, Германия) представлена краткая история жизни и творчества Лео Бирински (1884–1951) — драматурга, сценариста и режиссера (первоначальный вариант статьи был опубликован в «Новом журнале», 2016, № 283). В разные годы Л. Бирински работал в Европе и США, он был широко известен в 1920–1930 гг., создал более двух десятков кинокартин (фильмография его работ помещена в приложении к статье М. Л. Уральского). Однако позже его имя было забыто: звезда Л. Бирински оказалась не для голливудской «Аллеи славы».

Совместная статья петербургского киноведа Л. Б. Цыткина и студентки Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения Д. И. Матченко посвящена биографии и творчеству американского сценариста, кинорежиссера и продюсера Сэмюэла Фуллера (1912–1997). Авторы акцентируют внимание на наиболее значительных произведениях режиссера и видят уникальность опыта Фуллера во всегдашней независимости его как художника.

В работе выпускницы и ныне сотрудника РХГА К. А. Можайской (Санкт-Петербург) «Миф о Франкенштейне: опыт структурной интерпретации» исследуются различные версии двухсотлетней Франкенштейнианы: десятки литературных (с начала XIX в.) и кинематографических (с начала XX в.) произведений. Рассматривая на примерах мирового кино ключевые изменения в создании сюжета о конструировании человеком человекоподобного существа, автор статьи задается вопросом о том, почему в современной художественной культуре история о Франкенштейне стала одним из самых популярных «неомифов».

* * *

Раздел «Философия — мифология — киноискусство» содержит полдюжины статей, условно разделенных по геокультурологическому принципу на два блока. В первом представлены тексты, авторы которых рассматривают различные опыты изображения и осмысления реальности в евразийском кино и киноведении: Европа, Азия (Южная Корея) и Россия. Петербургский философ, доцент кафедры онтологии и теории познания СПбГУ А. М. Сидоров рассуждает о телесности опыта восприятия кино через призму идей Белы Балаша (1884–1949). Анализируя работы знаменитого венгерского писателя и мыслителя, автор статьи дает интересную интерпретацию концепции кинематографической выразительности одного из «пионеров исследования особенностей медиума кинематографа»: лицо, тело суть тексты, все вещи в кинокартине выразительны, т. е. они обладают символическим значением, в которое позволяет проникнуть актуальная практика чтения кинотекста — физиогномика (см. [1; 2]; ср. также [55]).

В статье «Киноэстетика пустоты: Микеланджело Антониони и Ким Ки Дук» доктор философских наук С. М. Малкина (Саратов) предпринимает опыт сравнения «вакуумного» фильмического пространства в произведениях двух режиссеров, относящихся к разным поколениям и направлениям в искусстве, являющихся носителями разных мировоззрений, мироотношений. Как показывает исследовательни-

ца, «топосы пустоты» играют важную роль в картинах итальянского и южнокорейского авторов; но Антониони и Ки Дук (Гидок) выражают две существенно различные эстетические модели восприятия и презентации «пустот»: европейскую и азиатскую (даже со спецификой корейского буддизма).

Эстетическим и этическим проблемам в киноискусстве посвящено небольшое эссе студентки РХГА К. А. Антоновой «Образы безобразного: демонстрация внешних и внутренних изъянов в кинокартине А. Балабанова “Про уродов и людей”». Как было замечено, кино — это чувства. И «десятой музе» эротизм присущ изначально (см., например, новую монографию А. Левицки об эротизме в кино XIX–XX вв.: [18]). В жестком и мрачном фильме А. О. Балабанова «Про уродов и людей» кроме бинарных оппозиций красивое–некрасивое, доброе–злое, чистое–порочное, на мой взгляд, очевидна (хочется верить, что так было задумано самим режиссером) оппозиция искренности и фальши/лицемерия. В кинокартине отсутствует любовь; это чувство подменяется суррогатами. А поскольку природа всех балабановских героев травмирована, изуродована, то и желание любви в их сердцах превращается в жажду низменных удовольствий. Как пытается показать К. А. Антонова, неприятие чужой фальши не делает «людей-уродов» чище, а только оправдывает в их глазах собственную порочность.

Во втором блоке представлены тексты, авторы которых обращаются к кинематографу США и Латинской Америки (Мексика). В статье профессора СПбГУП С. Б. Никоновой обсуждается самый известный фильм о Вьетнамской войне — «Апокалипсис сегодня» (*Apocalypse Now*, 1979) американского режиссера Фрэнсиса Форда Копполы. Протагонист драмы, капитан Бенджамин Уиллард, получает от командования секретное задание, выполнение которого приводит его в итоге к самопрозрению и самообретению. Копполовский Уиллард — это образ-топос мировой культуры. Как уже было замечено, Уиллард — это Адам, Фауст, Данте, Эней, Ахав, Одиссей, Эдип и прочие знаменитые героискитальцы, ищущие и вопрошающие (ср. [67, p. 133], со ссылкой на интервью одного из сценаристов «Апокалипсиса» Дж. Милиуса). На основе анализа структуры кинокартины, содержания и композиции ключевых эпизодов произведения, сравнивая образы главных героев «Апокалипсиса» (Курц и Уиллард), совершая экскурсы к новозаветному Откровению и сопоставляя кинофильм с «прототекстом» — приключенческой повестью Дж. Конрада, — автор статьи проделывает многотропный путь фильмического исследования/расследования. Опыт С. Б. Никоновой раскрывает шедевр Ф. Ф. Копполы как «откровение внутренней реальности».

Магистрант РХГА В. В. Удалова (Санкт-Петербург) в своем эссе обращается к творчеству современного мексиканского сценариста, режиссера, актера и продюсера Г. дель Торо, знаменитого мастера сказок с политическим контекстом и элементами фэнтези. Анализируя кинотексты дель Торо, В. В. Удалова ставит вопрос о том, каким образом в человеческом сознании одновременно (диалектически) сосуществуют области мифологического и рационального, и как в современном искусстве выражается этот синтез.

Заключает этот блок публикаций небольшой этюд философов Бориса и Оксаны Братина с романтическим названием «Последний фильм про любовь». В «тексте на двоих», подготовленном супругами из Белграда, обсуждается картина «Патерсон» (2016) американского режиссера Джима Джармуша. Эта драма рассказывает о жизни обыкновенной семьи из обыкновенного штатовского городка, с ее обыкновенными радостями, проблемами, происшествиями; фильм о простой красоте повседневных отношений молодой пары. Обыкновенное чудо любви, показанное Джармушем, позволяет поверить (возможно, обманувшись?), что прав был русский классик: «Все счастливые семьи похожи друг на друга…»

* * *

В приложении этого номера помещены еще два раздела.

В рубрике «Научная жизнь РХГА» представлен отчет о проведенном в мае 2018 г. Шестом заседании антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем», которое было посвящено юбилею Ингмара Бергмана.

Когда работа над спецвыпуском о кино подходила к концу, стало известно о том, что ушел из жизни известный итальянский режиссер, сценарист и поэт Бернардо Бертолуччи. В конце номера опубликован очерк О. А. Братина и А. А. Синицына in memoriam poetae.

* * *

Хронологический охват тем, представленных в *AE*-29, в целом весьма широк: от 1910–1920-х гг. (первые экранизации истории о Франкенштейне, киносценарии о донском казаке Степане Разине, раннесоветская кинонеомифология Эйзенштейна, французский киноимпрессионизм Эпштейна и «физиогномика» Б. Балаша) до 2010-х гг.: кинематограф Ким Ки Дука и Гильермо дель Торо, американская лирическая драма «Патерсон» Джармуша (премьера — февраль 2017 г.) и российский «Раскаленный хаос» Дебижева (первый показ картины состоялся в марте 2018 г.).

Состав авторов киноведческого номера разнообразен: студенты, магистранты, аспиранты, доценты и профессора, которые являются специалистами в различных областях науки и представляют разные научные и общественные организации и сообщества — университеты, институты, музеи, ассоциации и студии. В спецвыпуске представлены учащиеся и сотрудники восьми вузов и культурных центров Петербурга, университетов Москвы, Сара-

това, Нижнего Новгорода, а также зарубежные коллеги — из Белграда (Сербия), Брюля (Германия) и Триеста (Италия).

Нам изначально представлялся интересным эклектичный принцип тематического номера. Пестрое соцветие текстов демонстрирует различие жанров, стилей и подходов в описании-осмыслении кино: это философские рассуждения, исследования, эссе, историко-биографические этюды и рецензии на фильмы, даже два стихотворения. Отступив от сугубо научного формата издания, в этом выпуске *AE* мы решили поместить поэтические сочинения на тему кино. Ведь поэзия, как и киноискусство — тоже чувства, «как поле битвы», где изображаются любовь и ненависть, верность и предательство, жизнь и смерть. Только кинотексты суть визуализированная поэзия, физиогномический логос.

Опыт такого сборника представляется уникальным, поскольку все (почти) авторы *AE*-29 не являются профессиональными знатоками кино, киноведами или кинокритиками, но, скорее, любителями, которых объединил общий интерес к киноискусству. Однако, возможно, именно это позволяет осмыслить культурные контексты кинематографа по-новому: в философском, историко-культурологическом, поэтическом, литературно-историческом, психологическом, антропологическом и прочих аспектах. Надеемся, что продемонстрированные здесь разные способы киноведения создадут дополнительный ракурс видения кино.

* * *

Формат издания «Актов», увы, не предполагает публикацию рисунков и фотографий. Но редколлегия журнала посчитала, что в выпуске, посвященном специально кино, необходимо поместить иллюстрации, где были бы представлены (выборочно) режиссеры, фильмы и темы, которые обсуждаются в *AE*-29. В итоге родилась идея единой иллюстрации, и дизайнер О. Д. Курта создал оригинальный фотоколлаж, за что ему большое спасибо. Благодарю также студентку второго курса РХГА Ксению Горячеву, нарисовавшую портрет Ингмара Бергмана, которым открывается раздел, посвященный шведскому режиссеру.

За помощь в работе благодарю друзей и коллег — сотрудника РХГА В. А. Егорова (Санкт-Петербург), экс-сотрудника РХГА, к. филос. н. О. А. Братина (Белград, Сербия), историка И. Н. Авраменко (Саратов), профессора кафедры философии и культурологии СПбГУП, д. филос. н. С. Б. Никонову и доцента кафедры древних языков Московского государственного университета, к. и. н. А. В. Мосолкина. Все они содействовали советами, рекомендациями, вычиткой и правкой ряда текстов.

Огромная благодарность директору издательства РХГА А. А. Галату и ответственному секретарю редакции РХГА О. И. Кулиеву, которые помогали словом и делом в осуществлении нашего проекта.

* * *

В начале пролога я уже указал на способность кинематографа к саморефлексии, сославшись на некоторые произведения, взятые буквально наугад. Здесь же упомяну некоторые картины, рассказывающие о героях, посвященных в синема, играющих или живущих (в) кино: влюбленный киномеханик, воображающий себя детективом, из классической китоновской комедии «Шерлок-младший» (*Sherlock, Jr.*, 1924); и юный Тото из «Нового кинотеатра “Парадизо”» (*Nuovo Cinema Paradiso*, 1989) Джузеппе Торнаторе, работавший киномехаником в провинциальном сицилийском городке и ставший впоследствии знаменитым режиссером; и бесшабашные синефилы из «Мечтателей» (*The Dreamers*, 2003) Бертолуччи — эти «ужасные дети», играющие в киноребусы; и наивная Сесилия из кинокомедии Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (*The Purple Rose of Cairo*, 1985), и многие другие примеры (ир)реальной киножизни по обе стороны экрана.

В «Пурпурной розе Каира» героиня страстно влюблена в кинематограф, который уводит ее в мир грез и позволяет забывать о жестокой реальной жизни. Сесилия настолько отдается этой своей страсти, что в кинотеатре во время сеанса фильм вдруг «зависает» из-за невероятной выходки одного из действующих лиц. Красавчик Том Бакстер выпрыгнул из кадра и перешел в реальный мир людей. И всему виной чувства! При этом возникает жуткая путаница. Персонажи одноименного фильма в фильме Аллена возмущаются своим зависимым положением: они не «рабы сценария»! Один из героев даже призывает других «взглянуть иначе»:

> «Послушайте! Тут же все относительно. <…> Изменим точку зрения на происходящее. Предположим, что мы реальный мир, а они — мир теней и призраков <…>»

Тонкая, неуловимая, но неразрывная связь между миром подсознательных желаний человека и реальностью кино-сновидения. Когда в кинозале гаснет свет, и откуда-то из глубины темноту прорезает волшебный луч, рождающий жизнь на экране, тогда происходит чудо погружения в иную реальность. Интимная связь с кинематографом у каждого своя. На эту тему серия новелл в известном киноальманахе «У каждого свое кино» (*Chacun son cinéma*, 2007), подготовленном 36 режиссерами мира.

В XX веке неомифология кино преобразила окружающую реальность. Влияние этой выдумки взаправду настолько сущностно значимо, что подводит к осознанию того, что только киноискусство позволяет нам ныне осмыслить окружающий мир (ср. [19, с. 388], с отсылкой к С. Жижеку). В качестве примера приведу один эпизод из «Белого шейха» (*Lo sceicco bianco*), первого самостоятельного фильма Федерико Феллини, который был снят в 1952 г.

Главная героиня Ванда, которая называет себя Милой куколкой, — молодая женщина, воспитанная на сентиментальных кинолентах и живущая в двух диалектических реальностях: в одной — с приземленным, простоватым (но по-своему симпатичным) мужем-провинциалом, а в иной — в идеальном мире, сотканном из грез, рожденном фильмами и киножурналами. Попав впервые в Рим, Куколка сбегает ненадолго от своего благоверного, чтобы хоть одним глазком взглянуть на кинозвезду — Белого шейха, в которого она тайно влюблена. На студии девушка случайно знакомится с почтенной дамой, знаменитой Мариленой Альба Велларди — сочинительницей сценариев к фильмам (все их Куколка знает наизусть). Марилена пишет сценарий к какому-то очередному сиквелу про Белого шейха, но у нее не выходит одна фраза. Эта фраза завершает ключевой эпизод и должна звучать правдоподобно. Тогда сценаристка обращается к Куколке с просьбой, чтобы та, не задумываясь, ответила: если бы она вдруг оказалась в пустыне, ночью, а ее возлюбленный был бы в опасности, то, что она сказала бы в действительности. Воспитанная на кино и комиксах, та манерно произносит типичную «киношную» реплику. «Замечательно! Умница! Гениальная реплика! Сейчас запишу. Это просто, как сама жизнь!» — восклицает маститая сценаристка. И в этом парадокс: Марилена, сочинившая сюжеты всех фильмов, на которых воспитана Ванда-Куколка, остается довольна простой «правдоподобной» фразой.

Искусствоведы уже не раз отмечали связь кинореальности с миром желаний. Но желания бывают ужасными, опасными, убийственными.

Мы снова возвращаемся к фуллеровско-годаровскому определению существа десятой музы: кино = чувства. Кинематограф (впрочем, как и всякое другое искусство, будь то живопись, танец или музыка) может нести как созидательный, так и разрушительный заряд, способен как обогащать, так и развращать. Как продукт культурной деятельности человека, это и «нас возвышающий обман», воображение и грезы, которые помогают творить доброе и вечное, расширяют сознание человека; но вместе с тем, и обман, который способен унижать, разрушать, коверкать психику человека (ср. у С. Жижека: «Кино — это предельно извращенное искусство. Оно не дает вам то, что вы желаете, оно говорит вам как желать»).

Завершить свою затянувшуюся «увертюру» к нашему киносборнику я бы хотел определением значимости киноискусства Славоем Жижеком, взятым из некогда нашумевшего «Киногида извращенца» (*The Pervert's Guide to Cinema*, 2006; режиссер С. Файнс):

> «Нам необходимо кино, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым не готовы столкнуться в реальной жизни. Если вы пытаетесь понять, что в реальности более реально, чем сама реальность, смотрите художественные фильмы» (цит. по: [19, с. 378]).

* * *

Кино — молодой вид искусства, который недавно отметил свою первую круглую крупную дату: 100 лет. Можно сказать, что для истории искусств это еще «детский возраст». Но у кинематографа уже есть своя история, свои традиции и легенды, есть свои историки и мифотворцы.

В последние годы активно издаются и переиздаются труды режиссеров и актеров прошлого и настоящего, исследования по теории и истории кинематографа и о деятелях кино, появляются новые периодические издания, альманахи и сборники, посвященные киноискусству. Отмечу здесь и заслуги издательства Русской христианской гуманитарной академии. Выше упоминалось, что в 2015 г. в серии «Русский путь» вышла антология исследований и воспоминаний о жизни и творчестве С. М. Эйзенштейна [52]. В 2016 г. в той же серии был издан объемный том, посвященный творчеству еще одного режиссера-архегета, классика немого кино, Евгения Францевича Бауэра (1865–1917) [9], которого называют «русским Гриффитом».

Будем надеяться, что в будущем в серии «Русский путь», которую уже четверть века издает РХГА, появятся сборники, посвященные творчеству Бергмана, Феллини, Тарковского, Куросавы, Висконти, Росселлини, Дрейера, Пазолини, Де Сика, Чаплина, Годара, Антониони, Бунюэля, Довженко, Параджанова, Хичкока и других жрецов «десятой музы» — тех выдающихся мастеров, чьи произведения вошли в сокровищницу мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. П. Брандес; общ. ред. и предисл. Р. П. Юренева. М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
2. Балаш Б. Физиогномия / пер. с нем. М. Ямпольского // ИК. 1986. № 12. С. 91–93.
3. Белоногов А. В. Из опыта чешского кинематографа: К. Я. Эрбен. Христианские корни сказки «Златовласка» // АЕ. 2013. Вып. 13. С. 69–71.
4. Бергман / сост. В. Степанов [Мастерская «Сеанс»]. СПб.: Сеанс, 2018. — 336 с.
5. Бергман И. Моя жизнь / пер. со швед. А. А. Афиногенова; предисл. Ж.-М. Г. Леклезио [Эксклюзивные биографии]. М.: Изд-во АСТ, 2019. — 352 с.
6. Бергман И. Шепоты и крики моей жизни / пер. со швед. А. А. Афиногенова; предисл. Ж.-М. Г. Ле Клезио [Юбилеи великих и знаменитых]. М.: Изд-во АСТ, 2018. — 352 с.
7. Доманина С. А. Три зеркала для императора Клавдия: Образ Клавдия в античной традиции, дилогии Р. Грейвза и фильме Х. Уайза // ДВ. 2016. Вып. 55. С. 235–246.
8. Доценко Е. А. Советская киномузыка 30-х годов XX века // АЕ. 2010. Вып. 7 С. 97–98.
9. Е. Ф. Бауэр: pro et contra, антология / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. Н. С. Скороход, С. А. Семенчук [Русский путь]. СПб.: Платоновское философское общество, 2016. — 960 с.

10. Иванова А. В. Античность в первые годы кинематографа: от первых экспериментов до прихода звука // АН. С. 110–114.
11. Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию: сб. / пер. с англ. и швед.; общ. ред. И. И. Рубановой. М.: Союз кинематографистов СССР; Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991. — 160 с.
12. Ингмар Бергман. Рабочие тетради 1955–1974 / [пер. со швед. Я. Бочарова, Ю. Григорьева, О. Костанда, П. Лисовская, Н. Пресс]. СПб.: Искусство кино; Подписные издания, 2019. — 496 с.
13. Кириллова Н. Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // Изв. УрФУ. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23. № 3. С. 149–157.
14. Климов О. Ю. Античная цивилизация. Учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. — 40 с.
15. Колоколова Н. С. Пунические войны в кино: между эпосом и мелодрамой // Пунические войны: история великого противостояния. Военные, дипломатические, идеологические аспекты борьбы между Римом и Карфагеном / науч. ред. О. Л. Габелко, А. В. Короленков. СПб.: ИЦ «Гуманитарная академия»; Ювента, 2017. С. 407–417.
16. Красный Эйзенштейн: тексты о политике. М.: COMMON PLACE, 2017. — 386 с.
17. Кушниров М. А. Эйзенштейн. М.: Молодая гвардия, 2016. — 399[1] с.
18. Левицки А. Десятая муза: Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX–XX веков / пер. с польск. [М. В. Григорьева]. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — 576 с.
19. Никонова С. Б. Эстетическая рациональность и новое мифологическое мышление. М.: Согласие, 2012. — 416 с.
20. Петракова А. Е. Античность и искусство XXI века, или «Античность, притворись ее знатоком» // Искусство в XXI веке: сб. стат. по материалам четвертой научно-практической конф. «Scientia artis — Наука искусства» (25 ноября 2009 г.) / под общ. ред. А. И. Арутюнян [Труды СПбГУКИ. Т. 192. Вып. 4]. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2012. С. 137–143. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/antichnost-i-iskusstvo-xxi-veka-ili-antichnost-pritvoris-ee-znatokom (дата обращения: 14.10.2018).
21. Рим и Италия: историческое прошлое в современных измерениях / М. В. Григер, Э. М. Дусаева, Г. П. Мягков, Е. А. Чиглинцев, Л. М. Шмелева. Казань: Ин-т истор. им. Ш. Марджани АН РТ, 2017. — 136 с.
22. Сараскина Л. И. Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности. Ч. 2 [авт. Л. И. Сараскина, Н. А. Хренов, В. В. Мукусев, М. В. Каманкина]. М.: «Издательские решения», 2018. — 242 с. URL: http://sias.ru/upload/iblock/2ee/bolshoyi_format_2.a4.pdf (дата обращения: 17.12.2018).
23. Сборник материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге, 23–26 мая 2018 г. / отв. ред. Д. В. Шмонин. СПб.: Изд-во РХГА, 2018. — 376 с.
24. Семенчук С. А., Ковалов О. А. Дело Вассы // АЕ. 2018. Вып. 27. С. 69–74.
25. Синицын А. А. Двенадцать тезисов о Штирлице, или Советский миф о «Троянском коне» // Казус. 2012. Вып. 9 (2007–2009). С. 334–367.
26. Синицын А. А. «Ретро-история» в хипповом глянце, или Скромное обаяние советского Underground'а (критические замечания к фильму «Дом Солнца») // АЕ. 2015. Вып. 19. С. 39–45.
27. Синицын А. А. Русский Сократ — 1991 (Образ «Босоногого мудреца» в кинематографе) // XXV научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платон и античная наука. Санкт-Петербург, 21–22 июня 2017 г. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 101–104.
28. Синицын А. А. Рецепт Ф. Феллини в изображении древнего Рима // АН. С. 114–123.
29. Синицын А. А. Советский Сократ: античный мудрец и пороки капитализма в фильме Георгия Щукина «Райские яблочки» // XXVI научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платоновское наследие в исторической ретроспективе: интеллектуальные трансформации и новые исследовательские стратегии. Санкт-Петербург, 28–30 августа 2018 г. СПб.: МОО «Платоновское философское общество», 2018. С. 87–91.
30. Синицын А. А. Пятое заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (РХГА, декабрь 2017) // Вест. РХГА. 2018. Т. 19. Вып. 4. С. 367–372.
31. Теперик Т. Ф. Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы VIII Андреевских чтений / под ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2010. С. 29–33 (= Статья Т. Ф. Теперик об античности в кино // Античная литература в переводах на русский и другие языки. 2011. 17 ноября. URL: https://anti4ka2007.livejournal.com/613394.html [дата обращения: 19.10.2018]).
32. Теперик Т. Ф. Античные дисциплины и курс МФК в Московском университете им. М. В. Ломонсова // Греко-латинская лингвокультурология–III: Νῦν καὶ χθές. Hodie et heri. Сегодня и вчера. Сб. материалов научно-практич. конф. «Греко-латинская лингвокультурология», МГУ, 29–31 января 2018 г. / сост. М. Н. Славятинская; отв. ред. А. И. Солопов. М.: Изд-во «ДПК-Пресс», 2019. С. 149–153.
33. Теперик Т. Ф. Миф об Энее в итальянском кинематографе // Там же. С. 154–164.
34. Теперик Т. Ф. Коммуникативное пространство и онейрическая реальность. На материале фильма Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995) // Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах / отв. ред. И. А. Седакова; ред. М. М. Макарцев, Т. В. Цивьян. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. С. 176–181.
35. Тимофеевский А. А. Весна Средневековья. 2-е изд., испр. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. — 344 с.
36. Трофименков М. С. Культовое кино. М.: Эксмо; Яуза, 2019. — 288 с.
37. Фролов Э. Д. Новый опыт историко-художественной интерпретации античности: фильм Ридли Скотта «Гладиатор» // Мнемон. 2002. Вып. 1. С. 385–390.
38. Фролов Э. Д. Парадоксы истории — парадоксы античности. СПб.: Издат. дом СПбГУ, 2004. — 420 с.
39. Фролов Э. Д. Вместо предисловия: Античность и кинематограф (к проблеме отражения античности в современной игровой культуре) // Мнемон. 2012. Вып. 11. С. 7–14.
40. Фуртай Ф. В. М. Ю. Лермонтов: 100 лет в кинематографе // АЕ. 2013. Вып. 12. С. 48–52.
41. Фуртай Ф. В. Кинематограф Джованни Боккаччо // АЕ. 2014. Вып. 15. С. 48–51.
42. Фуртай Ф. В. Экранизация творчества Данте: к постановке проблемы // АЕ. 2015. Вып. 19. С. 13–14.
43. Хаакман А. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 392 с.
44. Хренов Н. А. Социальная психология зрелищного общения: теория и история. 2-е изд., стер. (Актуальные монографии). М.: Изд-во Юрайт, 2019. — 688 с.
45. Чиглинцев Е. А. Образ Цезаря в социокультурных условиях XX века // УЗКУ. 2006. Т. 148. Кн. 4. С. 90–99.
46. Чиглинцев Е. А. Рецепция мифа об Александре Македонском в современном массовом сознании // УЗКУ. 2008. Т. 150. Кн. 1. С. 54–64.
47. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI в. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2009. — 290 с.

48. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI в. 2-е изд., перераб. и доп. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2015. — 164 с.
49. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в как социокультурный феномен // АН. С. 8–14.
50. Чиглинцев Е. А., Рунг Э. В. Рецепция образа Ксеркса в европейской культуре нового и новейшего времени // ДВ. 2017. Вып. 61. С. 88–100.
51. Чиглинцев Е. А., Шадрина Н. А. Спартанский царь Леонид: история и современность // УЗКУ. 2017. Т. 159. Кн. 4. С. 992–1003.
52. Эйзенштейн С. М.: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
53. Эйзенштейн С. М.: pro et contra: [антология]: в 2 т. / [сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова]. СПб.: Изд-во РХГА; ООО «Пальмира», 2017. Т. 1. — 602 с.; Т. 2. — 538 с.
54. Эльзессер Т., Хагенен М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело / пер. с англ. 2-е изд. СПб.: Сеанс, 2018. — 440 с.
55. Ямпольский М. Б. Неожиданное родство. Рождение одной кинотеории из духа физиогномики // ИК. 1986. № 12. С. 93–104.
56. A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen / ed. by A. J. Pomeroy [Blackwell Companions to the Ancient World]. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2017. — 568 p.
57. Ancient Greek Women in Film / ed. by K. P. Nikoloutsos. Oxford: Oxford University Press, 2013. — XIV, 376 p.
58. Ancient Worlds in Film and Television: Gender and Politics / ed. by A. — B. Renger and J. Solomon. Leiden; Boston: Brill, 2013. — 332 p.
59. Antike im Kino: auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms / hrsg. von T. Lochman, Th. Späth, A. Stähli. Basel: Verlag der Skulpturhalle Basel, 2008. — 267 S.
60. Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion — Dokumentation — Projektion / hrsg. von M. Meier, S. Slanička. Köln; Weimar; Wien: Böhlau Verlag, 2007. — 473 S.
61. Aubert N. Un cinéma d'après l'antique. Du culte de l'Antiquité au nationalisme italien / Préface de M. Lagny. Paris: L'Harmattan, 2009. — 334 p.
62. Classical Myth and Culture in the Cinema / ed. by M. M. Winkler. Rev. ed. Oxford: Oxford University Press, 2001. — IX, 350 p.
63. Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film / ed. by A. J. L. Blanshard, K. Shahabudin. London: Bristol Classical Press, 2011. — VIII, 264 p.
64. [Demopoulos M.] Cinemythology: Greek Myths in World Cinema / ed. by M. Demopoulos. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2003. — 158 p.
65. Dumont H. L'Antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations / Préface de J. Tulard. Paris; Lausanne: Nouveau Monde Éditions; Cinémathèque suisse, 2009. — 648 p.
66. Greek Tragedy on Screen / ed. by P. Michelakis. Oxford: Oxford University Press, 2013. — XII, 267 p.
67. Grønstad A. Coppola's Exhausted Eschatology: Apocalypse Now Reconsidered // NJES. 2005. Vol. 4. № 1. P. 121–136.
68. Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth / ed. by I. Berti and M. Garcia Morcillo [Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008. — 266 p.
69. Nisbet G. Ancient Greece in Film and Popular Culture. 2nd ed. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008. — XIV, 188 p.
70. Padilla M. W. Classical Myth in Four Films of Alfred Hitchcock. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2016. — XVII, 295 p.
71. Padilla M. W. Classical Myth in Alfred Hitchcock's Wrong Man and Grace Kelly Films. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2018. — 412 p.
72. Paul J. Film and the Classical Epic Tradition. Classical Presences. Oxford; New York: Oxford University Press, 2013. — XII, 334 p.
73. Pomeroy A. J. Then it was Destroyed by the Volcano: The Ancient World in Film and on Television. London: Gerald Duckworth, 2008. — VIII, 152 p.
74. Responses to Oliver Stone's *Alexander*: Film, History, and Cultural Studies / ed. by P. Cartledge and F. R. Greenland. Madison, WI; London: The University of Wisconsin Press, 2010. — VIII, 370 p.
75. Sinitsyn A. A., Egorov V. A. Mikhail Kalik — Artist and Thinker (In memoriam) // Judaica Petropolitana. 2017. № 7. P. 146–152.
76. The Ancient World in Silent Cinema / ed. by P. Michelakis and M. Wyke. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013 (repr. 2015). — XXI, 379 p.
77. The Fall of the Roman Empire: Film and History / ed. by M. M. Winkler. Chichester: Wiley-Blackwell, 2009. — XVII, 334 p.
78. Theodorakopoulos E. Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome. Bristol: Bristol Phoenix Press, 2010. — 199 p.
79. Winkler M. M. Cinema and Classical Texts: Apollo's New Light. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — XI, 347 p.

ACTA ERUDITORUM, 2018

PERSONAE

Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948): к 120-летию со дня рождения

С. М. Эйзенштейн. Портрет работы Юрия Анненкова. 1930 г.

Copyright © 2018

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.002
УДК 76.01; 79.01/.09

Борзова Е. В.
Борзова Екатерина Викторовна — научный сотрудник-хранитель,
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: art.press@bk.ru

ВЛИЯНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА ФИЛЬМЫ С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

В статье анализируются художественные приемы и методы изобразительного искусства (живописи, скульптуры и графики), которые С. М. Эйзенштейн использовал в своих фильмах. Рассматривается влияние мировой культуры на творчество советского режиссера. Автор статьи обращает особое внимание на те заимствования, о которых писал сам С. М. Эйзенштейн.
Ключевые слова: Эйзенштейн, искусство, фильмы, модернизм, XX век в кино.

Borzova E. V.
THE INFLUENCE OF ART ON S. M. EISENSTEIN'S FILMS

The article analyzes the artistic techniques and methods of fine arts (painting, sculpture and graphics) that S. M. Eisenstein used in his films. The author considers the influence of culture on the director's creativity and his ways of using the developments of the past in cinematography, while focusing on the borrowings the master himself wrote about. The study draws upon the theoretical works of S. M. Eisenstein in which he wrote about the development of art.
Keywords: Eisenstein, art, films, modern art, 20th century in cinema.

Сергей Эйзенштейн не нуждается в представлении: его фильмы признаны шедеврами мирового киноискусства и входят в обязательную программу обучения будущих режиссеров в России и Европе. Кажется, что каждый кинокадр мастера изучен детально и не требует дополнительного анализа. Отчасти это действительно так: предпринимались попытки рассмотреть фильмы творца сквозь призму его биографии, подготовительных эскизов или опытов иностранных коллег. Но существует один аспект, который до настоящего времени оставался вне поля зрения профильных исследователей: влияние на понимание и построение Эйзенштейном кадра живописных произведений искусства.

Вопрос этот не только имеет право на постановку, но и является значимым, поскольку о нем писал сам мастер. В мемуарах [5, с. 331], теоретических трудах [6, с. 206] или лекциях, подготовленных для студентов ВГИКа [7, с. 154], Эйзенштейн анализировал как общепризнанные шедевры (работы Тициана, Рублева, В. Серова), так и творчество своих современников (К. Малевича, С. Дали, А. Дейнеки). Режиссер указывал на сильные стороны их произведений и рассуждал об их «переводе» на язык кино. Многое из задуманного ему удалось.

Рассматривать обозначенную проблему соотношения двух видов культуры правильнее всего на конкретных кинокартинах Эйзенштейна. Но прежде всего необходимо обозначить два важных момента. Во-первых, за основу был взят хронологический принцип: от ранних работ к более поздним. Это позволяет объективно проследить путь становления мастера и указать на те связи, которые стали возможными благодаря фактам его биографии. Так, например, влияние западного модернизма проявляется только в позднем творчестве Эйзенштейна, после его возвращения в СССР из заграничной командировки.

Во-вторых, фильмография режиссера насчитывает шесть полнометражных законченных работ. Но не все из них взяты в качестве предмета исследования, поскольку некоторые кинокартины сохранились лишь в виде отдельных кадров («Бежин луг», «Да здравствует Мексика!») или были сняты с коммерческой целью (рекламные ролики, «Сентиментальный романс»), то есть они не отражают в полной мере творческие искания автора. В других произведениях («Александр Невский», «Старое и новое», «Стачка»), по мнению самого автора [5, с. 287], ему не удалось в полной мере воплотить все свои идеи.

Для Эйзенштейна ключевым понятием является «монтаж», то есть последовательное соединение кадров, которое в совокупности может вызвать у зрителей те или иные, задуманные режиссером, чувства [7, с. 152]. Фактически то, чего живописец добивается в рамках одного холста, режиссер реализует лишь в нескольких сценах. И в этом главное отличие кино от другого визуального искусства. Создавая образ, художник экспериментирует с композицией; но для воплощения замысла кинокартины этого оказывается недостаточно. Режиссер также использует инструменты создания формы в каждом кадре, но для полного воздействия на публику, он показывает их линейно, чтобы воспроизвести те или иные чувства (тревога, радость, гнев и проч.). Поэтому некорректно будет говорить о прямом соотношении того или иного живописного холста с конкретным кадром из фильма Эйзен-

Copyright © 2018

штейна. Верным будет следующее сопоставление: образ, созданный художником, и образ, смоделированный режиссером.

Здесь необходимо сделать важную ремарку. Для творчества Эйзенштейна важным является понятие «образа», которое он разграничивает с «предметом» [6, с. 941]. В первом случае это нечто инфернальное, способное вызвать мощные чувства в зрителе, погрузить его в состояние предлагаемой ситуации. То есть речь идет об обобщении конкретной вещи, которая наделена авторскими характеристиками. Мастер сам приводит пример: можно изобразить часы (наручные, напольные), а можно показать последовательный бой всех курантов на площади (как в «Милом друге» Ги де Мопассана), чтобы создать образ времени в сознании главного героя. Безусловно, Эйзенштейн рассуждает в первую очередь о кино, поскольку в каждом фильме он стремился к художественной выразительности.

Но, как писал режиссер, кино является самым молодым видом искусства [5, с. 215], а значит, подвержено более традиционным культурам. Поэтому и анализировать влияние живописи на фильмы Эйзенштейна лучше всего хронологически, чтобы оценить становление и развитие мастера.

«Броненосец “Потемкин”»

Новаторский с точки зрения киноискусства, фильм «Броненосец “Потемкин”» (1925) во многом является таковым, поскольку его создатель опирался на конкретные шедевры живописи. Эйзенштейн выбирает образы, уже сформированные художниками, и показывает их в движении. Для режиссера именно этот принцип становится главным в искусстве [5, с. 221]. Что не удивительно, поскольку кино показывает сюжет, разворачивающийся сразу в двух координатах: во времени и в пространстве. Мастер трактует положение буквально: его герои показаны до и после ключевого события. Но главный акцент — кульминация — всегда опирается на художественные практики.

Ключевым становится образ беспомощного ребенка в коляске на Потемкинской лестнице. Зритель видит не только сам процесс скатывания коляски по ступеням, но и предшествующее событие (мать в толпе) и итог (падение). Эйзенштейн справедливо полагал, что именно образ беспомощного младенца воздействует на зрителей сильнее всего: они прочувствуют весь ужас расстрела мирных жителей. Однако сам автор не скрывал вторичность этого сюжета. В первую очередь, он был вдохновлен «Последним днем Помпеи» К. Брюллова. Этой работой Эйзенштейн восхищался в молодости, отмечая мастерство художника в умении обобщить и показать за конкретными персонажами целые образы [5, с. 317]. Действительно, невинное дитя, погибающее от злого рока, не может не вызвать эмоции. Именно поэтому данный прием неофициально считается «запрещенным» в изобразительном искусстве. Он прямо и однозначно — в лоб — воздействует на зрителя, не допуская вариативности трактовок.

Первым его использовал Ж.-Л. Давид в «Сабинянках, останавливающих битву между римлянами и сабинянами». Эйзенштейн не упоминает о влиянии, оказанном на него этой картиной. Но во время показа «Броненосца» за границей, когда режиссер сам представлял этот фильм во Франции, он побывал в Лувре и «наконец-то посмотрел “Сабинянок” Давида вживую» [5, с. 115]. Можно сделать вывод, что на момент съемок режиссер знал о «Сабинянках» и мог вдохновляться образом брошенного на землю младенца на картине Давида.

Прямо цитирует Эйзенштейн и «Пьету» Микеланджело. Мать с убитым ребенком на руках, по мнению автора, является современной Мадонной, оплакивающей гибель Христа. Таким образом, Эйзенштейн возвеличивает бытовую ситуацию, стирает временные привязки и показывает монументальность трагедии. Гения эпохи Ренессанса режиссер ценил очень высоко, подчеркивая ритмичность формы, созданной причудливыми линиями лепки [5, с. 401]. Фактически то движение, которое скульптор заключает в напряжение мышц, режиссер разворачивал в пространстве нескольких кадров.

Нельзя не отметить явные отсылки к изобразительному искусству и при создании образов матросов броненосца, особенно героя Вакуленчука. Но в данном случае Эйзенштейн впервые отходит от прямого цитирования искусства: он не использует приемы классической живописи, а обращается к современной культуре. Отчасти это обусловлено историческим контекстом. Реальные события, описанные в фильме, произошли недавно, и режиссер стремился подчеркнуть их актуальность и значение для Октябрьской революции [5, с. 312]. Для этого он опирается на героический пафос 1920-х годов, который также служил основой для создания произведений искусства тех лет. Поэтому резоннее говорить не о конкретных ремарках, но — об общем духе времени, питавшем всю раннюю советскую культуру.

Скульптуры И. Шадра или живопись А. Дейнеки прославляют революцию и новый тип человека, хозяина своей жизни. Матросы Эйзенштейна — это «сверхлюди», наделенные силой и волей, они герои новой, советской мифологии. Их образам присуща монументальность (неслучайно режиссер использует боковые ракурсы и часто снимает героев с нижней позиции), создающая непоколебимость и уверенность в собственных решениях. В этом аспекте Эйзенштейн совершает значительный шаг вперед: он отходит от прямого цитирования и пытается показать образ, равный по силе воздействия шедеврам мирового искусства. Данный подход получит развитие в следующих фильмах мастера.

«Октябрь»

По воспоминаниям самого Эйзенштейна, художественной базой фильма «Октябрь» (1927) стал Зимний дворец, наполненный предметами царского обихода [5, с. 311]. Спустя десятилетие после революции эти предметы воспринимались как барские излишества, ненужные рабочему человеку; приметы чрезмерной роскоши, рудименты ушедшей имперской эпохи. Именно поэтому представляется возможным охарактеризовать «Октябрь» как барочную историю, несмотря на стилистическое разнообразие предметов искусства, показанных в фильме.

С помощью средств кинематографа (ракурсы, смена планов, кадрирование) Эйзенштейн подчеркивает тяжеловесность и пышность люстр, лестниц, декора, чтобы передать слабость характеров членов Временного правительства. Режиссер создает образы героев через мелкие детали, например, слишком длинная для А. Керенского Иорданская лестница Зимнего дворца или тесные своды столовой для министров. Схожим способом решена сцена с участием женского батальона: их мужественные тела и простые привычки в монтажной склейке соседствуют с прекрасными и женственными античными скульптурами. Этим приемом Эйзенштейн иронически показывает эволюцию женского образа и роль женщины в современном, советском, мире. Неслучаен и ракурс съемки: произведения искусства показаны словно живые, они осуждающе смотрят на женщин-воительниц из батальона, защищающего Временного правительство.

Особняком в этом ряду стоит работа О. Родена «Вечная весна». Одна из участниц батальона с тоской в глазах смотрит на нее. Эйзенштейн неслучайно выбрал именно эту скульптуру французского мастера, поскольку выделял в истории искусства «линию Родена, направленную на выявление объема…» [5, с. 145]. Режиссер полагал, что после кубизма (то есть разложения целостности формы на первозданные элементы) следует период, когда эти элементы снова складываются в новой «округлости материальных объемов» [5, с. 147]. То есть Эйзенштейн усложняет метафору сопоставления. Застывшая скульптура является для него наиболее многозначным произведением, в то время как живая девушка-героиня — примитивна и понятна в своем поведении. Фактически тем самым режиссер указывает на деградацию человека.

В «Октябре» сложно говорить о прямых заимствованиях из мира искусства. Здесь Эйзенштейн скорее работает на контрасте, противопоставляя мир прошлого (запечатленный в памятниках культуры) и мир настоящего — актуальную действительность (события революции). Для него важными становятся не само искусство, а смыслы, которые оно может транслировать, в данном случае — пространственно-временные связи. Вещи, находившиеся в стенах Зимнего дворца стали свидетелями событий, происходящих в нем. Но именно они останутся в истории, в отличие от более мелких происшествий.

Таким образом, Эйзенштейн стремится показать, что пространство оказывается сильнее времени, поскольку пространство более устойчиво и постоянно. К этому выводу режиссер приходит благодаря шедеврам Зимнего дворца. Подобное сопоставление помогает ему сделать следующий шаг в своем творчестве и иначе взглянуть на культурное наследие.

«Иван Грозный»

Последний фильм Эйзенштейна стал своеобразным итогом его творческой деятельности. В «Иване Грозном» (1945; 1958) режиссер наметил дальнейшее развитие кинематографа. Особенно это ощутимо в части заимствований из мира искусства, что было связано с биографией мастера. В 1927–1932 гг. Эйзенштейн находился в командировке за границей [3, л. 3], где смог познакомиться с произведениями современного искусства (европейский модерн) и традиционной культурой Латинской Америки. Они по-разному впечатлили советского режиссера.

Первый блок нашел отражение в двух сериях «Ивана Грозного». Мексиканское народное наследие повлияло на рисунки режиссера и на фильм «Да здравствует Мексика!» (который так и не был смонтирован). Эйзенштейн детально продумывал каждый кадр своих кинокартин, поэтому такой композиционный ход не кажется случайным. Не объясняя свой поступок в мемуарах или лекциях студентам ВГИК, он оставляет простор для трактовок.

Сопоставления здесь касаются только практик западных модернистов и конкретных кадров «Ивана Грозного». Режиссер отказывается от показа конкретной сцены или образа (вместо этого он использует приемы, которыми владеет художник) и одновременно от влияния на мизансцены (теперь ценен каждый кадр, по сути, являющийся законченным произведением искусства).

В целом фильм вдохновлен немецким экспрессионизмом с его тревогой и ощущением надвигающейся катастрофы [4, с. 487]. Эйзенштейн выстраивает кадры так, что персонажам становится тесно в слишком низких помещениях, они вынуждены пригибаться. Данный художественный прием иначе моделирует пространство в глазах зрителей, появляются кривые линии, острые углы, которые воздействуют на психику. Кроме того, особое значение уделено теням героев: они существуют как будто отдельно, являются свидетелями происходящих на экране событий. Все это создает дополнительный объем повествованию, уводит его от классической линейности.

Исследователи отмечали влияние художников-сюрреалистов в сценах пиров Ивана Грозного [1, с. 22]. Действительно, Эйзенштейн в Европе позна-

комился с картинами Сальвадора Дали и первыми киноопытами молодого Луиса Бунюэля. Однако возможна и другая трактовка сцен «Ивана Грозного». Подчеркнуто неправдоподобные угощения, почти вакхический, решенный в красных тонах, танец опричников, искаженное лицо Владимира и Ефросиньи Старицких — исполнены, как представляется, под влиянием работ бельгийского художника Дж. Энсора. Сам режиссер восхищается «гротескными офортами, где скелеты и люди свиваются в самые фантастические узоры, продолжая на пороге XX века традиции этих затейливых и странных фламандских предков типа Иеронимуса Босха» [8, с. 113].

Имя Энсора стоит особняком в истории искусства. В своем творчестве он объединил фантастические мотивы с реальными сюжетами, что позволило ему подчеркнуть несовершенства последних. Эйзенштейн старается построить сцены в своей последней кинокартине по этим же принципам: изображая исторический сюжет, он обыгрывает его с помощью гротеска, демонстрируя абсурдность происходящего.

Есть в фильме отсылки и к древнерусскому искусству, с которым мастер был хорошо знаком. Опричники или советники Ивана Грозного располагаются за его троном таким образом, что образуют подобие «Троицы». Эйзенштейн считал, что именно число три является самым вариативным для построения композиции [7, с. 131]. Трое героев могут либо быть «пластически лиричными» [7, с. 131], как в «Троице» Андрея Рублева, либо вызывать дисгармонию всей работы, как у Аннибале Карраччи в «Выборе Геракла». В своем фильме режиссер объединяет эти два подхода: гармония формы символизирует диссонанс отношений героев (содержания, на языке живописи).

Итоги

Фильмы С. М. Эйзенштейна развивались и менялись наряду с творческим ростом режиссера. От простого цитирования шедевров мировой культуры Эйзенштейн приходит к заимствованию методов работы художника, адаптируя его под возможности кинематографа, создавая новый художественный образ.

С одной стороны, мастер анализирует общие приемы построения композиций в произведениях искусства: выделяет значение цвета, соотношение объема и плоскостности фигур, ритмическое разнообразие. Но с другой стороны, он не забывает о специфике кино, и создает художественный образ, способный подчеркнуть его собственные киноновации. Неслучайно «Иван Грозный» содержит лишь одну цветную сцену, а избыточность декорированных интерьеров в каждом кадре «Октября» противопоставлена живым героям. Мастер находит средства выразительности, которые максимально точно воздействуют на зрителя, сообщая ему чувства и мысли, заложенные режиссером. Эйзенштейн обобщает мировой опыт и на его базе создает собственную теорию кино, включающую многочисленные отсылки к художественной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клейман Н. И. Что моделирует искусство Эйзенштейна? // КЗ. 2000. Вып. 46. С. 108–115.
2. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 1459.
3. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 1182.
4. С. М. Эйзенштейн: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
5. Эйзенштейн С. М. Мемуары: в 2 т. / сост., предисл. и коммент. Н. И. Клейман. М.: Ред. газ. «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1. — 430 с.; Т. 2. — 543 с.
6. Эйзенштейн С. М. Метод: в 2 т. / Российский гос. архив лит. и искусства, Эйзенштейновский центр исслед. кинокультуры, Музей кино; сост., предисл. и коммент. Н. И. Клейман. М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 1. — 495 с.; Т. 2. — 687 с.
7. Эйзенштейн С. М. Монтаж / вступ. ст. Р. Н. Юренева. М.: ВГИК, 1998. — 192 с.
8. Эйзенштейн в воспоминаниях современников / сост.-ред., примеч. Р. Н. Юренева. М.: Искусство, 1974. — 404 с.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.003
УДК 791.43.03; 94(47)

Дого Д.
Дого Дуня — переводчик, кандидат филологических наук,
Ph.D., Università degli Studi di Siena,
Триест, Италия
E-mail: dundogo@gmail.com

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В КИНОКАРТИНЕ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА «БЕЖИН ЛУГ»: ФИЛЬМ ВОПРЕКИ СОВЕТСКИМ КАНОНАМ*

В статье рассматривается то влияние, которое цензура в СССР, опиравшаяся на принципы соцреализма, оказала на фильм Сергея Эйзенштейна «Бежин луг» (1935–1937 гг.). Советское государство выделило значительные финансовые средства на воплощение этого грандиозного проекта, и картина Эйзенштейна могла стать одним из шедевров советского/русского кинематографа. Однако решением комиссии она была запрещена к показу. Автор исследует те аспекты «Бежина луга», которые противоречили советским канонам 1930-х гг.
Ключевые слова: С. М. Эйзенштейн, «Бежин луг» (1935–1937), советский кинематограф, цензура, библейские мотивы.

Dogo D.
BIBLICAL THEMES IN SERGEI EISENSTEIN'S *BEZHIN MEADOW*:
A FILM AGAINST THE SOVIET CANON

The article examines the effects which the Soviet censorship based on the tenets of socialist realism had on one of Sergei Eisenstein's masterpieces — *Bezhin Meadow* (1935–1937). The State allocated adequate funds to carry out this ambitious project. This long-feature film could have become a masterpiece of Soviet/Russian cinematograph if the Commission had not enjoined it before it was completed. The author analyses the aspects of Bezhin Meadow that contradicted the Soviet canons of the 1930s.
Keywords: Sergei Eisenstein, *Bezhin Meadow* (1935–1937), Soviet cinema in the 1930s, Soviet censorship.

В этой статье я не пытаюсь дать определение эстетике соцреализма и ее канонам, но мне хотелось бы показать то влияние, которое цензура оказывала на советский кинематограф 1930-х гг. Рассмотрю это на примере кинокартины С. М. Эйзенштейна «Бежин луг», съемки которой велись в течение двух лет (1935–1937 гг.), прежде чем выпуск фильма, в конце концов, был запрещен**. На этом конкретном примере я намереваюсь показать те аспекты, которые запрещались советскими канонами того времени. Поэтому в статье особое внимание обращено на уходящую корнями в библейские сюжеты *иконологию* С. М. Эйзенштейна, которая расходилась с принципами социалистического реализма.

К 1934 г. в интересах централизации власти и тотального надзора в СССР были упразднены независимые организации. Отдел культуры и пропаганды ЦК ВКП(б) контролировал все научные и культурные события, которые были заранее согласованы с Наркоматом просвещения. В результате профессиональное ядро киноиндустрии было задавлено бюрократией. Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР искало способ предъявить искусству такие принципы, которые в скором времени могли бы стать поистине государственным законом. В 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей соцреализм был утвержден в качестве основного принципа художественного творчества [11]. Вся киноиндустрия оказалась в подчинении у нового руководства, неявно, но четко контролируемого партией. Более того, соцреализм вскоре стал официальной доктриной, поддерживаемой правительством во всех культурных сферах страны. Как главный свод эстетических правил, эти принципы распространялись и на кинематограф (для подробного анализа см. очерк Е. Хохловой: [18, p. 90–96]).

В этих условиях одним из наиболее обсуждаемых вопросов стал запрет «Бежина луга» С. М. Эйзенштейна. Этот фильм должен был содействовать решению стоящих перед страной задач коллективизации, и основная цель заключалась в том, чтобы воздействовать на психологию масс [22, p. 113]. Когда приступили к подбору актеров для съемок новой кинокартины, руководитель советского кинематографа Б. З. Шумяцкий (1886–1938), который был тогда начальником Главного управления кинопромышленности Комитета по делам искусств, пригласил на встречу драматурга А. Г. Ржешевско-

* Перевод выполнен студенткой РХГА А. А. Чичикалюк, под ред. преподавателя кафедры зарубежной филологии и лингводидактики, канд. культурологии Ю. В. Филипповой. Автор статьи выражает свою признательность переводчику и редактору за внимательное отношение к тексту.

** См. собрание источников и исследований: [15], часть 13 в этом томе представляет подборку материалов о кинокартине «Бежин луг»: [15, с. 323–372]; дополнительно: [5, с. 242–282].

Copyright © 2018

го (1903–1967). Последний уже имел опыт в работе над мелодрамами, и теперь ему поручили написать сценарий, который должен стать вольной адаптацией рассказа И. С. Тургенева*, где описывается трагическая судьба юноши, погибшего при загадочных обстоятельствах.

В конце 1934 г. Главное управление кинофотопромышленности при СНК СССР закрепило проект за С. М. Эйзенштейном, который был широко известен за границей и считался одним из самых влиятельных режиссеров советской пропаганды [7]. Со своей стороны С. М. Эйзенштейн воспользовался возможностью опробовать новые технологии, работая как над изображением, так и над звукозаписью, чтобы получить эффект аудиовизуальной полифонии**. Этот фильм был обязан служить средством мобилизации крестьян, и тем самым должен был внести вклад в построение социализма. Если бы С. М. Эйзенштейн не добился успеха, то единственное, чему послужил бы фильм — это провоцирование критики. Поскольку формальное соглашение было получено, Эйзенштейн придал новую форму широко обсуждавшемуся преступлению, совершенному в 1932 г. Для сталинской идеологической пропаганды этот сюжет был идеальным: в небольшой деревушке Герасимовка на Северном Урале трагически погиб пионер Павлик Морозов за то, что он сообщил в сельсовет о преступной деятельности своего отца — сговоре с врагами колхоза (см. об истории создания кинокартины у Н. М. Зоркой [15, с. 323–329]).

Советская пропаганда выбрала этот акт насилия, вокруг которого строился идеальный образ современного героя: человека, способного предать даже собственного отца ради всеобщего блага социализма. Поступок Павлика Морозова был одобрен пропагандой, и таким образом утверждался миф о доносчике пионере-герое, достойном почитания и уважения. Никто не считал Павлика героем при жизни, никто не считал его смерть героической, но он приобрел ореол мученика, потому что советской власти нужна была фигура, которая могла стать примером для подрастающего поколения в СССР:

> «каждый советский гражданин со всеми своими особенностями нуждается в установлении стандарта ценности, который поможет ему отличить друзей от врагов» [16, p. 97].

Акт «освящения» Павлика как нового идеального героя ознаменовал начало болезненного процесса формирования идеала коммунистической юности [2, с. 102–115]. Этот образ доносчика в фильме пресса использовала, чтобы очернить «кулаков» в контексте опустошения деревень и превращения их в колхозы.

Из-за того, что юный Павлик Морозов принес себя в жертву новым идеалам, пионер-герой № 1 стал центральным объектом поклонения: его образ встречается в советских пьесах, стихах, песнях, в иллюстрациях плакатов и книг для детей (см.: [17, p. 293–319; 19, p. 181–189], с литературой по теме). С. М. Эйзенштейн предпочел иконизировать жертву, осуждая возвеличивание пионера. Режиссер изобразил Павлика не презренным доносчиком, а неутомимым часовым, тем, кто мог поддержать героическую типологию соцреализма. Впоследствии воплощение этого нового свойства было представлено в «архаической» терминологии, опиравшейся на христианские ценности и законы, и уходящей корнями в дореволюционную Россию.

По замыслу С. М. Эйзенштейна, «Бежин луг» должен отобразить ту реальность, которую крестьянская аудитория могла бы понять как библейскую притчу, хотя сюжет был четко обозначен Б. З. Шумяцким***: некая группа врагов советской власти сговорилась о саботаже и была разоблачена НКВД или другой силовой структурой СССР. Такой трактовкой истории С. М. Эйзенштейн мог вполне удовлетворить эстетику соцреализма, как она понималась в 1930-е гг.: социалистический реализм был нацелен на то, чтобы отображать не объективную реальность, а реальность знакомую и близкую широкой аудитории, реальность узнаваемую зрителем. Первый нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский дал такое определение: социалистический реализм отображает реальность не такой, какая она есть, а такой, какая она должна быть [25].

Фонд С. М. Эйзенштейна в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве (РГАЛИ, Ф. 1923) включает в себя все документы, связанные с производством фильма «Бежин луг», в хронологическом порядке один за другим, с июля 1935 до 20 сентября 1937 г.: фрагменты из современной прессы, личные письма, протоколы комиссии, обсуждавшей фильм. Как предположили критики, большая часть представленных документов указывала на официальное обвинение****. Фильм сконцентрирован на религиозном символизме, который возникает в связи с мученической смертью Павлика. Власти неоднократно обращались к С. М. Эйзенштейну с просьбой заменить трагическую смерть героя хэппи-эндом, но, создавая обе версии «Бежи-

* Рассказ «Бежин луг» был включен И. С. Тургеневым в сборник «Записки охотника», который вышел отдельным изданием в 1852 г.

** Об этом рассказывает в своем дневнике Джей Лейда — один из ассистентов режиссера на съемках фильма «Бежин луг» и ученик С. М. Эйзенштейна в Государственном институте кинематографии. Например, эпизод на тракторной фабрике был снят под звук четырех голосов, смешанных вместе, чтобы показать пафос приготовления: «во время монтажа данный эпизод был сделан с четырьмя голосами. Материал, с которым мы работаем сейчас, только один из голосов. Эпизод должен показать буйный и эмоциональный процесс подготовки» (цит. по [23, p. 356]).

*** Для общего представления о Б. З. Шумяцком см. исследование Р. Тэйлора: [24, p. 193–216].

**** См., например, материалы по делу о фильме, собранные у М. Сетон: [23, p. 351–378]. Н. Клейман опубликовал обновленную версию дела фильма «Бежин луг»: [8, с. 248–250]; см. также: [5, с. 242–282; 15, с. 336–372].

на луга», режиссер твердо отказался что-либо менять в судьбе главного героя. В конце концов, отснятый материал обвинили в «пагубном формализме», что в дальнейшем привело к запрету всего фильма [4]. 13 мая 1937 г. после последнего частного показа отснятых материалов дирекции «Мосфильма» в присутствии цензоров, назначенных ЦК партии, и других деятелей культуры, выпуск фильма был окончательно отменен. Официально картину обвинили в формализме, но в действительности, можно сказать, опираясь на множество официальных источников, что комиссия по делу о «Бежином луге» просто не могла допустить пропаганду христианских мотивов, которые содержал этот фильм.

У С. М. Эйзенштейна Павлик был переименован в Степка и показан верным пионером, служащим идеалам новой власти*. Фильм начинается со сцены похорон матери Степка, до смерти забитой жестоким мужем, одним из кулаков. Герой, на правах старшего сына, решает встретиться с отцом, чтобы спасти младшую сестру от побоев и гонений. Когда Степок находит отца, планирующего со своим сообщником устроить поджог в колхозе, он видит шанс отомстить за смерть матери — предать родного отца суду односельчан. Проходит время, и однажды ночью, когда Степок следил за сбором урожая, он снова встретился со своим отцом, который сбежал из тюрьмы и опять занялся вредительством. После того, как отец зверски убивает своего сына, наказывая его за измену, С. М. Эйзенштейн, чтобы привлечь внимание зрителя, специально вставляет мистическую сцену: необъяснимым образом Степок воскресает, прежде чем окончательно умереть на руках советского комиссара, еще одного положительного героя.

Б. З. Шумяцкий в 1935 г. назвал первый сценарий фильма неудовлетворительным. Он потребовал переделать сценарий и изменить финал. Вместе с писателем И. Э. Бабелем С. М. Эйзенштейн написал новый вариант сценария «Луга» (см. воспоминания А. Н. Пирожковой о работе Бабеля и Эйзенштейна над сценарием [15, с. 331–333]). К концу 1936 г. первая версия фильма была выпущена. И она сразу же была снята с показа. Власти отдали приказ переснять некоторые сцены и дали инструкции по изменению персонажей, чтобы они соответствовали актуальным для того времени идеологическим типажам: отважный и бескорыстный пионер, мудрый наставник — представитель партии, жестокий и безнравственный злодей — кулак. Режиссер переработал второй вариант сценария и в 1937 г. закончил новую версию фильма. Но тут Шумяцкий обвинил Эйзенштена в игнорировании критики 1935–1936 гг.

Наконец, в марте 1937-го производство «Бежина луга» было прекращено по приказу ГУК. С. М. Эйзенштейна обвиняли в том, что он не оправдал ожиданий, не справился с задачей, возложенной на него как на режиссера. Вместо прославления Павлика Морозова «Бежин луг» разрушил структуры нарратива, и, следовательно, соцреализма. Каждое официальное обвинение, называя бесчисленное количество причин, содержало главное: С. М. Эйзенштейн в корне неправильно интерпретировал трагедию Павлика Морозова, поместив его в рамки библейской аллегории. Режиссер видел возможность склонить советских крестьян на свою сторону, передавая советские идеалы с помощью религиозной символики, которая была более понятной простому зрителю, мыслящему скорее в рамках религии, нежели абстракциями. Но это привело к столкновению с новым идеологическим режимом, который провозглашал разрыв с религией и ее запрет в общественном пространстве атеистического государства.

Более того, вместо сосредоточенности на актуальном социально-политическом вопросе классовой борьбы в период коллективизации, сюжет фильма строится вокруг внутреннего конфликта отца и сына. Этот конфликт представлен в архетипических и религиозных традициях: создавая длинную сцену перед финалом, где отец убивает юного героя, режиссер на самом деле был вдохновлен мотивом жертвоприношения Исаака из Книги Бытия (Быт. 22:1–19). В сцене борьбы тела сражающихся принимают форму креста, а в финальной сцене Степок воскресает подобно Иисусу Христу. Как писал С. М. Эйзенштейн в своем дневнике, позы актеров должны были передать скорбь Девы Марии над мертвым телом Христа в Пьета (pietà — сцена оплакивания Христа), создавая таким образом эффект исступления для всей композиции. В сценарии в заметках к данному эпизоду указано, что когда Степок должен погибнуть, возникает мотив Пьета [12, л. 12]. Именно эта сцена позволила режиссеру обратиться к тем записям, которые были сделаны им еще во времена работы в Мексике над фильмом «Да здравствует Мексика!» (*Que viva Mexico!* 1931–1932) и касались изучения культов доколумбовой Америки: изображения в памятниках искусства исступления святых и грешников. В сцене, где Степок умирает, дано фронтальное изображение лица героя и широкий угол обзора — расположение, с помощью которого в искусстве и, в частности, в иконописи изображали богоявление, усиливая чувство трансцендентности**. С. М. Эйзенштейн показал в данной

* В 1937 г. окончательная версия рабочих материалов фильма «Бежин луг» была конфискована и сдана в архив. В 1941 г. во время эвакуации собрания «Мосфильма» копия была повреждена и фактически утрачена. Тридцать лет спустя, опираясь на сохраненные материалы фонда Эйзенштейна в Москве (кадры 1936–1937 гг. и свыше 1000 эпизодов, вырезанных из основной версии самим режиссером), Н. Клейман и В. Юренев реконструировали потерянный фильм (он доступен на DVD). В 2002 г. компания Image Entertainment (США) выпустила тираж картины. Исследование сюжета основано на синопсисе, взятом из реконструкции фрагментов фильма и киносценария, вариант которого был опубликован: [14]. Помимо этих двух источников, для разбора финальной сцены (смерти Степка) я основываюсь на неизданных архивных материалах.

** Искусствовед М. Шапиро отмечает, что «на протяжении всего средневекового христианского искусства это означало

сцене перспективу, обычно используемую в сакральном искусстве. Более того, изображение креста служит иконическим образом, диалектически подытоживающим иконографию сцены Пьета и следующую за ней сцену скорби, когда Степок падает на землю, на то, что напоминает гроб из свежескошенной соломы. Лежащее в форме креста тело предсказывает скорую смерть героя. Таким образом, из «доносчика» он становится «искупителем». Герой воскресает, как бы воссоздавая библейскую сцену, и готовится снова умереть. После нанесения смертельных ран, отец обнимает сына. Раздается выстрел, не видимый на экране, затем удар, и вот мы снова видим его спину с широкого угла обзора, в то время как пионеры «влетают к нему», как указано в сценарии Эйзенштейна [13, л. 70], в двойном смысле глагола «влетать»: стремительно входить или являться как Ангел Благовещения.

В следующей сцене Степок лежит мертвый на подстилке из сена. Его волосы светятся из-за особого способа освещения фигуры героя, похожего на используемое Рембрандтом; свет падает прямо на лицо мальчика, отливающее бледностью. Вокруг него расположился хор плачущих, пионеры держат в руках букеты из глициний, гиацинтов и хризантем, чтобы почтить гибель героя. Как отметил в своем дневнике И. Э. Бабель, такая подача смерти Степка должна вызывать у зрителя слезы на глазах, ведь скорбь в конечном счете является «ключом» фильма. Он переписал сцену смерти, опираясь на указания режиссера: сконцентрироваться на психологии других персонажей, а не на смерти героя, что он полностью оставил С. М. Эйзенштейну, который «“обеспечит” всякие ракурсы, pieta’ы и проч. Выход пошлый, тысячелетний, но другого при сцене в лоб пока что не видать» [3, с. 345].

В 1937 г. аргументы противников фильма были те же, что и в 1936-м, а priori концентрируясь на неприемлемости сцены смерти и воскресения Степка. Цензура обвинила С. М. Эйзенштейна в формализме из-за его выбора показать уход Степка как библейскую сцену. Снятая таким образом смерть показывает Степка подобным Иисусу Христу, которого мог узнать каждый крестьянин как фигуру, способную спасти не только все человечество, но и своего палача. Все это могло скомпрометировать цель пропаганды, а именно изображение борьбы против кулака как главного внутреннего врага. Все аргументы против фильма Е. Вейсман собрал и поместил в своей статье «Гибель богов», которая была опубликована в газете «Советское искусство» 5 мая 1937 г.:

> «Классовая борьба — только внешнее, что сталкивает отца со Степком. Голос крови, кровного родства звучит в фильме сильнее, чем голоса сознания. Мальчик в фильме жертва, уже обреченная закланию. <…>
>
> Степок ходит по колхозу, как “юноша кроток и млад”, как “чадо невинное”, чья гибель давно предуготована и начертана в книге судеб. Степок — нездешний, он просветлен предощущением своей гибели. Уже овеянный крыльями смерти, он не похож на своих товарищей-сверстников. Он важен и торжественен, он пророчески риторичен, и вокруг его чела сияет мученический нимб, еще прижизненно приданный ему режиссером.
>
> Жизнью управляют извечные законы кровавого возмездия, и убийство Степка совершается в обстановке религиозной мистерии. Ночь все еще царит над миром, злое все еще доброго, и на маленькой поляне, среди сияющих колосьев — символа произрастания — отец убивает сына. Над ними — хаос, они — первобытные люди, и пионерский галстук Степка в фильме — это анахронизм, это знак случайного будущего, может быть случайно вторгшегося в мистерию.
>
> На поляне уже пролилась жертвенная кровь, и Степок, агонизируя, похож не на пионера, а на Исаака, принесенного в жертву отцом его Авраамом.
>
> Степок, истекая кровью, в одной рубашонке кружится по поляне — библейский мальчик, а клубы дыма уже возносятся к небу от жертвенного костра. И в колхозном поле одиноко и торжественно стоит библейский дуб, как символ вечности и ее незыблемых законов» [4, с. 2].

25 апреля 1937 г. Д. С. Марьян (1892–1937), который тогда был одним из штатных режиссеров киностудии «Мосфильм», зачитал заключение цензурной комиссии: вторая версия фильма не отличается от первой и, следовательно, ГУК решило полностью закрыть нереализованный проект [6, л. 4]. На самом деле, после показа предварительного монтажа 2 мая 1936 г., С. М. Эйзенштейна подталкивали к полному изменению сцены мародерства в избе и замене причины смерти Степка на выстрел — «лучше технически и реалистичнее» — чем кадр с взглядом героя [10, л. 14]. Однако, несмотря на все вышеперечисленное, цензура настаивала, что фильму не хватает образа «нового человека», или хотя бы современного. На его месте был «фальшивый» и «архаичный» образ, утративший актуальность [6, л. 57 и 9, л. 5].

С точки зрения цензоров, три героя (начполит, отец и Степок), помещенные в неясную и устаревшую деревню и погруженные в «символизм», становятся архетипами ирреальности, абсолютно не связанной со «светлым будущим». Один из критиков, Н. М. Иезуитов, охарактеризовал фильм как «семейную мелодраму» и сравнил ритуальные жесты, которыми поправляют пионерский галстук Степка, с движениями, когда кого-то помещают на крест как мученика [6, л. 57]. Другой выдающийся специалист, входивший в комиссию по цензуре, Г. А. Авенариус, отметил, что в отличие от первой версии, в финальной версии никто не увидел классовую борьбу, но только один «символизм». Авенариус также подчеркнул, что мальчика будто бы сжег внутренний огонь, который, скорее свойственен мученику, чем

то, что я называл статической темой, и применялось не только к богоявлению, но и к портретам царственных особ» [21, p. 42]; и ср. [20].

юному русскому герою, советскому пионеру, казненному своими классовыми врагами [1, л. 23].

Продолжая свою критику, Г. А. Авенариус заметил, что отец, который представляет собой архаичный образ настоящего злодея, ведет себя недопустимо: его человеческая природа становится сильнее, потому что он рыдает в момент убийства своего сына. По мнению киноведа, здесь можно усмотреть отсылку к Ф. М. Достоевскому, у которого «отец становится жертвой старого, а сын трансформируется в жертву нового» [1, л. 24]. Таким образом, антагонист получает характеристики патриарха, представителя старого, дореволюционного порядка, который, принося в жертву своего сына, безжалостно судит его, следуя Ветхому Завету: «Если сын предал своего отца, убей его как собаку!» [12, л. 9]

Комиссия была недовольна, поскольку С. М. Эйзенштейн снова возвратил в кадр пышные похороны с гимном. Цитата из Ветхого завета была вставлена во вторую версию фильма, чтобы осветить борьбу против внутреннего врага: сцена после трагической расправы, когда комиссар уносил на руках мертвое тело Степка, была заменена той, где трактор проезжает по телу кулака «во славу Господа». Кроме официальных эстетических причин, были и другие, политические. В течение 1932–1934 гг. культ Павлика Морозова был в значительной степени утвержден свыше, а к 1937 г. партия больше не поддерживала его. Напротив, правительство старалось избегать официального восхваления героя. По всему спектру работ, где говорилось о Павлике Морозове, теперь появилась тенденция среди русских школьников толковать резкое изменение позиции с точки зрения политики, зависящей от исторической случайности, тесно связанной с внутренней политической ситуацией. В примечаниях к первому сценарию, датированных январем 1935 г., С. М. Эйзенштейн стремится показать важное сравнение, которое должно подтвердить вышеупомянутую интерпретацию: история расправы со Степком (иными словами, Павликом Морозовым) была изображена режиссером как «что-то, напоминающее о Кирове». Это *что-то* явно может расцениваться как осторожная аллюзия автора на загадочный трагический конец С. М. Кирова, который умер от рук заговорщиков 1 декабря 1934 г. Общеизвестно, что после убийства Кирова в СССР началась волна политического террора. Лейтмотив мальчика, представленного мучеником (он был убит не кем-то из сельских «кулаков», а собственным отцом), мог идти вразрез с кампанией «Большого террора», которая продолжалась в стране до 1938 г. Изображение мученичества пионера-героя на службе Советскому Союзу было запрещено с того момента, как жертвенность, с явной отсылкой к Библии, стала опасной темой. Следовательно, именно по этой причине фильм был запрещен правительством: очевидные библейские намеки были рискованными и могли побудить непросвещенные массы деревенской аудитории к сравнению кровожадного отца Степка со Сталиным, в то время признанным отцом народов.

Впоследствии памфлет Б. З. Шумяцкого, озаглавленный «Против формализма в искусстве кинематографа» (1937), продемонстрировал основные нападки критики. Работа включает и покаянную статью С. М. Эйзенштейна «Ошибки “Бежина луга”», опубликованную в газете «Советское искусство» 17 апреля 1937 г. Это был акт отречения, совершенный С. М. Эйзенштейном «с пистолетом у виска», под страхом ареста. Его текст должным образом отражал обвинения по отношению к фильму, которые уже были высказаны властью. С. М. Эйзенштейн согласился, что он не оправдал ожиданий, и что он неправильно использовал выразительные жесты и гиперболы, что он постарается вернуть доверие комиссии, признавая, что его теоретические исследования могут быть далеки от реальной жизни.

В советском обществе 1930-х гг. каноны соцреализма стали тем инструментом, с помощью которого партия могла направлять режиссеров, как в свою очередь Б. З. Шумяцкий направлял С. М. Эйзенштейна. По этой причине идеология не только подавляла талантливых художников, но и приносила значительный вред экономике страны. Изъяв «Бежин луг» из проката, как на родине, так и за границей, ГУК потеряло два миллиона рублей, которые вполне могли окупиться прокатом картины.

Но этот запрет был не единственным. Сложной оказалась судьба кинокомедии «Однажды летом» (режиссеры И. Ильинский и Х. Шмаин, 1936). 27 июня 1936 г. ГУК одобрило лишь тридцать восемь фильмов из сотни запланированных проектов. В 1937 г. лишь треть запланированных картин была закончена, и еще меньше были выпущены в прокат. Опираясь на исследования того периода, можно сделать вывод, что отбор фильмов стал жестче после двухлетнего периода с 1936 по 1937 г., когда тридцать семь фильмов были отвергнуты. Все они были вначале профинансированы государством, которое впоследствии отказало в разрешении на их прокат, поэтому в итоге фильмы были отправлены в архив.

Это решение привело к невозможности возврата производственных затрат на показы в советских кинотеатрах, и способствовало финансовым потерям и отсутствию выручки примерно в пятнадцать миллионов рублей. Треть этой суммы можно было бы возвратить, если бы произошло не изъятие из проката «Больших крыльев» (1937, режиссер М. Дубсон) и «Бежина луга» — двух киноэпосов, которые были поручены двум лучшим советским студиям: «Мосфильму» и «Ленфильму». Обе эти картины в итоге были запрещены за «формализм». В результате использования эстетики соцреализма как отговорки для цензуры, партия, пресекая индивидуальную креативность художника, руководствовалась той политикой, которая причиняла ущерб и искусству, и экономике своей страны.

ЛИТЕРАТУРА

1. [Авенариус Г. А.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
2. Александрова М. Был ли мальчик? // Свободная мысль. 1992. № 14. С. 102–115.
3. Бабель И. Э. Собрание сочинений. Т. 4. М.: Время, 2006. — 640 с.
4. Вейсман Е. Гибель богов // Советское искусство. 1937. № 21 (367). 5 мая. С. 2 (= РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 1975. Л. 46).
5. Забродин В. В. К истории постановки «Бежина луга»: Монтаж документов // КЗ. 2008. Вып. 87. С. 242–282.
6. [Иезуитов Н. М.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
7. Кириллова Н. Б. Сергей Эйзенштейн: революционер в экранной культуре и мифотворец // Изв. УрФУ. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. 2017. Т. 23. № 3 (165). С. 149–157.
8. Клейман Н. Эйзенштейн, «Бежин луг» (первый вариант): культурно-мифологические аспекты // КЗ. 1999. № 41. С. 248–250.
9. [Марьян Д.] Обсуждение кусков картины «Бежин луг». 25 апреля 1937 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 2032.
10. РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 397.
11. Святославский А. В. Первый Всесоюзный съезд советских писателей: взгляд из XXI века (к 80-летнему юбилею) // Культурологический журнал. 2014. № 3 (17). С. 1–19. URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/282.html&j_id=20 (дата обращения 23.10.2018).
12. Эйзенштейн С. М. Режиссерская разработка, наброски кадров и заметки к съемкам фильма. 1935 — август 1936 // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 2. Д. 68.
13. Эйзенштейн С. М. Режиссерский сценарий. II вариант // РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Д. 375.
14. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. / Институт истории искусств; Союз работников кинематографии СССР; Центральный государственный архив литературы и искусства СССР; гл. ред. С. И. Юткевич. Т. 6: Киносценарии. М.: Искусство, 1971. — 560 с.
15. Эйзенштейн С. М.: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
16. Druzhnikov Yu. Informer 001: The Myth of Pavlik Morosov. New Brunswick: Transaction Publishers, 1997. — 222 p.
17. Ferretti M. Pavlik Morosov: il mito e la memoria // Annali dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna. 2000–2001. № 4–5. P. 293–319.
18. Khokhlova E. Forbidden Films of the 1930s // Stalinism and Soviet Cinema / ed. by R. Taylor and D. Spring. London; New York: Routledge, 1993. P. 90–96.
19. Piretto G. P. Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Ejzenštejn // eSamisdat. 2005. III. № 2–3. P. 181–189.
20. Schapiro M. Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text. The Hague; Paris: Mouton Press, 1973. — 108 p.
21. Schapiro M. Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo. Parma: Pratiche, 1985. — 76 p.
22. Sel'vinsky I. Statement of Literature // Literature of the Peoples of the USSR. Voks Illustrated Almanac. 1934. № 7–8.
23. Seton M. Sergei M. Eisenstein: A Biography. London: Dobson, 1978. — 533 p.
24. Taylor R. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / ed. by R. Taylor and I. Christie. London: Routledge, 1991. P. 193–216.
25. The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema / ed. by R. Taylor, N. Wood, J. Graffy, D. Iordanova. London: British Film Institute, 2000. — 296 p.

Эрнст Ингмар Бергман (1918–2007): к 100-летию со дня рождения

Ингмар Бергман. Рисунок Ксении Горячевой. 2018 г.

Copyright © 2018

Синицын А. А.

КАРТИНЫ БЕРГМАНА СТИХОТВОРЕНИЯ (ФРАГМЕНТЫ ПОЛИПТИХА «СТРАСТИ ПО ИНГМАРУ»)

I. РЫЦАРЬ И СМЕРТЬ («СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ»)

Рыцарь: Вот моя рука. Я двигаю ею. По жилам бежит кровь.
Солнце еще высоко, в самом зените. И я, Антоний Блок,
играю в шахматы со Смертью *(из к/ф «Седьмая печать», 1957)*

Что наша жизнь? — Судьбы скупая дань,
Скорбей поток над вечной круговертью.
И рыцарь Блок протягивает длань
Над полем шахмат в партии со Смертью.
Идет игра. Проворная ладья
Пересекла в диагонали поле.
И срок последний перенес Судья,
Но только лишь на ход-другой, не боле.
Дарован шанс — желанный лишний день.
Веленьем воли движутся суставы.
Не чуя боли, оставляет тень
Живое тело, и глядят устало
Глаза на мир. Но смысла не узреть.
Молчит Всевышний. Мрак смежает вежды.
И, как обычно, побеждает Смерть.
Утратив ферзь — наивную надежду, —
Блок обречен. Раскрылась пустота,
Хоть ей претит сознательная сила.
И рукоять меча, как знак Христа,
В его ладонях намертво застыла.

Саратов, 2007

IV. ИЗМЕНА («ПРИКОСНОВЕНИЕ»)

Старинный сад хранит сюжет под сенью.
Здесь шепоты и крики невпопад.
Влеченье воль. И боль прикосновенья.
И страсть. И страх. Волнение и взгляд.
Норманский блюз. Пастельные аккорды.
Осенний бриз и едкий дым страниц.
Седые зеркала, туманы, фьорды
И отраженья бергмановских лиц.
Семейный быт. Страданья и сомненья.
Влюбленный бред. И нет пути назад.
Как преступление — прикосновенье.
Соблазн и стыд. Спасение и яд.
Молчи! Солги! Зачем же так жестоко?
Оставь меня в неведенье, во сне.
Но Гифиальты дьявольское око
В глазах любимых ухмыльнулось мне.
Напрасно ты… Я был твоею тенью,
Судьбой и следом столько лет подряд.
Но как кинжалом от прикосновенья —
Любовь и смерть на скандинавский лад.

С.-Петербург, 2011

Copyright © 2018

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.004
УДК 130.3; 172; 791.3

Ставцева О. И.
Ставцева Ольга Ивановна — кандидат философских наук, доцент,
кафедра философии и культурологии,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: stavtseva_olga@mail.ru

СТЫД И (НЕ)ВОЗМОЖНОСТЬ СПАСЕНИЯ: ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА И. БЕРГМАНА «СТЫД» (К 50-летию КИНОКАРТИНЫ)

В статье интерпретируется кинофильм Ингмара Бергмана «Стыд» (1968) в фокусе философских концепций. Анализируется античное и христианское понимание стыда, а также концепции стыда, развитые в конце XX в., — З. Баумана и Дж. Агамбена. Стыд выявляется как чувство, способное разорвать путы рациональности и насилия (концепт Баумана), а также как фундаментальное, онтологическое чувство, обозначающее опыт десубъективации, пассивности, неизбежно присущий человеку (концепт Дж. Агамбена). Фильм Бергмана «Стыд» дает возможность проиллюстрировать оба варианта понимания.
Ключевые слова: кино, И. Бергман, Дж. Агамбен, З. Бауман, стыд, насилие, рациональность, страх, человек, субъективность.

Stavtseva O. I.
SHAME AND (IM)POSSIBILITY OF SALVATION:
A PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF INGMAR BERGMAN'S *SHAME*
(TO COMMEMORATE THE50TH ANNIVERSARY OF THE FILM)

The article interprets the film of Ingmar Bergman *Shame* (1968) through the prism of philosophical concepts. It analyzes the Ancient and Christian understandings of shame, as well as those formulated by Z. Bauman and G. Agamben in the late 20th century. 'Shame' is defined as a feeling capable of breaking free from rationality and violence (Bauman's idea), and also as a fundamental, ontological feeling signifying the experience of de-subjectivity, inactivity inherent in man (J. Agamben's concept). Bergman's film *Shame* provides an opportunity to illustrate both versions.
Keywords: cinema, I. Bergman, G. Agamben, Z. Bauman, shame, violence, rationality, fear, man, subjectivity.

Кинофильмы с точки зрения их воздействия на зрителя можно условно разделить на две группы. К первой группе можно отнести фильмы, в которых зрители идентифицируют себя с одним их героев, их воображение захватывается действием, они переживают все то, что происходит на экране. Вторая группа — это рефлексивное кино. К такому кинематографу следует отнести творения И. Бергмана, А. Тарковского, А. Сокурова. Эти фильмы трудно смотреть без размышлений, они не развлекательны, они задают работу мысли для зрителя.

В данной статье предпринята попытка проанализировать фильм И. Бергмана «Стыд» (*Skammen*, 1968). Это фильм о войне, точнее, как формулирует сам автор: «Это уже отголоски войны» [4, с. 230]. Следует отметить аполитичность кинематографа Бергмана в целом. Шведский режиссер признавался:

> «Я никогда не рассматривал проблему спасения как политическую. Я всегда рассматривал ее только как религиозную, и это было для меня самым важным. Существует бог или нет? Можем ли мы благодаря вере прийти к единению и к лучшему миру? Или, если бога нет, то что нам тогда делать? Как в таком случае выглядит мир?» [4, с. 131].

Фильм о войне, снятый Бергманом, является повествованием об отношениях супругов, о перипетиях супружеской жизни, о внутреннем мире каждого. Но, как отмечает интервьюер Бергмана, это был первый бергмановский фильм с политической окраской [4, с. 249]. Главные персонажи «Стыда» — супруги Ян и Ева Розенберги, бывшие музыканты, которые по причине нездоровья Яна живут на острове и ведут деревенскую жизнь. Они выращивают картофель, собирают ягоды и возят их в город. Из их разговоров становится ясно, что идет война, что она где-то далеко. Однако наступает момент, когда война приходит на их остров и в их дом.

Сам Бергман определял эту кинокартину так:

> «"Стыд" — о внешнем и внутреннем насилии <…> Первоначально фоном фильма "Стыд" был страх. Как бы я вел себя в период нацизма, если бы Швеция была оккупирована» [4, с. 247].

Рефлексивная позиция зрителя, не занимая которую смотреть фильм не так уж интересно, к концу просмотра превращается в этическую позицию по отношению к фильму — зритель испыты-

Copyright © 2018

вает стыд. Становится стыдно за действия Яна и Евы. Саму кинокартину можно представить как метаморфозу стыда.

Обратимся к анализу «Стыда» кинокритиком В. Корневым и психоаналитиком Д. Ольшанским [7]. Вячеслав Корнев, вслед за В. С. Соловьевым, придерживается мнения, что только стыд делает человека человеком. Стыд — сугубо человеческий феномен, и Бергман является мастером показа таких человеческих феноменов. Стыд в рамках христианской традиции понимается как возможность пробуждения от грешной жизни, спасения. Стыд в библейской традиции связывается с осознанием себя, ибо безгрешные люди не знали стыда, к стыду приводит грехопадение, принятие своего стыда ведет к принятию собственной грешности, к осознанию и следованию по пути спасения. В. Корнев считает, что в фильме «Стыд» Бергман реализует христианское понимание человека: только чувство стыда может спасти. Евангельское отношение к стыду поясняет Иоанн Лествичник:

> «Видал я зараженных памятозлобием, которые увещевали других забыть обиды, а потом, устыдившись слов своих, страсть свою оставили» [6, с. 14].

Кроме того, В. Корнев склонен генерализировать стыд, в фильме он видит стыд всей европейской культуры за фашизм, за ужасы Второй мировой войны. Вопрос, который, по В. Корневу, ставит в фильме И. Бергман: «Может ли Европа выйти из круговорота насилия, которое она породила?» «Стыд» рассказывает о насилии, оно представлено в фильме многократно, в том числе — в отношениях супругов, пронизанных местами жестокостью и холодом. В этом смысле сновидение Евы задает тон всему фильму. Она говорит, ей приснилось, что все, что с ними происходит — сон, и пусть будет стыдно тому, кто это придумал.

Психоаналитик Д. Ольшанский развивает тему стыда подробнее, описывая внутренние трансформации персонажей. Так, фильм условно делится на 2 части. В первой части фильма нам показана беспомощность Яна. Герой ничего не делает и стыдится этого. Он не успевает вовремя в машину, жалуется на больной зуб, отказывается давать интервью. Ева ухаживает за ним как за ребенком, дает лекарство во время обстрела. А во второй части мы видим активность мужчины. Ян прячет деньги, ведет за собой Еву, решает бытовые вопросы, убивает парня, у которого он забирает ботинки, находит лодку, расталкивает трупы, плывущие по воде. Действия Яна преступают черту закона, грань допустимого, он показан как субъект вины и ответственности. Жена подчиняется мужу, послушна ему. Ольшанский противопоставляет две части фильма таким образом: Стыд за бездействие или вина за свои поступки [7].

В своей интерпретации я попытаюсь объединить две представленные выше версии толкования — В. Корнева и Д. Ольшанского — и изложить более подробное понимание стыда в этой кинокартине Бергмана.

По моему мнению, фильм резоннее представить трехчастным:

Часть 1: Ян пассивен, а Ева активна. Ян стыдится своей немощи, он ничего не способен делать, плачет, вовремя не успевает, нездоров физически. Ева жалуется на эгоизм и инфатилизм мужа. Она принимает решение о разводе. Ян испытывает стыд.

Часть 2: Ян активен, Ева пассивна. Трансформация героев происходит после измены жены мужу. Ян присваивает деньги, которые Якоби принес Еве, лжет по поводу этих денег, стреляет в Якоби и убивает его. Он убивает подростка из-за обуви и информации о лодке, вывозящей с острова людей. Ева подчиняется Яну, впадает в истерику, плачет, но следует за ним. Она стыдит мужа своими вопросами, не говорит с ним. Ева испытывает стыд. Молчание Евы и есть ее стыд.

Часть 3: Ева говорит в лодке, рассказывает свой сон. Ее разговор с Яном, которого она до сих пор стыдила и бойкотировала, означает ее освобождение от стыда и примирение героев. Но стыд остается. Теперь стыдно становится нам, переживающим этот рассказ. Персонажам можно приписать отсутствие стыда, которое показано в фильме как невозможность умереть, как отторгнутость и Богом, и людьми, что представлено Бергманом как плавание в бескрайнем море: плывущие в лодке люди вышли из мира живых, но не прибыли в мир мертвых. Кроме того, голова Яна (актер М. фон Сюдов) обернута шарфом, что, на мой взгляд, создает аллюзию на фильм «Седьмая печать», связанный с тематикой смерти (см. [10 и 11], в этих работах указана библиография по теме).

Трехчастная структура фильма отражается в тех снах, которые рассказывают персонажи. Первым мы выслушиваем сон Яна, он говорит об игре в оркестре. Сон является воспоминанием о старой жизни и желанием вернуться в нее, избежать проблем, которые готовит надвигающаяся на героев война. Второй сон — Евы — не представлен в фильме образно; героиня резюмирует его: ей приснилось, что все, что с ними произошло — сон. Пусть будет стыдно тому, кто его придумал. Это звучит как метатекст или как авторская ремарка. Третий сон — тоже сон Евы, который она рассказывает в финале фильма в лодке. Ева говорит, что идет по красивой улице, самолет поджигает розы, на руках у нее маленький ребенок. О ребенке она мечтала в течение супружеской жизни и винила Яна за невозможность для них иметь детей. Сон о чем-то недостижимом и безвозвратно потерянном, сон о любви. Его можно понимать как исполнение желания и как надежду на новую жизнь, за которую стыдно.

Внутренняя трансформация персонажей сопровождается ухудшением их внешнего вида: от красоты Яна и Евы — к их уродству. В финале фильма герои плохо одеты, обессилены, грязны, кажется, что в этой их ничтожности нам явлен стыд сам

по себе. В античности позор, т. е. стыд тождественен физическому уродству: внутренний стыд явлен вовне.

Что же такое стыд?

В философско-этической традиции можно найти несколько концепций стыда, которые развиваются, начиная с античности. В гомеровский период и полисную эпоху (архаический и классический периоды) древнегреческой истории люди стыдятся прежде всего за лишение чести. Стыдно перед другими, стыд представляет негативное общественное мнение, которое в виде дурной славы останется на срок более продолжительный, чем жизнь человека. Поэтому страх стыда вытесняет страх смерти (см. [9, с. 102]; ср. у Доддса: [5]). Но Платон в диалоге «Критон» выявляет конфликт между двумя видами стыда — стыд перед большинством, которое может заблуждаться, и стыд перед одним, знающим и добродетельным. Мнение большинства не содержит истины, бояться, в смысле стыдиться, его не нужно. Ответ за свои поступки нужно нести перед тем человеком, который знает истину, добродетельным человеком.

Та же тенденция продолжается в христианской трактовке стыда, только этим субъектом, перед которым возникает стыд, становится Бог. Бог пришел «посрамить мудрых», и через этот стыд «упразднить значащее» (1 Кор., 1:27–28). В христианской культуре значимым становится стыд перед Богом, а не перед всем обществом или социально значимыми другими. Самая большая вина состоит в том, чтобы стыдиться своего исповедания Бога и своего Бога. Раннехристианский писатель и теолог Тертуллиан рассуждает:

> «следует стыдиться нового греха, а не нового покаяния. Облечься стыдом и спастись» (цит. по: [9, с. 110]).

Можно выглядеть отвратительным в глазах других, чтобы быть хорошим в глазах Бога. В альтернативе внешнего и внутреннего — *выглядеть* и *быть* — христианство однозначно выбирает внутреннее. Выбор между тем, кого стыдится — Бога или людей — должен совершить сам человек в акте веры. Таким образом, стыд неразрывно связывается со спасением. Отсутствие стыда у персонажей в финале фильма «Стыд» означает их гибель, беспокойное странствие в бесконечном море без возможности спасения и смерти.

Сам Бергман представляет «Стыд» как фильм, фоном которого был страх [4, с. 247]. Наблюдая за собой, режиссер замечает, что он тоже труслив, но ярость делает его храбрецом. Страх в философии С. Кьеркегора [8] связан с грехопадением, стыд — в библейской традиции — тоже [9]. Историю Яна и Евы можно представить как историю о грехопадении, страх является сопутствующим моментом, стыд как результат грехопадения не возникает у героев, и делает невозможным дальнейшее следование по пути спасения. Момент перерождения Яна из стыдящегося, но пассивного существа — в активного, яростного, действующего, связан с изменой Евы и потерей скрипки, дорогого для него инструмента, предмета, аккумулировавшего в себя его прошлую спокойную жизнь дирижера оркестра. Сам режиссер отмечает:

> «в тот момент, когда инструмент разбивают, рушится весь мир его представлений, он преображается» [4, с. 248].

В XX в. концепции стыда развивались в рамках культурологии, социологии и философии. Культурологической концепцией является теория американской исследовательницы Рут Бенедикт «Хризантема и меч: Модели японской культуры» (1946). Бенедикт различает «культуру вины» (вина как реакция на нарушение запрета, приводящая к мысли об искуплении) и «культуру стыда» (стыд как негативная эмоция, механизм социального контроля, опирающегося на такие формы наказания, как насмешка, замечание, брань, остракизм) (см. [3]; иначе рассуждает о «культуре стыда» и «культуре вины» британский исследователь Э. Доддс, основываясь на античном материале: [5, особ. с. 36–72]). Европейская и североамериканская культуры описываются Бенедикт как культуры вины, японская — как культура стыда. Культуры стыда опираются на внешние санкции за поведение человека, культуры вина — на совесть и раскаяние, внутреннюю трансформацию личности. В культурах вины стыд не считается важным моральным чувством. Р. Бенедикт пишет:

> «<…> мы не ожидаем от стыда способности выполнить тяжелую моральную работу. Мы не впрягаем сопутствующее стыду острое личное огорчение в нашу фундаментальную систему морали» [3, с. 157].

Альтернативными теории Р. Бенедикт являются концепции, развивающие понимание стыда как элемента совести или, шире, как структуры сознания. Стыд описывается как болезненное переживание, которое освобождает от поведения, вызывающего стыд, и таким образом, подталкивает человека к исправлению. Важно, что давление на личность происходит изнутри, а не извне. Подобную, спасительную роль стыда обосновывает известный социолог З. Бауман в работе «Актуальность холокоста» (1989) [2]. В своей концепции, вписывающей механику Холокоста в логику развития новоевропейской цивилизации, Бауман интерпретирует стыд как спасительную реакцию на насилие. Рациональное же отношение к насилию бесстыдно и гибельно [2]. Зло Бауман связывает с рациональным, просчитывающим поведением человека, неизбежно заставляющем его использовать насилие в качестве средства для достижения цели. Для достижения большей цели мы используем большее насилие. Кроме того, рациональность способствует и покорному поведению, не способному бороться со злом и насилием. Рациональное отношение к своему поведению сделало

возможным это страшное насилие. Приведу здесь две показательных, на мой взгляд, цитаты из книги З. Баумана:

> «Каждый шаг по дороге к смерти был тщательно продуман, подсчитан в убытках и прибылях, поощрениях и наказаниях… нацистские правители так спутали карты в игре, что рациональность выживания сделала все остальные мотивы человеческого действия иррациональными» [2, с. 239–240].

> «Логика требовала согласия на преступления. Рациональная защита собственной жизни призывала к непротивлению уничтожения другого человека… Рациональность стравливала страдающих людей друг с другом, стирая их человеческие качества. Она также превратила их в угрозу и врага всех остальных, еще не отмеченных смертью, и позволила им на время оставаться посторонними» [2, с. 240].

Такой вывод по поводу рациональности Бауман делает на основе исследования гибели миллионов людей во Второй мировой войне, но автор предостерегает об актуальности Холокоста, поскольку рациональность как базовая модель отношения человека к миру, лежит в основе нашей цивилизации. «Террор остается эффективным, покуда воздушный шар рациональности не проколот», — пишет З. Бауман [2, с. 239].

Фильм И. Бергмана «Стыд» можно рассматривать как иллюстрацию рассуждений З. Баумана о рациональности и стыде. Конечно, эта «иллюстрация» была создана задолго до исследований Холокоста, за 20 лет до книги З. Баумана «Актуальность холокоста». Главные герои фильма Ян и Ева сначала стараются не принимать во внимание войну, быть посторонними; после череды уже названных потерь (измены жены и гибель скрипки), Ян приходит в ярость, он ведет себя расчетливо, рационально, становится убийцей; он «теряет стыд» и пытается спастись на лодке. Но именно потеря стыда героем означает невозможность его спасения, что и показывает гениальный художник в финальных сценах плавания героев по холодному и бесконечному морю, где не видно земли и не видно никакого исхода.

Это отсутствие стыда ничем не восполняется в фильме, разве лишь сном Евы, в котором героиня мечтает о другой — светлой и спокойной — жизни. Понятно, что эта жизнь уже исчерпана, но начнется ли новая? Судя по финальной картине бескрайнего моря, — нет.

> «Только освобождающее чувство стыда может помочь восстановить моральное значение ужасного исторического опыта и тем самым помочь заклясть призрак холокоста, который до сих пор преследует совесть человека и заставляет нас забывать о бдительности в настоящем, чтобы жить в мире с прошлым» [2, с. 241].

Ян и Ева вместе с другими людьми, надеющимися на спасение, садятся в лодку, которая должна их переправить из мира мертвых — в мир живых. Мужчины в лодке, столкнувшись с мертвыми телами за бортом, пытаются пробраться сквозь эти тела, расталкивая их веслами. Лодка буквально плывет по трупам. Кажется, что выбравшись из этой мертвой карусели, плывущие в лодке спасутся, однако ночью, когда все спят, хозяин лодки незаметно прыгает за борт и тонет. Лодка остается без управления, люди в ней — без воды и пищи, их движение бесцельно, без надежды на спасение. Бесконечное море и пересказ сна Евы, который она частично забывает. Таков финал картины.

Стыд как деструктивное внутреннее переживание может разрушить рациональное поведение, ведущее к насилию и оправдывающее его. Стыд может изнутри прекратить насилие. Поэтому Бергман, а позже Бауман, каждый по-своему возвышают стыд.

> «Мы не выбираем между стыдом и гордостью. Выбор — между гордостью за нравственно очищающий стыд и стыдом за нравственно опустошающую гордость» [2, с. 241].

Это может быть чувство стыда за свои действия, свои намерения, свою слабость. Стыдиться — это значит не быть героем, не быть победителем, но одновременно это означает — не творить насилие. Стыд спасает, но он не всегда ведет к успешному социальному поведению, т. е. стыд спасает перед Богом, но не перед людьми. Безусловно, понимание стыда у Бергмана — христианское, и созвучие этого понимания стыда с баумановской трактовкой позволяет сделать вывод, что и Бауман понимает стыд в рамках христианской парадигмы.

Кроме того, Бергман отмечает, что в фильме «Стыд» он «хотел показать человека, в чем-то оказавшегося на нуле, в нулевой точке. К этому образу я возвращаюсь в фильме» [4, с. 249]. Здесь Бергман задается вопросом:

> «что от фашиста сидит в нас самих? В какой ситуации мы можем из добропорядочных социал-демократов превратиться в активных фашистов? Это я и стремлюсь выяснить. Я все больше убеждаюсь в том, что, когда на человека оказывают сильное давление, он впадает в панику и исходит лишь из соображений собственной выгоды» [4, с. 250].

Под влиянием паники человек действует только из эгоцентричных стремлений. Иммунитетом к панике, к эгоцентризму, как и спасением от греха и стыда, служит вера. Но финал фильма пессимистичен, и сам Бергман комментирует это так:

> «Мы лишились культурного наследства. Мы катимся вниз. Изменить ничего невозможно, силы сопротивления слишком слабы, слишком плохо организованы, слишком примитивны, неуклюжи. Мы знаем, что на Западе все катится к чертям и скоро рухнет» [4, с. 250].

Человек в нулевой точке — это концепт, который разрабатывается современным итальянским

философом Дж. Агамбеном на основе анализа опыта выживания людей в концентрационных лагерях во Второй мировой войне [1]. Спустя годы стыд мучил многих, выживших после концлагерей, стыдом сопровождалось освобождение пленных из концлагерей, стыд испытывали солдаты-освободители, которые видели ужасное состояние пленных. Дж. Агамбен обращается к эссе Э. Левинаса, в котором подчеркивается фундаментальный характер стыда:

> «Стыд показывает, что мы пригвождены к самим себе, обнажает полную невозможность убежать и спрятаться от самих себя, беспощадное самоприсутствие Я» (цит. по: [1, с. 112]).

Стыд — это реакция на собственную пассивность, чувствительность, на десубъективацию,

> «<…> в стыде единственным содержанием субъекта является его десубъективация, он становится свидетелем собственного распада, потери себя как субъекта. Это двойное движение одновременной субъективации и десубъективации и есть стыд» [1, с. 113];

> «это фундаментальное ощущение себя как субъекта в двух противоположных — по крайней мере, на первый взгляд — значениях этого термина: быть подчиненным и быть сувереном. Стыд появляется в полном совпадении субъективации и десубъективации, потери себя и обладания собой, рабства и суверенности» [1, с. 115].

В фильме Бергмана герои оказываются в таких пассивных состояниях: они переживают бомбежку и обстрелы, арест, принуждение к интервью, допрос, дружбу с начальством, выполнение приказов партизан и т. д. Все эти моменты насилия вызывают стыд. Стыд, который, по Агамбену, является «потайной структурой любой субъективности и любого сознания» [1, с. 137–138], присущ каждому человеку, но — в силу своей непереносимости и склонности уходить в глубину — явлен только в моменты десубъективации. Кроме насилия, это — творчество и речь, что заставляет задуматься об универсальности стыда и задаться вопросом о природе человека. Стыд в явном виде присущ опыту выживания, переживания трагических моментов, например, выживания в концлагере, в бою, на краю гибели и т. п. В финале фильма «Стыд» нам предъявлен опыт выживания, мы видим почти разрушенных, измученных людей, свидетельствующих о себе только фантазиями-снами. Нам стыдно за этих героев, которые уже утратили человеческий облик.

Фильм И. Бергмана «Стыд» заставляет задуматься о важных вещах, выявляющих специфические качества человеческого бытия — разум, свобода, насилие, страх, стыд, речь; а также задать важные вопросы о бытии человека и цивилизации в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агамбен Дж. Homo sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / пер. с ит. М.: Изд-во «Европа», 2012. — 192 с.
2. Бауман З. Актуальность холокоста / пер. с англ. С. Кастальского, М. Рудакова. М.: Изд-во «Европа», 2010. — 316 с.
3. Бенедикт Р. Хризантема и меч: Модели японской культуры / пер. с англ. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 256 с.
4. Бергман о Бергмане: Ингмар Бергман в театре и кино / ред. Ю. А. Козловский; сост. А. Парин, В. Гульченко. М.: Радуга, 1985. — 525 с.
5. Доддс Е. Р. Греки и иррациональное / пер. с англ. М. Л. Хорькова. М.; СПб.: Московский философский фонд; Университетская книга; Культурная инициатива, 2000. — 319 с.
6. Иоанн Лествичник прп., Лествица или Скрижали духовные, Слово 9. О памятозлобии. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Lestvichnik/lestvitsa-ili-skrizhali-dukhovnye/14 (дата обращения: 23.07.2018).
7. Корнев В., Ольшанский Д. Анализ фильма «Стыд» Ингмара Бергмана. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GPIp_yPS06o&feature=youtu.be (дата обращения: 30.07.2018).
8. Кьеркегор С. Страх и трепет / пер. с дат. [Библиотека этической мысли]. М.: Республика, 1993. — 383 с.
9. Мелкая М. В. Феномен стыда в сознании языческой и христианской античности // Христианское чтение. 2016. № 5. Теология. Философия. История. С. 101–114.
10. Синицын А. А. Семь фигур в видении Йофа: Замечания к Dödsdansen в эпилоге кинофильма И. Бергмана «Седьмая печать» // СТЧ. 2018. С. 194–209.
11. Синицын А. А., Синицына Е. В. Жатва смерти в «Седьмой печати» Ингмара Бергмана (к 60-летию создания картины) // Скандинавская филология = Scandinavica. Межвуз. сб. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. Т. 14. Вып. 2. С. 290–309.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.005
УДК 791.43.03

Лагутин С. В.
Лагутин Сергей Владимирович — философ, аспирант,
Санкт-Петербургский государственный университет,
ассоциированный сотрудник Социологического института РАН,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: copyrighter@yandex.ru

ИНГМАР БЕРГМАН. СЕМЬДЕСЯТ МИНУЛО

Автор рассуждает о форме дружеского общения двух выдающихся художников двадцатого столетия — А. Куросавы и И. Бергмана. Предлагается интерпретация поздравительного письма Куросавы к 70-летнему юбилею Бергмана. Особое внимание уделяется притче, рассказанной японским режиссером, как способу разрешения творческого кризиса шведского коллеги.
Ключевые слова: Ингмар Бергман, Акира Куросава, кинематограф, дружба, письмо.

Lagutin S. V.
INGMAR BERGMAN. TURNED SEVENTY

The author deliberates on the form of personal friendly interaction between two outstanding artists of the 20th century — Akira Kurosawa and Ingmar Bergman. The congratulatory letter addressed by Kurosawa to Bergman on the occasion of the 70th anniversary of the latter's birth focuses on the parable that the Japanese film director offers as a remedy to resolve the creative block his Swedish counterpart had been undergoing.
Keywords: Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, cinema, friendship, letter.

Тем, кто ушел совершать обряды

Сто лет со дня рождения режиссера Ингмара Бергмана — хороший повод снова обратиться к его жизни и творчеству, задуматься о пути Бергмана как череде недопониманий, сомнений и смятений, которые составляют суть внутреннего движения художника. Мы ограничимся обсуждением одного эпизода, поводом к которому послужило печальное признание самого Бергмана.

> «Один французский критик зорко подметил, что "Осенней сонатой" Бергман создал "бергмановский фильм". Хорошо сформулировано, но вывод печальный. Для меня. По-моему, так оно и есть — Бергман и в самом деле создал бергмановский фильм. Имей я силы осуществить свои первоначальные намерения, этого бы не произошло.
>
> Я люблю Тарковского и восхищаюсь им, считаю его одним из самых великих. Мое преклонение перед Феллини безгранично. Но мне кажется, что Тарковский начал делать фильмы под Тарковского, и Феллини в последнее время создал один-два феллиниевских фильма. А вот Куросава не создал ни одной картины под Куросаву. Мне никогда не нравился Бунюэль. Рано обнаружив, что придуманные им ухищрения возводятся в особого рода бунюэлевскую гениальность, он стал повторять и варьировать их. Занятие оказалось благодарным. Бунюэль почти всегда делал бунюэлевские фильмы.
>
> Итак, настало время посмотреть на себя в зеркало и спросить: что же происходит, неужели Бергман начал делать бергмановские фильмы? Пожалуй, "Осенняя соната" — печальный тому пример. Но вот чего я никогда не узнаю: каким образом вышло так, что этим примером стала именно "Осенняя соната"» [1, с. 325].

Любопытно то, что Бергман, с одной стороны, сокрушается невозможностью узнать, почему «Осенняя соната» стала примером «самоподделки»; и в то же время он «дает показания» на своих любимых коллег, обвиняя их в тех же «грехах», выявляя у них самоповторы. За исключением только Куросавы. Сам по себе поиск причин творческого кризиса не в собственной работе, а в произведениях своих коллег, конечно, будет требовать жертвы. Как замечает И. Рубанова: «И Бергман рванул от Бергмана: после "Сонаты" он принялся за "Фанни и Александра"» [9, с. 25]. Поэтому кинофильм «Фанни и Александр» резонно рассматривать именно в контексте, как реплику в адрес того зоркого французского критика.

Позднее в своей исповедальной книге Бергман расскажет, что из этого вышло:

> «Решение отложить в сторону кинокамеру было лишено драматизма и созрело во время работы над фильмом "Фанни и Александр". То ли тело взяло верх над душой, то ли душа повлияла на тело, не знаю, но только справляться с физическими недугами становилось все труднее.
>
> Летом 1985 года у меня возникла близкая моему сердцу — как мне казалось — идея. Мне хотелось вернуться к принципам немого кино, сделать большие куски фильма без диалога и акустических эффектов, я увидел — наконец-то! — возможность порвать со своими разговорными фильмами.
>
> Я немедленно засел за сценарий. На меня, выражаясь мелодраматически, еще раз снизошла благодать, во мне горело желание творить. Дни были заполнены тем тайным наслаждением, которое явля-

Copyright © 2018

ется признаком добротного творческого воображения.

После трех недель плодотворной работы я тяжело заболел. Организм отреагировал судорогами и нарушением равновесия. Я был точно отравлен, растерзан страхом и презрением к своему жалкому состоянию. Я понял, что никогда больше не сделаю ни одного фильма, мое тело отказалось мне помогать, непрерывное напряжение, связанное с работой в кино, было уже немыслимо, отошло в прошлое» [2, с. 55–56].

Пройдет три года, и Бергман получит к своему семидесятилетнему юбилею поздравительное письмо от Акиры Куросавы:

«Дорогой мистер Бергман,
позвольте мне поздравить Вас с 70-летием.

Каждый раз, когда я смотрю ваши фильмы, они глубоко трогают мое сердце. Они многому меня научили. Они вселяли в меня силы. Я хотел бы пожелать Вам здоровья, чтобы Вы создали для нас новые прекрасные картины.

В Японии был великий художник Тессаи Томиока, который жил в эпоху Мейдзи (в конце XIX века). В молодости он создал много отличных картин. Но когда ему исполнилось 80 лет, он вдруг начал писать намного лучше, чем раньше, как будто у него наступил период невероятного расцвета. Когда я вижу его картины, я наполняюсь сознанием того, что на самом деле человек не способен создать что-либо по-настоящему стоящее, пока не достигнет 80-летнего возраста.

Человек рождается ребенком, становится мальчиком, проходит пору юности, затем — зрелого возраста и, наконец, перед тем, как завершит свой жизненный путь, он опять возвращается в детство. Я думаю, это идеальный образ жизни. Я полагаю, Вы согласитесь, что человек способен творить истинное искусство свободно, без оглядки, только вступив во второе детство.

Мне сейчас 77 лет, и я уверен, что моя настоящая работа только начинает обретать форму.

Давайте держаться вместе во имя киноискусства.

С самыми теплыми пожеланиями,

Акира Куросава» [4, с. 9].

* * *

Возможно, потому что «Куросава не создал ни одной картины под Куросаву», японскому режиссеру пришлось таким образом поделиться своим «секретом успеха», тем более, если в такой оценке его творчества может сквозить нечто ревностное. Но насколько действенным мог оказаться этот совет, учитывая значительную разницу мировосприятия японской и европейской культурами?

В данном различии существуют по крайней мере два пункта. Во-первых, в восточной философии отсутствует субъект в европейском значении, как главная реальность; для японца эта реальность весьма иллюзорна и представляет собой мнимую видимость. Во-вторых, европеец полагает, что человек способен описывать мир с помощью языка который выражает истинный порядок вещей. Японец же, скорее, признает неадекватность человеческой речи существующей реальности. К. Леви-Стросс замечает, что декартовское «Я мыслю, следовательно, существую» точно перевести на японский язык невозможно [5, с. 42]. В этой связи вспомним буддийское положение о потоке «дхарм», из которого состоит познаваемый опыт. Обыденное деление на «познаваемые предметы» и «познающий ум», как если бы ум существовал независимо от того, что он познает, а таким образом пришлось бы признать существование неизменного «Я» в изменчивом мире, в буддизме не признается (см. на эту тему подробнее в новом исследовании: [10, с. 15]).

Есть еще одно важное отличие восточного (японского) и западного (европейского) мироотношениий. Для европейца между историей и мифом существует огромная разница, тогда как для японца мифология искусно вплетается в историю и провести границу или различие между реальным и легендарным невозможно. К тому же для европейца характерно не только различие истории и мифа, но и разделение между частями истории, которые дробятся обрушающими разрывами, так, что прошлое становится не узнаваемым, а воссозданным в своей настоящей актуальности. Пример обращения с прошлым, который можно соотнести с японским восприятием, — работа Г. Шлимана с текстами поэм Гомера. Эта же проблема нашла отражение в диалоге Клода Леви-Стросса и Дидье Эрибона:

К. Л.-С.: <…> И потом, даже если представить, что однажды все эти культуры исчезнут <…> Греция и Рим исчезли давно, однако мы продолжаем их изучать и выдвигать новые гипотезы.

Д. Э.: Но от них остались памятники, письменные свидетельства…

К. Л.-С.: В сущности, это мы, уделяя им внимание, сделали их памятниками» [6, с. 224].

Об этом же сожалеет М. Хайдеггер, припоминая кинофильм А. Куросавы:

«*Японец:* Удачным примером того, что Вы имеете в виду, служит международно известный фильм “Расёмон”. Возможно, Вы его видели.

Спрашивающий: К счастью да; к несчастью, только один-единственный раз. Мне казалось, я ощущаю там уводящее в таинственность очарование японского мира. Я не понимаю поэтому, в каком смысле именно этот фильм Вы приводите в пример всепожирающей европеизации.

Я.: Мы в Японии находим изображение часто слишком реалистичным, например, в сценах поединка.

С.: Но разве не появляются также и потайные жесты?

Я.: Невидимое такого рода льется в этом фильме полным потоком и едва заметно для европейского взора. Вспоминаю о покоящейся руке, в которой сосредоточено прикасание, бесконечно далекое от всякого ощупывания, не могущее называться даже

> жестом в том смысле, как, мне кажется, я понимаю Ваше словоупотребление. В самом деле, эта рука пронесена издалека и в еще более далекую даль зовущим зовом, будучи занесена из тишины.
>
> *С.:* Европеец лишь с трудом поймет говоримое Вами» [11, с. 281–282].

Тем не менее, не вдаваясь в проблемы межкультурного общения слишком глубоко, можно остановиться на мысли, высказанной К. Леви-Строссом:

> «Человеку, не родившемуся в данной культуре (японской), не воспитанному и не сформированному в ней, навсегда останется недоступным главное, что составляет ее интимную суть, как бы он к ней ни приближался, овладевая языком и всеми другими внешними проявлениями» [5, с. 11].

* * *

Теперь заметим, что А. Куросава большую часть письма посвящает удивительной метаморфозе художника Тессаи Томиока. Обратив внимание на преклонный возраст японского художника, Куросава указывает на то, что тема старости может быть куда более сквозной, нежели тема особенностей национальных культур, столь непрозрачных друг для друга, которые вынуждают идти либо путем стереотипов в суждениях, либо, наоборот, быть предельно осторожным в них. Поскольку национальные культурные практики обусловлены типом устройства общества, а старость есть период оставления прежних социальных связей с их ограничениями, подобно детскому возрасту, который эти связи еще не обрел, культурные практики стариков и детей находят в себе заметную схожесть. Отсюда и мотив возвращения: «и, наконец, вновь становится ребенком». Старики и дети объективно оказываются вне исторического контекста общества, и эта вынужденная отчужденность имеет свои преимущества. В противном случае, «быть полезным обществу» в преклонном возрасте — скорее, мотив недобросовестности.

В этой связи примечателен ответ Кефала на вопрос Сократа (Plato *Resp.* 328d–e и 329d):

> [*Сократ*:] Право же, Кефал, — сказал я, — мне приятно беседовать с людьми преклонных лет. Они уже опередили нас на том пути, который, быть может, придется пройти и нам, так что, мне кажется, нам надо у них расспросить, каков этот путь — тернист ли он и тягостен или удобен и легок. Особенно от тебя, раз уж ты в таких летах, когда стоишь, по словам поэтов, “на пороге старости”, мне хотелось бы узнать, в тягость ли тебе жизнь. Или тебе кажется иначе?..
>
> [*Кефал*:] <…> Кто вел жизнь упорядоченную и был добродушен, тому и старость лишь в меру трудна. А кто не таков, тому, Сократ, и старость, и молодость бывает в тягость» [8, с. 80–81].

Мотив недобросовестности может вкрасться совершенно незаметно, как замечает В. Гульченко в предисловии к бергмановским «Картинам»:

> «Наверное, Бергман потому и объявлял время от времени о своем уходе из кино, что боялся сделать “бергмановский” фильм. Подобные опасения могут казаться неуместными, когда опыт прожитых лет и накопленное мастерство вроде бы должны надежно страховать от самоповторов и канонизации себя, но именно они-то, как правило, и усыпляют первооткрывательскую бдительность, тормозят движение вперед» [1, с. 7].

Теперь, если присмотреться к этой характеристике, то легко обнаружить место, в котором оказался Бергман к своему 70-летию, место, в котором собственные творения канонизируются, а значит, не завершаются. В том же смысле П. Валери говорит:

> «Ценность творений человеческих заключается отнюдь не в них самих, но в развитии, которое они получают от прочих людей и от последующих обстоятельств» [3, с. 106].

Поэтому самоповтор существует как непримирение с последующим развитием, которое творение получает от других людей и от последующих обстоятельств, и в данном случае творение мыслится как «осквернённое» и, стало быть, необходимо создать новое. Поэтому завершить творение невозможно. В своем пределе автор начинает обрекать себя на вечный самосуд, имя которому — ад. Поскольку именно эта правовая структура не может быть упразднена и не способна получить какое-либо «реформирование».

Болезненное желание прекратить снимать кинофильмы, порвать с театром и проч. — это стремление прекратить подвергать себя навязчивым и утомительным компульсиям, желание покончить с собственным адом.

Возможно, отзвуки на деликатное письмо А. Куросавы звучат в последних строках книги Бергмана «Картины»:

> «По правде говоря, я с удовольствием и с любопытством думаю о ранних годах моей жизни. Фантазия и чувства получали богатую пищу, не припомню, чтобы мне когда-нибудь было скучно. Скорее, дни и часы взрывались фейерверком примечательных событий, неожиданных сцен, волшебных мгновений. Я до сих пор способен совершать прогулки по местам моего детства, вновь переживая освещение, запахи, людей, моменты, жесты, интонации, предметы. Редко когда это бывают эпизоды, поддающиеся пересказу, это, пожалуй, короткие или длинные, наугад снятые фильмы без всякой морали. Привилегия детства свободно переходить от волшебства к овсяной каше, от безграничного ужаса к бурной радости. Границ не было, помимо запретов и правил, но они чаще всего скользили мимо, как тени, были непонятными. Знаю, к примеру, что никак не мог уяснить важность правил, связанных со временем: ты должен, наконец, научиться следить за временем, у тебя теперь есть часы, ты умеешь определять время. И все-таки времени не существовало. Я опаздывал в школу, опаздывал к столу. Беззаботно бродил по боль-

> ничному парку, наблюдал, фантазировал, время исчезало, что-то напоминало мне, что я вроде проголодался, и в результате скандал. Было необычайно трудно отделить фантазии от того, что считалось реальным. Постаравшись как следует, я мог бы, наверное, удержать действительность в рамках реального, но вот, например, привидения и духи. Что с ними делать? А сказки? Они реальны?» [1, с. 430].

* * *

Прошло время, и теперь с нами уже нет ни Бергмана, ни Куросавы, но остались их кинофильмы, сценарии, дневники, письма. И это поздравительное письмо Куросавы к юбилею шведского режиссера.

Заметим и еще кое-что. В одном из ранних диалогов Платона (*Lys*. 221e) Сократ высказывает следующую сентенцию: «Значит, коль скоро вы между собою друзья, вы по своей природе друг другу родственны» [7, с. 339]. Однако, говоря о дружеских связях Куросавы и Бергмана, как можно подозревать «родственность» столь различных культур — восточной и западной, — чтобы надеяться на подобные чувства? И все же есть одно важное наблюдение Леви-Стросса, которое, быть может, указывает на нечто удивительное в схожести этих культур. Французский мыслитель заметил:

> «Когда я читаю японскую классику, я испытываю ощущение не столько пребывания на чужбине, сколько сдвига во времени. Гэндзи Моногатари предвосхищает литературный жанр, который во Франции появится только спустя семь веков с романами Жан-Жака Руссо <…>» [5, с. 29].

А что если Япония, порвавшая в середине XVII в. отношения с иностранцами и утвердившая внешнюю политику самоизоляции, действовала так потому, что обнаружила этот самый «сдвиг во времени». И японцы решили предоставить европейским «гостям» те самые «семь веков», чтобы синхронизировать единый культурный опыт? Разумеется, это красивая легенда. Однако, не так ли мы узнаем в другом друга? И уже знаем что-то заранее (до узнавания) в силу воспринятого родства.

«Разумеется, — отвечал Кефал, улыбнувшись, и тотчас ушел совершать обряды» (Plato *Resp*. 331d) [8, с. 84]. Так заканчивается в платоновском «Государстве» диалог Сократа и Кефала, которые беседовали о старости, тоже находясь в определенном «сдвиге во времени» по отношению друг к другу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Картины / пер. со швед. А. А. Афиногенова. — М.; Таллин: Музей кино; Aleksandra, 1997. — 440 с.
2. Бергман И. Исповедальные беседы / пер. со швед. А. А. Афиногенова. М.: РИК «Культура», 2000. — 431 с.
3. Валери П. Об искусстве / пер. с фр.; изд. подгот. В. М. Козовой; предисл. А. А. Вишневский; ред. Ю. Д. Кашкаров. М.: Искусство, 1976. — 622 с.
4. Ингмар Бергман. Приношение к 70-летию: сб. / пер. с англ. и швед.; общ. ред. И. И. Рубановой. М.: Союз кинематографистов СССР; Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991. — 160 с.
5. Леви-Стросс К. Обратная сторона луны. Заметки о Японии: очерки, эссе / пер. с фр. Е. Лебедевой; науч. ред. А. Н. Мещеряков; предисл. Ю. Кавады. М.: Текст, 2013. — 160 с.
6. Леви-Стросс К., Эрибон Д. Издалека и вблизи / пер. с фр. И. Панферовой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2018. — 288 с.
7. Платон. Лисид / пер. С. Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 1 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев; примеч. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1990. С. 314–340.
8. Платон. Государство / пер. А. Н. Егунова // Платон. Собр. соч. в 4 т. Т. 3 / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев; примеч. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1994. С. 79–420.
9. Рубанова И. Защита Бергмана // Бергман / сост. В. Степанов. СПб.: Сеанс, 2018. С. 17–28.
10. Трубникова Н. Н. И все-таки: становятся ли буддами травы и деревья? // Осмысление природы в японской культуре / отв. ред. А. Н. Мещеряков. М.: ИД «Дело» РАНХиГС, 2017.
11. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем., сост., вступ. стат., коммент. и указатели В. В. Бибихина [Мыслители XX в.]. М.: Республика, 1993. — 447 с.

Михаил Наумович Калик (1927–2017): In memoriam

Copyright © 2018

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.006
УДК 791.43

Синицын А. А., Егоров В. А.
Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Егоров Владимир Александрович — старший преподаватель,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: vladimiregorov@yandex.ru

ЛИРИК СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА МИХАИЛ НАУМОВИЧ КАЛИК

Очерк посвящается памяти кинорежиссера Михаила Наумовича Калика (27.01.1927–31.03.2017). Весной 2017 г. ушел из жизни режиссер, художник, мыслитель, классик советского кинематографа. Ушла еще одна легенда отечественного киноискусства, Мастер, которому удалось создать замечательное авторское кино с собственным звучанием, с присущим только ему почерком. В СССР за одиннадцать творческих лет, с 1958 по 1969 г., М. Н. Калик снял семь картин, три из которых считаются шедеврами советского кинематографа. М. Н. Калика называют советским и израильским режиссером, но всякий большой художник существует и творит вне времени и государственных границ.
Ключевые слова: М. Н. Калик, художник, мыслитель, советский кинематограф, «шестидесятники», поэтический и философский язык кино.

Sinitsyn A. A., Egorov V. A.
THE LYRIST OF THE SOVIET CINEMATOGRAPH
MIKHAIL NAUMOVICH KALIK

This essay is dedicated to the memory of the film director Mikhail Naumovich Kalik (27.01.1927–31.03.2017). Last spring artist, thinker, film director, icon of the Soviet cinematograph — died. Another legend, a Master who contributed to auteur cinematography with art films distinctly marked by his personality, is gone. In the Soviet Union, during the eleven creative years from 1958 to 1969, M. N. Kalik made seven films, three of which may well be called cinematographic masterpieces. M. N. Kalik is referred to as a Soviet and Israeli film director, but every big artist exists and creates outside time and state borders.
Keywords: M. N. Kalik, artist, thinker, the Soviet cinematograph, the "Sixtiers", poetic and philosophic language of cinema.

…И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнем, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе.
Дитя, беги, не сетуй
Над Эвридикой бедной
И палочкой по свету
Гони свой обруч медный,
Пока хоть в четверть слуха
В ответ на каждый шаг
И весело и сухо
Земля шумит в ушах.
Арсений Тарковский

Весной 2017 года ушел из жизни Михаил Наумович Калик — режиссер, художник, мыслитель, классик советского кинематографа. Ушла еще одна легенда отечественного киноискусства, Мастер, которому удалось создать замечательное авторское кино с собственным лирическим звучанием, с присущим только ему почерком.

М. Н. Калик родился 27 января 1927 г. на севере СССР, в Архангельске, а умер в Израиле, в Иерусалиме 31 марта 2017 г.: два рубежа, две точки — на-

Copyright © 2018

чало и конец пути. Художник прожил жизнь долгую, сложную, интересную, проблемную, творческую, красочную, пеструю. Его биография слагается как бы из двух равных частей. Первая связана с Советским Союзом, где он родился, учился, женился, отбывал срок в лагерях, сочинял, снимал кино, где похоронены его родители и родились его дети. Вторая половина жизни связана с Израилем, где родились его внуки, где он обрел свою вторую, желанную, родину и где нашел вечный приют.

В СССР за одиннадцать творческих лет — с 1958 по 1969 г. — М. Н. Калик снял семь картин, три из которых можно назвать шедеврами советского кинематографа. Его ранние работы — это добротные фильмы, созданные в духе советского игрового кино 1950-х гг. Первая картина, «Атаман Кодр» (1958, в соавторстве с Б. Рыцаревым и О. Улицкой) — гайдуцкая баллада, рассказывающая о молдавских повстанцах XIX в., которые выступили против произвола ненавистных господ. Второй фильм, «Юность наших отцов» (1958, в соавторстве с Б. Рыцаревым), снят по «Разгрому» А. А. Фадеева; это был дипломный фильм вгиковцев, рассказывавший о действиях красных партизан на Дальнем Востоке — о «простых обыкновенных людях» эпохи Гражданской войны, боровшихся за молодую Республику Советов. В 1959 г. вышла «Колыбельная» — проникновенный фильм о Великой Отечественной войне, судьбе девочки в суровое военное время и в послевоенные годы, которая потеряла родителей, воспитывалась в детском доме, потом жила в религиозной семье куркуля; это фильм о поисках отцом своей дочери через 17 лет — по городам, весям и молодежным стройкам Советского Союза. Этим картинам М. Н. Калика свойственен гуманистический пафос, патетика борьбы и поиска, которая была созвучна общей линии советского искусства тех лет. С его «Атаманом» и «Юностью» взрослели советские мальчишки и девчонки. Для обоих авторов данного эссе — это еще и юность *наших* отцов.

В 1960 г., уже в возрасте Христа, будучи человеком с нелегкой судьбой за плечами, вполне состоявшимся художником, М. Н. Калик пересматривает свое отношение к киноискусству. Вероятно, это было связано с «оттепельной идеологией» хрущевской эпохи в СССР (см. в кн. Н. П. Баландиной, глава 1 «Оттепель: частная жизнь города»: [2, гл. 1, с. 13–93], здесь раздел «Город в фильмах Калика»: [2, с. 48–68]; ср. [3, с. 106–116 (с литературой); 4, с. 937, 939 сл.] и двухтомный сборник «Кинематограф оттепели»: [6; 7]).

> «Поколение М. Калика, та новая поэтическая волна, создает магию киноэкрана, жизнь как искусство, прозу жизни как эпическую поэзию, “мастерство, когда мастерства не видно”. Этим, на мой взгляд, отличаются почти все фильмы Калика, которым уготована почетное место в пантеоне мирового киноискусства» [13].

В шестидесятые годы Михаил Калик создает произведения иного характера, которые определяют новое видение мира и человека. Первой стала работа 1961 года «Человек идет за солнцем». Затем были картины «До свидания, мальчики» (1964) и «Любить» (1968). Эти фильмы стали главными, знаковыми, в творчестве режиссера. Они представляли целое направление, можно сказать, «новую волну», советского киноискусства. Благодаря трем этим произведениям мы можем говорить о *кино Калика*.

В своих картинах М. Н. Калик аполитичен. Однако это не означает, что в них нет голоса автора-гражданина, что не звучат декларируемые режиссером актуальность, политика, его гражданская позиция. В фильме «Человек идет за солнцем» новый взгляд художника выражен через призму взгляда ребенка: здесь показан мир живой и радужный, многокрасочный и многомерный в своих оттенках и в способах проживания.

> «Кинорежиссеров нового поколения волновала тема детства как времени, когда человек глубже всего чувствует мир и доверяет ему, и в их отношениях нет разногласий и подозрений. <…> Авторы фильма “Человек идет за солнцем” позволили ощутить зрителю остроту детского восприятия жизни, которое, как откровение, однажды открывается человеку и благословляет его судьбу. Для ребенка пространство города необъятно и загадочно, как земля, не имеющая границ и увиденная пока краешком глаза. Герой фильма Калика бежит вслед за солнцем, потому что ему сказали, что если пойти за ним, то можно обойти землю и вернуться завтра с другой стороны» [2, с. 50–51].

Настоящее и самое ценное этого мира есть день сегодняшний, со всеми восторгами и горестями, рождениям, похоронами, встречами, разлуками, чаяниями и тем непроговоренным, что угадывается по знакам, расставленным умелыми «мазками» Мастера в разных эпизодах «Человека» В этом фильме все шарообразно, все крутится, катится, кружится.

> «В кинокартине “Человек идет за солнцем” звукозрительный монтаж способствует ускорению ключевого жеста — бега (клавесин и камера подгоняют героя). Жест героя = движение камеры дублирует монтажную кольцевую структуру фильма. Мяч, глобус, обруч, радиотелескоп, воздушный шар, арбуз, колесо, руль автомобиля, светофор, труба, подсолнух, мыльные пузыри, похоронный венок, фонтан, стадион, солнце, наконец, само лицо мальчика — графические элементы, на которых строятся монтажные стыки. Круговые жесты камеры (панорамирование, вращение), а также соответствующие жесты вращения персонажей <…> также дополняют тему круга» [10, с. 319–320].

К лейтмотиву колеса–кольца–круга в фильме «Человек идет за солнцем» можно отнести и музыкальную тему Таривердиева («круглую», в форме

рондо [10, с. 320]); принципу «круглости» кинокартины соответствует даже имя Льва Круглого, актера, сыгравшего в этом фильме роль водителя грузовика. А каково было потрясение мальчишек от «голой» («круглой») головы героя-мотоциклиста, нарез*а*вшего круги под куполом шапито: «А он лысый!» — «Да не может быть!»

В мелких и метких деталях многомерности мира раскрылась сила поэтического киноязыка М. Н. Калика, особый контрапункт его произведений [1, с. 362–377; 2, с. 50, 55]. И поэтому это фильм динамичный, живой, романтичный, звонкий, солнечный. Как в стихотворении Арс. Тарковского (написанном, кстати сказать, в том же 1961 году, когда вышел фильм Калика), строки из которого мы взяли в качестве эпиграфа: «Дитя, беги, не сетуй / Над Эвридикой бедной / И палочкой по свету / Гони свой обруч медный…»

«До свидания, мальчики» (по повести Б. Балтера) — «оттепельный фильм о войне» [2, с. 57]. Эта кинокартина — советские «Три товарища» — рассказывает о нескольких днях из жизни друзей. Герои жили в южном приморском городке, все трое учились в одном классе, влюблялись, вместе гуляли по улицам и набережной, вместе проводили лето на пляже. Решив втроем поступать в военное училище, они оставляют родной город, чтобы служить Родине.

Финал этой картины, пожалуй, в чем-то созвучен феллиниевским «Маменькиным сынкам» (1953), где в конце герой тоже покидает на поезде свой городок, прощаясь со своей юностью; однако у Калика это расставание с детством и юностью выражено более пронзительно. У Феллини отъезжающего героя провожает на перроне малознакомый паренек с улицы, а у Калика — пожилая мать одного из товарищей, бегущая за вагоном поезда, и в последней сцене — Инка, подруга Володи, юная героиня фильма, которая сломя голову несется вдалеке, по берегу, у самого моря, с надрывным криком: «До свидания, мальчики!..» И стук колес паровоза, и музыка Таривердиева… Эта сцена в финале — прощальная для героев, ибо зритель знает об их дальнейшей судьбе. Все это до боли трогательно, покаликовски, по-русски, по-советски.

Визуально-музыкальная драматургия [10] организует ностальгический и трагический тон кинофильма. Как рассказывал М. Таривердиев:

> «В фильме войны еще нет <…>. А мальчишки только начинали пробовать себя, только-только начинали жить. Пробовали жить. И поэтому я решил, что музыка появляется как бы неоформленной. Как бы говоря о том, что вот я не знаю, какая она должна быть, жизнь. Я знаю только одно — впереди меня ждет только радость. А какая она будет — непонятно» [12, с. 66].

Снятая Михаилом Каликом в возрасте акмэ кинокартина «Любить» — это художественно-документальный сборник новелл, с включением социологического опроса и интервью (монологи священника Александра Меня представлены как «стасимы» в этой драме). В созданном жанре художественно-документального кино М. Н. Калик смог раскроить время, совместить несовместимое, удвоить жизнь своих персонажей, сделав их сразу персонами и художественными, и документальными, вывести их в другое онтологическое пространство и измерение. И ныне, спустя полвека, «Любить» остается произведением дискуссионным, а значит, актуальным, живым (см. обсуждение: [2, с. 64–67; 11], а также очерк Е. С. Некрасовой в этом номере журнала).

Картины Калика необычайно легки и лиричны, оттого они пронзительны. Важным элементом поэтики режиссера является включение в действие природы — в каждом фильме, от первого «Кодра» до последнего «Ветра». Здесь игра солнца (его картины наполнены солнечным светом, а в «Человеке» Солнце — один из главных героев, можно сказать, «ведущий»), дождь, вьюга (во второй новелле кинофильма «Любить» эта стихия даже персонифицирована — молодая девушка в снежной вуали, с которой вальсирует герой), небо, море (евпаторийские виды в «Мальчиках» начинаются и заканчиваются морем, приморскими пейзажами, маринистской мелодией Таривердиева и живыми звуками моря; как пишет Н. П. Баландина, «море — лирический центр авторских воспоминаний» [2, с. 62]), река, лес, сено, пасторальные виды, простота румынской деревни в последней новелле «Любить» и проч., и проч. Задействование природы в разных ее ипостасях усиливает звучание произведения — природу нельзя оценивать, выносить ей моральные суждения, картины природы всегда привносят что-то важное в понимание времени и героев, в переживание особых событий их жизни, которые каждый должен прожить, чтобы выйти за свои границы (ведь только так и возможно *сбыться*). Эти разрывы в повествовании не становятся экранной вторичностью, всё это вместе работает на цельность и делает кинокартину настоящим произведением искусства.

В интервью Наталье Баландиной (Израиль, 2012) М. Н. Калик отметил:

> «Но лирика — это то, что мне было вообще присуще, то, что было заложено в душе. Самое главное — оставаться самим собой» [5].

Михаилу Калику удалось передать мотивы тоски — советской, русской, еврейской, общечеловеческой, — звучание тоски по отсутствующему, тоски по прошлому и по грядущему. Это не утаиваемое, не то, что необходимо искать «между строк», но напротив, это вплетенность в жизнь каждого и всех, ощущение потерянности, незавершенности, недосказанности, которая одновременно и сладка, и печальна. Отсюда и кружение героев его фильмов, скитания, путешествия (или только мечта о них) по близким и дальним местам, где нас нет, но про которые мы знаем, что они есть, и они манят и ждут нас.

Режиссер мастерски создает на большом полотне короткие истории, каждая из которых может стать законченной, иметь финальную точку и быть отдельным коротким метром. Эти слагаемые малые сюжеты в сумме дают большую историю, чем и отличается высокое искусство кино от просто хорошего, когда большая история есть история или поколения или эпохи, а зачастую того и другого вместе, как это в «Человеке», «Мальчиках» и «Любить» (см. в названных работах искусствоведа Н. П. Баландиной: [1 и 2]).

Был еще один советский фильм Калика — «Цена», снятый по пьесе А. Миллера в 1969 г. В нем, как и в других произведениях М. Н. Калика, важную роль играет мотив воспоминаний (сцены детства, возникающие в памяти Виктора Франца в виде фотографий, на которых запечатлены и они с братом, и их молодые родители…). Равно как и в «Мальчиках»: «Помню…» — титр в начале картины; и воспоминания партизана Левинсона в «Юности»; и авторские отсылки к военному прошлому в «Колыбельной». А последняя картина «И возвращается ветер…» полностью соткана из личных воспоминаний М. Н. Калика о давно ушедших временах — детских и юношеских, радужных, трагических, героических. Фильм «Цена» был снят в Ленинграде, и он завершает советский период творческой биографии режиссера.

Эмиграция М. Н. Калика на историческую родину предков была сознательной, его внутренний номадический человек выхватил его из привычного мира. В ноябре 1971 г. семья Калика покинула СССР. Точно как в своей задорной, «круглой» картине про наивного мальчика-молдаванина, полный новых желаний, Михаил Наумович отправился за Солнцем.

Только через 18 лет у него появилась возможность вернуться в СССР. 16 июня 1989 г. М. Н. Калик снова приехал в Москву, где встретился с друзьями, посетил могилу отца и матери, смог завершить авторский монтаж своих фильмов шестидесятых годов. Воспоминания о прошлой, советской жизни режиссера воплотились тогда в его новое произведение — автобиографическую драму «И возвращается ветер…» (1991).

Этот фильм был снят в России в последние советские годы, после долгой разлуки режиссера с Родиной. Конечно, «Ветер» — по духу «перестроечный» фильм. Это взгляд на прожитое (личную судьбу автора и судьбу России 1930-х — 1960-х годов) *sub specie* советско-еврейского репатрианта, спустя годы новых переживаний и испытаний. Здесь не могло обойтись «без обид», учитывая сложную биографию режиссера и судьбу его произведений в СССР (см., например, публикации И. Мак [8; 9] и Л. Фрухман [13]). Но все же М. Н. Калику многое удалось рассказать о прошлом с юмором, трогательно, ностальгически. В этом фильме снялись многие известные актеры советского/российского кино: Э. Виторган, О. Ефремов, С. Говорухин, Е. Казаринова, С. Десницкий, также в прологе картины (в документальных эпизодах) — появляются коллеги из старой творческой команды Михаила Калика: С. Светличная, В. Никулин, Н. Богунова, композитор, соавтор и друг режиссера М. Таривердиев, другие. Это было возвращение автора в былое, встреча с прошлым и людьми из *того самого* прошлого.

«Ветер» — мемуарный кинонарратив не только о жизни режиссера в СССР, но отчасти и о его «второй» жизни — в эмиграции. Надо сказать, что для Калика как художника второй период его жизни стал временем молчания. В Израиле М. Калик занимался преподавательской деятельностью, работал в киношколах, снимал документальное кино об Израиле… Из интервью М. Н. Калика:

> «А потом, когда возникли трудности с воплощением моих проектов, я решил: не буду терять время, буду снимать документальные фильмы, в основном об Израиле. И мне это нравилось» [5].

Известный советский режиссер не смог создать в эмиграции произведений, сравнимых с «Мальчиками» и «Любить». Так оказалось, что имея опыт, славу, быть может, творческую свободу, имея, несомненно, б*о*льшие технические и материальные возможности, оказавшись по своему желанию в Израиле, Калик создал там не так много. В эмиграции он подготовил единственную картину, которую, впрочем, «не считал своей победой» (так сам режиссер судил о фильме «Трое и одна» 1974 года) [9].

> «В 1973 году я снял фильм “Трое и одна”, где использовал сюжетную конструкцию “Мальвы” Горького с израильскими героями и местными реалиями. Отец, сын и одна женщина. И — бродяга, говоря сегодняшним языком, хиппи. <…> Когда я увидел наш фильм, мне показалось, что он не получился, и я даже сказал об этом. Но недавно я его пересмотрел и почувствовал, что там есть то, чего нет в израильских фильмах, — есть правда о том времени, о войне» [5].

Отзывы об этом единственном каликовском опыте создания художественного кино в Израиле и реакции на «Троих», см. в эссе Л. Фрухтмана:

> «<…> израильским критикам показалось, что фильм слишком вульгарен, грубоват, отвлечен от израильской действительности, от “народа”. “Калик, сделай что-нибудь для народа!..” — говорили израильские кинодельцы. “Боже, куда я приехал, — сокрушался Калик, — опять это советское «сделай что-нибудь для народа!»” Газета “Гаарец” всячески поносила фильм, не поняв главное — болевую точку израильской жизни: смута душевная и анархия социальная требовали исправления <…>. Но режиссер не “лечил”, он ставил диагноз» [13].

Кинофильм «И возвращается ветер…» был снят только через полтора десятилетия после «Троих», когда режиссер на время приезжал в Россию. Ветер *возвращается* — не случайно это отражено и в самом названии этой картины. Несмотря на то, что после «Ветра» Калик прожил более четверти века, этот фильм стал последней его крупной работой. Но и эта ностальгическая картина израильского

режиссера тоже не сопоставима с его фильмами, снятыми в СССР в шестидесятые годы.

Действительно ли суровые клещи советского строя и рубежи «железного занавеса» сдерживали и сковывали художника, не позволяли ему раскрыться? Есть преграды для воображения и творчества? Ведь всякий мастер существует и творит вне времени и границ — государственных, политических, идеологических, прочих.

М. Н. Калика называют советско-израильским кинорежиссером. Данная характеристика — это не только принадлежность к двум государствам, она является не только территориально маркирующим термином, это и принадлежность к идеологии, а скорее к форме бытийствования со многими элементами, входящими в этот набор. Можно сказать, что Михаил Калик был русским человеком по языку и культуре, советским по воспитанию и сионистом по внутреннему мироощущению и самоопределению [9; 13].

Сказано в Екклесиасте (1:6): «Идет ветер к югу, переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги».

В 2014 г. М. Н. Калик дал интервью Ирине Мак для журнала «Лехаим» [9], в котором высказал мощную гуманистическую мысль, характеризующую его и как человека, и как художника, о том, что людей надо прощать, ибо все люди несчастны и всю жизнь их преследует мысль о смерти. Собственно, и картины М. Н. Калика о том же, только в них эта мысль выражена иным, поэтико-философским языком, средствами «лирического кинематографа».

Художник всё сказал своим искусством и своей жизнью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландина Н. Поэтическое пространство Михаила Калика // КЗ. 2002. № 57. С. 362–377.
2. Баландина Н. П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. М.: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет, 2014. — 256 с.
3. Беляева К. С. Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства // Культура и цивилизация. 2016. № 2. С. 106–116.
4. Зверева Т. В. «Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова сквозь призму кинематографического взгляда // Вест. УдГУ. 2017. Серия История и филология. Вып. 6. С. 937–941.
5. Калик М. Другое ощущение жизни: Беседа Натальи Баландиной с Михаилом Каликом // ИК. 2012. № 11. Ноябрь. URL: http://old.kinoart.ru/archive/2012/11/mikhail-kalik-drugoe-oshchushchenie-zhizni (дата обращения: 12.12.2017).
6. Кинематограф оттепели. Кн. 1 (К столетию мирового кино): сб. / РОСКОМКИНО, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; отв. ред. В. Трояновский. М.: ВГИК, 1996. — 262 с.
7. Кинематограф оттепели. Кн. 2: сб. / РОСКОМКИНО, Науч.-исслед. ин-т киноискусства; отв. ред. В. Трояновский. М.: Материк, 2002. — 448 с.
8. Мак И. Запрещенное кино. [«До свидания, мальчики». Режиссер Михаил Калик, СССР, 1964] // Блог журнала «Лехаим» [Lechaim Journal]. 2012. February, 3. URL: https://lechaim-journal.livejournal.com/141746.html (дата обращения: 10.10.2018).
9. Мак И. Михаил Калик: «Настоящая моя академия — это тюрьма и лагерь» // Лехаим. 2014. URL: https://philologist.livejournal.com/9045614.html (дата обращения: 12.10.2018).
10. Мальгина А. Музыкальные и монтажные конструкции в творчестве Михаила Калика: музыка, жест и монтаж // Русская филология. Тарту, 2014. Вып. 25. С. 318–325.
11. Ольшанская М. «Ты уходишь, как поезд…» (о фильме Михаила Калика «Любить») // URL: http://marie-olshansky.ru/smo/pojezd-1968.shtml (дата обращения: 20.09.2018).
12. Таривердиев М. Л. Я просто живу. Воспоминания. М.: Вагриус, 1997. — 318 с.
13. Фрухтман Л. «Я родился свободным человеком…» (Заметки о творчестве кинорежиссера Михаила Калика) // Идемте же отстроим стены Йерушалаима. Кн. 3 / ред.-сост. Ю. Систер. Иерусалим: НИЦ Русское еврейство в Зарубежье, 2008. Т. 17. С. 194–212 [= Дом ученых и специалистов Реховота. 2012. Январь. URL: http://rehes.org/lst7/lst7_kalik.html (дата обращения: 24.03.2018)].

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.007
УДК 748, 740

Некрасова Е. С.
Некрасова Елена Сергеевна — кандидат философских наук, доцент,
Российский государственный институт сценических искусств,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: nekrasovakinoart@gmail.com

САКРАЛЬНОЕ И ПРОФАННОЕ, ОБЩЕЕ И ЧАСТНОЕ В КИНО МИХАИЛА КАЛИКА

В статье обсуждаются фильмы М. Н. Калика «Человек идет за солнцем», «До свидания, мальчики», «Любить» и другие. Автор акцентирует внимание на том, что Калик был создателем поэтического кино. Режиссеру советского кинематографа периода «оттепели» удавалось сочетать в своих картинах лирику и кинодокументалистику, социологичность и интимность.
Ключевые слова: М. Н. Калик, советское кино, «оттепель», поэтическое и документальное кино.

Nekrasova E. S.
THE SACRAL AND THE SECULAR, THE GENERAL AND THE PARTICULAR IN MIKHAIL KALIK'S CINEMATOGRAPHY

This article discusses films made by a film director Mikhail Kalik: *Man Follows the Sun*, *Goodbye, Boys*, *To Love*, and others. The author emphasizes that Kalik was a creator of poetic cinematograph. The Soviet film director at the time of the 'thaw' managed to combine lyric and documentary, sociological and intimate approaches in his works.
Keywords: Mikhail Kalik, Soviet cinema, poetical film, new wave style.

В отечественной киноведческой традиции кинематограф М. Н. Калика принято относить к категории поэтического кино [1; 3]. Понятие «поэтическое кино» было сформулировано в знаменитой работе В. Б. Шкловского «Поэзия и проза в кинематографии» (в сборнике «Поэтика кино», 1927; в 2001 г. книга была переиздана [2]). Советский литературовед, киновед и критик использовал это определение применительно к отечественному кино конца 1920-х годов [4, с. 90–92]. В начале 1960-х понятие «поэтическое кино» снова оказалось востребованным. Оно появилось в статье М. И. Туровской «Прозаическое и поэтическое кино сегодня» [3, с. 239–255]. Основной темой этих двух текстов стало противопоставление двух типов или, как называл Шкловский, жанров кинематографа: поэтического и прозаического [4].

Основное различие между ними заключалось в том, что в поэтическом кино преобладали «формальные моменты», а в прозаическом — «смысловые». Актуализация этого противопоставления, как и собственно «воскрешение» этих понятий в 1960-е гг., было связано с тем, что в советском кино сложились условия, напоминающие советские двадцатые годы, — происходил переход к новой эпохе. По мнению Туровской, в 1920-е гг. отечественное кино от эпоса революции поворачивалось к отдельному человеку и его судьбе в революции (надо отметить, что Шкловский, в отличие от Туровской, не констатирует такой переход в послереволюционные двадцатые). К этому надо добавить еще и технические новации 1920-х гг. — переход от немого к звуковому кино. А в 1960-е в СССР возникает такое явление, как «оттепельный» кинематограф. И если в первое послереволюционное десятилетие, согласно Туровской, прозаическое кино сменило поэтическое, потому что советскому киноискусству понадобился реалистический дискурс, то в шестидесятые, на фоне хрущевской «оттепели» и новой «перемены участи», опять оказались востребованными приемы поэтического кино. Для Шкловского и Туровской отношения «поэтического» и «прозаического» кино носят важный, едва ли не программный характер и касаются не столько формальных приемов, сколько самой природы кинематографического. Особенно интересен взгляд Туровской: обозначив своеобразный возврат поэтического кино, она использовала бинарную оппозицию «поэтическое-прозаическое» как способ анализа и сравнения кинематографа начала 1960-х, прежде всего фильма Тарковского «Иваново детство» (1962). Но при этом Туровская критично отнеслась к фильму Калика «Человек идет за солнцем» (1961).

Поэтическое кино шестидесятых характеризовалось преобладанием формальных приемов, метафоричностью, отсутствием ярко выраженной нарративности и даже бессюжетностью, антипсихологизмом. Разумеется, поэтическое кино 1960-х гг. отличалось от кинематографа 1920-х, но здесь важно, что эти приемы вошли в обойму приемов «оттепельного» кино и стали началом новой страницы в отечественном киноискусстве. Разумеется, «оттепельный» кинематограф, с его новой эстетикой, новыми для советского кино героями, новыми средствами выразительности, не исчерпывался поэтическим кино, и в этом очерке не ставится задача его полного освещения. Значение имеет олицетворяемый «оттепельным» кино рубеж, и та роль, которую соотношение поэтического и реалистического (а потом

Copyright © 2018

и документального) дискурса сыграло в кинематографе Михаила Калика.

Творчество М. Н. Калика ознаменовало начало новой эпохи, в какой-то момент сам режиссер даже олицетворял эпоху нового советского кино. Прежде всего это касается его фильма «Человек идет за солнцем», где поэтические приемы представлены во всей полноте и очевидности. Фабула там построена как рассказ об одном дне маленького мальчика, который отправился за солнцем. Он идет через город и встречается с разными людьми. Магия этого фильма, которую можно уловить и сейчас, держится не на драматургии, а на красоте и свежести, которыми наполнена повседневная жизнь. Эту красоту жизни зритель видит глазами ребенка. Похожий прием — взгляд ребенка — используют режиссеры Георгий Данелия и Игорь Таланкин в фильме «Сережа» (1960), вышедшем годом раньше. Детский взгляд, обладающий особой оптикой и обнажающий истинную природу вещей, появился и в фильме Тарковского «Иваново детство». М. И. Туровская в вышеупомянутой статье так же относит его к поэтическому кино [3].

Границу межу эпохами, знаменующую появление «оттепельного» кино, подчеркивает и личная история М. Н. Калика. В 1951 г., будучи студентом третьего курса ВГИКа, он был обвинен в «создании террористической организации», осужден и отправлен в лагерь. В 1954 г. Калик был освобожден и реабилитирован, а уже в 1959-м снял свой первый самостоятельный фильм «Колыбельная», который был показан на Венецианском фестивале. Этот фильм, вполне традиционный по форме, демонстрировал темы и интонации очень близкие к фильму «Человек идет за солнцем».

Успех фильма «Человек идет за солнцем» (по мнению редакции журнала «Искусство кино», эта картина заняла второе место в четверке лучших фильмов 1962 г.) спровоцировал то, что и две последующие его картины — «До свиданья, мальчики» и «Любить» — стали восприниматься как поэтическое кино [1]. Это отчасти оправдано тем, что в «Мальчиках» опять появляется тема детства (или, вернее, взросления), а второй фильм декларативно посвящен теме любви, что видно уже из названия. Однако анализ этих фильмов и прежде всего своеобразной вершины творчества Калика — фильма «Любить», вышедшего в 1968 г., показывает, что его поэтическая стратегия имеет документальное измерение и часто апеллирует не к эмоционально-лирическому, частному, а к универсальному, даже социальному плану. И это активно взаимодействует с советской ментальностью.

Чтобы исследовать эту тему, мы проанализируем кинематограф Калика с точки зрения двух оппозиций — «поэтическое *vs* документальное» и «индивидуальное *vs* массовое». На поэтическую природу каликовского кино, как уже говорилось выше, указывает многое. В первую очередь, выбор тем — детство, юность, взросление, поиска себя/другого. Эти темы присутствуют в его фильмах, начиная с «Колыбельной», где история вращается вокруг поисков главным героем своей дочери, пропавшей в войну, продолжается в фильме «Человек идет за солнцем» и развивается в фильме «До свидания, мальчики» — лирико-драматической истории молодых людей, ушедших на войну, так и не успев повзрослеть. Наконец, тема любви в масштабной анатомии этого чувства, которую Калик показывает и анализирует в фильме «Любить». Кроме того, в пользу поэтической эстетики говорит и отношение автора к сюжетной, нарративной структуре, традиционную форму которой он использует по-настоящему только в «Колыбельной», а все остальное время работает либо с рваной непоследовательной схемой, либо избирает новеллистическую форму. Последнее появляется в кинокартине «Любить», где задача рассказать о многообразии понятия «любовь» порождает сложную структуру, далекую от традиционно понимаемого сюжета. Также необходимо упомянуть и про другие формальные приемы: то, какое значение в фильме «Человек идет за солнцем» Калик придает цвету и музыке. Творческий союз М. Н. Калика и М. Л. Таривердиева оказался очень продуктивен. Микаэл Леонович был автором музыки к «Человеку», «Мальчикам», «Любить» и другим фильмам, которые сделали композитора известным. По воспоминаниям Калика, во время работы над фильмом он сначала рассказывал Таривердиеву будущий эпизод, тот выстраивал его музыкальный ритм, который потом Калик использовал на съемках [1]. Отдельную тему представляет то, как в фильмах М. Н. Калика работает камера. Кинокритики называют его кино ракурсным [1]. Калик постоянно составляет разные углы зрения: мальчика, смотрящего на мир снизу-вверх, взрослых, встречающихся ему на пути, и проч.

Но на самом деле сразу после фильма «Человек» Калик не просто начинает использовать приемы противоположной художественной концепции (прозаического кино), но и постепенно углубляет их. Прежде всего обращает на себя внимание, как он использует документальную хронику, которая появляется уже в «До свидания, мальчики». Надо отметить, что Калик здесь не одинок. За два года до выхода этого фильма тот же прием использовал Тарковский в «Ивановом детстве». И в целом середина и конец 60-х обозначается в игровом кино стремлением к «документализации». Наталья Баландина в журнале «Киноведческие записки» применительно к этому времени даже цитирует режиссера Андрона Кончаловского, который говорит: «В идеале хотелось бы оказаться в положении режиссера, монтирующего фильм из хроникального материала, снятого независимо от него» [1].

Но роль хроника в кинематографе Калика отличается от того, что делают его коллеги. Если у Тарковского, по мнению Туровской, хроника превращается в метафору благодаря монтажным приемам, то у Калика в «Мальчиках» хроника появля-

ется не один раз и выполняет совершенно другую функцию. Она, по сути, представляет собой полноценный выразительный прием, который выполняет сразу несколько задач. У Тарковского хроника — замыкающие фильм кадры мертвых тел Геббельса и его детей, резонирующие с более ранним кадрами, в частности, с гравюрой Дюрера «Четыре всадника Апокалипсиса» — носит вневременной характер и апеллирует к вечным темам: ужасам войны и декларации безусловной ценности человеческой жизни. У Калика в «До свидания, мальчики!» хроника, напротив, помогает ощутить временной и культурный контекст. Она как бы погружает зрителя в мир героев — юных советских мальчиков и девочек конца 1930-х годов, живущих в согласии со своим временем. С одной стороны, хроника показывает мир их глазами, ведь для них это — важный вид медиа, а с другой, демонстрирует их восприятие мира — поляризирующее, очень прямолинейное, отчасти наивное. Использованные Каликом документальные экскурсы показывают, где добро и зло, они учат и направляют зрителя. Интересно, что в «Мальчиках» значение экранной формы медиа подчеркивается и другими способами: фильм начинается со сцены в кинотеатре, где главные герои смотрят фильм «Юность Максима» (1935). Этот классический революционный фильм резонирует в «Мальчиках» с главной темой картины — товариществом, историей трех друзей. Можно предположить, что так Калик не только рассказывает о мире своих героев, где это кино имело значение, но вспоминает и про свое собственное довоенное детство.

В фильме «Любить» этот прием только усиливается. Здесь он превращается в важнейший инструмент воздействия — документальные съемки на улицах города, которые режиссер Инесса Туманян специально снимала для этого фильма и в котором случайные уличные прохожие отвечали на вопрос «Что вы думаете о любви?» Калик выступает в этом фильме настоящим революционером, смело соединяя игровое кино и документальные съемки, да еще имеющие ярко выраженный социологический характер. Они не отсылают нас к прошлому, как кинохроника в фильме «До свидания, мальчики», а перемежают игровые новеллы и становятся способом рассказать о настоящем — опрос дает право голоса улице, совершенно случайным людям. Документальные кадры призваны дополнить игровые, но на самом деле они не менее интересны. Это, с одной стороны, создает панорамную картину современности, а с другой, эффект унификации — несмотря на то что среди опрашиваемых есть несколько ярких, запоминающихся персонажей, большинство отвечает вполне стереотипно. На унификацию работает и сама структура фильма: несвязанные сюжетно новеллы вроде бы продолжают важные приемы его поэтической манеры, но при этом тяготеют к обобщению. Истории героев идут перед зрителями одна за другой, как череда портретов, образуя своеобразный социальный срез, — здесь есть и рафинированные интеллигенты, и рабочие и крестьяне, и все они испытывают трудности в любви.

Эта оппозиция «индивидуальное *vs* массовое» проявляется не только на формальном уровне. Она работает и через возврат к традиционным ценностям, а конкретно к христианским нормам, которые в фильме представляет священник Александр Мень. Его монологи вплетаются в канву фильма и резюмируют несколько хаотичные уличные интервью. Слова отца Александра дополняются цитатами из «Песни песней» Соломона, с которых начинается каждая игровая новелла.

За этим неожиданным вниманием к традиции и, в частности, к религиозному аспекту главной темы фильма видится попытка автора найти выход из, мягко говоря, невеселого положения, в котором оказались герои. Оно во многом связано с отчуждающей урбанизацией, которой пронизан весь фильм. Практически все герои «Любить» — представители послевоенного поколения, родившиеся и выросшие в городе и воспринимающие городскую модель поведения (разделение труда, феминизацию, возможность свободного союза мужчины и женщины, практику разводов, аборты) как норму. Все эти явления связаны с индивидуацией, а вернее, с атомизацией, порожденной городским образом жизни. Этот образ жизни превратил современного человека в социальный атом и разрушил его связи с другим человеком. А значит, мешает ему получить такую безусловную ценность, как любовь. Единственным выходом, который видит в этой ситуации Калик, становится религия и/или возврат к традиционным формам культуры. Они сохранились только в деревне, где образ жизни полностью противоположен городскому. В последней части фильма показана традиционная молдавская деревня. Это короткая история о любви парня Мирчи и девушки Нуци, которая, как в сказке, заканчивается свадьбой. Эта новелла — единственная из четырех имеет оптимистичный финал. Индивидуальное (как ценность), связанное с городским образом жизни, напрямую противопоставляется здесь коллективизму традиционной культуры. Здесь человек обязан воспроизводить четкий жизненный сценарий — влюбленность приводит к созданию семьи, тем самым избавляя человека от одиночества. Документалистика только подчеркивает эту истину — четвертая новелла заканчивается кадрами традиционной молдавской свадьбы: обряжение невесты, сваты, подружки, застолье, веселье.

Таким образом, у Калика взаимодействуют и эволюционируют приемы поэтического и реалистического кино. В кинокартине «Любить» сливаются поэтичность, предельная образность и социологичность, формируя некий, казалось бы, странный, но все-таки вполне цельный концепт. Вероятно, его цельность — одна из причин современности этого фильма М. Н. Калика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баландина Н. Поэтическое пространство Михаила Калика // КЗ. 2002. № 57. С. 362–377.
2. Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино» / под общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. — 261, [4] с.
3. Туровская М. Прозаическое и поэтическое кино сегодня // Новый мир. 1962. № 9. С. 239–255.
4. Шкловский В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. 2-е изд.: Перечитывая «Поэтику кино» / общ. ред. Р. Д. Копыловой. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. С. 90–92.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.008
УДК 008

Веселова С. Б.
Веселова Светлана Борисовна — независимый исследователь,
куратор Студии практической культурологии Art Locus Transit,
член международной ассоциации искусствоведов AIC,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: artlocustransit@mail.ru

ЛЮДИ И ВЕЩИ: СРАВНЕНИЕ КИНООБРАЗОВ КАЛИКА И ТРИЕРА

В статье рассматривается принципиальный вопрос, который ставит философия, сопровождая своего адепта к «реальности»: каковы отношения людей и вещей? Автор усматривает истоки современной объектно-ориентированной философии, растождествляющей мир и сознание, в нечеловеческой инструментальности М. Хайдеггера и интенциональности Э. Гуссерля. На примере видеоряда фильмов Михаила Калика и Ларса фон Триера автор пытается нащупать невидимый перекресток между обеими сериями (инструментальность вещей и интенциональность сознания), выбрасывающими в «реальность», которая понимается не как то, что нужно постичь, а как то, что ведет к перерождению и переосмыслению позиций.
Ключевые слова: люди, вещи, кино, реальность, объектно-ориентированная философия, М. Н. Калик, Л. фон Триер.

Veselova S. B.
PEOPLE AND THINGS: THE IMAGES IN THE FILMS OF KALIK AND TRIER

The paper considers an age-old question an adept of philosophy poses on his journey to “reality”: What are the relations between people and things? The author sees the origins of modern object-oriented philosophy, which disjoints the world and consciousness, in superhuman instrumentality (M. Heidegger) and intentionality (E. Husserl). The logic in these concepts (instrumentality of things and intentionality of consciousness) is different. The author probes into the films made by Mikhail Kalik and Lars von Trier, trying to find an invisible point where these two concepts. This crossroads projects us into “reality”, which is understood not as something to be comprehended, but as something leading to transformation and reconsideration of attitudes.
Keywords: people, things, cinema, reality, object-oriented philosophy, Mikhail Kalik, Lars von Trier.

Пытаясь выйти на линию фронта современной мысли, маркируемую растождествлением сознания и мира, возьмемся подкрепить рассуждения кинообразами, созданными М. Н. Каликом в полудокументальном фильме «Любить» (1968) на волне послевоенного неореализма* и образами «Медеи» (1988) Л. фон Триера, где действие разворачивается на фоне бескрайнего скандинавского ландшафта.

Что позволяет поставить два таких разных фильма в один ряд сравнения? Несомненно, стратегии названных режиссеров, которые раскрывают мир людей через мир вещей. Эти стратегии являются предметом наших рассуждений в данном очерке. Какова эволюция восприятия вещей в двух кинокартинах, временная разница между которыми двадцать лет?

Проблематизируя разрыв между тем, что мы понимаем и планируем, и тем, как разворачиваются сквозь нас линии любви, смерти, могущества и ничтожества, режиссеры выводят план отношения людей и вещей. Мы проследим, как вещи начинают постепенно эмансипироваться, превращаясь из пассивных носителей памяти и эмоций людей, в акторов действия. Неужели у вещей нет иной истории и формы запечатления, чем та, которую определил им человек? Или только он и наделяет вещи смыслом?

* * *

В фильме М. Н. Калика «Любить» представлены четыре новеллы, и в каждой из них ключевую роль играет вещь. Герои будто натыкаются на вещь, которая либо обрывает их отношения, либо переводит их на новый экзистенциальный уровень. Каждая новелла показывает зрителю: и это все еще/уже не о любви, а о том, что герои принимали за любовь, согласно их представлениям о том, какая она должна быть.

За четвертой, последней новеллой, следует эпилог, отдающий зрителя во власть движения: девушка курит и ждет, болезненно выискивая взглядом кого-то, кто не приходит и уже никогда не придет. И эта сцена нервного ожидания сопровождается песней на слова Е. Евтушенко и музыку М. Таривердиева:

Поздно,
Мне любить тебя поздно.
Ты уходишь как поезд, поезд, поезд…
<…>

* Об истоках советских «шестидесятников» в итальянском неореализме говорит Е. А. Евтушенко: «Все русские шестидесятники выросли отнюдь не на марксизме, а на итальянском неореализме» [3].

Copyright © 2018

Ветер,
Он меня понимает,
Он меня обнимает. Ветер, ветер, ветер…
<…>
Нету Бога, нету Бога.
Есть лишь поезд,
Но он далек!

Вот он — суверен любви. А «суверенность — это потеря» (Батай), способность потерпеть крушение, отступить от себя, стать слабым. И как раз это движение трансгрессирует преднайденный порядок вещей, выбрасывая нас в поток становления и превращения. «Бога нет, есть только поезд» — поэтический образ переопределения реальности от метафизически устойчивого, определенного, к потоку — «мчащемуся поезду». Любить — значит размыкать круг повторения одного и того же.

Самоявление вещей размыкает порочный круг связей. Оставленные без присмотра, они вдруг властно заявляют о себе, верша судьбы — способы связи между людьми. В первой новелле такой вещью, обрывающей кружение влюбленных пар в танце, становится бобина магнитофона. Она становится подлинным героем и центром финальной сцены, собирает вокруг себя людей, разбивая пары.

Во второй новелле герои натыкаются на раму, хранящую портрет любовника. Раму следует «разбить, а остановившиеся часы починить» — запустить время становления, значит разбить панцирь воспоминания.

В третьей новелле тавтологию не имеющего места реализации в урбанистической пустыне желания размыкает бутылка вина. Недопитая, лишь початая и выкинутая она показывает бесполезность всех действий героев достичь того, что им кажется любовью.

Последняя новелла отличается от предыдущих тем, что вещи в ней становятся не разрушителями ситуаций и связей, а трансформаторами, проводниками, выводящими отношения людей на новый уровень. Шутка ли сказать, какие вещи — вилы и топор — превращают тайну двоих во вселенский пир и праздник любви. Топор — отсекает дочь от семьи матери и отца, вилы же обращают к принятию в ритуально-трудовой круг новой семьи мужа.

Вещи: кружащаяся бобина, рама и часы, початая брошенная бутылка, вилы и топор действуют. Они становятся акторами, вмешиваясь в задуманный людьми порядок. Но у Калика они показаны как зеркало человеческих отношений, как область проекции отношений людей. В вещах люди обнаруживают себя. Вещи подобны экранам, которые вдруг могут показать людям их отношения со стороны, даруя возможность отстранения. Вещи используются Каликом как некие расставленные поверхности, которые беспристрастно показывают людям «истинное положение вещей», а не то, что им хотелось бы думать, видеть, на что надеяться. При этом вещи оказываются перенаполнены психологией людей, они — носители памяти и эмоции. Люди все еще остаются чрезмерно активны, тогда как вещи лишь только начинают свою эмансипацию.

* * *

По-иному выступают вещи в «Медее» Ларса фон Триера. Так неужели у вещей нет своей истории, кроме той, которую им одолжил человек? Разве они не принадлежат вечности в большей мере, чем люди? И, напротив, разве тела людей не втянуты в движение вещей мира? Разве не остается это загадочное движение наших тел к поверхности вещей мира за порогом сознания? Мир постоянно меняется, и меняются положения тел относительно друг друга.

Л. фон Триер отказывается от традиционной архитектурной оболочки действия. Коринф — не крепость, которой должно сгореть в финале. Триер выбрасывает людей в вещи: на гигантские бескрайние поверхности гонимого ветром песка, обнажившегося после отлива дна моря, сгущающегося тумана на болоте. На этих плато вершится судьба героев, на них перераспределяются свойства и могущества между людьми. А трагедией делает драму то, что люди, опираясь на привычку (например, как Креонт, на привычку властвовать), даже не подозревают, что во время схождения на одной из поверхностей мира, могущество и власть уже перераспределились между ним и Медеей по-новому.

Трагическое незнание своей «участи, переменившейся от счастья к несчастью», и запоздалое «узнавание» настигают Креонта [1]. Он находится на вершине иерархии абстрактного, поэтому мир вещей и их де-формирующее воздействие друг на друга замкнуты от него, но разомкнуты Медеей, гонимой из полиса.

В античности правитель государства часто сравнивался с кормчим, управляющим движением судна. Но путешествия аргонавтов давно окончены. И, завершив опасное плавание, корабль «Арго», как вещь-напоминание оказывается в мрачной пещере (вероятно, «платоновской»), где смертным видятся лишь *тени вещей*, запутывая тамошних «узников». Но вещи в своей нечеловеческой инструментальности еще возьмут реванш над мнимым правителем, оставившим опасный путь. Нарушив обещание, данное Медее, Ясон стремится занять место «господина» и должен теперь жениться на Главке, дочери царя Креонта. Обещание — одна из форм памяти человека. Устойчивая формула античности: будущее возникает из прошлого, забвение делает невозможным будущее. Так для Орфея, забывшего наказ богов не оборачиваться к Эвридике, становится невозможно будущее.

Иную форму памяти хранит еще одна вещь — свадебный венец Медеи, который убьет Главку. Но люди, устремленные к своим целям, невнимательны к активности вещей: никто не обращает внимание на то, что отравленный венец царапает лошадь, и та в исступлении погибает. Но люди слепы. Они остаются в пещере и видят только тени.

Мир нечеловеческой активности постоянно подает знамения, но люди не прозревают.

Там, где мы не находим мир вещей как знакомый нам мир, он открывается как ужасающая стихия. На этих поверхностях перераспределяются свойства и могущества между акторами трагедии. Триер перенаправляет наше внимание с Медеи и Креонта, на межевые зарубки и разломы, образующие новые и новые контактные поверхности: затягивающиеся туманом хляби, морское дно после отлива, раздуваемые ветром верхушки трав, отбирающие у Ясона место в мире…

Ветер — вот кто становится действующим лицом драмы фон Триера, ветер, гонящий песок по пустыне. Но чтобы вступить на эти нечеловеческие поверхности, нужны все силы души. До взаимодействия на этих поверхностях мы не знаем, кто есть кто. А видимое положение в иерархии оказывается глубиной связанности и связности в «платоновской» пещере. Соприкосновение с реальностью ведет к уничтожению или преображению. На этих поверхностях взаимодействуем уже не мы, но что-то в нас.

* * *

Означает ли это, что реальность отдаляется от нас за горизонт любого возможного опыта? Мы овладеваем миром с помощью сознания, а мир завладевает нами с помощью чувства. Медиаторы доступа к реальности: трансцендентальные идеи и чувственные представления, приоритет которых отстаивали рационалисты и эмпирики, претендуя на власть над всем полем опыта. Не отдавая предпочтение ни одному из путей, фон Триер пытается вывести (или, скорее, вытолкнуть) нас на невидимый перекресток между двумя сериями. Первая была обозначена М. Хайдеггером в «само-стоянии вещей».

«Веществуя, вещь дает пребыть собранию четверых — земле и небу, божествам и смертным — в одно-сложности их собой самой единой четверицы» [4, с. 324].

Независимо от нашего восприятия вещи действуют друг на друга, переформатируя весь мир. Эту способность вещей влиять друг на друга без нашего посредничества М. Хайдеггер называет нечеловеческой инструментальностью.

Вторая серия проявления вещи сводится к нашим способам восприятия — к интенциональности, описанной Э. Гуссерлем [2].

Эти две серии противостоят друг другу по своим внутренним законам развития. Как достигнуть реальности, не редуцируя ее ни к инструментальности, ни к интенциональности, и одновременно, воспользовавшись и тем и другим?

Вариант Калика — смотреть в вещи, ища в них отстранения от человеческой вовлеченности и ангажированности в преднайденные смыслы. Вариант фон Триера — дать действовать вещам как равноположенным людям, дабы они раскрошили и переплавили преднайденные, привычные смыслы.

Что значит дать действовать вещам? Это двигаться от монументальности к слабости, от победы к крушению, дать ускользнуть чему-то в себе на поверхность превращения, дать захватить себя аффекту. Эта способность отпускать, пускаясь в рискованное плавание, ведет к преображению — пустой в себе форме-арматуре ничто. Поэтому Медея фон Триера уплывает на корабле, с кормчим совсем другого плавания.

Линия фронта современной мысли проходит по кромке, маркируемой сомнением, лежит в признании несводимой инаковости (реальности) вещей, в отказе одержать победу над неизбывной инаковостью индивидуальных вещей сомнением. Реальность оказывается за порогом сознания. Но как раз осознание непостижимости реальности, ведущее к перерождению и переосмыслению возможных шагов и позиций в мире, и есть реальность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура [Философское наследие]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1 / пер. с нем. А. В. Михайлова; вступ. ст. В. А. Куренного. М.: Академический проект, 2009. — 489 с.
3. [Евтушенко Е.] Письмо Витторио Страде. URL: https://knigogid.ru/books/794569-pismo-vittorio-strade/toread (дата обращения: 29.10.2018).
4. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем., сост., вступ. стат., коммент. и указатели В. В. Бибихина [Мыслители XX в.]. М.: Республика, 1993. — 447 с.

ИСТОРИЯ В КИНО

АНТИЧНОСТЬ В ФОКУСЕ КИНЕМАТОГРАФА

ОБРАЗЫ ЭЛЛИНСКОЙ МИФОЛОГИИ И ИСТОРИИ

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.009
УДК 94(3)

Соловьева А. С.
Соловьева Александра Сергеевна — студентка бакалавриата,
кафедра истории древней Греции и Рима,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: alek-soloviova@mail.ru

«СТРАНСТВИЯ ОДИССЕЯ»: ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КИНОФИЛЬМА

В 1954 г. вышел фильм «Странствия Одиссея»/«Приключения Одиссея» (оригинальное название «Улисс» / *Ullisse*). Это была первая полнометражная картина по мотивам поэмы Гомера «Одиссея». В статье предпринята попытка проанализировать и сопоставить два текста: древнегреческий первоисточник и итальянский пеплум XX в. Сравнение ведется на уровне фабулы произведений, исторических и мифопоэтических реалий, изображения героических образов.
Ключевые слова: кино, эпос, Гомер, «Одиссея», М. Камерини, «Улисс», пеплум.

Solovyeva A. S.
ULYSSES: A HISTORICAL ANALYSIS OF THE FILM

Ulysses came out in 1954 to become the first full-length feature film loosely based on Homer's "Odyssey". The article attempts to analyze and juxtapose the two texts — the ancient Greek source and the Italian peplum of the 20th century — drawing upon their plots, historical and mythopoetic realities, and representations of heroic personalities.
Keywords: cinema, epos, Homer, "Odyssey", M. Camerini, *Ullisse*, peplum.

В 1954 г. на экраны вышел полнометражный фильм итальянского режиссера Марио Камерини (в соавторстве с Марио Бава) «Улисс» (*Ullisse*; в советском прокате — «Странствия Одиссея» или «Приключения Одиссея»), который был создан по мотивам поэмы Гомера «Одиссея» [4]. В статье представлен анализ двух текстов: античного шедевра, литературного первоисточника, и итальянского суперколосса XX века, который имел огромный успех у зрительской аудитории.

* * *

К середине 50-х гг. прошлого века «Одиссея» уже имела почти полувековую историю в европейском кино (см., например: [7]): в 1905 г. появилась четырехминутная кинолента «Остров Калипсо: Улисс и великан Полифем» французского режиссера Ж. Мельеса. В 1911 г. вышел итальянский короткометражный фильм «Одиссея», продолжительность которого была 44 минуты. А в 1954 г. М. Камерини поставил первый полнометражный фильм (97 минут) на сюжет гомеровского эпоса.

Первым, кто задумал взяться за «Одиссею», был американский кинорежиссер Орсон Уэллс. Съемки фильма были начаты в 1950 г. Г. В. Пабстом, но в последний момент работа над фильмом была передана М. Камерини. Причиной послужило то, что американские сопродюсеры посчитали, будто Пабст слишком усложняет сюжет [16, p. 203]. Местом для съемок была выбрана студия Дино Де Лаурентиса в Риме. Другой известный продюсер, который принял участие в создании этой картины, — Карло Понти. Это был совместный американо-итальянский проект, в котором ключевая роль оставалась за Италией.

* * *

Тяжелая экономическая ситуация в Европе после Второй мировой войны сказалась и на киноиндустрии. Неореализм в кино воплощал две основные тенденции, существовавшие в Италии в конце 1940-х гг.: стремление к национальному киноискусству и попытка осмыслить политико-социальные проблемы (см.: [1, с. 5 слл.; 5, 191 слл.]). Из второй тенденции родилось такое направление, как «веризм» (от итальянского слова *vero* — «истинный, подлинный, реальный»), основной целью которого стало обличение политических и общественных конфликтов в Италии [13].

Copyright © 2018

Фильм «Странствия Одиссея» стоит особняком в творчестве М. Камерини. В нем особое место уделяется внутренним качествам человека, силе характера, проблеме выбора и поиска пути. Возможно, Камерини двигало желание отойти от прежнего своего опыта съемок комедийного кино и создать произведение, в котором найдут отражение актуальные темы. Режиссер предлагает свое видение классического эпоса, при этом некоторые сюжеты «Одиссеи» Гомера переданы в фильме с большой точностью. Особое внимание авторы картины уделили подбору актерского состава. На главную роль был приглашен Кирк Дуглас — прославленный американский актер (через несколько лет он сыграет одну из главных своих ролей в еще более именитом пеплуме — «Спартаке» С. Кубрика). Еще одна мировая знаменитость, Энтони Куинн, снялся в роли одного из женихов Пенелопы — Антиноя. Сразу две роли — верной Пенелопы и коварной Цирцеи — исполнила итальянская актриса Сильвана Мангано.

* * *

Сюжет «Странствий» во многом отличается от эпического оригинала. Но Камерини не ставил задачу последовательного и полного изложения поэмы Гомера. Обратим внимание на перестановку некоторых сюжетов гомеровской «Одиссеи» и проанализируем замысел автора картины при отборе определенных сюжетов.

В начале М. Камерини показывает пиршество во дворце Одиссея. Все пирующие мужи являются женихами Пенелопы, и каждый из них надеется на благосклонность итакийской царицы. А поэма Гомера начинается с того, что покровительствующая Одиссею Афина заступается за героя, обращаясь к Зевсу (Hom. *Od*. I. 1–95). Часть первой песни «Одиссеи» пропущена в фильме. Сюжет второй песни частично отражен в «Странствиях», причем особое внимание Камерини уделяет Пенелопе. В фильме образ царицы раскрывается с разных сторон. Помимо верности и преданности Пенелопы зритель видит ее хитрость: днем она плетет, а ночью распускает саван, обманывая женихов (ср.: Hom. *Od*. II. 95–110; см.: [19, p. 147]; иная оценка образа гомеровской Пенелопы у И. М. Тронского: [10, с. 41]).

Эпизоды с перевоплощением Афины, прениями в народном собрании и отплытием Телемаха с Итаки в фильме не показаны. Режиссер не рассказывает о плавании Телемаха в поисках отца, о его посещении Пилоса, Лакедемона и других мест в Элладе. Акценты в фильме смещены на образ главного героя.

В «Странствиях Одиссея» практически не показывается роль Афины. По-видимому, авторы фильма хотели сконцентрироваться непосредственно на самостоятельных (без содействия богов) поступках героев. У Гомера герои зависят от воли богов (см., например: [6; 10, с. 114; 14, с. 44]), но эта мифологема, лежащая в основе «Илиады» и «Одиссеи», в фильме Камерини четко не выражена. Для древних эллинов религиозная сфера являлась одной из главных [12]. А в фильме происходит смещение акцента на волевые качества героев. У Гомера Посейдон наказывает заносчивого Одиссея, из-за чего последний претерпевает многие трудности по дороге домой. Герой эпоса зависит от воли богов [17, p. 32]. А у Камерини только в начале картины говорится о том, что Одиссей оскорбил Посейдона, а далее роль олимпийцев в странствиях царя Итаки не раскрывается.

Первая сцена с Одиссеем в фильме коррелирует с концом пятой песни «Одиссеи», когда поэт рассказывает про остров феаков (Hom. *Od*. V. 460). У Камерини эта сцена отличается от гомеровской: в поэме герой сам добрался от морского побережья до ручья, где он заснул на куче листьев (Hom. *Od*. V. 460–495). Там Одиссея нашла Навсикая, которая влюбилась в него не без помощи Афины (опять же у Гомера).

Далее события переносятся в пиршественную залу, где происходит знакомство Одиссея и Алкиноя, царя феаков. При этом больше внимания в фильме уделяется Алкиною, хотя в поэме Гомера подробнее описываются отношения Одиссея и царицы феаков. А. Ф. Лосев полагал, что иллюстрация быта феаков в «Одиссее» — это рудименты матриархата, где главой общества являлась женщина [8, с. 311].

Подробно представлено в фильме участие Одиссея в спортивных состязаниях. У Гомера Одиссей стал участвовать в соревнованиях после того, как был оскорблен дерзким мужем, который решил испытать чужеземца (Hom. *Od*. VIII. 130–135). В фильме же Одиссей сам просит допустить его до состязаний. Скорее всего, данный пассаж был необходим режиссеру, чтобы подчеркнуть самоуверенность и бесстрашие итакийского царя. После победы в состязаниях он начинает припоминать о тех злоключения, которые с ним произошли.

В поэме Гомера Одиссей скрывает от феаков свое настоящее имя. Образ Одиссея в древнегреческом эпосе (и шире — литературе, мифологии) — это образ хитреца. Причем многомудрость, хитроумие и скрытность главного героя — вынужденные меры: он прибегает к обману из-за своей горькой участи. Постоянный эпитет Одиссея в поэме — «многострадальный» (см. обсуждение: [8, с. 292; 9, с. 62–63]). Для Камерини важно было изобразить образцового героя, чтобы зритель мог увидеть в нем волевые ориентиры (ср. [16, p. 205]).

Одним из главных сюжетных отличий фильма от эпического произведения является то, что Одиссей действительно не помнит, кто он есть, в то время как у Гомера он намеренно скрывает свое имя перед царем феаков. В фильме присутствуют постоянные отсылки к воспоминаниям Одиссея. Повествование о его скитаниях чередуются с изображением событий, которые параллельно происходят и на Итаке, и на острове феаков.

М. Камерини пропускает многие приключения Одиссея. Он стремится к тому, чтобы сконцентрировать внимание зрителя на нескольких эпизодах из странствий героя: пещера Полифема на острове

циклопов, скалы сирен, гостеприимство Цирцеи, Калипсо и встреча с душами усопших героев. Но и эти эпизоды были сильно видоизменены. Почему автор картины избрал именно эти сюжеты?

Первое, что в фильме припоминает Одиссей — остров циклопов. В пещере он с товарищами придумывают план ослепления Полифема в тот момент, когда циклоп идет собирать виноград для приготовления вина; а у Гомера Полифем уходит пасти овец. Когда Одиссей называет свое имя «Никто» (Hom. *Od*. IX. 366), он проявляет хитроумие, и обманывает людоеда Полифема (ibid. 369, 408 sq., 455, 460). В кинокартине этот эпизод отсутствует. В фильме герои не прячутся под шкурами овец, а в поэме Гомера такая уловка — это еще одно проявление хитрости Одиссея (ibid. 420 sqq.). При экранизации приключений на острове циклопов Камерини снова делает акцент на личности героя, подчеркивая его отвагу, бесстрашие. Хитрость же Одиссея в фильме не актуализируется, внимание концентрируется больше на силе характера главного героя.

После бегства с острова циклопов Одиссей и его команда, уже осведомленные об опасности, которая им грозит, проплывают мимо скал сирен. У Гомера царь Итаки узнает о сиренах от волшебницы Цирцеи. Одиссея привязывают к мачте корабля, и он слышит сладкозвучное пение, которое напоминает ему о родине. В данном сюжете Камерини показывает тоску главного героя по жене и сыну. Обращаю внимание, что хронологически в поэме Гомера данное приключение идет уже после встречи с Цирцеей.

Далее в кинокартине события происходят на острове волшебницы. Этот эпизод фильма примечателен тем, что в нем объединены два приключения Одиссея, изложенные Гомером. По-видимому, создатели фильма хотели сохранить оба важных эпизода поэмы, не растягивая по метражу сюжетную линию. Черты Цирцеи в фильме переплетаются с чертами Калипсо. В поэме Гомера Одиссею помогает Гермес, который приносит ему зелье против чар Цирцеи (Hom. *Od*. X. 280–307). В фильме подчеркивается волевой дух Одиссея, сила его характера — только это помогает ему противостоять волшебству Цирцеи, поэтому в фильме Гермес отсутствует. Опять же Камерини делает акцент на стойкости главного героя. Он — единственный, кто не поддался чарам Цирцеи и не превратился в животное, как это произошло с остальными членами его команды [2, с. 36].

После того, как Одиссей решает уйти от Цирцеи-Калипсо, он тогда же, на этом же острове совершает «путешествие» в загробный мир. Главный герой видит души Ахилла, Агамемнона и Аякса. В фильме все они уговаривают Одиссея принять от гостеприимной Цирцеи дар бессмертия. Но тут из туманного Аида появляется душа умершей матери героя, которая напоминает сыну о доме. После чего Одиссей снова загорается желанием покинуть Цирцею, отказавшись от ее невероятных даров. Автор фильма снова указывает на стойкость главного героя, который предпочел остаться смертным человеком и вернуться на родную Итаку.

Далее в фильме герой попадает на остров феаков, где после долгих усилий он вспоминает свое имя, называет его царю Алкиною и прерывает свадьбу с Навсикаей. У Гомера Одиссей изначально помнит свое имя, но решает его назвать после того, как слышит песнь Демодока (Hom. *Od*. IX. 1 sqq.). Назвав себя, Одиссей начинает рассказ о своих злоключениях.

* * *

Почему же в кинокартине Камерини отобраны для экранизации именно данные сюжеты Гомера? По-видимому, сценаристы и режиссеры хотели показать наиболее яркие и зрелищные сюжеты. Эпизод с циклопами — это, пожалуй, самое запоминающееся приключение Одиссея, где показана сила главного героя, его острый ум, который он использует, чтобы сохранить жизнь себе и членам своей команды. Эпизод с сиренами был использован, чтобы еще раз напомнить зрителю о тоске Одиссея по Итаке. Пребывание у Цирцеи было совмещено с проживанием у Калипсо, чтобы, задействовав двух персонажей «Одиссеи», не затягивать саму картину. Нельзя было вычеркнуть ни Цирцею, ни Калипсо. Эпизод с «гостеприимством» волшебницы был использован Камерини для иллюстрации стойкости и воли Одиссея. Объединение Цирцеи и Калипсо было необходимо для понимания того, чтобы продемонстрировать, как долго царь Итаки находился вдали от родины. А сюжет с пребыванием героя в мире мертвых экранизирован для того, чтобы показать зрителю, что Одиссей помнит о своей семье, что его воспоминания освежаются после речи матери.

Показывая возвращение Одиссея на Итаку, авторы фильма экранизируют многие детали гомеровской поэмы: перевоплощение героя в старика, узнавание хозяина верным псом, встреча Одиссея с сыном и проч. Но Камерини снова «упускает» момент содействия Афины в перевоплощении Одиссея. Скиталец просто появляется в образе нищего во дворце перед Пенелопой. Во многих подробностях экранизирована сцена расправы Одиссея со всеми, кто сватался к его жене и тем самым покушался на его мир. Заканчивается кинокартина романтической встречей Одиссея и Пенелопы.

Последние двадцать минут «Странствий» должны были передать содержание второй половины «Одиссеи». Фактически это упрощенная экранизация последних десяти песен поэмы Гомера. Цель режиссера, как представляется, заключалась в том, чтобы показать только те моменты, которые подчеркивают волевой характер героя. Камерини завершает свою картину, показав воссоединение семьи, обретение героем-странником своего дома и родины. Из этого сюжета понятна еще одна идея. На протяжении всего фильма идет смена сцен, где, с одной стороны, показан отважный Одиссей, стремящийся к семье, а с другой, верная Пенелопа, которая ждет мужа.

Возвращение царя на родину, обретение своего мира — еще один важный посыл, который хотел донести Камерини до зрителя. На наш взгляд, долгое путешествие Одиссея — это долгий путь человека к самому себе, обретение своего места.

* * *

Сопоставив содержание и сюжетные линии двух произведений, обратимся к визуальному аспекту кинокартины: облик героев, костюмы, дома, дворцы и прочие декорации.

Во-первых, обратимся к внешним образам главных героев. Одиссей в фильме атлетического телосложения. Облик героя иллюстрирует его характер. Он показан с короткими волосами и короткой бородой. У Гомера Одиссей носит длинные кудри (Hom. *Od*. XXIII. 157 sqq.). Что касается одежды, то у Одиссея в фильме довольно сложно проследить стиль одежды. Однако у других героев действительно одежда схожа с той, какую носили древние эллины. На пиру в доме Одиссея показаны мужи, которые носят как длинные, так и короткие хитоны. В древней Греции каждый тип одежды мог говорить о территориальной принадлежности человека, где был распространен такой тип хитона [3, с. 206].

Что касается женского костюма, то в большинстве сцен Пенелопа предстает в платье, а не в хитоне. Материал ее одежды явно далек от шерсти или льна, которые использовались греками. Тем не менее именно данный образ Пенелопы в черном платье иллюстрирует внутреннее состояние героини: тоску по пропавшему супругу. В следующих эпизодах одежда царицы больше похожа на древнегреческий женский хитон, подвязанный поясом [3, с. 208]. Сильване Мангано, сыгравшей Пенелопу, удалось передать образ верной жены, сильной женщины, которая наперекор всем невзгодам ждет своего мужа.

В фильме Камерини показаны события пира во дворце на Итаке. Женихи Пенелопы пьют из киликов и развлекаются, слушая песни музыкантов. Довольно точно изображена сцена появления Одиссея во дворце Алкиноя. У Гомера здесь герой-странник представлен в пурпурном плаще, которым впоследствии он вытирал слезы, слушая песнь Демодока (Hom. *Od*. VIII. 85 sqq., 91 sqq.).

Интересен образ Антиноя — главного из претендентов в мужья Пенелопы. Это герой атлетического вида, который, как и другие мужские персонажи в фильме, носит хитон и гиматий. Но обратим внимание на то, что в некоторых эпизодах он показан в накидке, а в качестве накидки использована шкура, свисающая с плеч героя. Возможно, эта деталь является отсылкой к львиной шкуре на раменах Геракла, чтобы дополнительно подчеркнуть первенство Антиноя среди всех прочих женихов итакийской царицы.

* * *

Итак, как представляется, основные задачи создателей кинофильма «Странствия Одиссея» — показать волевые качества героя, его храбрость, решительность, верность (но не веру), которые помогают ему возвратиться домой и вернуть свой мир. Последнее является сущностным моментом картины, ибо плавания Одиссея — это не просто авантюрные истории и даже не божественное наказание заносчивого хитроумного гордеца, но поиск им своего пути, и поэтому его возвращение на родину — обретение себя, своего мира (о возвращении героя см.: [15]).

Для Италии конец 1940-х — начало 1950-х гг. было временем восстановления после разрушительной Второй мировой войны и переосмысления итогов правления фашистского режима Муссолини, который продержался в стране более 20 лет. Поэма «Одиссея», рассказывающая о десятилетнем возвращении героя домой после десятилетней Троянской войны, оказался чрезвычайно актуален в сложившихся социально-политических условиях на рубеже 40-х — 50-х гг. [18, p. 27 f.]. Для последиктаторского государства нужны были свои новые герои — деятельные и сильные индивидуалы, люди волевые и свободные — и от культа сверхличностей, и от внешних высших сил.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богемский Г. Судьбы неореализма // Кино Италии: Неореализм / пер. с ит.; сост., вступ. ст. и коммент. Г. Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. С. 5–49.
2. Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 1: От Илиады до Парфенона / пер. с фр. О. В. Волкова; предисл. В. И. Авдиева. М.: Искусство, 1992. — 269 с.
3. Велишский Ф. Ф. Быт греков и римлян / пер. с чешск. под ред. И. Я. Ростовцева. Прага: Тип. И. Милиткий и Новак, 1878. — XVI, 670 с.
4. Гомер. Одиссея / пер. В. А. Жуковского; изд. подгот. В. Н. Ярхо; отв. ред. М. Л. Гаспаров [Литературные памятники]. М.: Наука, 2000. — 482 с.
5. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Кино Италии: Неореализм / пер. с ит.; сост., вступ. ст и коммент. Г. Д. Богемского. М.: Искусство, 1989. С. 191–210.
6. Зелинский Ф. Ф. Сказочная древность Эллады / сост. и вступ. ст. Г. Ч. Гусейнова. М.: Моск. рабочий, 1993. — 382 с.
7. Иванова А. В. Античность в первые годы кинематографа: от первых экспериментов до прихода звука // АН. С. 110–114.
8. Лосев А. Ф. Гомер / предисл. А. А. Тахо-Годи. 2-е изд., испр. [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2006. — 400 с.
9. Радциг С. И. История древнегреческой литературы. 5-е изд. М.: Высшая школа, 1982. — 487 с.
10. Тронский И. М. История античной литературы. 5-е изд., испр. М.: Высшая школа, 1988. — 464 с.
11. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1998. — 800 с.
12. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. М.: Высшая школа, 1981. — 374 с.
13. [Черненко М. М.] Кино Европы. Режиссерская энциклопедия / сост. М. М. Черненко; Науч.-исслед. ин-т киноискусства. М.: Материк, 2002. — 204 с.

14. Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. 2-е изд., перераб и доп. М.: Высшая школа, 1971. — 456 с.
15. Элиаде М. Испытание лабиринтом: Беседы с Клодом-Анри Роке / пер. с фр. А. Старостиной // Иностранная литература. 1999. № 4. URL: http://magazines.russ.ru/inostran/1999/4/labir.html (дата обращения: 24.04.18).
16. Dumont H. L'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations / préface de J. Tulard. Paris: Nouveau Monde éditions-Cinémathèque suisse, 2009. — 688 p.
17. Jong I. de. Homer // Characterization in Ancient Greek Literature: Studies in Ancient Greek Narrative. Vol. 4 / ed. by K. de Temmerman, E. van Emde Boas. Leiden; Boston: Brill, 2017. P. 27–45.
18. Létoublon F. Homer's Use of Myth // A Companion to Greek Mythology / ed. by K. Dowden and N. Livingstone. Malden, MA; Oxford: Wiley–Blackwell, 2011. P. 27–45.
19. Paul J. 'Madonna and Whore': The Many Faces of Penelope in *Ulisse* (1954) // Ancient Greek Women in Film / ed. by K. P. Nikoloutsos. Oxford: Oxford University Press, 2013. P. 139–161.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.010
УДК 79.01/.09

Теперик Т. Ф.
Теперик Тамара Федоровна — доктор филологических наук, доцент
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
teperik@ mail. ru

РЕЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В КИНЕМАТОГРАФЕ: ТРИ ВЕРСИИ О 300 СПАРТАНЦАХ

В статье анализируется поэтика фильмов о ключевых событиях греко-персидских войн — Фермопильской битве и Саламинском сражении. Делается вывод о том, что изменение художественных средств в двух последних киноверсиях объясняется использованием более современного киноязыка с его компьютерной графикой, а позитивные финалы фильмов — ориентацией на массовую аудиторию. Отступления от исторических фактов в первом фильме — результат стремления ярче показать характеры персонажей, в двух других — драматизировать события, поскольку в прецедентных текстах, какими для двух последних картин были комиксы, драматизация как прием отсутствовала.
Ключевые слова: фильм, герой, режиссер, история, легенда, античность, современность, версия.

Teperik T. F.
THE CONCEPT OF ANTIQUITY IN CINEMATOGRAPHY:
THREE MOVIE VERSIONS OF A 300 SPARTANS

The article analyses the poetics of the movies shot about two key events of the Greek-Persian wars: the battles of Thermopylae and Salamis. The author concludes that changes in the artistic means in the two latest movies are brought about by the use of a more modern film language with its computer graphics, while their positive finales are aimed at the mass audience. Deviations from historical facts in the first film version result from the desire to accentuate personalities, while the other two sought to dramatize the events, for they were based on comic series, which presupposes no dramatization as a method.
Keywords: movies, hero, director, history, legend, antiquity, modern, version.

Начавшись европейскими пеплумами с самого зарождения кинематографа [6, с. 114], античная рецепция в киноискусстве коснулась и античной истории. В отличие от мифологической рецепции, где актуализация сюжета может приобретать не только прямые, но и косвенные формы, а действие может происходить в современности, как, например, в «Орфее» Ж. Кокто (1950) или во «Взгляде Улисса» Т. Ангелопулоса (1995) [15], события античной истории в кино, за редким исключением, протекают в древности. Не случайно проект Орсона Уэллса снять шекспировского «Юлия Цезаря» в современных костюмах и декорациях так и не был осуществлен [2, с. 380], прошли десятилетия до появления «Кориолана» Ральфа Файнса (2011), где географическая конгруэнтность событиям сохраняется, а темпоральная исчезает, солдаты одеты в форму войск НАТО, и т. п.

Приоритетное положение в рецепции античности занимают картины о великих людях, а в основе сценария лежит литературно-исторический материал античных авторов или Нового времени. Это, прежде всего, фильмы об Александре Македонском [19] и Сократе [11; 12], Юлии Цезаре [18] и Клеопатре [20].

Наиболее интенсивные формы процесс обращения к античным историческим сюжетам в кино принял во время «золотого века» пеплума [7, с. 46–81], когда объектом изображения стали события военной истории, в том числе истории греко-персидских войн [13]. Так, через три года после «Гиганта Марафона» Марио Бавы (1959) был снят первый из фильмов о спартанском подвиге в Фермопильском ущелье, легендарные «Триста спартанцев» (1962) Рудольфа Мате, побудившие в XXI веке к двум новым версиям: фильму Зака Снайдера «Триста» (2007) и мидквелу* Ноама Мурро «Триста спартанцев: расцвет империи» (2013). Батальные сцены делают эти фильмы привлекательными для массового зрителя, но показаны они в кино XX и XXI вв. по-разному, в связи не только с изменением технологии съемок и развитием киноиндустрии, но и с режиссерским опытом создателей фильмов. В качестве оператора Р. Мате работал с такими мастерами, как Эрнст Любич и Александр Корда, Орсон Уэллс и Альфред Хичкок**, он снимал Марлен Дитрих и Риту Хейворт, Вивьен Ли и Кэролл Ломбард, а в создании его последнего фильма участвовали опытнейшие итальянские сценаристы, специализи-

* Мидквел — произведение, развивающее сюжет предшествующих произведений на ту же тему, изображаемые в нем события хронологически относятся к периоду исходного сюжета.

** Рудольф Мате был оператором на съемках картины К. Т. Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» (1928), которая, по мнению Ж. Кокто, создает «документ эпохи», показывая те места, где происходили драматические события, и заставляя зрителя по-настоящему сопереживать кинодраме [3, с. 278].

Copyright © 2018

ровавшиеся в жанре пеплума*, взявшие за основу сценария «Историю» Геродота.

В отличие от этого, вторая и третья киноверсии сняты по комиксам Фрэнка Миллера, наряду с Кв. Тарантино и Р. Родригесом, режиссера триллера «Город грехов» (2005), где одной из первых на большой экран была перенесена визуальная стилистика так называемого графического романа (т. е. комикса). Лента Снайдера — не ремейк, хотя Миллер и признавался, что в юности был очарован фильмом Р. Мате, который был благосклонно встречен критикой, с успехом демонстрировался в разных странах мира, а в СССР стал одним из лидеров кинопроката [9, с. 662]**.

Обе киноверсии XXI в., несмотря на успешную прокатную судьбу, критикой были встречены неоднозначно. З. Снайдера упрекали за эстетизацию насилия и отталкивающий образ персов, Н. Мурро — за слабые актерские работы и злоупотребление техникой SLOW-MO***.

Хвалили оба фильма за спецэффекты и современный киноязык, делающий их интересными молодежной аудитории, воспитанной на Поттериане и «Властелине колец», «Матрице» и «Бэтмене». Но если Снайдеру вменялось в вину вольное обращение с историей, то Мурро — что от истории там вообще мало что осталось; использовать спартанский ключ в картине о победе Фемистокла в Саламинской битве, к моменту которой спартанских участников Фермопильской битвы уже не было в живых, казалось неверным, прежде всего, с исторической точки зрения. Но стоит ли требовать от авторов фильма соответствия историческим фактам, достижения целей, которых они перед собой и не ставили?

Хотя Фемистокл впервые появляется уже в ленте Р. Мате, где его роль исполнил один из лучших британских актеров, Ральф Ричардсон [5, с. 393–395], третья версия больше ориентирована на фильм Снайдера****, не случайно в ее начале показано поле, усеянное телами павших, это финальные кадры из второй версии. Цитирование в одном фильме финального эпизода из другого в пеплуме одними из первых применили авторы «Легенды об Энее», сиквела к «Троянской войне» [14, с. 155]. Как и там, начальная киноцитата в фильме Мурро — не единственная, дальше на мгновение оживает на экране и царь Леонид, и моменты Фермопильского сражения. Однако это акцентирует не только сходство, но и стилистические различия между фильмами: если поэтика итальянских пеплумов сходная, то поэтика американских лишь выглядит как сходная. Например, киноцитаты в пеплуме об Энее показывают его глубокую внутреннюю связь с событиями Троянской войны*****, в то время как киноцитаты в третьей версии — не более чем красивая картинка, напоминающая зрителю о предыдущей истории.

Основное совпадение между киноверсиями XXI в. состоит в том, что в них технически более зрелое искусство (цифровое кино) цитирует менее развитое (комиксы), но если во втором фильме мощный визуальный ряд подкрепляется динамическим действием, в какой-то степени опирающимся на историю, хотя бы в изображении традиционной спартанской лаконичности, то в третьей ленте, которую с историей сближает лишь существование Саламинской битвы в реальности, красочное маньеристское полотно визуального ряда не способствует раскрытию характеров персонажей, произносящих стереотипные речи о том, что свобода лучше рабства. Афиняне не были столь лаконичными, как спартанцы, это правда, но они и не прибегали к столь бессодержательной риторике, которая в фильме Мурро замедляет ход действия, не способствуя ни динамизму, ни раскрытию образов. При этом, что немаловажно, антагонизм между персонажами — иной, чем в предыдущих версиях, и иной, чем это было в истории, рассказанной Геродотом.

Например, главный противник Фемистокла — уже не Ксеркс, получивший в согласии со стандартами массовой поэтики новый мотив для ненависти (убийство Фемистоклом Дария прямо во время Марафонской битвы, чего в истории, разумеется, не было). Главный противник — Артемисия, командующая флотом, невероятно соблазнительная, временами выглядящая как серийный убийца, гречанка на службе персидского царя. У нее тоже есть свой мотив для ненависти: утрата семьи в результате войн между греческими полисами.

Роль Артемисии как персонажа ближе к истории в фильме Мате, где ничего подобного нет, как нет и того, что Леонид отправляется в бой, осознавая продажность эфоров. В фильме Снайдера они предстают омерзительными чудовищами в капюшонах, более безобразными, чем персидские послы. Подкупленные персами, эфоры стремятся не допустить войны, и это изображение внутреннего через внешнее, стремление к однозначности, понятной массовой аудитории, упрощая смыслы, делает поэтику фильма стереотипной. Это же касается и изображения «бессмертных». Если у Мате они, в согласии с Геродотом, показаны как отборный отряд знатнейших персидских юношей, выделяющихся доспехами и мрачной эстетикой костюма, то у Снайдера это зомбообразные существа, которым спартанцы, бла-

* Сценаристы «Трехсот спартанцев» 1962 г. писали и для других пеплумов: «Легенды об Энее», «Троянской войны», «Триумфатора», «Колосса в Риме» и др.

** Одним из факторов необычайного успеха фильма Р. Мате у советского зрителя был и качественный дубляж, где звучали голоса лучших артистов: Феликса Яворского, Владимира Дружникова, Льва Прыгунова, Михаила Глузского, Георгия Жженова, Александра Белявского, Нины Меньшиковой и Клары Румяновой.

*** Замедленное движение, замедленная съемка, замедленное воспроизведение (сокращение от *slow motion*).

**** З. Снайдер как продюсер, Френк Миллер как сценарист, Родриго Санторо как Ксеркс, Лина Хиди как Горго и т. д.

***** Так, сцены гибели героев Трои, возникающие в фильме в памяти Энея, показывают его отношение к событиям, участником которых он был, боль, которую он чувствует, вспоминая о гибели в войнах своих друзей и даже врагов.

годаря верной тактике и мужеству, тем не менее оказывают сопротивление.

В третьей ленте с персами сражаются уже не спартанцы, а афиняне, причем в одиночестве, потому что вдова Леонида, Горго, ставшая, вопреки истории, единственной правительницей Спарты, Афинам в помощи отказывает.

Вторая версия, где лишенные помощи спартанцы терпят поражение лишь благодаря предательству, ближе к историческим фактам. Но если, как пишет Геродот [4, с. 528], и как это показано в первой версии, предатель Эфиальт — не спартанец, а малиец, то во второй версии он — один из тех неполноценных, уродцев, которых, согласно спартанским обычаям, ждала смерть. Сама основа спартанского образа жизни, таким образом, — и есть главная причина поражения героев, что подкрепляется отказом Леонида принять Эфиальта в свой отряд.

Этот эпизод — не что иное, как попытка сделать из Леонида трагического героя, ошибка которого фатальна, попытка обрести драматизм, отсутствующий в сценарии, ориентированный не на словесный текст, а на визуальный, и обрести не за счет художественных образов, а за счет отступлений от исторических фактов. Одна из черт обеих последних версий — отсутствие ассоциаций, несмотря на все компьютерные изыски — прямолинейность как в построении сюжета, так и в образах героев. Подлинный драматизм как модус художественной реальности в продукции массового киноискусства, как правило, отсутствует [16, с. 60], но в силу мастерства создателей картины, сумевших преодолеть стандарты массовой поэтики, иногда встречается [8, с. 223–304]. Так, анализируя фильм «Гладиатор» Ридли Скотта, Э. Д. Фролов отмечает, что не массовые сцены, не битвы придают этому фильму подлинный динамизм, но «стремительно развивающаяся интрига, насыщенная великолепными *драматическими сценами* (курсив наш. — *Т. Т.*), превосходно сыгранными превосходными исполнителями» [17, с. 386–387].

Однако то, что в «Гладиаторе» является подлинной драматической сценой, в фильме Снайдера зачастую лишь выглядит как таковая, по сути являясь упрощением. Например, Ксеркс обещает Эфиальту все наслаждения персидского двора, недоступные предателю из-за его уродства, и возмездие настигает его прямо во время битвы, чего в истории, разумеется, не было. Другая попытка драматизации состоит в том, что Ксеркс в этой ленте предлагает Леониду выбор. Выбор, и не один, был и в первой версии (фильм Мате), но там это было следствием естественного драматизма событий: уйти на войну Леониду или остаться в Спарте, уплыть с Фемистоклом или остаться на поле боя, в финале картины выбор предложен и его воинам. «Отдайте тело Леонида и идите куда хотите», — говорит Ксеркс спартанцам. Как показывают античные источники, бой за тело Леонида в истории действительно был, он закончился так же, как в фильме Мате, физическим поражением, но и нравственной победой героев, погибших несломленными. Ксеркс обезглавил тело Леонида, потому что, сообщает Геродот, никого не ненавидел так сильно, как его [4, 535], и пусть спартанцы не смогли этому помешать, они могут, согласно Геродоту, достойно умереть. В этом пафос фильма XX века.

Но о том, что Леониду была обещана такая же власть, как у царских братьев, о выборе между жизнью персидского владыки и смертью, который ему предложен в фильме Снайдера — об этом ничего у Геродота не сказано. Показано, как усталый Леонид, роняя шлем и щит, уже готов склонить и колени, но образ прекрасной жены, Горго, возвращает его к жизни, после чего копье Леонида летит в предателя Эфиальта, забрызгивая кровью самого Ксеркса. Роль Горго во втором фильме больше, чем в первом, а в третьем еще больше, чем во втором, потому что ориентированность на массовую аудиторию подразумевает, что каждый увидит в фильме что-то свое. Левые интеллектуалы — отражение современных идеологических коллизий. Любители батальных сцен увидят их в большом количестве благодаря компьютерной графике. Любители спецэффектов и сцен хоррора — также должны увидеть то, что им понравится. Как и ценители киноэротики, которой в третьей версии в связи с появлением нового женского персонажа больше, чем во второй. У Геродота жена Леонида догадывается, что на дощечках, полученных спартанцами, содержится текст (известие о нападении персов), отсутствующий на вощаных табличках, спрятан под воском, в фильме Снайдера ее роль еще и в разоблачении предателя, захватившего власть в герусии. В фильме Мате Леонид, получив таблички и соскабливая с них воск, говорит: «Этому научила меня моя Горго»: и то, *как* он об этом говорит, обнаруживает чувства царя, потому что сам мотив любви (не эротики) важен для этого фильма, где есть и другая любовная линия, юноши и девушки, Филона и Эллы, глазами которых показана Фермопильская битва.

В других версиях ничего подобного нет, хотя, полемизируя со спокойным ходом событий первого фильма и отступая от исторической правды, их авторы тоже добавляют сюжеты, о которых источники не сообщают. Но важно не число отступлений, а их художественная обоснованность. Например, во второй версии фразу о том, что спартанцам удобнее сражаться в тени, если у персов так много стрел, произносит, как и у Геродота, не Леонид (так у Р. Мате), а другой спартанец, однако выбор Леонида в истории тоже имел место, лишь состоял он в другом. Отпустив союзников, Леонид мог бы тоже уйти со своим отрядом: военная операция закончена, персы пройдут дальше на юг. Но Геродот объясняет, что Леонид остался, потому что «считал постыдным уходить» [4, с. 529]. Не только в силу традиционной спартанской доблести, но и потому, что ответ оракула был таков: либо погибнет царь, либо погибнет царство. То есть, если погибнет Ле-

онид — Спарта уцелеет. Если погибнет Спарта — Леонид останется жив. И Леонид остается, помня об этом оракуле. В первой версии Леонид отвечает на оракул самим своим походом к Фермопилам с отрядом всего в 300 воинов, чем и запускается трагический модус киноповествования, потому что даже не знающая античной истории публика не может не понять: царь идет на верную гибель. Тем самым кинозритель XX века поставлен примерно в ту же ситуацию, что греческий зритель, придя в афинский театр: зная, *что* должно произойти, он не знает, *как*.

Авторы второй версии мотивом выбора, предлагаемого Леониду Ксерксом, тоже стремятся придать фильму драматизм, но не в согласии с исторической правдой. Результатом чего будет еще одно отступление: если в первой версии гибнет, как и в истории, сначала царь, а потом его войско, то во второй — наоборот.

Более зрелищное, более динамичное действие фильмов XXI века соединено не только с иным построением сюжета, но и с иной структурой образов. Например, облик Ксеркса в первой версии вписывался в представление о деспотичном восточном владыке, в двух последних он больше похож на молодого трансвестита, который стремится не только победить врага, но и сломить его морально. Хотя вторая версия благодаря особой компоновке эпизодов и более современной киностилистике имела успех в мировом кинопрокате, все же по силе она уступает первой версии, а третья уступает второй. Не потому, что первый фильм ближе к исторической правде, а потому, что он ближе к правде художественной, что особенно ясно при сравнении финалов. Вторая и третья ленты, интерпретируя истории, рассказ о которых у Геродота и Плутарха занимал несколько страниц, пытаются расширить повествование за счет изображения других сторон античного общества, более понятных современному зрителю. Обе истории, и Фермопильское сражение, и Саламинское, это, прежде всего, истории борьбы за свободу, но новые фильмы добавляют к этому еще и политические коннотации: об ограниченности спартанской свободы и безнаказанности власти, за продажность которой расплачиваются граждане, о сложности союзнических отношений между греческими полисами и т. д. Однако стереотипы массовой культуры постулируют хороший финал, проблематичный в силу гибели главного героя, поэтому в конце второго фильма жена Леонида с его сыном должны убавить отрицательных эмоций у зрителя, ведь хотя главный герой гибнет, наследник его жив! А афиняне в конце третьего фильма побеждают персов лишь потому, что спартанская царица, изменившая свое решение, лично привела свои корабли в бухту Саламина!

Это желание непременно утешить потребителя кинопродукции неудачно не потому, что ничего подобного в исторических источниках нет. Сцены диалога Леонида с Фемистоклом у Фермопил в источниках тоже нет, но по Аристотелю, в художественном произведении она могла бы быть — ведь художественный текст, в отличие от исторического, повествующего о том, *что было*, рассказывает о том, что *могло бы быть* [Arist. *Poet.* 1451b; 1, с. 655]. Поэтому эта сцена уместна в истории, рассказываемой Р. Мате, который таким образом показывает внутренний мир своих персонажей: мудрость Фемистокла и преданность идеалам свободы Леонида.

Но если финал фильма Снайдера завершает трагическую историю хеппи-эндом, то в третьей ленте, несмотря на море крови, нет даже самой трагической истории — там, где действуют супермены, места для трагедии не остается, а триста воинов погибли еще до начала событий третьего фильма, о чем красноречиво напоминают цитаты из второго, с телами павших героев Фермопил.

Но больше чувств вызывает изображение в финале фильма Мате надгробного памятника павшим воинам, светлые краски которого усиливают трагизм рассказа о подвиге фермопильцев, в то время как мрачная эстетика новых версий, в которых, как и в комиксах, практически нет солнца*, диссонирует с их жизнеутверждающими финалами.

Таким образом, оба фильма XXI века уступают кинофильму века XX не потому, что в них больше отступлений от истории, а потому, что сценарии этих фильмов, основанные на комиксах, ориентируясь на массовую культуру, апеллируют к поэтике штампа. Комикс, или как его еще называют, графический роман, это все-таки не книга, где главенствует слово, а картинка, где правит изображение. Не случайно Ю. М. Лотман обращает внимание на то, что в фильме Ф. Трюффо «451 градус по Фаренгейту» (снятому по одноименному роману Р. Брэдбери) тоталитарное правительство объявляет войну книгам, но не комиксам [10, с. 318]. Комиксы разрешены там, где книги изгнаны — это ли не лучшее объяснение различий между ними?

Не случайно, что оба фильма о спартанцах, основанные на комиксах, изобилуют жестокими сценами; там могут появиться и стена из трупов, и чудовища, которых в античности не было, что микширует жанр, соединяя пеплум то с боевиком, то с фэнтези, то с хоррором. Тем не менее эта поэтика, осознавая свою стереотипность, стремится внести неоднозначность туда, где ее как раз не было, что особенно видно в сцене искушения Леонида, мелодраматический итог которой противоречит брутальной эстетике всей картины**.

И все же есть у рассматриваемых здесь киноверсий XXI века один важный итог, не эстетическо-

---

* Если декорации «Гладиатора» и «Трои» были воздвигнуты на Мальте [8, с. 245], а Р. Мате снимал в Греции, на Пелопоннесе, то З. Снайдер (за исключением пары сцен на открытом воздухе) — на фоне синих стен павильона с помощью компьютерной графики.

** В том числе потому, что Снайдер, как и воспринявший его подход Мурро, больше тяготеют к фантастическому боевику, а не к передаче на экране психологического состояния персонажей [9, с. 353].

го, а культурно-просветительского свойства. Он заключается в том, что даже если авторы не имели цели популяризации античности, они этой цели достигли, ведь объективный результат произведения искусства и авторское отношение, не всегда, как известно, совпадают. Поскольку сама эстетика и фэнтезийность новых версий указывают, что в них не все так, как это было в реальной истории (изложенной нам ее «отцом»), современный зритель имеет возможность, хотя бы с помощью Интернета, обратиться к античным источникам. Или к фильму Р. Мате*, рассказывающему ту же самую историю, что и фильм Снайдера. Только более правдивую. Хотя и более трагичную. Несмотря на отсутствие кровавых поединков. Несмотря на то, что сами по себе военные действия занимают там меньше экранного времени, чем в новых фильмах. А может быть, и благодаря этому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура [Философское наследие]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. Богданович П. Знакомьтесь — Орсон Уэллс. М.: ООО «Пост Модерн Технолоджи», 2011. — 495 с.
3. Виноградов В. В. Жан Кокто о кинематографе // Виноградов В. В. Жан Кокто. М.: Канон, 2015. С. 228–279.
4. Геродот. История / пер. Ф. Г. Мищенко. М.; СПб.: Эксмо; Мидгард, 2008. — 704 с.
5. Дорошевич А. Н. Полвека британского кино. М.: НИИ киноискусства, 2008. — 479 с.
6. Иванова А. В. Античность в первые годы кинематографа: от первых экспериментов до прихода звука // АН. С. 114–123.
7. Кащенко Е. С. История западного кинематографа: классический и современный периоды. СПб.: Изд-во СЗГАС, 2009. — 124 с.
8. Краснова Г. В. Европейцы в Голливуде. М.: Материк, 2006. С. 223–251.
9. Кудрявцев С. В. Персональная киноэнциклопедия в 3 т. Т. 1. М.: Издательские технологии ТВ, 2016. — 787 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: «Искусство–СПб», 2005. С. 288–373.
11. Синицын А. А. Русский Сократ — 1991 (Образ «Босоногого мудреца» в кинематографе) // XXV научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платон и античная наука. Санкт-Петербург, 21–22 июня 2017 г. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 101–104.
12. Синицын А. А. Советский Сократ: античный мудрец и пороки капитализма в фильме Георгия Щукина «Райские яблочки» // XXVI научная конференция «Универсум Платоновской мысли»: Платоновское наследие в исторической ретроспективе: интеллектуальные трансформации и новые исследовательские стратегии. Санкт-Петербург, 28–30 августа 2018 г. СПб.: МОО «Платоновское философское общество», 2018. С. 87–91.
13. Теперик Т. Ф. Античные войны в кинематографическом дискурсе: стилистика и поэтика // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы VIII Андреевских чтений / под ред. Н. Т. Пахсарьян. М.: Экон-Информ, 2010. С. 29–33.
14. Теперик Т. Ф. Миф об Энее в итальянском кинематографе // Греко-латинская лингвокультурология–III: Νῦν καὶ χθές. Hodie et heri. Сегодня и вчера. Сб. материалов научно-практич. конф. «Греко-латинская лингвокультурология», Московский государственный университет, 29–31 января 2018 г. / сост. М. Н. Славятинская; отв. ред. А. И. Солопов. М.: Изд-во «ДПК-Пресс», 2019. С. 154–164.
15. Теперик Т. Ф. Коммуникативное пространство и онейрическая реальность. На материале фильма Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995) // Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах / отв. ред. И. А. Седакова; ред. М. М. Макарцев, Т. В. Цивьян. М.: Институт славяноведения РАН, 2019. С. 176–181.
16 Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2009. — 512 с.
17. Фролов Э. Д. Новый опыт историко-художественной интерпретации античности: фильм Ридли Скотта «Гладиатор» // Мнемон. 2002. Вып. 1. С. 385–390.
18. Чиглинцев Е. А. Образ Цезаря в социокультурных условиях XX века // УЗКУ. 2006. Т. 148. Кн. 4. С. 90–99.
19. Чиглинцев Е. А. Рецепция мифа об Александре Македонском в современном массовом сознании // УЗКУ. 2008. Т. 150. Кн. 1. С. 54–64.
20. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре XX–XXI в. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2009. — 290 с.

* О чем автору данной статьи стало известно в ходе чтения курса лекций «Античная история в кино и литературе», в рамках МФК в МГУ им. М. В. Ломоносова. См. интернет-ресурс: https://lk.msu.ru/course/view?id=1002 (дата обращения: 25.11.2018).

ЛИКИ ДРЕВНЕРИМСКОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.011
УДК 791.43.03

Забудская Я. Л.
Забудская Яна Леонидовна — кандидат филологических наук,
доцент кафедры классической филологии филологического факультета
Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия
E-mail: yanazabud@mail.ru

ПОЭТИКА КОНТРАСТА: КИНОВЕРСИИ СУДЬБЫ КОРИОЛАНА

В статье рассматриваются контрастные по отношению друг к другу киноверсии судьбы Кориолана. Амбивалентность морально-этической наполненности сюжета в римской и греческой трактовке приводит к разнообразию последующих интерпретаций: от шекспировской драмы о гибели героя как явления до Кориолана-протофашиста и персонажа «Голодных игр», от положительного героя пеплума (через фильм-загадку Кокто — единственный случай сюжетного пересечения между артхаусом и блокбастером в кинематографической рецепции античности) к отрицательному герою современного боевика.
Ключевые слова: интерпретация, киноадаптация, сюжет, рецепция античности.

Zabudskaya Ya. L.
POETICS OF CONTRAST: FILM VERSIONS OF THE FATE OF CORIOLANUS

The article discusses contrasting film versions of Coriolanus' lot. The moral and ethical ambivalence of his lot in Roman and Greek interpretation leads to a variety of subsequent versions: from Shakespeare's tragedy about the death of a hero as a phenomenon to proto-fascist Coriolan and a character in the *Hunger Games*, from a positive character in the peplum (through the "chef d'œuvre inconnu" of Cocteau, the only case of a plot intersection of an arthouse and a blockbuster in the cinematic reception of antiquity) to a villain in the modern blockbuster.
Keywords: interpretation, film adaptation, plot, reception of antiquity.

Сюжет, о котором пойдет речь, — многослойный и многоаспектный. Конечно, за века интерпретации, пройденные античными сюжетами, все они стали более или менее многослойными (в целом разнообразие трактовок при интерпретации любого известного сюжета — явление неизбежное), но все-таки в истории Гая Марция Кориолана двойственность присутствовала с самого начала.

Во-первых, потому, что сюжет, приходящийся на эпоху становления республики после изгнания царей, скорее относится к области легенд и преданий, чем к реальной истории[*]. Во-вторых, потому, что греки интересовались судьбой Кориолана не меньше, чем римляне (по объему изложение этой истории Дионисием Галикарнасским и Плутархом значительно превосходит рассказы Тита Ливия, Валерия Максима и краткие упоминания Цицерона). При этом греческая и римская интерпретации значительно расходятся: для Рима важно противопоставление доблести и предательства, а также благочестие по отношению к матери, а греческие авторы делают акцент на хитросплетениях политической борьбы, взаимоотношениях «героя» и «народа», плебса, а уступку просьбе матери и отказ от осады Рима Плутарх толкует как слабость. В-третьих, важную роль сыграл Шекспир: современные театральные интерпретации сюжета — это исключительно интерпретации шекспировской драмы, но и другие версии судьбы Кориолана невольно рассматриваются через призму Шекспира.

"The Tragedy of Coriolanus", последняя из «римских» драм Шекспира, основана на тексте соответствующей биографии Плутарха («Марций») в переводе Томаса Норта. Некоторые сцены Шекспир практически воспроизводит по античному источнику (Act III, Scene I; Act IV, Scene V), но в целом налицо изменения в расположении материала с целью обострения драматического конфликта: на первый план выносится конфликт героя с плебсом из-за нехватки хлеба[**], неизбрание консулом совпадает с изгнанием (у Плутарха, например, именно за это Марций мстит отказом раздавать хлеб). Подчеркивается нежелание героя заигрывать с народом, например, показать шрамы: Плутарх упоминает существовавший у римлян обычай, указывая, что Марций мог бы это сделать, но не стал, а у Шекспира это превращается в развитой мотив — раны Ко-

[*] События относятся к началу V в. до н. э., их первое упоминание — не раньше III в. до н. э. в «Анналах» Фабия Пиктора, на которые ссылается Тит Ливий (I в. до н. э.); Дионисий Галикарнасский упоминает, что Кориолана «прославляют в песнях и стихах» (ᾄδεται, ὑμνεῖται, Dionys. Hal. *AR*. VIII. 62. 3).

[**] Здесь можно увидеть и историческую подоплеку, хлебные бунты в Мидланде в 1607 г. [5, p. 5].

Copyright © 2018

риолана сначала подсчитывает мать, считая их залогом избрания в консулы, но Кориолан отказывается от демонстрации.

Роль матери значительно увеличена — если Дионисий говорит о ней только в связи с посольством, ставшим для Кориолана гибельным, то Плутарх упоминает ее неоднократно, показывая, как недостатки материнского воспитания приводят к слабости и гибели героя. У Шекспира мать действует в истории с самого начала, и в некоторых постановках (например, в трактовке театра Донмар, где Кориолана играет Т. Хиддлстон) взаимоотношения Марция с матерью выносятся практически на первый план, превращая героя в «маменькиного сынка». С самого начала появляются два антагониста: боевой — предводитель вольсков Тулл Авфидий и политический — трибун Сициний. Итак, система персонажей усложнена, все они выступают контрастом к главному герою, при этом у Шекспира не видно прямого осуждения, скорее, оправдание: «Он слишком прям, чтоб в мире с миром жить». Отсюда — и трудности с интерпретацией: если Драйден трактовал эту трагедию как “truly great and truly Roman” (цит. по [4, p. 14]), то последующие критики указывали на недостатки драматургии (пьеса длинная, герой несимпатичный, Авфидий и народные трибуны, отрицательные персонажи, остаются ненаказанными [4, p. 13, 15]), а Бернард Шоу утверждал, что это величайшая шекспировская комедия (цит. по [3, p. 23]). Из-за социальной остроты (богатый материал для экономических и политических критиков, феминистов и психоаналитиков; ср. [6]), или, несмотря на нее, эта пьеса оставалась одной из самых редко ставящихся шекспировских драм [4, p. 33].

История киноверсий судьбы Кориолана являет собой пример контрастных по отношению друг к другу интерпретаций. Конечно, случаи, когда последующие версии полемичны по отношению к предыдущим в общей идее или в деталях, для истории кино вполне обычны и даже естественны, но в нашем случае речь идет не о полемике, открытой или даже бессознательной, а именно о контрастности в толковании сюжета.

Первая экранизация судьбы Кориолана — это кинофильм Жана Кокто 1947 г. с Жаном Маре в главной роли. Эту киноверсию можно определить как фильм-мистификация или фильм-мираж (сам Кокто называл его “chef d’œuvre inconnu”): картина снималась ручной камерой на любительскую пленку (оператор А. Филипаки), без намерений показывать ее публике (только нескольким друзьям); и единственная копия кинопленки недоступна. В таких обстоятельствах что-либо анализировать трудно — можно лишь делать предположения: фильм был немой, короткометражный и вряд ли основывался на Шекспире (сохранившаяся страница сценария заставляет предположить весьма вольное обращение Кокто с сюжетом, как, например, и в случае с мифами об Орфее или Эдипе).

В 1964 г. выходит пеплум Дж. Феррони *Coriolano*: eroe senza patria, что в переводе с итальянского должно было бы означать что-то вроде «Кориолан: герой, лишенный родины». Но не тут-то было: на русском фильм был назван «Триумфатор», на французском *La Terreure des gladiateures* («Гроза гладиаторов»), по-немецки — *Tribune von Rome* («Римский трибун»). В фильме нет ни триумфа, ни гладиаторов, а трибуном, как мы помним, является антагонист главного героя — Сициний, и объяснить такое упорное нежелание упоминать Кориолана можно лишь стремлением подчеркнуть полное отсутствие связи с шекспировским сюжетом.

Итак, от изысков Кокто к жанру пеплума, жанра, адресованного широкой аудитории, с батальными сценами, однозначностью личностных характеристик и открытым морализмом. Похоже, что эти две экранизации — единственный случай сюжетного пересечения между артхаусом и блокбастером в кинематографической рецепции античности (пеплум предпочитает сюжеты эпические — Троянскую войну, приключения Энея, подвиги Геракла, а «серьезное» кино — сюжеты изначально трагические, Атридов, Эдипа, Медею). Практически на излете популярности пеплума, когда уже исчерпаны сюжеты с Гераклом, Цезарем и гладиаторами, Дж. Феррони находит еще неизбитый и внешне подходящий («что-то героическое про Рим») сюжет. Однако жанровые рамки не могут не вызвать изменения, которые приходится претерпевать сюжету для соответствия духу *Sword and Sandal*. Герой по законам жанра должен быть положительным — Шекспир, стало быть, не годится, и сценарий маневрирует между версиями Ливия, Дионисия и Плутарха. Близко к тексту Плутарха изображена осада Кориол, которая становится центральным эпизодом фильма — и по хронометражу, и по изображению героя: сначала он демонстрирует таланты в военной стратегии и тактике, затем — безумную отвагу и силу. Некоторые эпизоды больше похожи на позаимствованные из Дионисия Галикарнасского — впрочем, возможно, сценарий не столько опирается на Дионисия, сколько отталкивается от Шекспира, представляя собой «экранизацию наоборот». Кориолан здесь — однозначно положительный персонаж: отпрыск царского рода (для Рима, только что изгнавшего царей, это совсем не похвала, и Плутарх, например, это понимает, но в фильме происхождение трактуется как положительный штрих к портрету), он сам предлагает раздать голодающему народу хлеб и по доброй воле отправляется отбивать похищенный обоз. И в консулы, в отличие от традиционной версии, он совсем не рвется, а лишь поддается на уговоры сенаторов.

Главную роль в фильме исполнил Гордон Скотт, американский киноактер и культурист, известный по роли Тарзана. Во время расцвета пеплума он переехал в Италию в «Голливуд на Тибре» и после этого не снимал туник и эксомид (играл Рема, Цезаря, Геракла), а если и снимал, то только для де-

монстрации обнаженного торса. В «Кориолане» у него работа «на сопротивление» — он всегда одет. Точнее, почти всегда — обнажение в этом сюжете имеет особый смысл, и в фильме этот смысл обыгрывается: сцена демонстрации ран, от которой отказался герой Шекспира (но к которой Марций прибегнул согласно Дионисию), здесь становится одной из самых значимых визуально, затмевая гикесию (ритуальную просьбу матери). При том, что изображение стоящих на коленях перед Кориоланом матери и жены — главная визуальная реализация этого сюжета в европейской живописи, в фильме сцена гикесии обходится без коленопреклонения и выглядит проходным эпизодом, нужным для возвращения героя, вынужденного стать предателем, в амплуа положительного.

Вина героя также изменена: гордыня, на которую делает акцент Плутарх и вслед за ним Шекспир, и обвинение в нечестном распределении военной добычи, которое упоминает Дионисий — все это не подходит идеальному герою Скотта. Напротив, он отказывается от своей доли в добыче, и надменность, которую он все же демонстрирует, — минимальна и вызвана скорее его прямотой, чем чрезмерной гордостью. Поэтому появляется более простой и очевидный вариант обвинения — в убийстве римского гражданина (хотя по Плутарху Кориолан, напротив, спас жизнь римского воина в битве против Тарквиния), но в глазах современного зрителя оправдать Кориолана должен тот факт, что он убивает труса, в решающий момент бегущего с поля боя и призывающего к бегству остальных.

Более очевидно прописана интрига — противостояние Кориолана и народного трибуна Сициния (второй трибун, Брут, — персонаж положительный, а его сын оказывается еще и героем любовной линии). У Шекспира народные трибуны, конечно, болтуны и популисты, но они просто пользуются ситуацией. В пеплуме Сициний стремится к власти, пренебрегает интересами плебеев, манипулирует толпой, плетет заговор, предает Рим вольскам, ставит лучника-«киллера» против нашего героя (фильм, заметим, 1964 года, так что этот эпизод, не имеющий ни малейшего подкрепления в источниках, является очевидной попыткой актуализации сюжета и отсылкой к современным событиям). Вопреки историческим фактам (народные трибуны обладали неприкосновенностью), но в соответствии с жанром, герой и антагонист сходятся в поединке. Кориолан, конечно же, злодея разоблачает, и подготовленный выстрел обращается против заговорщика — так реализуется наказание виновных, которого недостает Шекспиру.

При этом сведена к минимуму роль главного антагониста по Плутарху и Шекспиру — Тулла Авфидия; он скорее временное обстоятельство, чем противник. Ему нужен мир, что позволяет с легкостью отодвинуть его на второй план после отступления героя и исключить вопрос о мести Кориолану вольсков и лично Авфидия за предательство. Исход, таким образом, благополучен, как и положено в пеплуме*. В финале герой с женой и сыном покидает Рим, проезжая через ворота-арку — такой «триумф наоборот», трагическая ирония, случайная или предусмотренная замыслом авторов — судить трудно. В этом фильме пафос и ирония сочетаются довольно тесно, придавая пеплуму непривычную глубину: легкость, с которой плебеями манипулирует Сициний, и скорость, с которой они то отворачиваются от Кориолана, то начинают его прославлять, очень странно смотрятся с точки зрения демократических ценностей…

Неожиданно востребованным и актуальным сюжет становится в новом тысячелетии. В 2011 г. Р. Файнс, сыгравший Кориолана десятью годами ранее в Королевском шекспировском театре, выпускает фильм, где является одновременно режиссером и исполнителем заглавной роли. Литературной основой здесь, разумеется, выступает Шекспир; и если в театральной постановке с участием Файнса Шекспир был, судя по костюмам, осовременен до XIX в., то в фильме мы видим реалии современные: автомобили и телевидение, бомбы и автоматы, камуфляж и парадную военную форму в антураже, напоминающем о Третьем рейхе. Брутальная модернизация Файнса превращает драму Шекспира в политический триллер с элементами боевика. Основные события подаются в стилистике *media allegoria*: съемки сцен боев ведутся ручной камерой, а выборы показаны через телевизионные репортажи. Таким образом скрытая внеисторичность сюжета становится эксплицитной.

Сама по себе идея не то чтобы нова: в 1996 г. через подобное осовременивание прошли шекспировские «Ромео и Джульетта», а в том же 2011 г., когда вышел фильм Файнса, в России был снят в той же стилистике «Борис Годунов» Владимира Мирзоева. Применительно к нашему сюжету эту идею высказывал еще Тайрон Гатри. Это особенно интересно: будучи режиссером «Эдипа царя» (*Oedipus rex*, 1957), представляющего собой ярчайший пример театральной, нарочито архаичной манеры кинематографической рецепции античности, «Кориолана» Гатри рассматривает с точки зрения современной стилистики: римский костюм плохо смотрится на простом смертном, он необязателен даже для постановки Цезаря, и уж тем более — для Кориолана. Его фактура — телевизионная, он — герой блокбастера, «героический тенор» [2, p. 69, 71]. Сам Гатри поставил «Кориолана» (в *Nottingham Playhouse*, совместно с Джоном Невиллом) в костюмах наполеоновских времен [1, p. 7].

Если в пеплуме визуальные эффекты чисто внешние (римляне в красном — вольски в сине-зеленом; плебеи в темном — сенаторы в белом; воины в темном — просительницы опять же в белом),

* Такой вариант судьбы Кориолана, кстати, поддержан традицией: Ливий со ссылкой на Фабия упоминает, что герой остался в живых (“apud Fabium, longe antiquissimum auctorem, usque ad senectutem vixisse eundem invenio”, II. 40. 11).

то в фильме Файнса визуализация не менее важна, но более содержательна: обходясь без слов о мире и войне, он наглядно демонстрирует, насколько комфортнее Кориолан чувствует себя в камуфляже по сравнению с парадной формой и костюмом штатского. Современное вооружение придает и новый смысл поединку антагонистов. У Шекспира такие поединки (в «Гамлете», «Макбете», «Ричарде III» обязательны и символичны [2, p. 72]. В театре эта наглядная реализация антагонизма, как правило, изображается посредством стилизованной хореографии; в фильме Файнса, когда после стрельбы из современного оружия герои сходятся в поединке на ножах, мы видим антагонизм скорее животный, чем символичный.

Визуализация позволяет несколько сократить за счет невербалики текст Шекспира: например, из фразы «возвращается Марций, обливаясь кровью» (в таком виде герой проводит половину первого действия, 1.4–1.9) Файнс делает знаковый образ, вынесенный на рекламный плакат. Авфидий (Джерард Батлер) тоже сыграл молча то, что должен был провозгласить: у Шекспира Авфидий произносит над телом убитого вольсками Кориолана «Я скорбью потрясен, … почтить мы память славную должны»; в фильме Батлер выражает и ненависть, и скорбь исключительно мимикой. Следуя Шекспиру, Файнс сохраняет традиционную систему персонажей, но для каждого обостряет его самую главную черту, подчеркивающую роль во взаимоотношениях с героем: Авфидий, как уже было сказано, в пеплуме Феррони является фигурой второстепенной, а здесь он — личный враг Кориолана, при этом персонаж положительный, защитник родины (возможна сознательная параллель с сыгранной четырьмя годами ранее настоящей «пеплумной» ролью Батлера — Леонидом в «300 спартанцах»). Мать, в пеплуме отошедшая на второй план, — ярчайшая фигура (в исполнении Ванессы Редгрейв): она не просто с упоением подсчитывает, но и сама перевязывает раны сына, в сцене чествования она облачена в подобие формы, воплощая собой идею «современного матриархата», она практически вступает в бой с Сицинием — тем значительней то, что она опускается перед сыном на колени («зеркальная» сцена — точно так же герой вставал на колени перед матерью, получая *cognomen* и прочие почести) и только тем и добивается его уступки. Сенатор Менений, покровитель Кориолана, в пеплуме ироничен и шутлив, он то служит для снятия излишнего пафоса, рассказывая для усмирения плебса басню о возмущении всех частей организма против бездельника-желудка, то добавляет пафос, произнося финальную фразу «никогда еще не выезжал из ворот Рима столь благородный человек». В фильме Файнса Менений, следуя Шекспиру, тоже шутит и рассказывает басню, но, не сумев убедить Кориолана, кончает жизнь самоубийством (вопреки всем предшествующим версиям, включая Шекспира), что, видимо, призвано подчеркнуть «убийственную» непреклонность героя.

Таким образом, в отношении пеплума Феррони фильм Файнса представляет собой двоякий контраст — и в этическом и в эстетическом аспекте. Брутальный положительный герой сменяется брутальным отрицательным (с Кориоланом Скотта коррелирует скорее Авфидий Батлера, чем Кориолан Файнса), внешняя «красивость» античных драпировок и сверкающего металла — камуфляжем и «дрожащими» кадрами репортажа с поля боя. И если фильм Феррони — это адаптация сюжета к жанру, то работа Файнса — это пример авторской интерпретации, кинематографического «перевода» античной эстетики на современный киноязык. При этом вневременной ракурс подчеркивается контрастом визуального ряда и шекспировского текста. Для пеплума важно, что это римский сюжет, для фильма Файнса, напротив, Рим условен. Этнографическая конкретика нивелируется, это «место, называющее себя Римом», снятое в Сербии, в Белграде, с участием сербских актеров в повязках Че и с титрами под новогреческую песню. Но Феррони, несмотря на изначальную пафосность жанра пеплума, ироничен к своему герою и перипетиям его судьбы; а у Файнса нет ни иронии, ни сатиры. Это различие в интонации, как и принципиальное расхождение в трактовке судьбы героя, — конечно же, следствие различия жанров. Но эта показательная контрастность версий обусловлена изначальной многослойностью сюжета и, как следствие, амбивалентностью его морально-этической наполненности.

Кстати, еще один пример привлечения (правда, косвенного) этого сюжета в качестве социальной сатиры — президент Кориоланус Сноу в «Голодных играх» (*The Hunger Games*, 2012), поставленных по трилогии Сьюзен Коллинз. Тут много заманчивых параллелей — не только имя героя, но и мотив голода/хлеба, и персонаж по имени Плутарх в качестве сценариста-политтехнолога. Но это уже пример поздней опосредованной, точнее сказать, ассоциативной рецепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Berry R. Changing Styles in Shakespeare. London; Boston: Allen & Unwin, 1981. — XI, 124 p.
2. Guthrie T. “Coriolanus”, 1965 // Coriolanus: Critical Essays / ed. by D. Wheeler. New York: Garland, 1995. P. 67–76.
3. Maune J. Topsy-Turvy and Other Carnivalesque Aspects in Coriolanus // AthJP. 2016. Vol. 3. № 1. P. 23–38.
4. Ripley J. *Coriolanus* on Stage in England and America, 1609–1994. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1998. — 431 p.
5. Steible M. Coriolanus: A Guide to the Play. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004. — 155 p.
6. Wheeler D. Introduction // Coriolanus: Critical Essays / ed. by D. Wheeler. New York: Garland, 1995. P. XI–XXII.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.012
УДК 937

Доманина С. А.
Доманина Светлана Алексеевна — кандидат исторических наук, доцент,
кафедра всеобщей истории, классических дисциплин и права,
Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина,
Нижний Новгород, Россия
E-mail: domanja@mail.ru

ИСТОРИЯ ДИНАСТИИ ЮЛИЕВ-КЛАВДИЕВ В РОМАНАХ ГРЕЙВЗА И ТЕЛЕСЕРИАЛЕ УАЙЗА

В статье рассматриваются особенности художественной интерпретации исторического портрета династии Юлиев-Клавдиев в романах Р. Грейвза «Я, Клавдий» и «Божественный Клавдий» и телевизионном сериале Х. Уайза «Я, Клавдий». Автор ставит вопрос о роли этих произведений в популяризации научного знания посредством «публичной истории».
Ключевые слова: династия Юлиев-Клавдиев, исторический портрет, Р. Грейвз, Х. Уайз, художественная биография, экранизация, «публичная история».

Domanina S. A.
THE HISTORY OF THE JULIO-CLAUDIAN DYNASTY
IN THE NOVELS BY R. GRAVES AND THE TV-SERIES BY H. WISE

This article considers the main characteristics of the artistic interpretation of the Julio-Claudian dynasty's historical portrait in the novels by Robert Graves "I, Claudius" and "Claudius the God" and the *I, Claudius* TV-series by Herbert Wise, and the role of these works in scientific knowledge popularization by means of "public history".
Keywords: Julio-Claudian dynasty, historical portrait, R. Graves, H. Wise, biography in fiction, film adaptation, "public history".

История Рима издавна является неиссякаемым источником сюжетов и образов для поэтов и писателей, а с XX в. — и для кинематографистов. Разнообразие политических интриг, богатая палитра характеров, а также напрашивающиеся параллели с другими историческими эпохами позволяют создавать поистине неувядающие произведения. Именно к этой категории относится историко-биографическая дилогия «Я, Клавдий» [2] и «Божественный Клавдий» [1], написанная в 1934–1935 гг. на основе античных источников Робертом Грейвзом (1895—1985) и экранизированная в 1976 г. на телеканале BBC режиссером Хербертом Уайзом [10]. Автор романов получил премию Н. Готорна и премию Эдинбургского университета [7, с. 577], а 13-серийный фильм Уайза высоко оценен и зрительской аудиторией (9 из 10 возможных по рейтингу Internet Movie Database (IMDb) — крупнейшей базы данных о кинематографе), и кинокритиками: в 1977 г. он был удостоен трех премий Британской академии кино и телевидения (BAFTA); в 1978 г. — премии американской телевизионной академии «Эмми»; в 2000 г. получил 12-е место в списке «Сто лучших телепрограмм Великобритании» по версии Британского киноинститута; с 2007 г. включен в список «Сто лучших телешоу всех времен» по версии журнала «Тайм» [11]. Сериал «Я, Клавдий» переведен на все европейские языки и с триумфом прошел по экранам мира. К сожалению, он не был закуплен для показа ни в СССР, ни позже в России, и остался бы практически неизвестным нашему зрителю, если бы не широкие возможности Интернета.

События в дилогии излагаются от имени главного героя, и О. В. Манжула замечает:

> «в организованном таким образом повествовании нет претензии на объективность, <…> события, факты и персонажи подаются с субъективной точки зрения повествователя» [5, с. 117].

Тем не менее в тексте не раз подчеркивается, что Клавдий всерьез занимался изучением истории и написанием научных трудов; это позволило ему весьма «квалифицированно» подходить и к жизнеописанию собственного семейства, известного как династия Юлиев-Клавдиев. Фигуры, знакомые нам по историческим хроникам, предстают в романах прежде всего как частные лица, поскольку для самого Клавдия они таковыми и являются. Однако статус правящей семьи постоянно вносит коррективы в их частную жизнь, и наоборот: их жизнь серьезно влияет на стиль правления очередного императора, причем Грейвз демонстрирует нам, как работают эти скрытые механизмы и к каким историческим последствиям приводят внутрисемейные интриги. А позиционирование протагониста как историка-исследователя позволяет автору убедительно обосновать не только истинность приводимых им фактов, но и логичность его предположений. Внешне благополучный фасад семейства Юлиев-Клавдиев, помимо кипения низменных страстей, скрывает за собой и периодически происходящие якобы слу-

Copyright © 2018

чайные смерти «несогласных», причем сомневаться в их «случайности» тоже весьма опасно. И когда Клавдий получает от друзей совет преувеличивать свою немощь и притворяться слабоумным, это выглядит вполне разумно и логично (подробнее об особенностях интерпретации образа Клавдия см.: [3, с. 235–246]). Не прибегая к демонизации отрицательных героев, автор в то же время придает им явные архетипические черты, приближая события древней истории и судьбы римлян к повседневному опыту читателя, акцентируя внимание на том, что

> «тогда, как и теперь, люди действовали под влиянием грубых интересов и страстей, а немногие способные проникнуться мыслью о благе ближних сходили в безвременную могилу под натиском победоносного эгоизма» [4, с. 10].

О Ливии Грейвз устами Клавдия говорит, что она была «худшей из Клавдиев», превосходной актрисой, но женщиной злобной и жестокой, которая не останавливается даже перед убийством членов своей семьи, если полагает, что они могут нарушить ее планы [2, с. 44]. Мы видим, как она старается поддерживать образ идеальной римской матроны, разумно управляя домашним хозяйством, вникая во все мелочи и соблюдая все внешние приличия. Однако Август не в состоянии скрыть от горожан, что на деле в семье главенствует не он, а жена. Ее честолюбие безгранично, но при этом она всегда умудряется сохранять хладнокровие и ясный ум. Автор убеждает нас в том, что практически все главные политические мероприятия Августа были разработаны им совместно с Ливией. Таким образом, Грейвз как бы воплощает в реальность всё то, что римские историки упоминают лишь как предположения или слухи. Оценивая такую интерпретацию, П. Кристенсен замечает: «романист оказывается практически в той же ситуации, что и историк: он должен выдвигать гипотезы, чтобы установить взаимосвязь между событиями, зная, что эти гипотезы, скорее всего, никогда не будут доказаны», поэтому романы Грейвза о Клавдии — это фактически «большой проект по использованию беллетристики для исследования и решения исторических вопросов» [8, p. 236].

И, согласно логике Грейвза, Ливия (в романе), понимая, что в случае смерти мужа она сможет удержаться у власти, только если к власти придет ее сын Тиберий, одного за другим устраняет всех родных и друзей Августа, которые могли бы претендовать на престол, а заодно губит и всех тех, кто вообще мог бы чем-то помешать ее замыслам.

В изложении Грейвза жизнеописание династии Юлиев-Клавдиев приобретает черты «новой биографической истории». Как отмечает Л. П. Репина:

> «Историческая биография в ее современных формах… эффективно реализует свой потенциал “истории для всех”, “народной истории”, “истории для общества”, или “публичной истории”» [6, с. 324].

Р. Грейвз старается сделать события римской истории максимально понятными для широкой публики, иногда даже жертвуя ради этого исторической достоверностью. Причем Дж. Леонард подчеркивает, что, хотя воссоздание автором исторической эпохи иногда не слишком достоверно, но в итоге именно это оказывается гораздо более адекватным, чем если бы все было написано полностью исторически аутентично. Так, Грейвз называет легионы «полками», хотя в полку британской армии менее 1000 солдат, а в легионе — около 5000. Исторически это неверно, однако верно в том смысле, что легионер идентифицировал себя с легионом так же, как британский солдат — с полком [13, p. 261]. Романист использует термины «капитан» вместо «центурион», «генерал» вместо «легат», тем самым стараясь приблизить древнеримские реалии к своему неискушенному в деталях античной истории читателю [2, с. 19–20]. По выражению Леонарда, в романах о Клавдии автором выбран «принцип не полной идентичности, но эквивалентности» [13, p. 263].

В фильме Уайза сюжетные акценты смещаются: Клавдий становится здесь не столько главным героем, сколько просто рассказчиком, а его семья — главным коллективным персонажем. И поэтому мы видим совершенно непривычного Августа: не того, который знаком нам по скульптурным портретам, а Августа-семьянина — мешковатого, добродушного, громогласного, который на досуге копается в своем саду или возится с внуками — то есть в кругу семьи он ведет себя так, как это делал бы, скорее, фермер или лавочник, а не император. И фильм начинается с самой что ни на есть мирной сцены — семейного обеда. Здесь сам Август и его жена Ливия, дочь Августа Юлия и ее муж Марцелл, мать Марцелла, она же сестра Августа — Октавия, сын Ливии Тиберий и его жена Випсания, наконец, лучший друг Августа, он же отец Випсании — Марк Агриппа. Внутри супружеских пар царит взаимная любовь и гармония, и эта семья имела бы все возможности оставаться счастливой, если бы не властные амбиции Ливии, которая во вступительной заставке к фильму предстает в аллегорическом образе ядовитой змеи. По словам актрисы Шан Филлипс, режиссер требовал от нее создать на экране зримый «контраст красоты и зла в одном лице» [9], и поэтому любое слово или жест ее героини приобретает особую значимость (кстати, именно этот образ принес сериалу Уайза одну из трех премий Британской киноакадемии).

По ходу фильма мы видим постепенное разрушение семьи в результате деятельности Ливии: все, кто оказываются на пути ее сына Тиберия к престолу, так или иначе устраняются. Отравлен любимец Августа и его возможный наследник Марцелл; его вдова Юлия выдана замуж за Агриппу, который годится ей в отцы; вскоре умирает и Агриппа; двух его старших сыновей от Юлии, Гая и Луция, Август объявляет своими наследниками и усыновляет,

а Тиберий по настоянию матери разводится с любимой женой и женится на нелюбимой Юлии, причем Ливия держит его на коротком поводке, заставляя думать о том, как занять трон. Затем следует странная гибель ее младшего сына Друза, который мечтает вернуть Республику; умирает наследник Августа Гай; позже Юлия, от которой к тому времени Тиберий сбежал жить на Родос и в итоге попал в опалу у Августа, обзаводится множеством любовников; Ливия провоцирует ее сына Луция донести Августу на мать; и все это заканчивается сильнейшим потрясением для Августа и пожизненной ссылкой для Юлии. В довершение всего, по приказу Ливии убит и сам Луций, что оформлено как очередной несчастный случай, обвинен в попытке изнасилования и отправлен в ссылку последний сын Юлии — Агриппа Постум, а Тиберий прощен и возвращается в Рим. Но к этому времени успели вырасти внуки Ливии — дети ее сына Друза и племянницы Августа Антонии, и если хромой заика Клавдий не воспринимается всерьез, то Германик любим народом и армией; он покоряет новые территории, усмиряет восстания в западных провинциях и может стать соперником своего дяди Тиберия — а значит, он тоже обречен, и потому погибает при странных обстоятельствах. Вполне логично, что в конце этого пути Ливии приходится устранить и самого Августа, причем все это она оправдывает своим стремлением к благу Рима.

Итак, мы видим, как злая воля Ливии буквально перемалывает всех, кто хотя бы теоретически может иметь права на трон. А тех членов семьи, кто считается для нее не опасным, она превращает в свои орудия, потакая их самым низменным инстинктам и морально разлагая их: свою внучку Ливиллу она подкладывает под Агриппу Постума, чтобы иметь возможность обвинить того в посягательстве на ее честь, а пороки своего правнука Калигулы поощряет, чтобы его руками устранить его же отца Германика.

Формально вне сферы влияния Ливии остается ее невестка Антония, жена Друза, ведущая чрезвычайно добродетельную жизнь; но эта добродетель по сути своей бесплодна: ее старший сын Германик погибает, младшего, Клавдия, она не любит и считает идиотом, дочь Ливиллу Антония вынуждена сама уморить голодом, чтобы наказать ее за предательство Постума и отравление мужа, а внуки Антонии — Калигула, Друзилла и Агриппина Младшая — вырастают, по словам бабушки, настоящими чудовищами. И в конце жизни Антония, понимая всю глубину падения своей семьи, накладывает на себя руки.

Правление Тиберия, который почти всю жизнь положил на то, чтобы прийти к власти, не приносит радости даже ему самому, и это приводит его практически к безумию — точнее, к тому, что принято называть «кесаревым безумием», то есть к безумным, ничем не оправданным преступлениям против своих подданных, и заканчивается массовыми репрессиями по надуманным поводам. Тиберий объявляет своим наследником Калигулу — только затем, чтобы остаться в памяти людей меньшим кошмаром, чем его преемник. Именно в образе Калигулы кесарево безумие достигает своего апогея, что в фильме специально подчеркивается истерическими монологами персонажа, диалогами с сестрой (и любовницей) Друзиллой на тему своей якобы божественной сущности и достигает кульминации в сцене, которая воплощает в реальную жизнь сюжет о том, что олимпийцы съедали своих новорожденных детей.

Клавдий, который оказывается на престоле после гибели Калигулы, не в состоянии преодолеть движение гигантского маховика, раскрученного его предшественниками. Вначале он еще пытается как-то сопротивляться фатальному ходу событий и быть хорошим правителем, но после того, как его предает любимая им Мессалина, полностью отдается влиянию своих вольноотпущенников, женится по их требованию на своей племяннице Агриппине Младшей и считает теперь своей главной задачей довести абсурд монархии до такой степени, чтобы спровоцировать римский народ на ее свержение и уничтожение последних представителей семьи — Агриппины и ее сына Нерона. И хотя в фильме, как и в книге, действие завершается отравлением и смертью Клавдия, а Агриппина и Нерон празднуют свой приход к власти, зрители понимают, что финал очевиден: яд власти, отравивший все семейство, должен довести свое дело до конца, и то, что начиналось и продолжалось как преступление, должно так же и закончиться, чтобы вместе с последними Юлиями-Клавдиями погибла и опасная зараза кесарева безумия.

Режиссер и сценарист сериала в еще большей степени, нежели в свое время Грейвз, были озабочены проблемой приближения событий и героев фильма к целевой аудитории. В одном из интервью Уайз признается:

> «Мы задолго до старта съемок решили, что сделаем фильм одновременно современным и несовременным. Разговорные слова, которые Джек Пулман вставил в сценарий, намеренны. Это сделано для того, чтобы заставить вас почувствовать, что, пусть эти события и произошли две тысячи лет назад, они могли иметь место и сегодня» [цит. по: 12, p. 126].

И, как указывает С. Джошел:

> «это сходство было подчеркнуто превращением романов Грейвза в семейную драму, которая может быть прочитана через характеристики современной мыльной оперы» [12, p. 126].

Именно поэтому сюжет концентрируется на семейных интригах и личных отношениях, и в итоге «римская империя на экране сжимается едва ли не до размеров одного дворца, становясь набором домашних пространств». Конечно, можно упрекнуть создателей фильма в том, что все перипетии истории

Юлиев-Клавдиев таким образом сводятся только к набору семейных дрязг. Но не стоит забывать, что в этот исторический период внутренняя политика Рима во многом определялась именно дворцовыми интригами — то есть, по сути, «семейными дрязгами» правителей. Уайз и Пулман просто несколько утрируют ситуацию, выстраивая прямую связь между успешным управлением семьей и успешным управлением империей, и в их интерпретации

> «“хорошие” сыновья, мужья и отцы (Август, Клавдий) становятся хорошими императорами, “плохие” (Тиберий, Калигула) — плохими» [12, p. 132; ср. с. 137, 144].

А если взглянуть на ситуацию с точки зрения все той же «публичной истории», то мы обнаружим, что с помощью подобных приемов телесериал Уайза выполняет важную просветительскую функцию: «учит зрителя познавать внешний, публичный мир в терминах внутреннего, частного мира семьи» [12, p. 138]; причем делает это на достаточно высоком уровне. В США сериал Уайза приобрел «ауру элитарного культурного явления»: он транслировался в рамках одной из наиболее значимых культурных передач — «Театр шедевров», и ее ведущий, А. Кук, сопровождал показ подробнейшим историко-культурным анализом [12, p. 120].

Таким образом, в интерпретации Р. Грейвза и Х. Уайза история династии Юлиев-Клавдиев становится близкой и понятной для самой широкой аудитории и, не теряя своей исторической достоверности и культурной значимости, превращается в действенный инструмент популяризации научного знания, переходя на уровень «публичной истории», то есть «истории для всех».

ЛИТЕРАТУРА

1. Грейвз Р. Божественный Клавдий и его жена Мессалина / пер. с англ. Г. Островской. СПб.: Художественная литература, 1994. — 523 с.
2. Грейвз Р. Я, Клавдий / пер. с англ. Г. Островской; авт. предисл. Н. Дьяконова. Л.: Художественная литература, 1990. — 512 с.
3. Доманина С. А. Три зеркала для императора Клавдия: Образ Клавдия в античной традиции, дилогии Р. Грейвза и фильме Х. Уайза // ДВ. 2016. Вып. 55. С. 235–246.
4. Дьяконова Н. Роберт Грейвз и его роман «Я, Клавдий» // Грейвз Р. Я, Клавдий / пер. с англ. Г. Островской; авт. предисл. Н. Дьяконова. Л.: Художественная литература, 1990. С. 5–16.
5. Манжула О. В. Рассказчик и реконструкция истории в романах М. Рено и Р. Грейвза // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. Вып. 1 (7). С. 116–122.
6. Репина Л. П. Историческая наука на рубеже XX–XXI вв.: социальные теории и историографическая практика. М.: Кругъ, 2011. — 560 с.
7. Тахо-Годи А. А. Роберт Грейвс — мифолог-поэт // Грейвс Р. Мифы древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 577–584.
8. Christensen P. G. The Claudius Novels and Imperial Family Melodrama // Gravesiana. 2010. Vol. 3. № 2. P. 235–250.
9. I, Claudius: A Television Epic (2002). URL: http://www.imdb.com/title/tt0820093/ (дата обращения: 12.11.2018).
10. I, Claudius. TV Mini-Series / Directed by H. Wise. London: BBC, 1976 // Internet Movie Database. URL: http://www.imdb.com/title/tt0074006/ (дата обращения: 19.12.2018).
11. I, Claudius. TV Mini-Series / Directed by H. Wise. London: BBC, 1976. Awards // Internet Movie Database. URL: http://www.imdb.com/title/tt0074006/awards (дата обращения: 24.10.2018).
12. Joshel S. R. *I, Claudius*: Projection and Imperial Soap Opera // Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture / ed. by S. R. Joshel, M. Malamud, and D. T. McGuire Jr. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001. P. 199–161.
13. Leonard J. The Construction of Authenticity in the Claudius Novels // Gravesiana. 2001. Vol. 2. № 3–4. P. 259–272.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.013
УДК 061.3; 79.01/.09

Синицын А. А.
Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия;
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
aa.sinizin@mail.ru

ОПЫТ (РЕ)КОНСТРУКЦИИ ИСТОРИИ РЕЖИССЕРОМ ФЕЛЛИНИ: МОТИВЫ И НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ В ФИЛЬМЕ *FELLINI SATYRICON* (К 50-летию СОЗДАНИЯ КИНОКАРТИНЫ)

В статье обсуждается поэтика кинематографа Федерико Феллини на примере его картины «Сатирикон Феллини» (1969), осмысливается опыт (ре)конструкции античности, предложенный итальянским режиссером, рассматривается, как художник XX века воспринимает древнеримский мир и воплощает его на экране, отталкиваясь от первоисточника — романа Петрония Арбитра. Проводится анализ основных мотивов и их вариаций, которые являются сюжетообразующими элементами древнего и нового «Сатириконов»: тема странствий главных героев, сопряженный с «уллисовыми» скитаниями мотив *ira Priapi* (у Петрония), тема пира (*cena Trimalchionis*), мотив лабиринта (у Феллини) и другие. «Сатирикон Феллини» не имеет начала и конца (они будто бы «не сохранились»); эпизоды кинокартины являются изолированными, бессвязными и незавершенными, словно дошедшие до нас фрагменты античных текстов или останки артефактов. По замыслу Феллини, «плохая сохранность» фильма должна разжигать воображение зрителя, побуждать его к созданию своих собственных вариантов исходного целого: додумывать, сочинять. Режиссер действует подобно ученому-археологу, вскрывающему пласты навсегда утраченной культуры. «Сатирикон Феллини» можно назвать «антипеплумом»: автор стремится демистифицировать жанр исторического кино с его однообразной поэтикой, утвердившейся в мировой кинорецепции в середине XX в. благодаря монументальным произведениям американского и европейского кинематографа. Тот опыт (ре) конструкции как «созидательного просмотра» и «прочтения-восстановления» античной культуры, который предлагает Феллини, можно считать шедевром художественной интерпретации литературного источника былой эпохи и самой эпохи через этот источник.
Ключевые слова: Феллини, история, древний Рим, «Сатирикон» Петрония и «Сатирикон Феллини», эпос, Гомер, Одиссей/Улисс, Эней, странствия, лабиринт, Минотавр, рецепция, восприятие, пеплум, память.

Sinitsyn A. A.
A (RE)CONSTRUCTION OF HISTORY BY FELLINI:
MOTIVES AND GROUNDBREAKING PRINCIPLES IN FELLINI SATYRICON
(TO COMMEMORATE THE50TH ANNIVERSARY OF THE FILM CREATION)

The article discusses the poetics of Federico Fellini's cinematograph as exemplified by his historiographic picture *Fellini Satyricon* (1969) and interprets the experience of the Italian director's perception of Antiquity. F. Fellini was not a 'history restorer', and in *Fellini Satyricon* the director succeeded to reconstruct, in his own way, the ancient images and the atmosphere of Rome as an empire. The article analyzes the way the artist of the 20th century, drawing upon the novel by Petronius Arbiter, perceives and interprets the Roman culture. The article analyzes the main motifs and their variations, which are the elements that build the plot of the *new* and *old* "Satyricons": the theme of wanderings, the feast theme (*cena Trimalchionis*), the motif conjugated with "Ulysses' wanderings" (Petronius' *ira Priapi*), the motif of labyrinth(s) (Fellini's) and others. Federico Fellini combines the acting, tints, settings, actors' lines, gestures, colour and light to create a jigsaw puzzle of the Ancient Rome culture. *Fellini Satyricon* has neither beginning nor end (which are seemingly "lost"); the episodes of the film are isolated, unrelated and unfinished, as if they were fragments of ancient texts or remains of artefacts that came down to us. According to the author's design, this "poor state of preservation" of the film was to inflame the imagination of the viewer, urging him to create his own version of the whole: to over-interpret and to weave his own story. The director acts as a scholarly archeologist, opening up layers of the gone-with-the- wind culture. *Fellini Satyricon* may be called an "anti-peplum" film: the Italian director aims to de-mystify the genre of historian film with its uniform poetics that had established itself in the world cinema-reception the mid-20th century owing to American and European momentous cinema-works. The experience of (re)construction of "formative viewing" and "interpretational reconstruction" of the ancient culture offered by the author of *Fellini Satyricon* may be regarded as a masterpiece of artistic interpretation of a literary source of an erstwhile epoch and the epoch itself by means of this source.
Keywords: Fellini, History, Ancient Rome, Petronius' *Satyricon* and *Fellini Satyricon*, epos, Homer, Odysseus/Ulysses, Aeneas, travels, labyrinth, Minotaur, reception, perception, peplum film, memory.

Copyright © 2018

«<…> Для меня античный мир — это мир, навсегда утраченный, и в силу своего неведения я могу установить с ним лишь отношения, построенные на фантазии, на воображении, на предположениях и впечатлениях, совершенно не связанных с какими бы то ни было историческими знаниями, информацией исторического характера» [32].

1. «АНТИКОВЕДЧЕСКИЙ» ФИЛЬМ ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ

1.1. Об источнике/источниках Fellini Satyricon

В названиях двух «историографических» фильмов Федерико Феллини есть фамилия их создателя: «Казанова» (*Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) и «Сатирикон» (*Fellini Satyricon*, 1969; далее — *FS*). Оба основаны на литературных источниках, и оба имеют мало общего с оригинальными текстами. *FS* стал следующей игровой картиной, над которой художник работал после «Тоби Даммита»[*]; в 1969 г. Ф. Феллини снял еще документальный фильм «Дневник режиссера» / *Block-notes di un regista*.

Город Рим выступает действующим лицом во многих кинокартинах Феллини. В статье о Риме в мировом кинематографе Л. А. Алова замечает: «У Феллини Рим — полноправный герой фильма» [1, с. 189]. Эту характеристику искусствоведа, данную «Сладкой жизни» (*La dolce vita*, 1960), можно отнести и к другим произведениям Феллини, в первую очередь, к автобиографическим фильмам «Рим» (*Roma* или *Fellini Roma*, 1972) и «Интервью» (*Intervista*, 1987), а также к сатирическо-сюрреалистической короткометражке «Искушение доктора Антонио» (*Le tentazioni del dottor Antonio*, 1962), к кинокартинам «Ночи Кабирии» (*Le notti di Cabiria*, 1957), «Тоби Даммит», «Джинджер и Фред» (1986) и др.

О великом и разноликом Риме в кинематографе Ф. Феллини см. в книге П. Бонданеллы и Ф. Паччиони ([2]2017) главу «Рим как метафора»: [44, p. 260–262]. Теме Рима у Феллини посвящена новая монография Алессандро Каррера «Вечный Рим Феллини» (*Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini*, 2018). Итальянский исследователь рассматривает диалектическое единство язычества и христианства в творчестве режиссера, пытается описать на материале его кинокартин «вечный город» и как физическое пространство, и как идею [48].

В *FS* Феллини попытался передать — на свой лад, разумеется — дух древнего Рима: города и империи[**]. За основу был взят одноименный роман Петрония Арбитра. Принято считать, что автором античного «Сатирикона» является римский аристократ, эрудит, эпикуреец (см., например: [90; 107; 113]), который входил в круг Нерона, был консулом, проконсулом Вифинии, и таким образом, был хорошо знаком с нравами столицы и с ситуацией в удаленных провинциях Римской империи. Хотя о судьбе римского писателя и политика Петрония мы можем только предполагать, поскольку в его биографии еще больше «лакун», нежели в его единственном сочинении, от которого сохранилась лишь малая часть (исследователи Петрония считают, что из 20 книг этого сатирического романа до нас дошли лишь две).

«Сатирикон» Петрония — основной, но не единственный античный источник для Ф. Феллини, Б. Дзаппони и Б. Ронди (соавторы сценария фильма; последний в титрах к фильму не указан). Обсуждению параллелей между *FS* и многими древнегреческими и древнеримскими памятниками — поэмы Гомера, архаическая лирика, аттические драматурги, римские комедиографы, Лукреций, Катулл, Вергилий, Овидий, Сенека, Марциал, Лукан, Апулей, любовно-авантюрные романы эллинистического периода, греческие и римские философские и этические сочинения — посвящена значительная литература (сошлюсь на доступные мне публикации: [45; 64, p. 565–583; 71, p. 42–47; 73; 90a, p. 53–59; 98, p. 198–217; 112, passim; 123, p. 258–271 + библиография; 125]).

Работая над *FS*, сценарист-режиссер методично штудировал античный «Сатирикон», который он впервые прочитал еще в лицейские годы в Римини. В книге «Делать фильм» Феллини вспоминает:

> «Впервые книгу Петрония я прочитал много лет тому назад, еще лицеистом, в издании для внеклассного чтения с такими ханжески выхолощенными иллюстрациями, что они просто не могли не вызывать всяких эротических ассоциаций. То давнее чтение навсегда оставило по себе удивительно живые воспоминания и интерес, который с течением времени превратился в постоянный и смутный искус. И вот теперь, по прошествии стольких лет, я вновь перечитал "Сатирикон" — пожалуй, не с таким жадным любопытством, но с не меньшим удовольствием, чем тогда, и меня неудержимо потянуло сделать фильм» [32].

Для более близкого знакомства с древнеримскими археологическими памятниками Федерико Феллини совершил серию поездок в Помпеи и Геркуланум. Режиссер изучал античную архитектуру, музейные экспонаты, читал труды современных

[*] Короткометражный фильм «Тоби Даммит» входит в совместный франко-итальянский проект «Три шага в бреду» (*Tre passi nel delirio* / Histoires extraordinaires; англ. вариант — *Spirits of the Dead*, 1968).

[**] Обсуждение см. в монографии А. Каррера, две главы которой посвящены «Сатирикону Феллини» [48, p. 71–110].

ученых: Ж. Каркопино, Й. Фогт, К. В. Керам[*]. Известно, что Феллини специально консультировался с итальянскими латинистами Э. Параторе и Л. Канали — знатоками римской литературы, и в частности, творчества Петрония (об этом см., например: [48, p. 76; 58, p. 126; 64, p. 568–569, 572; 94, *passim*; 111, p. 111 s.; 118, p. 59–92]).

Л. Канали принимал участие в работе над этой картиной в качестве помощника и консультанта по латинскому языку, отвечал за подготовку диалогов на латыни, хотя в итоге большинство из них в *FS* не вошли[**]. Канали снабжал Феллини разного рода материалами по античной истории и литературе, которые были необходимы для сценария (подробно об этом рассказывается в опубликованном Николо Паче в 2009 г. интервью с Л. Канали: [94, p. 43–57 + литература, p. 58]; ср. у Дж. Ф. Джанотти: [64, p. 568 ss.]).

1.2. Вольные фантазии Феллини на тему «Сатирикона» Петрония. Вопросы и задачи

Фактически сразу после выхода *FS* на экраны на него откликнулись историки, филологи-классики и искусствоведы, причем некоторые из них были настроены критически [71, p. 42–47; 90a, p. 53–59], а иные приняли «антиковедческую» кинорецепцию Феллини прямо-таки в штыки (во многом по причине того, что фильм оказался «не-петрониевским»). На это указывал в начале 1990-х годов Дж. Салливан (его статья «Социальная среда в «Сатириконе» Петрония и «Сатириконе Феллини» была переиздана в сборнике М. Уинклера 2001 г.):

> «“Феллини Сатирикон” (1970) [дата создания *FS* указана ошибочно] для некоторых критиков оказался своего рода загадкой, и их реакция на фильм едва ли может быть истолкована как благосклонная. Антиковеды были особенно обеспокоены пропуском отдельных событий, резким перераспределением эпизодов с участием героев и, более всего, *его непетрониевскими источниками* <…> (курсив и пояснение в квадратных скобках мои. — *А. С.*)» [123, p. 259][***].

Картина Феллини о древнем Риме не является экранизацией задиристого, запутанного и замысловатого, а потому и странноватого сочинения Петрония. Как сказано во вступительной заставке к фильму, это “libera riduzione dal romanzo di Petronio Arbitro”, причем, замечу, переложение весьма вольное, исполненное в игровой феллиниевской манере. Как в случае с «Даммитом», режиссер радикально переработал текст литературного памятника: изменяет сюжет, варьирует темы, сокращает или вовсе убирает некоторые эпизоды первоисточника, но включает свои дополнительные сцены, он иначе расставляет акценты в изображении характеров персонажей и проч. Разница лишь в том, что в «Даммите» действие перенесено из прошлого в современность, а в «Сатириконе», как и в «Казанове», оставлен исторический фон, идентичный литературным первоисточникам: вторая половина первого и вторая половина восемнадцатого столетий.

В следующих главах работы я рассмотрю, каким образом Феллини изображает античный мир, отчасти следуя оригинальному источнику, от которого он отталкивался, в большей степени полагаясь на свои собственные фантазии и интуицию. Проводится анализ основных мотивов и их вариаций, которые являются сюжетообразующими элементами древнего и нового «Сатириконов»: тема странствий, тема пира (*cena Trimalchionis*), сопряженный с «уллисовыми» скитаниями мотив *ira Priapi* (у Петрония), мотив лабиринта/лабиринтов (у Феллини) и другие (в тезисной форме: [25]).

Что нового художник XX века вносит в восприятие античности своим (очень) «вольным переложением романа» римского классика, созданным полвека назад — через девятнадцать столетий после Петрония. Что привлекало Феллини в личном — больше фантастическом, нежели исследовательском — «опыте путешествия в прошлое»? В последней части работы обсуждается «антипеплумовский» характер этой «антиковедческой» картины итальянского режиссера.

2. ОБ ОДИССЕЙНЫХ МОТИВАХ, ГОМЕРИЗМАХ И «НЕУМОЛИМОЙ СУДЬБЕ» В ДРЕВНЕМ И НОВЫХ «САТИРИКОНАХ»

2.1. Квази-Улиссы, квази-Энеи и cena Trimalchionis

Тема скитаний является одной из главных для древнего литературного и нового кинематографического (Феллини) «Сатириконов».

Образцом эпического странника в античной культуре является много исходивший и премного испытавший Одиссей (в римской традиции — Улисс). Горемычный гомеровский герой повидал моря и земли, чужие народы и диковинные существа[****], побывал на границах ойкумены и совершил хождение в потусторонний мир. Одиссей, пожалуй, самый известный из античных (да и не только) путешественников, один из тех «особенных» персонажей мифов, которые «повидали всё»[*****]. Этот персонаж

[*] Л. Канали упоминает также известного итальянского историка С. Маццарино.

[**] «<…> Первоначальная идея (Феллини и Дзаппони. — *А. С.*) заключалась в том, чтобы широко использовать латинский язык в разговорном языке фильма <…>», — рассказывает Канали [94, p. 43].

[***] Здесь же Дж. Салливан поместил библиографию критических работ о *FS*: [123, p. 258 f. + note 1].

[****] См., например, статью А. В. Подосинова «Куда плавал Одиссей?» и его книгу с тем же названием: [19; 20] на темы античной географии.

[*****] О «многотропном» скитальце см., например, в статье Н. П. Гринцера: [6, с. 36]; об эпических героях «всё повидавших» в разных культурах — очерк Р. В. Светлова [23].

древнегреческих мифических сказаний отличался от всех других своими навыками и интеллектуальными способностями, поэтому приключения Одиссея суть истории, демонстрирующие хитроумие и плутовство героя*. Пронырливость итакийского царя была излюбленной темой эллинских и римских застолий, что нашло отражение в сатирических произведениях, где описывались пиры и симпосии, примером этого является *cena Trimalchionis* у Петрония (специально о Трималхионовом пире как пародии на гомеровскую «Илиаду» см. новые работы Петера Гроссарда: [67; 67a; 67b] — каждая публикация с обширной библиографией; о разных аспектах пира в «Сатириконе»: [43; 69; 89; 100; 117]).

Во время званого ужина нувориш Трималхион фонтанирует всяческими «гомеризмами». Он обращается к своему гостю:

> «Дражайший Агамемнон, <…> прошу тебя, расскажи нам лучше о странствованиях Улисса, как ему Полифем палец щипцами вырвал <…>» (Petr. *Sat*. LXXXIX. 1–65) [18, с. 61].

Трималхион у Феллини (роль исполнил М. Романьоли) также сравнивает себя с многоумным и изворотливым героем мифических сказаний (уж конечно, не в пользу последнего):

> «<…> Но я никогда не стану оставлять свою собственность, как вечный странник Улисс <…> (И далее, обращаясь к Эвмолпу. — *А. С.*) Как тебе нравятся мои цитаты? Классики всегда к месту, даже за обеденным столом» [*FS*, 00:27:30–00:27:48].

Фраза про уместность цитирования и обсуждения классиков во время трапезы достойна стать афоризмом. История о гневе Ахилла рассказывается под жарк*о*е из вепря, сцена прощания Гектора с Андромахой — под уху из диковинных рыб, песнь о выкупе царем Приамом тела убитого сына и оплакивание Гектора — под еще какую-нибудь диковинную вкуснятину: кровяные и жареные колбаски, запеченных дроздов или жирных цыплят, птичьи желудки, устрицы, фаршированные головы, печень, требуху, *etc*.

Гомеровские темы как раз под стать гомерическим масштабам этого пиршества, и феллиниевский Трималхион произносит: «<…> Ты лучше почитай нам что-то из Гомера. Начни же!.. О как приятно слушать греков за едой» [*FS*, 00:32:20–00:32:28]. Этот богач и неуч любит не только «послушать греков за едой», но и поговорить за обедом на темы классиков (см.: [67a, S. 335–355; 67b, S. 310–363]). «Когда Илион был взят, Ганнибал, большой плут и мошенник, свалил в кучу все статуи — и золотые, и серебряные, и медные — и кучу эту поджег. Получился сплав <…>» (Petr. *Sat*. L) [18, с. 62]. В мифопоэтических познаниях Трималхиона всё «переплавлено» в одну кучу: Улисс, Полифем, мошенник Ганнибал, Илион, «Илиада», война, Троянский конь, дети Кассандры, золото, серебро, щипцы, пальцы, сосуды, трапеза, классики и современники… Поистине, «как приятно слушать греков за едой!»

Главные герои фильма Феллини — это «всё повидавшие» молодые приятели (и любовники по случаю): блондин Энколпий (М. Поттер) и брюнет Аскилт (Х. Келлер). Они интересуются поэзией и искусством, постигают *ars amatoria*, путешествуют по злачным местам в поисках наслаждений, сталкиваются с разными людьми и влипают в скверные истории. Многочисленные перипетии делают их ворами, лгунами, распутниками, убийцами и святотатцами (о сексуальном и моральном хаосе в *FS* см. [129]). В поисках *сладкой жизни* — разгульной, возвышенной, утонченной, развратной — два «Улисса» (либо, напротив, «анти-Улисса» [99]**) скитаются по просторам Римской империи. И в их блужданиях видится отсылка к одиссейной тематике, которой пронизана вся средиземноморская античность — литература, иконография и культура.

Хотя прямые отсылки к гомеровской «Одиссее» в *FS* не встречаются, но одиссейный мотив является определяющим в «историографическом» фильме Феллини. На это уже обращали внимание исследователи; см., например, в книге Ф. Пеццини «Одиссея Энколпия» [99] и в отзыве С. Вичентини на эту книгу [131]. История странствий молодых бездельников, рассказанная Петронием Арбитром и на свой лад пересказанная Феллини, отсылает нас к эпическому первоисточнику — «Одиссее» Гомера [67, S. 80–97]. (Феллини и Гомеровский эпос, — причем не только «Одиссея», но *par excellence* поэма «Илиада», — это отдельная тема, которую рассмотрим специально в другой статье.)

Эпизод *cena Trimalchionis* составляет у Феллини только шестую часть хронометража фильма [*FS*, 00:25:00–00:49:35], причем, здесь же с включением рассказа об отчаянной матроне Эфесской [*FS*,

* Быть может, поэтому Одиссей πολύφρων, πολύτροπος, πολυμήχανος (т. е. находчивый, ловкий, изобретательный), воспринимался древними греками как малорослый, — пронырливый, прозорливый, хитроватый, этакий умелый ловкач, проникающий всюду, который способен найти выход в любой, казалось бы, безвыходной ситуации. О нем, например, в поэме Ликофрона (IV–III вв. до н. э.): карлик (νάνος), который познает все крайние пределы моря и земли (Lyc. *Alex*. 1244–1245). О том, какого роста «был» (т. е. представлялся в античной культуре) Одиссей см. статью А. В. Мосолкина: [15, с. 37–43], с обзором литературы и интересной дискуссией (доклад на эту тему А. В. Мосолкин представил на «XIX Сергеевских чтениях», проходивших в МГУ 2–4 февраля 2015 г.). Ср. с этим в монографии И. Е. Сурикова «Гомер» (2017) [26, с. 201–202]. Хотя, надо признать, что относительно «нано-Одиссея» в гомеровских поэмах остается немало «но»… Однако, как говорится, это уже другая история.

** Например, С. Вичентини называет этих безбородых юнцов *антитезой бородатому мужу Улиссу*, герою античного эпоса (“<…> gli imberbi ragazzi che animano le scene del romanzo sono antitesi del barbuto Ulisse, alla ricerca di un’identità adulta”) [131]. Ср. о протагонисте «Сатирикона» у С. Пастиччи: “<…> la cronaca delle avventure del giovane protagonista Encolpio che, come un novello Ulisse <…>” [96, p. 96].

00:45:50–00:49:35]. Режиссер помещает пир в первую часть картины, но *cena* является одной из центральных в долгой «одиссее» Энколпия и его спутников. Феллини представляет сцену пира в суперутрированном, поздневозрожденческом духе, в традициях Босха и Рубенса, Боккаччо и Рабле. В следующие десятилетия в мировом кинематографе появятся многие интертекстуальные параллели к знаменитой и влиятельной феллиниевской «Аллегории чревоугодия»; например, «Большая жратва» (*La Grande Abbuffata*, 1973) М. Феррери, «Повар, вор, его жена и ее любовник» (*The Cook, The Thief, His Wife & Her Lover*, 1989) П. Гринуэя, историческая костюмированная биографическая драма Р. Жоффе «Ватель» (*Vatel*, 2000) и др. В том виде, в каком до нас дошел «Сатирикон» Петрония, описанию сатирическо-сюрреалистического пиршества посвящена третья часть труда. «Большая жратва» древнеримской литературы — это более полусотни глав: от «прелюдии пира» в термах до бегства героев из триклиния после «репетиции похорон» щедрого хозяина Трималхиона (XXVI–LXXVIII).

2.2. Implacabile fatum и ira-мотив у Петрония и Феллини

Неприкаянный Энколпий, протагонист «Сатириконов» Петрония и Феллини, — персонаж маргинальный: поэт и плут, искатель приключений, которого (как он сам это преподносит) ведет «неумолимая судьба» (*implacabile fatum*, Petr. *Sat*. CXXXIX. 2. 1). Э. Сигал называл Энколпия «анти-Энеем»: “he is generally anti-heroic and specifically anti-Aeneas” [114, p. 54]. Дж. Салливан, обсуждая похождения Энколпия и Гитона (М. Борн) — «антигероев фильма» (“the film’s antiheroes”), отмечает: “The basic plot of Petronius consists of the picaresque adventures of the antihero Encolpius and his young and fickle boyfriend Giton” [123, p. 260]. На двойственность образа «гонимого миром странника» указывает Л. Гласс: «This ambiguity is similarly reflected in Encolpio’s search to regain his virility; he is neither hero nor anti-hero, nor does his role as the film’s protagonist influence the progression of the story» [65]. Этот декадент, «вечный студент», живущий сугубо в свое удовольствие, — типаж, который в лексиконе советской социологии было принято определять как «деклассированный элемент»[*].

Петроний несколько раз намекает на то, что Энколпий был проклят Приапом, и по этой причине обречен блуждать «по землям, по морскому простору седого Нерея» (*per terras, per cani Nereos aequor*, Petr. *Sat*. CXXXIX. 2. 7) до тех пор, пока с него не будет снято суровое проклятие. Про «тяжкий гнев Приапа»/*gravis ira Priapi* (ibidem, CXXXIX. 2. 8) проговаривается сам герой:

> Рок беспощадный и боги не мне одному
> лишь враждебны.
> (*Non solum me numen et implacabile fatum /*
> *persequitur*)
> Древле Тиринфский герой, изгнанник
> из царства Инаха,
> Должен был груз небосвода поднять,
> и кончиной своею
> Лаомедонт утолил двух богов вредоносную
> ярость;
> Пелий подвергся Юнонину гневу,
> в неведеньи поднял
> Меч свой Телеф, а Улисс настрадался
> в Нептуновом царстве.
> Ну, а меня по земле и по глади седого Нерея
> Всюду преследует гнев геллеспонтского бога
> Приапа
> (*Me quoque per terras, per cani Nereos aequor*
> *Hellespontiaci sequitur gravis ira Priapi*)
> (Petr. *Sat*. CXXXIX. 2. 1–8) [18, с. 146].

Здесь упоминаются «тиринфский герой» Геракл, Лаомедонт, Одиссей/Улисс и прочие прославленные персонажи древнегреческих мифов, претерпевшие разные беды по причине гнева суровых богов. Известны многие другие скитальцы, к которым был враждебен *implacabile fatum* (см. на эту тему в других моих работах: [24, с. 187 слл.; 116, p. 50 ff.], где указана и литература об эпических странниках). Беспутный Энколпий сравнивает себя с выдающимися фигурами мифического прошлого. Но кого он называет виновником своих страданий?

Б. Н. Ярхо дает такой комментарий к последней строке процитированного стиха: «Это еще одно указание на вину Энколпия перед Приапом» [18, с. 379, примеч. 193]. Действительно, упоминания Приапа «рассыпаны» в разных местах в тексте Петрония, например: XVII (*in sacello Priapi*), XXI (*Priapi genio*), LX, CIV, *et al*., но прямое указание рассказчика Энколпия на «суровый гнев Приапа» встречается только в *Sat*. CXXXIX; ср. в следующей главе: «<…> но и на этот раз враждебное божество (*numen inimicum*) встало мне поперек дороги», CXL [18, с. 149]).

В древнегреческой мифологии причиной кары богов зачастую становились дерзкая смелость и самостоятельность героев, которые воспринимались как чрезмерность, непокорность вышним силам, вызов богам. В древнегреческой культуре это выражалось понятием хюбрис (ὕβρις) — своеволие, надменность, вседозволенность, необузданность, не знающая границ самостоятельность. Обычно в сказаниях божья кара усугублялась еще и «личными мотивам» олимпийцев: Посейдон/Нептун, подвергавший испытаниям Одиссея/Улисса; Гера/Юнона, преследовавшая Геракла, Энея, Ио, Пелия и других; Аполлон, Дионис, Эрот/Амур, Афродита/Венера и прочие божества, сурово наказывавшие хюбристичных героев. Однако все названные гонители суть боги «высшего ранга», а «злым гением» Энколпия назван Приап — божество похотливое, «низкопробное». Ср., например, суждение И. М. Тронского

[*] Характеристика И. М. Тронского фигуры Энколпия у Петрония: «деклассированный представитель культурного общества, ставший бродягой и преступником. <…> “Низменный” бытовой герой, полная противоположность идеальным фигурам любовных романов» [29, с. 460].

о петрониевском герое и его гонителе: «Как полагается в романе, Энколпия преследует “гнев” божества, и притом божества, имеющего отношение к любви, но это будет уже не Эрот или Афродита, а бог более “низменного” сорта, Приап» [29, с. 460].

Мы могли бы допустить, что с одиссейным, скитальческим мотивом сопряжен в «Сатириконе» Петрония мотив приапический — испытания, посланные хюбристичному герою его *genius malus*. Хотя в мировом антиковедении существуют разные точки зрения на роль *ira Priapi* в древнеримском «Сатириконе». Исследователи вели долгие дискуссии о том, чем же заслужил Энколпий гнев этого божества [29, с. 460; 37, p. 294–296; 38, p. 37–40 + библиография; 40, p. 42–61; 47, 397 ff.; 51, p. 185; 79, p. 114 (с обсуждением в примеч. 29); 95; 122, p. 92–93; 129 (с обзором литературы по проблеме в примеч. 79)]. Впрочем, Готтскалк Йенссон в диссертации 1996 г., содержание которой нашло отражение в его статьях [75; 77] и монографии 2004 г. [76], попытался оспорить утвердившийся в классической филологии тезис о том, что *ira Priapi* следует рассматривать как силу, которая движет герое «Сатирикона» [76, p. 96 ff., 101 f., 103–108]. Выстраивая доказательства на основании сохранившегося текста, Г. Йенссон предпринял попытку реконструировать сюжет античного «Сатирикона», определив географию путешествий Энколпия ([76]; см. критические отзывы на эту монографию: [41; 66]). См. в книге Э. Куртни главы «Одиссея и гнев Приапа» [52, p. 152–157] и «Путешествия» [ibidem, p. 152–177], где дан анализ сюжетов, связанных со скитаниями протагониста у Петрония.

Вскользь коснувшись темы *gravis ira Priapi* в у Петрония, я оставляю эту проблему для дальнейших дискуссий филологам-классикам, внимание которых специально обращено к проблематике «Арбитра изящества». Что касается *FS*, то авторы (сценаристы Феллини, Дзаппони и Ронди) не акцентируют внимание на приапической теме. В фильме, конечно же, присутствуют упоминания Приапа, его изображения и атрибуты. Например, в начале *FS* на городской площади одетая в ярко-красное платье уродливая старуха с намакияженным лицом и копною вьющихся черных волос возносит на латыни хвалу этому фаллическому божеству [*FS*, 00:13:04–00:13:10]. Называет Приапа и приятель Энколпия, старик Эвмолп (С. Рандоне). Появившись в роскошном белом паланкине, в сопровождении негровносильщиков и молоденьких рабынь, он сочувственно поучает несчастного Энколпия:

> «<…> Ты, дружище, который не только без гроша, но и стал кое в чем калекой (*Эвмолп и негр, его слуга, смеются*). Я видел то, как ты старался. <…> *Приап за что-то разозлился на тебя* (*NB*! Курсив мой. — *А. С.*). Теперь мы это видим ясно. Он очень ядовитый бог. Сначала сделает тебя таким же твердым как железо, а потом сразу превратит в тесто. Но на все есть лекарства. Твой Эвмолп вылечит тебя. <…> Эрот оберегает меня и всегда дарит мне доказательства своего расположения» [*FS*, 01:45:44–01:46:37].

Разбогатевший Эвмолп — поэт-философ, знаток искусства и ценитель прелестей жизни — приписывает половую немощь своего молодого приятеля Энколпия тому, что им недоволен Приап. Но здесь «ссылка» на «злого бога» не существенна. В своей тираде старик указывает на то, что лишь Приап дает мужчине силу или делает его слабым. Но в устах Эвмолпа (у Феллини) это просто метафора, связанная с фаллическим божеством и не свидетельствующая об *ira*-мотиве. Равно как и признание старого самодовольного хрыча-нувориша в том, что ему всегда покровительствует бог Эрот. Таким образом, о Приапе в *FS* лишь упоминается, но нельзя сказать, что это божество является движущей силой фабулы и вообще сколько-нибудь значимым актором феллинивского произведения. На проявление хюбриса главного героя в фильме вообще не указывается и, можно сказать, что *ira*-мотив здесь не раскрывается.

2.3. Для сравнения: приапические темы в фильме Полидоро. Выводы к разделу

В «Сатириконе» Дж. Л. Полидоро, выпущенном за несколько месяцев до появления фильма Феллини, «приапических» моментов гораздо больше, чем в *FS*[*]. В фильме Полидро встречаются изображения фаллического божества, персонажи упоминают о мотиве «проклятия» Приапа и необходимости «искупления» содеянного против бога. В одной из первых сцен фильма Энколпий (Д. Баки) и Аскилт (уже отнюдь не молодой Ф. Фабрици) случайно становятся свидетелями тайных обрядов, которые женщины совершают в храме Приапа. На *ira Priapi* молодых товарищей намекает негритянка — служанка Трифены, посланная своей госпожой, чтобы шантажировать Аскилта

[*] В начале 1969 г. появилась киноверсия романа Петрония, имевшая то же название, что и античный первоисточник. Продюсерам двух итальянских фильмов-конкурентов — А. Бини (версия Полидоро) и А. Гримальди (версия Феллини) — даже пришлось судиться из-за права первенства на название и идею киноверсии романа Петрония. Альберто Гримальди проиграл процесс (об этом см., например, у Б. Мерлино: [14, с. 218]). Бини и Полидоро удалось отстоять название «Сатирикон» за своим кинопроектом. Этот фильм Полидоро изначально рассматривался как коммерческий проект, а разного рода скандалы вокруг него, начавшиеся еще до съемок и особенно разыгравшиеся после того, как «Сатирикон» вышел на экраны кинотеатров Италии, только подогревали интерес у массового зрителя. Позднее права на распространение этой картины приобрела одна из американских кинокомпаний, и в международном прокате фильм Полидоро получил название «Выродки»/«Дегенераты» (*The Degenerates*). О «Сатириконе» Полидоро см. подробно в работе А. Ротонди: [108, p. 273–281], с библиографией; также укажу диссертацию Дж. Сампино, в которой рассматриваются разного рода «сатириконовские» рецепции в мировой культуре [112, p. 405–413].

и Энколпия и тем самым заманить их в сети развратной Трифены:

> «Недавно я была с моей госпожой в храме Приапа. <…> Наша хозяйка расстроена преступлением, которое вы совершили. <…> Вы присутствовали при наших тайных обрядах. Вы понимаете, что если мы донесем на вас, то вы закончите жизнь на кресте <…>» [*Satyricon*, 00:07:20–00:07:42].

О гневе бога говорит и сама Трифена, которую приятели видели обнаженной в храме Приапа:

> *Трифена*: Где эти ублюдки?.. Кто научил вас совершить столь невообразимое и неслыханное преступление?!
>
> <…>
>
> *Аскилт*: Будьте милосердны, госпожа, не причиняйте нам зла.
>
> *Трифена*: Не меня вы должны бояться, а богов. <…> Потому что месть Приапа может быть ужасной» [*Satyricon*, 00:09:00–00:09:30].

Трифена желает отомстить обоим «преступникам», а месть ее жестока: Энколипий и Аскилт приносят на корабле «покаяние Приапу» путем сексуальных истязаний ненасытной римской матроной. Как показывает Полидоро, многие из последующих перипетий героев фильма — следствие их «прегрешений» перед Приапомом и знакомства с Трифеной (с чего началась эта история). Энколпий теряет Аскилта (он был казнен) и Гитона (труп юноши сгорает на погребальном костре). Только с гибелью Лиха и Трифены во время шторма, надо полагать, заканчиваются и злоключения Энколпия.

Герои *FS* упоминают разных богов: обращаются за помощью, благодарят, считают их источниками своей немощи или силы (например, Энколпий связывает с богами возвращение ему сексуальных способностей: «Верховные боги привели меня в порядок. Меркурий вернул мне силы» [*FS*, 02:00:40–02:00:48]). Но у Феллини судьба главного героя не связана с наказанием за «гнев Приапа» или кого-либо из других античных божеств. Можно сказать, что темы божественного влияния и фатальности (петрониевский *implacabile fatum*) в *FS* не проявляются. Перипетии и невзгоды своего протагониста автор приписывает его личной бесшабашности и половой необузданности: дерзость без хюбриса и воздаяния.

Авантюризм Энколпия и его товарища Аскилта определяет закрученную «одиссею», и все злоключения этих двух молодых бездельников, древнеримских *vitelloni* (великовозрастных шалопаев или, как обычно переводят название фильма *I Vitelloni* (1953), — «маменькиных сынков») исключительно на их совести. Феллини нивелирует вышние силы (богов, судьбу), а вместе с этим в его картине упраздняются *implacabile fatum*, *ira Priapi* и гнев прочих божеств.

3. СКИТАНИЯ ПО ЛАБИРИНТАМ РИМА

3.1. Общие замечания о лабиринтах и лабиринтовых ситуациях в фильмах Феллини

Еще один сквозной мотив *FS* связан с *лабиринтом* — всегда путающим, пугающим, заблуждающим и завораживающим.

Слово *labyrinthus* (λαβύρινθος) и сказание о критском лабиринте и его страже Минотавре — продукты древнегреческой культуры, а различные изображения лабиринта встречаются в разных частях света. В книге о гомеровской «Илиаде» петербургский историк Д. В. Панченко отмечает:

> «Лабиринт существует в двух основных ипостасях — как место действия мифа о Тесее, Минотавре и Ариадне и как определенного типа чертеж. Граффито из Помпей удостоверяет их связь: классический, из семи обводов, рисунок лабиринта сопровожден подписью: Labyrinthus. His habitat Minotaurus (“Лабиринт. Здесь живет Минотавр”)» [17, с. 281].

Образ лабиринта — сооружения со многими запутывающими ходами либо графемы лабиринтовых узоров на предметах (стенах помещения, украшениях и проч.) — является устойчивым топосом мировой культуры на протяжении тысячелетий. Д. В. Панченко обсуждает варианты рисунков-чертежей лабиринта у разных народов [17, с. 281–299].

Тема лабиринтовых блужданий присутствует во многих кинофильмах Феллини: «Дорога» (*La Strada*, 1954), «Сладкая жизнь», «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963), «Тоби Даммит», «Казанова», «Город женщин» (*La città delle donne*, 1980) и др. (в трех из названных роль протагониста исполняет М. Мастрояни — *alter ego* самого режиссера). В своих произведениях Феллини демонстрирует «коллекции» женских образов и характеров [3, с. 39–40, 44–45 и 58].

В озорном и ироничном *La città* режиссер выстраивает «лабиринты» женских образов — страстных, сексуальных, неприступных, божественных, демонических, желанных, ужасающих… Стареющий бонвиван и ловелас, синьор Снапораз (М. Мастроянни) попадает в некий город, где живут только одни Ариадны, вернее, феминистически настроенные квази-Ариадны, у которых двойственная «сущность» — более надуманная, чем естественная — пожалуй, пострашнее Минотавровой. Герой пытается вырваться из жуткого феминистического лабиринта, но никак не может найти выход. Правда, этот город-лабиринт существует только в его эротических снах.

Феллиниевские персонажи часто оказываются запутавшиеся в лабиринтах своей жизни: лабиринты-мечты, лабиринты-желания, лабиринты-сюжеты, лабиринты-ситуации. И речь идет не только об «аномальных героях», таких как Джакомо Казанова и Тоби Даммит, которые сами создают для себя безвыходные лабиринтовые положения. Вопреки

названию романа Дж. Казановы — «История моей жизни», — Феллини создал картину о «не-жизни» этой исторической фигуры. Протагонист драмы Феллини (Д. Сазерленд) — символ бездуховной инертности, персонаж, обреченный скитаться по лабиринтам. Встречающиеся на его пути разные сексапильные и сексуально озабоченные «Ариадны» — это, скорее, наказание для ненасытного «Тесея», нежели дар «победителю», или тот «дар», который является наказанием за необузданность, бесчувственность и аморальность. «Казанова Феллини» рассказывает об «экзистенциальной пустоте» главного героя [14, с. 257, 258; 28, с. 98]; см. также: [4, с. 61; 5, с. 74; 14, с. 256–258; 35, p. 52–84; 56; 59, p. 87–107; 63, p. 56–76; 124].

А в своем «шаге в бреду» Феллини модернизировал и актуализировал сюжет новеллы Эдгара Аллана По. Актер-трагик Тоби Дамммит (Т. Стэмп), находящийся во власти вина и наркотиков, оказывается заключенным в мистический *лабиринт*, выход из которого он найти не способен (см. обсуждения фильма: [7, с. 43–51; 8; 10; 35, p. 52–84; 57, p. 133–151; 61, p. 59–69; 78, p. 281 s.; 81, p. 255–261; 93, p. 85–92; 115, p. 121–136]). О городе как лабиринте и «запутывании в дорожном лабиринте» главного героя см. [7, с. 49]; однако у меня вызывает возражение тот тезис, что здесь у Феллини показана «дихотомия Рима»: город реальный и город-суррогат/симулякр [7, с. 45 и 49].

Но в сравнении с героями *FS*, лабиринт-проклятие Даммита и круговерть беспутных сексуальных похождений Казановы кажутся более узкими, ограниченными, хотя они тоже — *principium Labyrinthi* — безвыходные и инфернальные.

3.2. Labyrinthus–I: лабиринтовые орнаменты, улицы, стены, полы, здания, башни

Лабиринтовость «Сатирикона» более сложная, путаная, многоходовая и многоплановая, чем во многих других фильмах Феллини. Энколпий и Аскилт постоянно оказываются в разных ситуациях-комнатах, выход из которых ведет в следующую комнату, оттуда — в другую и так до бесконечности: комнаты — двери — комнаты — стены — сцены — двери — комнаты (о блуждании по лабиринтам героев романа Петрония см., например: [99]).

> «Эпиграфом к фильму могут служить слова самого Феллини, мгновенно связывающие нас с финалом, словесно-зрительным кольцом или, скорее, фреской, начинающейся словами и завершающейся полузатертыми фрагментами стенной росписи на руинах римских дворцов, положим, колоссального, запутанного, как лабиринт, “Золотого дома” (“Домус ауреа”) Нерона, на одном из флигелей которого был построен Колизей, а остальная часть погребена под Эсквилинским холмом. Входить туда без гида запрещено. Можно заблудиться. Пропасть. <…> Феллини — гениальный гид, ведущий по этим лабиринтам. Надо только очень внимательно вслушиваться в то, что он говорит и показывает, идти по его стопам» [2].

Так Э. Баух начинает свое эссе о Феллини. В начале фильма действие происходит в лабиринтах Рима. Туманы испарений, сырость и мрак помещений. Картины представлены в мутных коричневато-красновато-синевато и прочих тонах, но главным образом — в пепельно-темных. В трех первых сценах — монолог Энколпия у стены / монолог Аскилта / Энколпий и Аскилт — римские улицы напоминают термы, наполненные паром, или наоборот, гигантские римские термы напоминают сырые улицы города (ср. [2]). Все это похоже на единый многоуровневый каменный лабиринт. «Кирпичные» конструкции имеют строгие геометрические формы: черные стены, окна, колодцы ступени, лестницы, колонны, купальни. Рисунок на стене с перспективой уменьшающихся квадратов и прямоугольников с общим для всех центром также напоминает схему лабиринта [*FS*, 00:02:55–00:03:15 и 00:04:14]. И в одной из этих мрачных гигантских комнат с парящим бассейном (*balnearia* или *caldaria*?) Энколпий и Аскилт вступают в схватку друг с другом из-за «братца»* — женоподобного красавчика Гитона [*FS*, 00:04:22–00:05:06].

Улицы, по которым проходят Энколпий и Гитон, похожи на сюрреалистические картины из жизни декадентского города. Пожалуй, это один из самых впечатляющих гротескных «римских» урбанистических эпизодов не только в *FS*, но и в творчестве Феллини в целом. Прогулка героев-любовников по лабиринтам вечернего города завершается их восхождением по многоступенчатой лестнице серого циклопического сооружения. В кадре показан небоскреб, который своим гигантизмом, пирамидальной формой, пустыми глазницами дверей и окон напоминает «Вавилонскую башню» Брейгеля либо какое-то другое ужасающее сооружение-лабиринт, устремленное к небесам и имеющее наверху выход, уводящий в бесконечность [*FS*, 00:17:18–00:17:32].

Знаменитый образ брейгелевской башни режиссер уже использовал в другом классическом фильме «Восемь с половиной», снятом за пять лет до *FS* (ср. в рассказе о «Восемь с половиной» в книге Б. Мерлино: «космический корабль, напоминающий “Вавилонскую башню” Брейгеля» [14, с. 185]). О влиянии на кинематограф Федерико Феллини творчества Питера Брейгеля Старшего, об изобразительных и смысловых параллелях в искусстве нидерландского живописца и итальянского режиссера см. подробно в четвертой главе книги Х. Альдуби: [35, p. 85–110, особ. pp. 89–93 и 107]. Как считают искусствоведы, Вавилонская башня на картинах Брейгеля (они написаны ок. 1563 г.) является аллегорией

* «Братом» (*frater*) и «сестрой» (*soror*) у Петрония называют друг друга любовники: IX; XI; XIII; XXV, *etc.*; и многократно в эпизоде с Киркеей: CXXVI–CXXX. Ср. так же у Катулла (100), Марциала (II. 4; III. 88; IV. 16; VIII. 81 *et al. loc.*) и др. римских авторов. См., например: [38a, p. 77–90 («Любовники и братья»), особ. p. 79 f., 85 ff.].

Габсбургской монархии. В этом фильме Феллини, как считает А. Каррера, метафора нидерландского мастера XVI в. имела для режиссера XX в. особую актуальность в изображении «имперского (или фашистского?) Рима»*. На это же обращает внимание итальянский исследователь Дж. Тальяни в рецензии на книгу Альдуби: "The grotesque tonality here assigned to Roman antiquity serves more as a critique of the ideal of *Romanità* pursued during the fascist period than as a reflection about late 1960s society" [126, p. 652].

Лабиринтовые граффити встречаются в фильме на зданиях и в помещениях. Интересны лабиринтовая символика в «Саду наслаждений», куда Энколпия и Аскилта приводит Эвмолп [118, p. 77–79]. Здесь и разноцветные «лабиринты» пирсинга на груди и животе танцовщицы — рисунки, которые во время ее пляски камера демонстрирует крупным планом; и чудны*е* лабиринтовые орнаменты на песочном полу в огромном зале. А в конце эпизода «Сад наслаждений» камера опять же акцентирует внимание зрителя на том, что смотритель и карлик разравнивают граблями линии этого лабиринтового узора из песка.

Эротические рисунки-«лабиринты» присутствуют в римских термах, в доме Трималхиона, на стенах в пещере огненно-страстной Энотеи и проч., и проч.

3.3. Labyrinthus–II: квази-Тесеи, квази-Ариадны, минотавромахия и Пабло Пикассо

Образы и темы лабиринтов — вертикальных и горизонтальных, визуальных и виртуальных, рукотворных и природных — возникают в *FS* многократно. Например, в сцене «Вилла самоубийц» (*La villa suicida* — в сценарии фильма). Этого эпизода нет в «Сатириконе» Петрония, он является авторской вставкой Феллини и Дзаппони (см. обстоятельный разбор эпизода «Вилла самоубийц»: [111, p. 111–123], с обширной библиографией; об изобразительных источниках картин на вилле: [118, p. 74–76]). После долгих скитаний Энколпий и Аскилт оказываются на «безлюдной» вилле, где находят трупы *pater familiae* и его супруги. Перед тем, как благородные хозяева покончили с собой, они отпустили на волю своих рабов, и большая вилла опустела. Однако приятели слышат чьи-то причитания и спускаются на нижний этаж здания. Суровые помещения с закругленными сводами, пустые и мрачные комнатушки — это спальни рабов**. Аскилт и Энколпий — один со светильником, второй с дубиной в руках, — окликая друг друга, следуют по узким анфиладам каменного «лабиринта» и там находят юную рабыню [*FS*, 01:16:30–01:17:20]. Вероятно, негритянка была приобретена римскими хозяевами незадолго до этих событий, поскольку она еще не знает латинского языка и бормочет что-то на языке, который непонятен ни нам, зрителям, ни обнаружившим ее двум молодым римлянам [111, p. 115, 119]. Всю ночь беспечные квази-Тесеи развлекаются в пустых комнатах виллы с этой квази-Ариадной, доставшейся им задарма в этом роскошном лабиринте.

В последнюю часть кинокартины включены сцены и образы, напрямую отсылающие к лабиринту — *тому самому*, критскому, созданному мифическим мастером Дедалом. Специалист по истории и археологии античного Рима Ф. Славацци определяет различные источники представленного у Феллини эклектического лабиринта и его рельефов: циклопические стены микенского Тиринфа, знаменитые пирамиды ацтеков и майя, сооружения Мальты, Египта, Европы бронзового века и других культур [118]***. Собирательные образы архитектуры и скульптуры в этой сцене, имеющие невероятно широкий пространственный и хронологический разбег, по мнению итальянского исследователя, служат тому, чтобы «показать мир вдали от Рима, как во времени, так и в пространстве» [118, p. 77].

Здесь герой фильма вступает в схватку с мощным атлетом, ряженным в образ зооантропоморфного существа. Правда, Энколпий это делает против своей воли, и все выходит с точностью наоборот, чем в известном античном мифе: страж лабиринта побеждает квази-Тесея. Поверженный наземь, он умоляет противника о милости, глядя на него снизу вверх:

> «На этом месте должен был быть гладиатор, а не я, студент. Не будь жесток со мной, пощади!.. Я не знаю, почему надо мною так подшутили. Я не умею пользоваться мечом. Я недостойный тебя Тесей. Дорогой минотавр, я буду любить тебя, если ты сохранишь мне жизнь. Умоляю, сжалься над Энколпием. Та ведь меня знаешь, верно? Так прости меня, что я так не ловок» [*FS*, 01:39:52–01:40:16].

В сцене поединка Энколпия с квази-Минотавром обнаруживается еще одна актуальная реминисценция. Она имеет отношение уже не к памятникам античной культуры, а к современному источнику — одному из самых влиятельных художников прошлого столетия. Речь идет о серии сюрреалистических полотен, созданных испанским мастером Пабло Пикассо с конца 1920-х, в 1930-е (основная часть) и в 1950-е гг., героем которых является могущественный получеловек-полубык: «Минотавромахия», «Минотавр с копьем», «Минотавр с кинжалом», «Герника», «Король минотавров», «Минотавр бегу-

* См.: "The script discloses the considerable art-historical awareness involved in Fellini's working process, and the particular relevance of Bruegel's idiom to the representation of imperial (or is it fascist?) Rome" [48, p. 92; cp. ibidem, p. 93].

** О топографии и художественных декорациях *La villa suicida* см. подробно: [111, p. 115 ss.]. Ф. Х. Сальвадор Вентура описывает здесь «три плана виллы» в фильмическом пространстве.

*** Об изображениях лабиринта в разные эпохи у разных народов см., например, у Д. В. Панченко: [17, с. 282 слл.].

щий», несколько рисунков головы минотавра, минотавра с женщинами, слепого минотавра и другие (о Ф. Феллини и минотаврографии П. Пикассо см., например: [35, p. 101–110 и 157, note 83; 48, p. 83, 100, 160] — в обеих книгах с библиографией по теме). Интерес к минотавру и античному мифу об этом монстре лабиринта был связан у Пикассо с сотрудничеством в сюрреалистическом журнале «Minotaure» с начала 1930-х гг., и с напряженной политической обстановкой, которая складывалась в эти годы в Европе, и с запутанными отношениями с женщинами (все «Ариадны», которых пленил испанский Минотавр, доставили художнику немало проблем и печалей, но также и немало удовольствий и творческого вдохновения).

Существо, терзаемое своей двусоставной природой, одновременно животное и человек, хищник и жертва, минотавр становится alter ego Пикассо, заточенного в лабиринте своих страстей и грёз*. В книге «Мифический и магический мир Пикассо» К. Рохас пишет о Пикассо-минотавре (глава «Минотавр»):

> «Сюрреалисты видели в Минотавре олицетворение неуправляемой силы, которая, презрев все границы рационального, устремляется навстречу богам, и отождествляли его с собственным стремлением к абсолютной жестокости и абсолютной свободе. В своей книге “Встречи с Пикассо” Брассай замечает, что если сюрреалисты почитали это чудовище за то, что они видели в нем “противоестественного, сверхчеловеческого и сверхреального”, то Пикассо любил его за “человеческую, слишком человеческую натуру”» [21].

Для сюрреалистов образ Тесея символизировал рациональное начало, которое противостоит иррациональному, дикому, необузданному (в страстях, физической силе, сексе, прожорливости), разрушительному началу, воплощенному в образе человека-быка. Пикассо часто изображал самого себя в образе минотавра (начиная со второй половины 1930-х — с эпохи Доры Маар), примерял маски чудища (сохранились фотографии Пабло Пикассо в масках монстра), но его минотавромания была многоаспектной, можно сказать, диалектической. К. Рохас приводит слова фотографа Брассая (Д. Халаш):

> «<…> художнику, создавшему “Гернику”, это мифологическое чудовище, получеловек-полубык, казался родственником быка, в котором играют и бурлят темные силы, когда его выпускают на арену корриды, и, ощущая в глубине своего существа те же темные силы, Пикассо придавал им человеческий облик» [21].

Хотя в *FS* схватка с минотавром представлена в театрализованной форме, она связана с актом инициации героя [5, с. 76]. Однако Энколпий обнаруживает свое полное бессилие и на арене (в поединке с «чудищем»), и на ложе (в объятиях поношенной квази-Ариадны). Атлет, исполнявший роль «Минотавра», торжествует победу (ср. картину Пикассо «Минотавр и раненая лошадь» / *Minotaure et cheval blessé*, 1935). Но победитель великодушно дарует Энколпию жизнь, заключает соперника в свои объятия и называет товарищем (радостный атлет: «Сегодня родилась новая дружба!»).

3.4. Labyrinthus–III: сюрреалистическая «архитектоника» пира и композиция фильма в целом

Но не только улицы, здания, комнаты и рисунки в этой кинокартине Феллини имеют виды и свойства лабиринта. К «лабиринтовым» структурам можно отнести и пир Трималхиона, который поражает своими масштабами и сюрреалистической «архитектоникой» не меньше, чем циклопические небоскребы в начале *FS*. Этот пир *sui generis* дионисийско-приапическая мешанина яств, вин, стихов, вульгарных шуток, песен, эротических игр, утех, страстей, и снова яств, вин, стихов… Из огромной свиной туши (лабиринта), брюхо которой вспарывает удалом меча повар Трималхиона, вываливаются на блюдо «внутренности» приготовленного животного, их путь — через человеческий кишечник. И туша, и кишечник суть интернальные и экстернальные символы лабиринтов. На это архитектурно-физиологическое сравнение меня навела цитата из Батая, которую приводит в своей книге А. Каррера: “<…> his stomach is the labyrinth in which he has lost himself <…>” [48, p. 99]; и также: “<…> his entrails a labyrinth and a skull instead of the penis <…>” [48, p. 99; ср. 9, с. 119–120, 121].

О. Тимофеева в статье «Текст как воплощение плоти» пишет о «морфологических лабиринтах» у Ж. Батая:

> «<…> лабиринт — не только форма выражения, которую выбирает автор, но и предмет его рефлексии. По Батаю, лабиринт — это композиция человеческого существования» [27, с. 92].

И саму композицию фильма можно сравнить с лабиринтом или, скорее, с руинами «древнего» лабиринта. На декоративную лабиринтовость *FS* ранее указывал А. Хаакман: «Вот лабиринт, который сам и есть иллюзия: в “Сатириконе”, описывающем спуск в подземный мир, Феллини использует для съемок лабиринт, который кажется бесконечным, но в действительности состоит не более чем из пяти стенок из папье-маше…» [33, с. 188]; и там же о лабиринтовости блужданий героев: «“Сатирикон” (Феллини. — *А. С.*) — история о прохождении лабиринта» [33, с. 291]. См. на эту тему у Джанотти [64, p. 577–578] и в монографии Ф. Пеццини [99].

Федерико Феллини, совершающий художественное путешествие во времени, вовлекает зрителя в фильмический лабиринт, созданный им же самим, где всякий спутник (= зритель) должен не-

* О многослойной историко-художественной символике минотавра см., например, в книге Альдуби: [35, p. 104 f.].

пременно запутаться и затеряться, даже если он, подобно Данте будет следовать за своим поводырем Вергилием (Феллини).

4. УМЫШЛЕННАЯ ПАЗЗЛОВОСТЬ И РАМОЧНАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ КАРТИНЫ

4.1. Разорванность текста (обманный прием)

«Сатирикон» Феллини не имеет начала — оно будто бы «не сохранилось». Повествование охватывает лишь несколько событийно наполненных дней и представляет отрывок из истории о молодом авантюристе, выхваченный откуда-то из «середины» произведения (которое, как предполагается, когда-то было цельным). Автор сразу ввергает зрителя в действие. В первой сцене Энколпий стоит у огромной серой стены, вся нижняя часть которой испещрена латинской эпиграфикой и рисунками (такими примитивными граффити были «разукрашены» стены древнего Рима в гораздо большей мере, чем это мы наблюдаем сейчас на улицах наших городов[*]). Разгневанный красавец начинает свой страстный монолог:

> «Не земля, не буйное море не смогли затащить меня в свои темные пучины. Я — Энколпий, нищий, изгнанный с родины. Я запятнал свои руки кровью, я бежал от правосудия. И теперь я одинок, забыт, брошен» [*FS*, 00:00:58–00:01:13].

Из слов протагониста зритель узнает о его предыдущих скитаниях и преступлениях, о предмете его нынешней страсти и причине гнева. Эпизоды *FS* по большей части являются изолированными, бессвязными и незавершенными — сознательно, по замыслу самого режиссера. А в конце фильм обрывается буквально на полуфразе:

> «В эту же ночь мы отплыли с попутным ветром. Я стал членом команды. Наш якорь ложился на дно в незнакомых портах. <…> На одном острове, покрытом высокой сочной травой, я встретил грека, который рассказал мне, что спустя годы…» [*FS*, 02:01:04–02:01:25].

Тут-то зритель понимает, что все, что случилось прежде — это только затянувшийся пролог к будущей драме. Последние слова Энколпия обещают, что только теперь и начинается самое интересное, что истории о грядущих путешествиях превосходят все рассказанное им ранее о своих скитаниях. Аскилт умирает. Едва оплакав товарища, Энколпий узнает и о смерти старика Эвмолпа[**]. Теперь его спутниками становятся бывшие слуги умершего богача Эвмолпа — пластичный негр, который скачет как кошка и непрестанно хохочет, и женоподобный красавчик в малиновой тунике, с рыжими волосами и коротко остриженной бородкой. Энколпий отправляется в дальнее путешествие со своими новыми приятелями, на поиски новых приключений. Зритель уже предвкушает, что «спустя годы…»

От романа Петрония остались фрагменты, осколки некогда цельного произведения. И в этой фрагментарности источника Феллини видел символичность, которая взволновала его как художника. Спустя годы он написал:

> «“Сатирикон” — произведение загадочное прежде всего потому, что оно фрагментарно. Но фрагментарность эта в известном смысле символична. Она как бы символизирует фрагментарность самой античности, какой она представляется нам сегодня. Именно здесь я вижу подлинную привлекательность и произведения и показанного в нем мира. Он как незнакомый пейзаж за плотной пеленой тумана, которая, временами разрываясь, позволяет хоть мельком что-то увидеть» [32].

Умышленная фрагментарность сюжетов дает ощущение неполноты текста, по той причине, что многие куски *FS*, подобно античному наследию, которым мы располагаем, были «утрачены» — как тысячи тысяч античных артефактов и литературных произведений, как и сама древняя культура. См. у Дж. Пол: «Когда-то фильм (*FS. — A. C.*) был метко назван “научной фантастикой прошлого”, это предполагало, что для нас римляне являются такими же чуждыми и далекими, как марсиане» [98, p. 214]. И это сравнение римлян с марсианами имеет свои резоны: ушедшая в прошлое культура еще более далека от нас, чем иные галактики (см. у Р. Дж. Барроу: [39, p. 594–595]). Феллини так говорит о замысле *FS*:

> «Хотелось бы, чтобы фильм позволил зрителю заглянуть в этот раскопанный мир, показал вещи, как бы еще присыпанные землей. Фильм должен быть по своей структуре неровным, разорванным: длинные, хорошо проработанные куски должны перемежаться эпизодами словно отдаленными, нерезкими, невосстановимыми из-за их фрагментарности. Это будет не историческая, а научно-фантастическая картина. Рим Аскилта, Энколпия, Тримальхиона, еще более далекий и невероятный, чем неведомые планеты в комиксах о Флеше Гордоне» [32].

Языческий, дохристианский Рим далек от нас и нашего понимания, он сокрыт покрывалом много-

[*] Модное в современной массовой культуре во всем мире «уличное искусство» (*street art*) — граффити, бабл, спрей-арт, блокбастер, стенсил и другие формы урбанистического творчества — можно считать наследием древних времен; причем, как ныне, так и тогда это было зачастую с социальными и пошлыми коннотациями.

[**] Кажется странной характеристика С. А. Тугуши финала *FS* как хэппи-энд (*sic*!) [31, с. 269]. И дело здесь не только в том, что серия смертей «под занавес» (в том числе и главных действующих лиц — Аскилта и Эвмолпа) не позволяют назвать это произведение «со счастливым концом», но и в том, что режиссер умышленно делает фильм «неоконченным», так что в нем нет ни «хэппи», ни «энда».

вековой традиции христианства, «присыпан землей» столетий иной, европейской, культуры: Средневековье, Новое и Новейшее время. Поэтому и фильм об античном Риме должен быть иным, необычным, неясным, недопонятым, несохранившимся и «разорванным». *FS* не имеет цельности — кинокартина будто бы тоже «сожрана временем» (А. Дж. Померой про «открытый финал “Сатирикона Феллини”» [103, p. 265]). И это умышленный обманный прием Феллини: рассказ с лакунами, без начала и конца, который (как кажется) обрывается на самом интересном месте…

4.2. Рамочные элементы произведения

Из отдельных элементов, как из магических паззлов — игрою красок, декораций, слов, жестов, цвета, света, моря, ветра (стихии у Феллини обычно тоже постановочные, искусственные, созданные в павильонах «Чинечитты») — режиссер конструирует картины древнеримской культуры. Автор заставляет зрителя поверить в то, что на этом игровом (или игрушечном) полотне недостает разных «кусочков-паззлов».

Однако в структурном плане этому произведению Феллини присуща цельность. Несмотря на «открытость» (будто бы из-за отсутствия начала и конца), искусственную «разорванность» текста (как было сказано выше, с умышленно недостающими «паззловыми» соединениями-эпизодами), картина в целом имеет замкнутую структуру. Есть по меньшей мере два момента, указывающие на наличие общей композиционной рамки.

В первых кадрах *FS* во весь экран представлено пустое полотно — серая внешняя стена здания с темными потеками; а в заключительных кадрах фильма показаны стены с цветными росписями (о стене-экране см. исследование Е. В. Сальниковой: [22, с. 147–155]). Фресковые изображения в конце украшают внутренние стены какого-то римского здания, от которого «сохранились» лишь руины, подобно дошедшим до нас античным фрескам из Помпей и Геркуланума. «Весьма обоснованно, — пишет Дж. П. Салливан, — что антигерои, Энколпий и Гитон, последний раз появляются перед зрителями в стоп-кадре потускневших фресок в Помпейских тонах» [123, p. 260]. И во фрагментах росписей à l’antique зритель узнает многих персонажей: Энколпия, Гитона, комедианта Верначчио, Аскилта, Трифену, Фортунату, Трималхиона, Эвмолпа и других. Фигуры, созданные безвестным (будто бы) римским художником — это все, что осталось нам от седой старины.

И еще одно наблюдение о структурной целостности этого «антиковедческого» фильма. Свой гневный монолог в первой сцене Энколпий начинает, обращенный лицом к бетонной стене, стоя спиной к зрителям; а в конце фильма крупным планом показано улыбающееся (или, скорее, с легкой усмешкой) лицо главного героя, обращенное в кинокамеру. Это обращение (поворот) протагониста и изображение стены/стен в первом и последнем эпизодах *FS* создают «рамку» кинокартины. Несомненно, стены-рамки представлены режиссером не случайно: в начале — цельная, но голая, серая, испачканная письменами и рисунками древнеримских уличных «брейгелей» и «пикассо», а в финале — фрагментарная, но с фресковыми портретами действующих лиц рассказанной истории о «делах давно минувших дней».

4.3. Лабиринты из паззлов: сон разума автора и воображение зрителя

Лабиринтовость беспутных блужданий в *FS* напоминает сновидения. Нидерландский культуролог А. Хаакман, принимавший участие в работе над фильмом, восклицает: «Вот это были съемки! Никакой речи о фикшн, у Феллини все по-настоящему. Сбылось предсказание Петрония. Последний римский император, Феллини *претворял в жизнь сон разума* (курсив мой. — *А. С.*)» [33, с. 290].

По образу сновидений, каждый отдельный эпизод и каждая деталь здесь утрированны и абсурдны. В книге Б. Мерлино приводится цитата из интервью Феллини:

> «Фильм, который нужно смотреть так, как сон: он должен гипнотизировать. Все бессвязно, фрагментарно. И в то же время поразительно однородно. Каждая деталь будет важна сама по себе — изолированная, увеличенная, абсурдная, чудовищная, как в сновидениях» [14, с. 215].

Позиция Феллини может показаться странной, дерзкой, антиисторичной. «Возможно, античного мира никогда и не было, — провокационно заявляет режиссер, — но несомненно, что мы видели его в своих снах. “Сатирикон”, как и сны, должен обладать загадочной прозрачностью, непостижимой чистотой <…>» [32]. Онейротическое содержание этого фильма специально обсуждает Ф. Сальвадор Вентура [111, p. 115 s.]; см. дополнительно: [36, p. 109–125, с библиографией: p. 125–127]. Ср. признание Ф. Феллини в беседе с А. Моравиа: [88, p. 26–27].

В интервью К. Константини Феллини поясняет: «“Сатирикон” — произведение фрагментарное, с лакунами, не очень ясное, которое именно давало пищу для моего воображения» [13, с. 87]; и далее: «Вполне возможно, что я перенес в этот фильм мои собственные фантазии, а почему бы и нет?..» [там же]. По замыслу художника бессвязность и фрагментарность изолированных сцен фильма должны будоражить и гипнотизировать зрителя своей ужасающей «гиперреальностью». По аналогии со сновидениями, каждый отдельный эпизод и каждая деталь *FS* утрированна и абсурдна (об «атмосфере странности» фильма см., например, у Р. Ланзани: [82]). Как считал Феллини, созданная им искусственно «плохая сохранность» эпизодов картины служит тому, чтобы разжигать воображение зрителя, побуждать его к созданию своих собственных вари-

антов исходного целого: додумывать, досочинять и вчитывать в текст разные версии своей собственной реконструкции.

«Сатирикон» Феллини подобен картине, собранной из паззлов или отдельных кусочков античной мозаики, но со многими недостающими элементами рисунка. Всякая «складная картинка» — это тоже своего рода *лабиринт*, игра-головоломка, по условиям которой игрок должен составить целое изображение из множества фрагментов заданного рисунка. Однако в случае с *FS* задача усложняется по причине того, что исходный рисунок неизвестен ни первичным собирателям-сочинителям (сценаристу и режиссеру), ни собирателям-реципиентам (зрителям). Да к тому же, многие из кусочков *того самого* изображения безвозвратно «исчезли»…

5. ОБ «АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ» МЕТОДЕ РЕЖИССЕРА

Но складывание паззлов связано с детской игрой. А для «методологии» Феллини более верным будет иное сравнение: автор *FS* действует подобно археологу (ср. [54, p. 145–167]; об «археологии кинематографа» и «индексе подлинности» художественного историзма в кино см., например: [34]). Режиссер-археолог вскрывает пласты давно исчезнувшей культуры, отыскав материальные свидетельства той культуры, он воссоздает из разрозненных фрагментов цельный сосуд или скульптуру, а из рассыпавшихся камней древнего строения — здание. Феллини — археолог, который умело «склеивает» сохранившиеся кусочки прошлого, чтобы возродить артефакты и через них воплотить многогранный мир древнего Рима. О метафоре археологии у Феллини, позволяющей реконструировать историческое прошлое, говорит Дж. Пол:

> «Поскольку Феллини весьма искусно использует фрагмент как визуальный и нарративный символ нынешнего состояния античности, то вполне уместно, что он использует археологию как метафору, которая поможет объяснить, как, посредством фильма, мы можем натолкнуться на фрагменты прошлого и попытаться реконструировать его» [98, p. 214; см. там же, p. 214–216].

Ср. разъяснения самого маэстро о манере своей «антиковедческой» работы: «<…> скорее, как археолог из нескольких черепков конструирует нечто, напоминающее форму амфоры или статуи. Наш фильм, используя повторяющиеся фрагменты эпизодов, должен воссоздать, не доводя до конца, образ исчезнувшего мира» [60, p. 45]. Обратим внимание на последнюю фразу в этой цитате: воссоздать исчезнувший образ, не доводя до конца «воссоздание». Во-первых, согласно Феллини (и здесь он прав), завершенность воссоздания невозможна в принципе, поскольку наши знания об ушедшей культуре ограничены, и древние римляне (а тем более древние греки, египтяне, фракийцы, китайцы и др.) навсегда останутся для нас *terra incognita*, эдакими «историческими марсианами». А во-вторых, как уже было отмечено в предыдущем параграфе, такого рода фрагментарность текста, его «неоконченность», недоговоренность должны, по замыслу автора, настраивать и подталкивать зрителя к собственным трактовкам и вымыслам, к индивидуальной археологии и восстановлению.

В этом смысле уникальны кадры пересечения линий Рима нового и Рима античного в опыте «подземной археологии» при строительстве метро в фильме «Рим», который был создан через три года после «Сатирикона». Рабочие прокладывают современную транзитную линию сквозь культурный слой. Механический бур вгрызается в каменные недра, и внезапно стена рушится, и из тоннеля открывается проход в комнату. Рабочие и киносъемочная группа попадают в богатый древнеримский дом. Феллини показывает, что произошло (будто бы) реальное перемещение во времени. На античной вилле сохранилось все, как и было много веков назад. Каменные лестницы, расписные стены и потолки помещений, на прежних своих местах в комнатах находятся скульптуры, бюсты и барельефы, полы украшены мозаикой… И вдруг открытые фрески начинают таять на глазах. «Фрески исчезают! Сюда проник кислород. Мишель, фрески исчезают! Снимай их скорее. Посмотрите, какой ужас! Что можно сделать? Сделайте хоть что-нибудь!» Но эти сокровища культуры не станут наследием — открытые на несколько минут, они исчезнут навеки, и ни строители, ни киношники, ни ученые специалисты не в силах их спасти [*FR*, 01:14:58–01:19:06].

Погребенные под землей, эти сокровища культуры были законсервированы и тем самым оставались сохраненными — в разных смыслах: и для вечности (но в безвестности), и от людских глаз. Однако открытие людьми памятника приводит к его гибели… В «Риме» Феллини ставит проблему «вечной» эволюции «вечного» города, он подчеркивает, что в эволюции и модернизации велика роль современных римлян, включая и его собственную роль, как художника и гражданина (ср.: [42, p. 292, 293 f.]). Помимо этого режиссер указывает и на еще одно опасение: присущие современной культуре — науке, философии, искусству — стремление познать и, таким образом, расконсервировать сокрытое может грозить гибелью сокрытого и потаенного. Без археологии наши знания о прошлом были бы скудны, но любое искусственное вмешательство приводит к нарушению сложившегося порядка и (зачастую) к разрушению естественного состояния вещей.

«Живая археология» Феллини — на материале двух его «историографических» кинокартин, художественного *FS* и художественно-документально «Рима» — это фантазии на тему прошлого. Способ антиков*и*дения, который предлагает режиссер, можно назвать прочтением-восстановлением древнеримской культуры. Феллини воплотил оригиналь-

ную абстракцию, наполняя *FS* символами и широко (или не очень) известными мифами (о «неомифологии» Феллини: [42, p. 292–302; 62, p. 78–98; 106, p. 45–58]). Такой созидательный просмотр можно считать шедевром художественной интерпретации литературного источника минувшей эпохи и самой эпохи через этот источник.

6. *FELLINI SATYRICON* И МНИМОЕ КРУШЕНИЕ ДРЕВНЕРИМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ В ПЕРВОМ ВЕКЕ НОВОЙ ЭРЫ

Федерико Феллини не был «фанатом истории». Сам режиссер скромно оценивал собственные познания в этой области и признавался: «мой интерес к истории ограничен» (из интервью журналисту К. Константини [13, с. 87]; ср. [111, p. 118]). Впрочем, Феллини мог наговаривать на себя, зная склонность маэстро к вымыслам и мифологизации, особенно всего того, что было связанным с его биографией.

Незнание античной истории приводит к повторению общепринятых штампов о кризисе, упадке и гибели прогнившей Римской империи*, которые Феллини будто бы изобразил в своем *FS* — произведении, которое обычно называют «пародийным, сатирическим, обличительным». На это неоднократно указывается в диссертации доктора искусствоведения С. А. Тугуши (2016, научный консультант — К. Э. Разлогов), например: «В “Сатириконе-Феллини” (1969) Ф. Феллини в сумрачно-апокалипсических образах показал *крушение древнеримской цивилизации*, чтобы помнить об этом и не привести мир к гибели» [31, с. 281–282]; ср. там же (причем, со ссылкой на энциклопедию кино — *sic*!): «В картине “Сатирикон–Феллини” (1969) режиссер, используя мифический материал о Древнем Риме, “…показал *эпоху крушения древнеримской цивилизации* в экспрессивных, сумрачно-апокалиптических образах, призывая оглянуться назад, дабы не повторять ошибок ведущих к гибели”» [31, с. 149; ср. там же, с. 75], с цитатой из «Кино Европы»: [11, с. 162]. Или в статье П. Р. Гамзатовой: «В фильме “Сатирикон”, где зрители наблюдают *Римскую империю периода упадка и распада* <…>» [5, с. 76]. Сходным образом в книге Б. Мерлино: «Петроний изображает порочные нравы общества, в котором господствовали эгоизм, алчность и разврат, *в период упадка Древнего Рима*» [14, с. 213], а далее здесь же о *FS*: «В “Сатириконе” Феллини увлек нас в фантастический мир *Древнего Рима времен упадка* (во всех приведенных цитатах курсив мой. — *А. С.*)» [14, с. 229]. Примеры такого рода суждений избирательны, но на разных сайтах можно найти десятки сходных характеристик *FS*.

Конечно, Феллини всех увлекает по-разному, и различными могут быть толкования произведений художника. Однако, еще раз повторю, незнание азов истории не освобождает и искусствоведов от ответственности за трактовку источника. Если следовать традиции о Петронии Арбитре, то в античном «Сатириконе» показана первая половина 60-х гг., Рим эпохи Нерона — последнего представителя первой династии императоров. Резонно говорить о нравственном кризисе общества при правлении династии Юлиев-Клавдиев (впрочем, и здесь хотелось бы уклониться от шаблонного восприятия первого века римской истории как «аморального», сугубо через призму ужасного поведения Ливии Друзиллы, Калигулы, Мессалины, Нерона и им подобных), но не о гибели римской цивилизации *in toto*. Не было тогда «упадка и распада» Рима/Римской империи. Напротив, I в. н. э. — это только начало принципата, время утверждения римского могущества: и во внешней политике, и в культуре. Еще грядет «золотой век Антонинов», эпоха Константина Великого, пора утверждения христианской культуры. До гибели древнеримской цивилизации должно было пройти четыре с лишним столетия! И в эти столетия римской истории еще будут потери и новые завоевания, кризисы и взлеты…

Федерико Феллини даже при его (будто бы) ограниченном интересе к истории понимал, что I в. н. э. — время Сенеки, Федра, Марциала, Петрония, Лукана, Квинтилиана, Тацита и других римских писателей и мыслителей — не был закатом Римской империи. Рассказывая о скитаниях антигероев по лабиринтам вымышленного (самим же художником) Рима, он не предостерегал и не предвосхищал, не поучал, не обличал и не высмеивал.

7. «ЗОЛОТОЙ ВЕК» ИТАЛЬЯНСКИХ *PEPLA* И «КОЛОСС АНТИЧНЫЙ»

На 1950-е и 1960-е годы приходится расцвет жанра исторического костюмного кино, получившего название «меч и сандалия» (англ. *Sword & Sandal*; нем. *Sandalenfilm*), или порой его называют «бифкейк» (англ. *beefcake* — гора мускулов или «качок»), но чаще всего «пеплум» (лат. *peplum* — длинное платье, широкий плащ или роскошная одежда древнегреческого образца, πέπλος; мн. ч. *pepla*). К фильмам этого жанра относят монументальные игровые произведения на античные и библейские сюжеты (хотя до сих пор ведутся споры о содержательном наполнении, казалось бы, давно устоявшегося, термина-понятия *пеплум*; см., напри-

* Одно дело, когда исторические неточности допускают художники, например, фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Это случилось в последние годы могучего Рима…», в котором русский поэт обращается к древнеримской тематике, см. анализ: [16, с. 92–94]; здесь и топос о «последних годах» римской империи, и хронологическая ошибка про времена, когда «Царствовал грозный Тиверий и гнал христиан беспощадно», поскольку правление второго римского императора Тиберия относится к 14–37 гг. н. э., а гонения на христиан начались гораздо позднее. Но совсем иное, когда неточности встречаются в работах ученых, специально обращающихся к исследованию творчества художников.

мер: [44, p. 163 f., 170 f.; 74, p. 5; 84, S. 16–17, 190–221; 102, p. 145 ff.]). Мэгги Гюнсберг дает следующее определение этого жанра кино:

> «Пеплум является жанром фантастики, прославляющим мускулистую мужественность в героических действиям в далеком доисторическом, доиндустриализированном прошлом и часто в неидентифицируемых странах» [68, p. 97].

Спрос на маскулинную героику, римский пафос, массовые масштабные баталийные сцены на экране, древнегреческую мифологию с ее приключениями, чудесами, экзотическими костюмами и пафосным финалом (чаще всего *happy end*) был тогда велик. А киноиндустрия — это еще и бизнес, глобальный рынок грёз, где, как известно, спрос рождает предложение. Запрос на пеплумы оказался необычайным (см., например: [102, p. 145–146]). Можно сказать, что 1950–1960 гг. были эпохой всемирной пеплумомании. Кинокомпании Старого и Нового Света создавали мощные проекты, заказывали ведущих режиссеров, сценаристов, актеров, композиторов и художников, которые работали над популяризацией величественных образов древнего мира. Напомню лишь некоторые из знаменитых фильмов «меча и сандалии» тех лет: «Камо грядеши» М. Лероя (*Quo vadis*, 1951), «Юлий Цезарь» Дж. Манкевича (1953), «Плащаница» Г. Костера (*The Robe*, 1953), «Странствия Одиссея» (*Ulisse*, 1954), «Аттила» / «Аттила, бич божий» (*Attila, il fragello di Dio*, 1954) П. Франчиши, его же «Подвиги Геракла» (*Le fatiche di Ercole*, 1958) и его следующий фильм в цикле о супергерое древнегреческих мифов — «Подвиги Геракла: Геракл и царица Лидии» (*Ercole e la regina di Lidia*, 1959), «Александр Великий» Р. Россена (1956), «Меч и крест» К. Л. Брагалья (*La spada e la croce*, 1958), «Ганнибал» К. Л. Брагалья и Э. Дж. Улмер (*Annibale*, 1959), «Бен-Гур» У. Уайлера (*Ben-Hur*, 1959), «Спартак» С. Кубрика (1960), «Легионы Клеопатры» В. Коттафави (*Le legioni di Cleopatra*, 1959) и его же «Мессалина» (*Messalina Venere imperatrice*, 1960), и его же «Геркулес покоряет Атлантиду» (*Ercole alla conquista di Atlantide*, 1961), «Амазонки Рима» К. Л. Брагалья и В. Коттафави (*Le vergini di Roma*, 1961), «Колосс Родосский» С. Леоне (*Il colosso di Rodi*, 1961), «Завоевание Коринфа» М. Коста (*Il conquistatore di Corinto / The Centurion*, 1961) и его же «Римский гладиатор» (*Il gladiatore di Roma*, 1962), «300 спартанцев» Р. Мате (*The 300 Spartans*, 1962), «Гнев Ахилла» М. Джиролами (*L'ira di Achille*, 1962), «Клеопатра» Дж. Манкевича (1963), «Падение Рима» А. Маргерити / Э. М. Доусон (*Il crollo di Roma*, 1963) и его же «Гиганты Рима» (*I giganti di Roma*, 1964), «Падение Римской империи» Э. Манна (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) и сотни (!) других фильмов этого жанра, многие из которых стали, что называется, «культовыми».

Искусствовед Л. А. Алова замечает: «<…> мастеровитые итальянцы, сняли только в 1963–1964-м 8 неомифологических “пеплумов”, в названиях которых было слово “Рим” <…> (далее исследовательница называет «римские» кинокартины, созданные за эти два года итальянскими кинематографистами в жанре «меча и сандалии». — *А. С.*)» [1, с. 185]. Другой отечественный киновед и кинокритик М. С. Трофименков приводит следующую статистику:

> «В 1959–1965 годах неистово, как все, что цветет на итальянской почве, расцвел жанр фильмов об античных героях: за семь лет на экраны вышло порядка 60 фильмов, в которых американские культуристы изображали условно античных героев <…>» [30].

М. С. Трофименков не поясняет, откуда он взял эти показатели и, разумеется, не ссылается на источники. Ф. Берк в статье об итальянских *pepla* отмечает: «*За семилетний период* в жанре пеплум было создано по меньшей мере *200 фильмов* <…> (курсив мой. — *А. С.*)» [46, p. 17]. В «Истории итальянского кинематографа» П. Бонданеллы и Ф. Паччони (глава 6 о пеплумах, снятых в Италии: [44, p. 163–183 + литература, p. 668 f.] приводятся сходные данные: «в итоге до 180–200 фильмов, созданных менее чем за десятилетие», при этом авторы оговаривают, что ими не учитываются кинокартины на библейские сюжеты и те приключенческие фильмы, действие которых относится к разным или неопределенным историческим эпохам [44, p. 170]; ср. в словаре Дж. Молитерно: около 180 фильмов в Италии 1957–1965 гг. [87, p. 245, *s.* v. *Peplum*]. В другой главе Бонданелла и Паччони указывают, что производство *pepla* «в Италии в течение 1957–70 гг. достигло примерно трехсот фильмов <…>» [44, p. 364]. Американский киновед, профессор итальянского искусства в Манчестерском университете, М. Гюнсберг указывает, что между 1957 и 1965 г. только в Италии было снято около 300 картин в этом жанре [68, p. 97]; ср. у А. Дж. Помероя [102, p. 150]: «Не может быть никаких сомнений в том, что в Италии в период с 1958 по 1965 год было создано очень большое количество фильмов <…>» — со ссылкой на Гюнсберг: 300 кинокартин. В монографии П. Луканио «С огнем и мечом» (1994) перечислено около полтысячи (!) кинофильмов [85], однако часть из них — это просто приключенческие фильмы на историческую или псевдоисторическую тематику.

Литература о пеплумах колоссальна; назову новые монографии и сборники: [50; 55; 70; 72; 74; 83; 84; 91; 92; 101; 121; 127; 128; 132; 133]. Особый интерес представляет каталог итальянских пеплумов, созданных в 1908–1990 гг. [74]. Как указывают составители каталога Р. Киннард и Т. Крнкович, в небольшом томе они представили перечень избранных образчиков этого жанра, поскольку полная фильмография могла бы стать многотомной [74, p. 5]. Несмотря на то, что в эту мини-энциклопедию включены фильмы за более чем 80-летний период истории итальянского кино, здесь львиную долю (около 90%) составляет как раз описание итальянских пеплумов «золотого века» (1959–1965 гг.) [74, p. 15–196]. По-

следняя из известных мне обобщающих и проблемных работ по теме принадлежит Артуру Померою — профессору Университета королевы Виктории в Веллингтоне (Новая Зеландия). Его статья с говорящим названием «Эра пеплума» была опубликована в прошлом году в “Blackwell Companion” в сборнике «Древняя Греция и Рим на экране» (2017), редактором которого выступил сам А. Дж. Померой [102, p. 145–159], здесь же помещена избранная библиография по теме [102, p. 158 f.].

В «золотой век» *pepla* американская и итальянская киноиндустрия мифологизировала древнюю историю, превращая *antiquitas aeterna* в привлекательный глянец. Тысячи мастеров киноискусства культивировали моду на языческих и библейских богов и героев, царей и рабов, императоров и гладиаторов, эллинов, персов, галлов, германцев, халдеев, иудеев и проч. Пеплумы тогда «пеклись как блины» и служили созданию «колосса античного» — некоего абстрактного образа седой древности — киношной, фантастической, священной и почти идеальной.

8. АНТИПЕПЛУМ ФЕЛЛИНИ

8.1. Пародии Феллини на пеплумы — I: античный супергерой Геркулес в «Искушении доктора Антонио»

Федерико Феллини и жанр «меч и сандалия» — это отдельная тема, которая требует специального обсуждения. Исследователи творчества режиссера уже отмечали «антипеплумовскую» направленность «Сатирикона» (например: [53, p. 33 s.; 98; 105, p. 178 f.; 123; 131]); о *FS* даже называют пародией на *pepla*[*]. И в предыдущих фильмах Феллини, созданных на рубеже 1950–1960 гг. — в пору пеплумомании в Италии, — можно найти моменты, где режиссер с юмором говорит об этом увлечении своих коллег-соотечественников. Проиллюстрирую это на двух примерах.

Киноновелла «Искушение доктора Антонио» (вторая часть комедийно-эротической тетралогии «Боккаччо-70») — это своеобразный энкомий (*cum grano salis*, конечно), созданный Феллини во славу «вечного города» и вечной любви в этом Городе (см.: [48, 118, 119]). Новелла начинается словами хулиганчика Амура — бога любви в древнеримской мифологии, малыша с писклявым голосочком (за кадром):

> «Как мне нравится Рим, ребята! Как тут хорошо!.. Как приятно работать здесь. Как весело!.. Тише! Тут снимают фильм. В Риме это видишь каждый день повсюду <…>» [*Le tentazioni*, 00:45:54–00:46:16].

И вот на съемочной площадке под открытым небом аккуратно причесанный силач тащит над головой громадный «камень» (изготовленный из пенопласта или какого-то другого легкого материала, причем с «обтесанными» сторонами в виде квадрата). Сандалии на ногах, металлические наручи и широченный ремень на поясе — все это должно свидетельствовать о том, что на экране показан античный герой. Итальянский «шваценеггер» легко скачет по площадке со своей ношей, швыряет «каменюку», и кто-то из супостатов валится наземь (вернее, на асфальт), а другие разбегаются или бросаются супергерою в ноги. «Геркулес! Он убьет меня!» — кричит пышнотелая красавица в экзотическом костюме, от ужаса обхватив свою голову руками. Тут в кадре возникает еще один нелепый персонаж в шапке и штанах — сущий варвар, который метит в царевну-девицу копьем. Но он, конечно, не успевает его запустить, поскольку в нужный момент появляется Геркулес. «Не волнуйся, я все сделаю!» — кричит он испугавшейся девушке, а варвар в штанах ждет, пока тот «все сделает». Античный силач подхватывает другой снаряд, оказавшийся кстати под рукой (этот «пенопластовый камень» поменьше, но тоже правильной формы), и запускает его в копейщика. Тот валится на асфальт, а супергерой, подхватив на плечи, как мешок, спасенную им царевну, поспешно выносит ее с площадки на полусогнутых ногах. Что и говорить, эта живая ноша потяжелее бутафорских глыб! Уже за камерой «Геркулес» кричит на бегу кому-то из технического персонала: «Держи ее! Я больше не могу!» Пышную даму перехватывают и тем самым освобождают спасителя от тяжести.

Венчает этот забавный эпизод сцена с режиссером: дряхлого старичка в бейсболке и с мегафоном в руках провозят по съемочной площадке в инвалидной коляске, камера схватывает его крупным планом, и этот мастер эпических пеплумов произносит: «Стоп! Хорошо, хорошо».

8.2. Пародии Феллини на пеплумы — II: Термы Каракаллы, «сатирова» борода и «невероятный римлянин» в «Сладкой жизни»

Еще один случай с отсылкой к пеплумам встречается в «Сладкой жизни», созданной за два года до «Искушения» (над *Vita* Феллини работал с середины марта до середины августа 1959 г., а премьерный показ фильма состоялся в начале февраля 1960 г.). В конце 1950-х гг. индустрия итальянских пеплумов только набирала обороты. В карнавальной *La dolce vita* режиссер изобразил современный Рим — расчетливый и сумасшедший, живой и искусственный. Тогда на улицах Города часто можно было встретить киношных «Геркулесов» и прочих «античных» героев. В те годы американские продюсеры, режиссеры и актеры наводнили итальянскую столицу и «штамповали» здесь свои костюмные эпосы. В том же 1959 г. прославленный американский режиссер У. Уайлера снимал эпический фильм «Бен-Гур» в павильонах римской киностудии «Чинечитта». Премьера уайлеровского пеплума на библейский мотив состоялась в ноябре 1959 г.,

[*] См., например, в «Новом путеводителе по итальянскому кино»: [49, p. 103].

а в 1960 г. этот фильм получил 11 премий «Оскар» (впервые в истории кинематографа).

Одна из сцен «Сладкой жизни» представляет вечеринку в Термах императора Каракаллы [*DV*, 00:36:16–00:43:45]. «Чудо! И это всего лишь императорские бани!» — восхищается американка. В этот день в исторических термах собрался весь кинобомонд, чтобы чествовать голливудскую кинозвезду Сильвию (А. Экберг), прилетевшую утром в Рим на съемки фильма: киношники и журналисты, аристократы и музыканты (рок-н-ролл для американской гостьи исполняет Адриано Челентано). Главный герой фильма Марчелло Рубини (М. Мастрояни) танцует с Сильвией и признается в любви сексапильной кинодиве… Но тут к танцующим присоединяется Фрэнки Стаут (А. Дижон): «Божественный актер», — как его характеризует один из присутствующих. И здесь у Феллини проявляется костюмный (фальшивый) языческий Рим из модных пеплумов. Фрэнки, давний знакомый Сильвии, снимается в Италии в каком-то очередном историческом голливудском фильме. «Эй ты, дурачок, что ты тут делаешь? <…> Что ты делаешь в Риме?» — ласково, по-приятельски, обращается к нему Сильвия. «Я приехал на съемки», — отвечает актер, показывая руками на свою накладную бороду: грим. «Ну и видок у тебя!» — восклицает Сильвия. И Фрэнки в ответ: «Тебе не нравится моя сексуальная бородка?» Когда оргия закончилась, актер подходит к столу, за которым сидят Марчелло, Сильвия и ее подвыпивший муж Роберт; последний узнает Фрэнки и шутя похлопывает его по приклеенной «сатировой» бороде: «Хорош, хорош!» Фрэнки Стаут оказался на вечеринке после съемочного дня, он даже не успел снять грим — накладной светлый парик и бороду, напоминающую то ли Гермеса/Меркурия, то ли Вакха, то ли Сатира (ср. замечание А. Каррера: “his blond wig and satyr beard” [48, p. 40]). Американский мачо с сигарой в зубах, в облике античного божества (?) или какого-то исторического героя* заказывает оркестру танец. В термах императора Каракаллы звучит зажигательный «Каракас». Сильвия сбрасывает с ног туфли и пускается танцевать босиком. Во время этой «дикой» оргиастической пляски Фрэнки подхватывает красавицу на плечо и несет ее на себе по площадке ресторана под всеобщие аплодисменты. Музыка звучит крещендо и переходит в марш. Почти все присутствующие в зале собрались поглазеть на захватывающую вакханалию, которую устроили американские актеры.

В этой сцене в термах есть еще одна отсылка к фальшивой костюмной эклектике. К столу, за которым сидят Роберт, Марчелло и другие гости, подходит невысокий мужичок в странном «древнеримском» одеянии — по-видимому, это служащий ресторана. Он подобрал туфли, брошенные Сильвией, и принес их ее мужу Роберту. Данный эпизод (несколько секунд) показателен для всей этой сцены. Услужливый мужчина в «древнеримском» костюме, в очках, с прилизанными волосами (залысиной, напоминающей тонзуру католического священника) и тонкими усиками-ниточками, вовсе не похож на классического римлянина. И Феллини акцентирует на этом внимание: пьяный сноб Роберт останавливает служащего и произносит: «Я думаю, странный костюм… Какая-то помесь римлянина и финикийца» (позже Роберт о нем же: «невероятный римлянин, который вернул ботинки»).

Феллини неоднократно указывает на то, что здесь все *как бы под* античность, но не взаправду: и накладная борода Фрэнки, и нелепый «римско-финикийский» (и то, и другое — псевдо) костюм служащего, и факелы (газовые) на стенах, и рок-н-ролл под Элвиса Пресли в исполнении итальянца Челентано, который подражает манерам «Короля рок-н-ролла». Здесь есть и жалкие остатки античных времен: римские колонны, верхняя часть огромной головы статуи (императора Константина Великого?), будто бы на половину вросшая в землю — по самые уши; на одном постаменте стоит колоссальная ступня какого-то разрушенного каменного великана, на другом — другая ступня и прочий «археологический» антураж.

В карнавальной, вакхической сцене в знаменитых римских Термах Каракаллы Феллини сделал несколько «намеков» на исторические пеплумы. Режиссер выразил отношение не только к костюмам и костюмным фильмам (до 1959 г. — в основном американским), но и к услужливости гостеприимных римлян, готовых рядиться в (псевдо)исторические одежки и спекулирующих на своем давнем, некогда великом, историческом и мифологическом прошлом.

Отсылки к фильмам жанра «меч и сандалия» встречаются и в более поздних кинокартинах Феллини — «Рим», «Амаркорд», «Интервью», причем всегда в ироническом и ностальгическом ключе. Последнее, скорее всего, связано с детскими воспоминаниями маэстро о тех фильмах, что он смотрел в детские и юношеские годы в кинотеатре «Фульгор» в Римини.

8.3. Виселица и крест: «фигура умолчания» режиссера

Автор *FS* далек от какой-либо дидактики, от развенчания язычества и заигрывания с христианством (к чему, напомню, в 1950–1960 гг. прибегали многие создатели пеплумов на тему гибели античных богов и великого Рима). Феллини не показывает зрителям, как на ниве античной культуры вызревают семена религии спасения. Примечательно в этом смысле и то, что в эпизоде о матроне из Эфесса режиссер заменил форму наказания преступника [*FS*, 00:45:50–00:49:35]. Вместо распятия на кресте (как в античном «Сатириконе») он показал повешение. На первый взгляд, казалось бы, это ничего не говорящая «техническая деталь», однако она

* Накладные курчавые волосы и бородка Фрэнки отдаленно напоминают молодого Каракаллу — римского императора рубежа II–III вв., облик которого хорошо известен по многочисленным сохранившимся бюстам.

могла иметь существенное значение для режиссера в его подходе к изображению языческой античности.

Правдивую историю о воине и хитроумной вдовушке в «Сатириконе» Петрония (CX–CXII) Эвмолп рассказывает на корабле своим спутникам («один факт, который свершился на его памяти», CX). Античный автор неоднократно указывает здесь на *crux* и cruciarius (в plural., ибо в романе говорится о нескольких крестах и повешенных); например: «<…> правитель той области приказал <…> распять нескольких разбойников. А чтобы кто-нибудь не стянул разбойничьих тел, <…> возле крестов поставили на стражу одного солдата» (Petr. *Sat*. CXI) [18, с. 113]. О распятых на крестах, похищении родственниками одного из преступников с креста и предложении сострадательной вдовушки пригвоздить к кресту (*cruci affigi*), который «освободился», тело своего покойного супруга — рассказывается в следующей главе «Сатирикона» (CXII). Вставная новелла Петрония о матроне Эфесской была очень популярна в христианской Европе в Средние века и Новое время (см. новую монографию: [80, *passim*]; ср. также: [86, p. 313–336]).

Феллини подает эту легенду несколько иначе. Экстравагантный рассказчик развлекает разношерстную публику, собравшуюся на репетиции похорон Трималхиона: «<…> Случилось так, что неподалеку был вздернут на виселицу вор, и охранять повешенного остался красивый солдатик». В следующей сцене показано, как на *П*-образной перекладине болтается повешенный преступник (в фильме один казненный), а возле виселицы стоит стражник. Во время отсутствия воина-охранника родственники казненного, перерезав веревку, снимают и уносят тело, чтобы его похоронить. А в финале этой вставной новеллы — та же хитрость матроны (только с учетом феллиниевского нюанса с заменой распятого на повешенного) и знаменитая сентерция: «Лучше повесить мертвого мужа, чем потерять живого возлюбленного». Нет никакого намека на распятие на кресте, которое, как (по-видимому) считал Феллини, могло бы напоминать зрителю о новозаветной истории с распятием.

Здесь опять же будет интересно сравнение с фильмом-агонистом 1969 года. В «Сатириконе» Дж. Л. Полидоро Энколпий видит нескольких преступников, распятых на тау-крестах (*crux commissa*, крест *Т*-образной формы); среди них он находит и своего несчастного товарища. Умирающий Аскилт уже не отзывается на призывные крики Энколпия [*Satyricon*, 01:34:50–01:35.48]. Полидоро вводит эту сцену (в романе Петрония ее нет) для того, чтобы показать, что жизнелюбивый и беспутный Аскилт окончил свой путь, как опасный преступник — мучительной и позорной казнью на кресте. Конечно, картина с распятием одного из приятелей-*degenerates* не имеет отношения к христианским мотивам. Однако для современного зрителя крестные муки связаны, в первую очередь, с Христом, Голгофой, воскресением и *тем самым* крестом, что является устойчивым символом христианской религии. Полидоро не мог не учитывать этот аспект двухтысячелетнего наследия европейской культуры.

Феллини не допускает в *FS* прямых или косвенных, исторических или метафорических отсылок к новой христианской эре. Он показывает языческий мир, дохристианский Рим, который еще не воспринял весть о появлении Мессии, поклонялся своим суровым и аморальным богам, божкам и императорам (культ императора складывается в Риме со времени правления Октавиана Августа).

8.4. Fellini Satyricon и музыкальные новации Нино Рота

Уже неоднократно отмечалось, что и музыкальное сопровождение *FS* также носит антипеплумовский характер [98; 110; 130]. Музыка к фильму была написана Нино Рота, который был бессменным автором саундтреков ко всем произведениям Феллини, начиная с «Белого шейха». Подробно о музыке *FS* см. у Э. Сала: [110, p. 93–108]. В романе Петрония постоянно присутствуют указания на звуки, ритмы, музыку, музыкальные инструменты и проч.

Музыка «Сатирикона Феллини» монотонна и умышленно немелодична (ср. [104, p. 40–41, note 16] — “non-melodic”), что, надо сказать, было нехарактерно для Н. Рота. Тревожное звуковое пространство кинокартины усиливается за счет музыкальных эпизодов. Многие сцены сопровождают диссонирующие звуки, присутствуют смешение стилей и полифония инструментов (ср. [130, note 294], с литературой). Лейтмотивы *FS* выглядят «рваными», тоже будто бы «фрагментарными», как и нарратив фильма в целом. Использование Феллини и Рота экзотических инструментов было попыткой «воссоздать» древнюю музыку, причем не только европейскую, но и восточную, в частности, африканскую, как отмечает Дж. Пол [98, p. 213]. По мнению Дж. Соломона,

> “[Rota] evoke an ancient world by creating different sounds sights and gestures. *He replaced the traditional Hollywood musical score with ethnic recordings* (курсив мой. — *А. С.*), stereo typical neo-Latin British accents with a polyglottal Babel, and the shining Alexandria palace with the gloomy, distasteful suburra” [120, p. 116].

Мелодии арфы и флейты, музыкальные инструменты, выполненные под античность (лира, рог, тарелки на пиру Трималхиона) — все указывает на хаотичную атмосферу «Сатирикона», дополняет общее восприятие «фрагментарности» произведения. Музыка Рота полностью порывает с установившейся голливудской традицией помпезных финалов: она больше не отображает привычную коду эпических пеплумов [130, p. 36–43]. Как заметил Дж. Соломон, ко второй половине 1960-х гг. зрительская аудитория «сильно устала от помпезных фанфар и блестящих мраморных колонн» [120, p. 116]. Опыт Феллини–Рота следует рассматривать как попытку режиссера подчеркнуть с помощью музыки композитора, что

в фильме на античный сюжет зритель не находится в привычном для него мире пеплумов.

8.5. Феллини contra пеплум: сходство технических приемов и победа над суперменом

Помимо рассмотренной «фигуры умолчания» в фильме Феллини о древнеримской культуре есть и другие отсылки к *pepla*. Ф. Славацци [118, p. 84–85] обратил внимание на такую параллель: в финале *FS* использован тот же технический прием с преображением, который встречается в «Клеопатре» Дж. Л. Манкевича (этот киноэпос был создан на студии «Чинечитта» в 1961–1962 гг. — за 6 лет до «Сатирикона»). Фильм Манкевича оказался очень влиятельным (упомяну известную статью Дж. Соломона «После Клеопатры: древний мир в кино с 1963 года» [120, p. 113–140] и монографию Ф. Т. Ройстер [109], с примерами и литературой. Суть упомянутого приема с преображением в следующем: кинокамера останавливается на определенной сцене (у Феллини это лицо Энколпия, у Манкевича — серия заставок с историческими картинами к разным разделам), фотографическое изображение преобразуется в художественный рисунок, наподобие античной фрески, как бы поврежденной временем. Совпадение очевидное, хотя я не берусь утверждать о заимствовании Феллини именно у Манкевича.

Федерико Феллини всегда относился к пеплумам с иронией. В одном из интервью он признался, что всегда старается держаться подальше от кино такого рода. Но в своих картинах Феллини не обходит его вниманием. Отсылку к итальянским «мечам и сандалиям» в FS можно усмотреть и в выборе на роль громилы-грабителя известного американского культуриста с суровым лицом Гордона Митчелла[*]. С начала 1960-х гг. Митчелл работал в Европе, где сыграл во многих исторических костюмных кинофильмах[**]. В середине 1960-х, когда мода на пеплумы прошла, бодибилдеры, игравшие в них богов и героев, переключились на роли суперменов, шпионов и киллеров в других жанрах европейского кино, которые стали популярными с конца 1960-х и особенно в 1970–1980 гг.: боевики, фильмы ужасов, шпионские детективы и комедии (в основном криминального характера)[***].

Как замечают П. Бонданелла и Ф. Паччони, перед сменой жанров «Митчеллу даже удалось получить интересную роль в “Сатириконе Феллини” <…>» [44, p. 169]. Это был интересный ход Феллини. Во время скитаний Аскилт и Энколпий оказываются в священном месте, где они знакомятся с разбойником. Тот подбивает приятелей-бродяг выкрасть гермафродита, обладающего даром исцеления. Одна из римлянок, которые сопровождает свою психически нездоровую госпожу, пересказывает байки про волшебные свойства ребенка Гермеса и Афродиты.

> «Завтра мы отведем хозяйку к оракулу — к гермафродиту. Он дитя богов, он мальчик и девочка сразу. Он творит всякие чудеса. Он излечивает людей от чумы, предсказывает будущее. <…> Однажды один город обидел его, и он в наказание превратил этот город в курятник, и все люди там теперь кудахчут как куры… Может быть, он вылечит мою госпожу» [*FS*, 01:24:48–01:25:41].

В храме Энколпий и Аскилт видят, как толпы страждущих просителей приносят чудо-ребенку всяческие дары, не жалеют и сокровищ. В сговоре с разбойником приятели решают поживиться. Перебив охранников, троица уносит гермафродита из храма, но тот умирает от жажды во время перехода через пустыню.

Выбор Митчелла на эту эпизодическую роль был не только точен, но, как представляется, имел дополнительные интертекстуальные корреляции. В европейском культурном контексте тех лет такой прием Феллини в подборе актера амплуа супермена был говорящей отсылкой к отжившим свой век пеплумам с их демонстрацией физической силы, духовной мощи, несгибаемой воли героев (ср. [118, p. 84]). Символичен финал эпизода с Митчеллом. Возле повозки с телом гермафродита разгневанный разбойник бросается на сообщников с кинжалом: «Он умер из-за вас… Я вас убью обоих. Я убью вас!». Между похитителями возникает драка, в ходе которой слабосильным Энколпию и Аскилту удается справиться с мощным соперником: спасая товарища, Аскилт закалывает громилу деревянной палкой.

Таким образом, желание злодеев поживиться приводит к гибели чудесного античного существа — то ли бога, то ли монстра (в фильме его неоднократно называют «полубог» — *semidio*). После того как они становятся виновниками смерти гермафродита, «антигерои» феллиниевского фильма одолевают «пеплумовского» супермена. В этом акте победы, по-видимому, присутствует пародийный момент: можно сказать, что таков был последний аккорд Феллини, которым он иносказательно выразил свое отношение к *pepla*, с их примитивными бифкейками, псевдопатетикой, погоне за массовым зрителем и кассовостью кинопродуктов.

---

[*] Ср. у Ф. Славацци: «В “Сатириконе Феллини” связь с жанром (т. е. “пеплумом”. — *А. С.*) представлена выбором Гордона Митчелла» [118, p. 84].

[**] Укажу выборочно: «Сердце гиганта» У. Скарпелли (Il gigante di Metropolis, 1961), «Завоевание Коринфа», «Юлий Цезарь против пиратов» С. Греко (Giulio Cesare contro i pirati, 1962), «Бренн, враг Рима» Дж. Джентиломо (Brenno, il nemico di Roma, 1963), «Самые сильные рабы в мире» М. Лупо (Gli schiavi più forti del mondo, 1964) и др. Наибольшую известность Г. Митчеллу принесли главные роли в пеплумах «Гнев Ахилла» и «Мацист на земле циклопов» А. Леонвиола (*Maciste nella terra dei ciclopi*, 1961).

[***] Наиболее известным фильмом с участием Г. Митчелла стала французская криминальная комедия «Укол зонтиком» (*Le coup du parapluie*, 1980), где актер исполнил роль наемного убийцы.

9. ОПЫТ ДЕМИСТИФИКАЦИИ АНТИЧНОЙ ИСТОРИИ

В опубликованном новом (2016) учебно-методическом пособии для студентов, специализирующихся по античной истории, профессор СПбГУ О. Ю. Климов поместил списки обязательной и дополнительной литературы по истории древней Греции и древнего Рима. В списках указаны адреса интернет-ресурсов, источники и популярная литература, в том числе и рекомендуемые студентам для просмотра кинокартины (что, надо признать, необычно для методичек, которые обычно готовят «строгие классики», и можно только приветствовать это начинание). Здесь в рубрике «Художественные фильмы в жанре пеплум, снятые на сюжеты из истории древнего Рима» [12, с. 40] перечислено более двух десятков фильмов на тему римской истории. Но не все произведения из этого списка правильно отнести к жанру пеплум, равно как и фильмы, созданные на сюжеты из *истории* древней Греции (точнее — древнегреческой *литературы* и *культуры*, поскольку в основном они сняты по мотивам эпоса и драмы эллинов), которые названы там же на с. 39. К рекомендуемым пеплумам О. Ю. Климов относит, например, «Царя Эдипа» (*Edipo re*, 1967) и «Медею» (1969)* Пьера Паоло Пазолини [12, с. 39, №№ 9, 10]. Однако их неверно причислять к историко-эпическим *pepla* — коммерческим, костюмным фильмам, ориентированным на массового зрителя. Напротив, эти шедевры Пазолини считают классикой артхауса, о них говорят как об авторском интеллектуальном кино [65]. В этом пособии в список «пеплумовских» фильмов попал и «Сатирикон Феллини» [12, с. 40, № 6]. Но названные произведения Пазолини и Феллини, созданные по мотивам античной литературы (древнегреческие трагедии Софокла и Еврипида и древнеримский роман Петрония), являются по сути «антипеплумовскими». Ср. суждение Ф. Ройстер (со ссылкой на Дж. Соломона):

> "Italian filmmakers like Pasolini and Fellini made films set in ancient Rome but changed the treatment of history — getting away from the extravaganza, toward more socially reflective, 'metahistorical' or poetic themes" [109, p. 229, note 43].

«Антиковедческий» фильм Федерико Феллини побуждает зрителя по-иному взглянуть на историю. Возвеличиванию римских правителей и полководцев, прославлению героев, миф о которых утверждали американские и итальянские пеплумы, здесь противопоставлены «антигерои», их порочность и пустота, бессилие и бесшабашность. Великолепию и мощи города-империи автор противопоставляет грязь городских улиц и площадей, распущенность нравов римлян [119; 120]. В *FS* нет ни императоров, ни дворцов, ни полководцев, ни легионов. Феллини исключает богов и божественный гнев — упоминания о богах редки и всегда попусту, они не имеют никакого отношения к развитию сюжета (см. выше, §§ 2.2 и 2.3). Взамен сцен массовых сражений и зрелищных поединков могучих героев показаны в термах грязная стычка приятелей Энколпия и Аскилта из-за юного любовника Гитона (§ 3.2); схватка уродливого паромщика с Аскилтом, которая заканчивается смертью последнего; состязание-игра на арене «лабиринта» завершается поражением квази-Тесея квази-Минотавром (§ 3.3), а в драке с грабителем Энколпию и Аскилту вдвоем едва удается расправиться с сильным противником (§ 8.5). В *FS* нет ни верности, ни искренней любви, ни целомудренных жен (имя легендарной матроны Лукреции, прославившейся своей добродетелью, Аскилт упоминает лишь в обсценном смысле, рассказывая о том, как он провел ночь с Гитоном: «<…> но я поднял меч и, угрожая им, сказал ему: "Если ты Лукреция, то я твой Тарквиний"»). Феллини умышленно избегает каких-либо указаний на предвосхищение эры христианства; как было сказано выше (§ 8.3), он устранил/заменил даже те «технические» детали, которые могли стать косвенными намеками на какие-либо мотивы, связанные с христианскими сюжетами.

«Сатирикон» Феллини лишен пафосности, которая была свойственна мировым пеплумам, к тому времени уже более полувека (с 1910-х гг.) задававшим тон в способах подачи истории и которые сформировали «штампы» в восприятии римской (и не только) древности. Своим опытом художественной трактовки древнеримской истории Феллини старался не столько развенчать историческое костюмное кино, которое доминировало в мировой кинорецепции в начале второй половины XX в., но итальянский художник предпринял попытку демистифицировать тот образ истории, что сложился в массовом сознании во многом благодаря «сандальным» кинокартинам. Отказываясь от привычного — школьного, расхожего, хрестоматийного — восприятия античности, Феллини обнажает в зрителе, по сути, незнание истории древнего Рима. Режиссер предлагает увидеть «вечный город» не через призму ложной патетики — «пеплумовского глянца», но выявляет иные стороны древнеримской культуры — мрачные, демонические, сатирические, карнавальные.

10. ОДИНОЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ В АНТИЧНОСТЬ (ВМЕСТО ЭПИЛОГА)

Рассказанная главным героем история его жизни (точнее, та часть, что «сохранилась») — это скитания квази-Улисса (или квази-Энея), который не ведает ни предсказания, ни исцеления, ни пункта назначения, ни смысла самих скитаний. Проводя своих героев по римским лабиринтам, Феллини во-

* Прославленная оперная певица греческого происхождения Мария Каллас, сыгравшая Медею в одноименном фильме П. П. Пазолини, в пособии О. Ю. Климова ошибочно названа исполнительницей главной роли в «Царе Эдипе». Женские роли в «Эдипе» исполнили две выдающиеся итальянские актрисы: Сильвана Мангано (Иокаста) и Алида Валли (Меропа).

плотил свое видение античной культуры. И подобно мифическому Одиссею, режиссер сам совершил «онейротическое» путешествие, но не в пространстве, а во времени — переместившись в художественное историческое прошлое.

Как уже было сказано (§ 2.3), в художественной (ре)конструкции Феллини исключено влияние богов — Юпитера, Юноны, Минервы, Приапа и вообще вышних сил. Автор сохраняет только мотивы скитаний и лабиринтов. Пробелы-пропуски — основной объем несохранившихся частей петрониевского «Сатирикона» — служили источником вдохновения для Феллини и дали ему возможность включить дополнительные сцены в повествование (на свой вкус). Тем самым режиссер деконструировал стереотипные (или просто знакомые) темы, встречавшиеся в фильмах на сюжеты из истории древнего Рима. Он умышленно изображает не центральные площади и парадные фасады столицы, а городские задворки и пустыни, не захватывающие зрелища гладиаторских схваток и сражений римских легионеров, а предательство, ложь, разврат, убийства, обжорство и т. п. Аморальный облик Рима порождает в зрителе предчувствие катастрофы *Pax Romana*, хотя, как было сказано, до гибели римской империи еще должны пройти столетия.

Несмотря на «погружение в античность», что заняло у Феллини несколько месяцев (см. выше, § 1.1), и роман Петрония, и древнеримская история были для режиссера лишь каркасом, чтобы создать *свое* «историографическое» кинополотно — плод собственных художественных фантазий на тему императорского Рима. Этот фильм об античности Феллини назвал «опытом научно-фантастического путешествия в прошлое» [13, с. 87] (см. эпиграф, взятый к данному очерку [32]; ср. в работах Дж. Пол: [97, p. 109–110; 98, p. 214–215]).

«Сатирикон» стал для Феллини интеллектуальным путешествием в прошлое. И здесь представляется интересной одна интертекстуальная параллель. За год до *FS*, весной 1968 г. вышел научно-фантастический фильм С. Кубрика «Космическая одиссея 2001 года» (*2001: A Space Odyssey*), в котором автор изобразил путешествие в будущее — в двадцать первый век. Масштабная «Одиссея» Кубрика стала не просто культовой картиной, своим путешествием во времени автор совершил прыжок в будущее — его фильм был вехой в развитии кинофантастики. Феллиниевская «одиссея» в первый век нашей эры стала его колумбовским открытием древности. Это были два разнополюсных открытия, только американский и итальянский режиссеры весьма разминулись во времени. Феллини создал свою художественную античность, свой «Сатирикон», свой проект древнего Рима и по сути свой рецепт историографического кинематографа. Для него это был первый опыт погружения в прошлое; потом появится «Рим», «Казанова», «А корабль плывет» и др.

Красочный, сюрреалистичный, откровенный, можно сказать, физиологический фильм Феллини по мотивам одноименного древнеримского романа воссоздавал колорит римского быта (дом богатого торговца, загородная вилла римского аристократа, термы, храмы, атмосфера театра, обстановка на корабле и проч.). Однако знаменитый мастер реализма все равно снял фильм о современной ему жизни и о современном обществе. Стереотипное, ходульное представление античности или идеализированное ее восприятие, заложенное в школе и подогреваемое пеплумами, выхолащивало самое сокровенное в инаковой культуре, делало ее как бы более понятной, но оттого мертвой, невоскресимой. Такой подход к истории угнетал Феллини, возмущал его как художника-интерпретатора. Его «историографический» опыт был именно ударом по фальшивым стереотипам, сложившимся в первой половине прошлого столетия.

В своем «антипеплуме» художник XX века выразил иное отношение не только к древности, но и к современному искусству — против идеализации так называемого «античного духа» и романтизации римских нравов, против «пеплумовского» причесывания и возвеличивания прошлого. В *FS* мы не встретим никаких нравоучений ни в начале, ни в конце фильма*. Нет никакого торжественного или трагического финала, фильм как бы вообще лишен концовки, ведь повествование Энколпия-«Улисса» обрывается на полуслове…

В *FS* при (вос)создании фрагментов истории на экране, Феллини продемонстрировал авторскую трактовку античного Рима и своим опытом «исторической реконструкции» произвел поистине революцию в способе изображения классической древности. Феллини создал новую, *свою собственную*, картину прошлого — живую и актуальную «античность». Это нетрадиционное изображение древнего Рима взламывало давно сложившиеся к тому времени стереотипы восприятия *antiquitas aeterna*. В *FS* — произведении по существу и по стилю революционном для истории кино — Феллини показал, что (если перефразировать известный афоризм Сенеки–Ницше) *cinematographia facta est, quae philologia fuit*. Впрочем, надо признать, что феллиниевская кинорецепция античного Рима не была воспринята и продолжена. По большому счету она так и осталась опытом одиночки**.

---

* После посещения жрицы Энотеи, где Энколпий прошел «сакральное» (сексуальное) очищение и восстановил свои физиологические способности, он снова счастлив и жаждет поскорее возвратиться к привычной «сладкой жизни»: «Прощай, Энотея, щедрая мать. Теперь будем веселиться. Я хочу наверстать упущенное время. Цветок молодости увядает быстро» [*FS*, 02:00:50–02:01:02].

** В основе этой статьи лежит доклад, который был представлен на заседании антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем–VII» (РХГА, 14 декабря 2018 г.), посвященном полувековому юбилею событий в Европе 1968 года. Благодарю участников семинара за вопросы и дискуссию по теме. Также признателен своим друзьям И. Н. Авраменко (Саратов/Энгельс) и А. В. Мосолкину (МГУ, Москва) за обсуждение текста статьи и высказанные замечания. Вся ответственность за возможные ошибки и спорные выводы лежит, разумеется, только на авторе текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алова Л. А. Roma — cinema // Города в кино. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. С. 175–194.
2. Баух Э. «Перстами руки человеческой…»: Феллини — Венеция — Фуко. Книга-Сэфер, 2018. URL: https://books.google.ru/books/about/Перстами_руки_человеч.html?id=jJhGDwAAQBAJ&redir_esc=y (дата обращения: 21.12.2018).
3. Белова Д. А. Эволюция образа женщины в итальянском кино. 1930–1980-е годы. СПб.: Алетейя, 2018. — 142 с.
4. Вайль П. Гений места. М.: АСТ, 2013. — 448 с.
5. Гамзатова П. Р. Лиминальность как архетип в творчестве Ф. Феллини // Обсерватория культуры. 2015. Вып. 3. С. 70–78.
6. Гринцер Н. П. Гомер на рубеже эпох // ШАГИ / Steps. 2015. Т. 1. № 2. С. 23–53.
7. Гуделева Е. М. Экранизация как миромоделирование (по фильму Федерико Феллини «Тоби Даммит») // Литература в кино — в поисках общего языка: материалы всероссийской научно-практической конференции, 25–26 сентября 2014 г., г. Владимир. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. С. 43–51.
8. Дзюмин Д. Экранизация как текстопорождение: художественная мифология Эдгара По в фильме Федерико Феллини «Тоби Даммит» // Flicker: сборник киноведческих работ / ред.-сост. Е. П. Барановская. Омск: Вариант-Омск, 2009. URL: http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm и http://flicker.org.ru/f1/dammit.htm (дата обращения: 24.09.2018).
9. Зенкин С. Н. Конструирование пустоты: миф об Ацефале // Предельный Батай: Сб. стат. / отв. ред. Д. Ю. Дорофеев. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2006. С. 118–131.
10. Иванов Д. «Быть проклятым» Федерико Феллини // Artifex. 2018. Вып. 38. Май. URL: https://artifex.ru/кино/тоби-даммит (дата обращения: 19.11.2018).
11. Кино Европы. Режиссерская энциклопедия / сост. М. М. Черненко; Науч.-исслед. ин-т киноискусства. М.: Материк, 2002. — 204 с.
12. Климов О. Ю. Античная цивилизация. Учебно-методическое пособие. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2016. — 40 с.
13. Константини К. Федерико Феллини / науч. ред. и примеч. А. Б. Махова; пер. с фр. М. Н. Малороссияновой, С. В. Сурковой [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2009. — 271 с.
14. Мерлино Б. Феллини / пер. с фр. Л. Ф. Матяш [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2015. — 309 [11] с.
15. Мосолкин А. В. Какого роста был Одиссей? // ΠΕΝΤΗΚΟΝΤΑΕΤΙΑ: Исследования по античной истории и культуре. Сборник, посвященный юбилею Игоря Евгеньевича Сурикова / под ред. О. Л. Габелко, А. В. Махлаюка, А. А. Синицына. М.; СПб.: Изд-во РХГА, 2018. С. 37–43.
16. Нилова А. Ю. Лермонтовский фрагмент «Это случилось в последние годы могучего Рима…»: особенности формы и проблема источников // УЗПетрГУ. 2015. Ноябрь. № 7. С. 92–94.
17. Панченко Д. В. Гомер, «Илиада», Троя. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2016. — 304 с.
18. Петроний Арбитр. Сатирикон / пер. с лат. под ред. Б. Ярхо // Петроний Арбитр. Апулей. [Сатирикон. Метаморфозы] / сост. и вступ. ст. И. П. Стрельниковой [Биб-ка «Огонек»]. М.: Изд-во «Правда», 1991. С. 23–152.
19. Подосинов А. В. Куда плавал Одиссей? О географических представлениях греков в связи с путешествиями аргонавтов, Геракла и Одиссея // Аристей. 2012. Вып. 5. С. 72–113.
20. Подосинов А. В. Куда плавал Одиссей? О географических представлениях греков архаической эпохи. М.: Языки славянских культур, 2015. — 200 с.
21. Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо. М.: Республика, 1999. — 271 с.

22. Сальникова Е. В. Предыстория волшебства экранов. Мотивы «Илиады» и «Одиссеи» // Наука телевидения. 2018. № 14. № 1. С. 80–157.
23. Светлов Р. В. «Все повидавшие». Тема странствия в образе античного мудреца // AAe. Вып. 5 (в печати).
24. Синицын А. А. Греки и монстры: Об античной мифологии как занимательной этногеографии (эскиз на тему путешествий и открытий) // БИ. 2015. Вып. XXXI. С. 186–213.
25. Синицын А. А. Рецепт Ф. Феллини в изображении древнего Рима // АН. С. 114–123.
26. Суриков И. Е. Гомер [Жизнь замечательных людей]. М.: Молодая гвардия, 2017. — 319[1] с.
27. Тимофеева О. Текст как воплощение плоти: к морфологии опыта Ж. Батая // НЛО. 2005. № 71. С. 89–102. URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2005/71/tim4.html (дата обращения: 22.11.2018).
28. Тимофеевский А. А. Весна Средневековья. 2-е изд., испр. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2017. — 344 с.
29. Тронский И. М. История античной литературы. 2-е изд. Л.: Учебно-педагогическое издательство Министерство просвещения РСФСР, Ленингр. отд., 1951. — 508 с.
30. Трофименков М. Боги в прокате // Коммерсантъ. Власть. 2011. № 44. 7 ноября. С. 50. URL: https://www.kommersant.ru/doc/1797728 (дата обращения: 24.12.2018).
31. Тугуши С. А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (На материале киноискусства второй половины XX века). Дис. … док. искусствоведения. Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова. М.: [Б. и.], 2016. — 320 с.
32. Феллини Ф. Делать фильм / пер. с ит. и коммент. Ф. М. Двин. М.: Искусство, 1984. — 287 с. URL: https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/183123-federiko-fellini-delat-film.html (дата обращения: 20.11.2018).
33. Хаакман А. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 392 с.
34. Ямпольский М. Кино как художественная археология // Сеанс. 2007. № 33/34. С. 240–251.
35. Aldouby H. Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2013. — 186 p.
36. Armstrong R. Eating Eumolpus: *Fellini Satyricon* and Dreaming Tradition // Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern / ed. by J. Parker and T. Mathews. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 109–127.
37. Baldwin B. Ira Priapi // CPh. 1973. Vol. 68. № 4. P. 294–296.
38. Baldwin B. Gareth and Me: A Petronian Pilgrimage // Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel: Essays in Honor of Gareth L. Schmeling / ed. by S. N. Byrne, E. P. Cueva, and J. Alvares. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2006. P. 34–46.
38a. Bannon C. J. The Brothers of Romulus: Fraternal *Pietas* in Roman Law, Literature, and Society. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997. — XI, 234.
39. Barrow R. J. The Myth of Pompeii: Fragments, Frescos, and the Visual Imagination // A Companion to Roman Art / ed. by B. E. Borg. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2015. P. 587–601.
40. Beck R. Some Observations on the Narrative Technique of Petronius // Phoenix. 1973. Vol. 27. № 1. P. 42–61.
41. Bitel A. [Rev.:] Gottskálk Jensson, The Recollections of Encolpius: The *Satyrica* of Petronius as Milesian Fiction. Ancient Narrative, Supplementum 2. Groningen: Barkhuis Publishing and Groningen University Library, 2004. Pp. XII, 327 // BMCR. 2006.01.33. URL: http://bmcr.brynmawr.edu/2006/2006–01–33.html (дата обращения: 12.10.2018).
42. Boccuzzi E. E. Rome: City and Myth in Fellini's *Roma* and Jarmusch's *Night on Earth* // Built Environment. 2000. Vol. 26. № 4. P. 292–302.
43. Bodel J. The *Cena Trimalchionis* // Latin Fiction: The Latin Novel in Context / ed. by H. Hofmann. London; New York: Routledge, 1999. P. 38–51.
44. Bondanella P., Pacchioni F. A History of Italian Cinema. 2nd ed. New York et al.: Bloomsbury Academic, 2017. — 752 p.
45. Brunet E. "Tramandare-tradire": storiografia e senso dell'antico nel Fellini *Satyricon*. Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. 2006. Vol. 49. URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2575 (дата обращения: 14.09.2018).
46. Burke F. The Italian Sword-and-Sandal Film from *Fabiola* to *Hercules and the captive women*: Texts and Contexts // Popular Italian cinema: Culture and Politics in a Postwar Society / ed. by F. Brizio-Skov. London; New York: I. B. Tauris, 2011. P. 17–51.
47. Cameron A. M. Myth and Meaning in Petronius: Some Modern Comparisons // Latomus. 1970. T. 29. № 2. P. 397–425.
48. Carrera A. Fellini's Eternal Rome: Paganism and Christianity in the Films of Federico Fellini. London et al.: Bloomsbury Academic, 2018. — 200 p.
49. Celli C., Cottino-Jones M. A New Guide to Italian Cinema. New York: Palgrave Macmillan, 2007. — XIV, 234 p.
50. Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film / ed. by A. J. L. Blanshard, K. Shahabudin. London: Bristol Classical Press, 2011. — VIII, 264 p.
51. Coffey M. Roman Satire. London: Methuen & Co, 1976. — XVI, 289 p.
52. Courtney E. A Companion to Petronius. Oxford: Oxford University Press, 2001. — XXII, 238 p.
53. Curchod O. Le sourire et la fresque: la représentation de l'Antiquité dans Fellini-Satyricon // Positif. 1984. № 276. Février. P. 30–37.
54. Dick B. F. Adaptation as Archaeology: *Fellini-Satyricon* 1969, from the "Novel" by Petronius // Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation / ed. by A. S. Horton and J. Magretta. New York: Frederick Ungar, 1981. P. 145–167.
55. Dumont H. L'Antiquité au cinéma: Vérités, légendes et manipulations / Préface de J. Tulard. Paris; Lausanne: Nouveau Monde Éditions; Cinémathèque suisse, 2009. — 648 p.
56. Dusi N. M. La marionetta intermediale. Pinocchio e Il Casanova di Federico Fellini // Arabeschi 2017. № 10. URL: http://www.arabeschi.it/32-la-marionetta-intermediale-pinocchio-e-il-casanova-di-federico-fellini/ (дата обращения: 24.11.2018).
57. Eisenhauer R. After Romanticism. New York et al.: Peter Lang, 2008.
58. Fava C. G., Viganò A. I film di Federico Fellini. 4 ed. Roma: Gremese, 1995. — 198 p.
59. Fabbri P. Fellinerie. Incursioni semiotiche nell'immaginario di Federico Fellini. 2 ed. Rimini: Guaraldi, 2016. — 158 p.
60. Fellini F. Preface // Fellini's Satyricon / ed. by D. Zanelli; trans. E. Walter and J. Matthews. New York: Ballantine Books, 1970. P. 43–46.
61. Flanagan K. M. Rethinking Fellini's Poe: Nonplaces, Media Industries, and the Manic Celebrity // Adapting Poe: Re-Imaginings in Popular Culture / ed. by D. R. Perry, C. H. Sederholm. New York: Palgrave Macmillan, 2012. P. 59–69.
62. Foreman W. C. Fellini's Cinematic City: Roma and Myths of Foundation // Forum Italicum. 1980. Vol. 14. № 1. P. 78–98.
63. Fronzi G. L'altro Casanova. Le memorie nell'immaginario cinematografico di Federico Fellini // Segni e comprensione. 2011. Vol. 74. P. 56–76.
64. Gianotti G. F. Petronio e gli altri nel *Satyricon* di Federico Fellini // Lexis. 2012. Vol. 30. P. 565–583.
65. Glass L. *300* and *Fellini-Satyricon*: Film Theory in the Tertiary Classroom // Dialogue: The Interdisciplinary Journal of Popular Culture and Pedagogy. 2014. Vol. 1 (1). URL: http://journaldialogue.org/issues/issue-1/300-and-fellini-satyricon-film-theory-in-the-tertiary-classroom/ (дата обращения: 17.09.2018).

66. Goldman M. [Rev.:] *G. Jensson: The Recollections of Encolpius. The Satyrica of Petronius as Milesian Fiction* // AN. 2005. Vol. 4. P. 181–186.
67. Grossardt P. Heimkehr, Traum und Wiedererkennung. Zur Rezeption der *Odyssee* in Petrons *Satyrica* // Hermes. 2007. Bd. 135. № 1. S. 80–97.
67a. Grossardt P. Die *Cena Trimalchionis* gelesen als Parodie auf die *Ilias* // Hermes. 2009. Bd. 137. № 3. S. 335–355.
67b. Grossardt P. Der Trojanische Krieg in der Darstellung des Trimalchio (Petron, *Sat*. 59,4–5) // RhM. 2012. Bd. 155. № 3/4. S. 310–363.
68. Günsberg M. Italian Cinema: Gender and Genre. New York: Palgrave Macmillan, 2005. — IX, 243 p.
69. Harrison S. J. Dividing the Dinner: Book Divisions in Petronius' *Cena Trimalchionis* // CQ. 1998. Vol. 48. № 2. P. 580–585.
70. Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth / ed. by I. Berti and M. Garcia Morcillo. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008. — 266 p.
71. Highet G. Whose *Satyricon* — Petronius' or Fellini's? // Horizon. 1970. Vol. 12. № 4. P. 42–47.
72. Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà / ed. by M. García Morcillo, P. Hanesworth, Ó. Lapeña Marchena. New York; London: Routledge, 2015. — VI, 329 p.
73. Iridon C., Presadă D. Petronius' *Satyricon* and its Cinematographic Transposition // Language and Literature — European Landmarks of Identity. 2015. Vol. 16. P. 246–252 (= Diacronia bibliometric database [BBD], Universitatea din Piteşti. URL: http://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A24529 [дата обращения: 23.09.2018]).
74. Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990 / ed. by R. Kinnard, T. Crnkovich. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2017. — 256 p.
75. Jensson G. The *Satyrica* of Petronius as a Roman Palimpsest // AN. 2002. Vol. 2. P. 86–122.
76. Jensson G. The Recollections of Encolpius: The *Satyrica* of Petronius as Milesian Fiction. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2004. — XII, 329 p.
77. Jensson G. Sailing from Massalia, or Mapping Out the Significance of Encolpius' Travels in the Satyrica // Cultural Crossroads in the Ancient Novel / ed. by M. P. Futre Pinheiro, D. Konstan, and B. D. MacQueen. Berlin; Boston: De Gruyter, 2018. P. 7–15.
78. Kezich T. Federico Fellini. His Life and Work / trans. by M. Proctor, V. Mazza. New York: Faber & Faber, 2006. — 444 p.
79. Konstan D. Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994. — XIII, 270 p.
80. Karaman E. H. Ephesian Women in Greco-Roman and Early Christian Perspective. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018. — XIII, 193 p.
81. Kovács S. Fellini's 'Toby Dammit': A Study of Characteristic Themes and Techniques // JAAC. 1972. Vol. 31. № 2. P. 255–261.
82. Lanzani R. Objets portables, prothèses et mise en scène: l'expérience du corps. Maîtrise en arts visuels. Thèses et mémoires. Québec: Université Laval, 2017. URL: http://hdl.handle.net/20.500.11794/27739 (дата обращения: 27.09.2018).
83. Le péplum. L'antiquité au cinéma / dir. par C. Aziza (CinemAction). Condé-sur-Noireau; Paris: Corlet; Télérama, 1998. — 183 p.
84. Lindner M. Rom und seine Kaiser im Historienfilm. Frankfurt am Main: Verlag Antike, 2007. — 332 S.
85. Lucanio P. With Fire and Sword: Italian Spectacles on American Screens, 1958–1968. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994. — 542 p.
86. McGlathery D. B. Petronius' Tale of the Woman of Ephesus and Bakhtin's Material Bodily Lower Stratum // Arethusa. 1998. Vol. 31. № 3. P. 313–336.
87. Moliterno G. The A to Z of Italian Cinema [The A to Z Guide Series]. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2009. — LIV, 449 p.
88. Moravia A. Documentary of a Dream: A Dialogue between Alberto Moravia and Federico Fellini // Fellini's Satyricon / ed. by D. Zanelli; trans. E. Walter and J. Matthews. New York: Ballantine Books, 1970. P. 23–30.
89. Molyviati Ou. Growing Backwards: The *Cena Trimalchionis* and Plato's Aesthetics of Mimesis // Philosophy and the Ancient Novel / ed. by M. P. Futre Pinheiro and S. Montiglio. Groningen: Barkhuis; Groningen University Library, 2015. P. 1–18.
90. Nethercut W. R. Petronius, Epicurean and Moralist // CB. 1967. Vol. 43. P. 53–55.
90a. Nethercut W. R. Fellini and the Colosseum: Philosophy, Morality and the *Satyricon* // CB. 1971. Vol. 47. P. 53–59.
91. Nisbet G. Ancient Greece in Film and Popular Culture. 2nd ed. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2008. — XIV, 188 p.
92. Of Muscles and Men: Essays on the Sword and Sandal Film / ed. by M. G. Cornelius. Jefferson, NC; London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011. — VI, 212 p.
93. Pacchioni F. Inspiring Fellini. Literary Collaborations behind the Scenes. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2014. — XII, 237 p.
94. Pace N. Colloquio con Luca Canali su *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon*: L'immaginario dell'antico. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Gagetti, F. Slavazzi [Quaderni di Acme]. Milano: Cisalpino, 2009. P. 43–58.
95. Panayotakis C. Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the *Satyrica* of Petronius. Leiden; New York; Köln: Brill, 1995. — XXV, 225 p.
96. Pasticci S. La presenza del *Satyricon* sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini // Musica/Realtà. 2010. Vol. 91. № 1. Marzo. P. 77–126.
97. Paul J. Rome Ruined and Fragmented: The Cinematic City in *Fellini–Satyricon* and *Roma* // Cinematic Rome / ed. by R. Wrigley. Leicester, UK: Troubador, 2008. P. 109–120.
98. Paul J. *Fellini–Satyricon*: Petronius and the Film // Petronius: A Handbook / ed. by J. R. W. Prag and I. D. Repath. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. P. 198–217.
99. Pezzini F. L'odissea di Encolpio. Sesso, licantropi & labirinti nel *Satyricon* di Petronio. Bologna: Odoya, 2017. — 319 p.
100. Petronii Arbitri *Cena Trimalchionis* / ed. by M. S. Smith. Oxford: Clarendon Press, 1975. — XXXVI, 233 p.
101. Pomeroy A. J. Then it was Destroyed by the Volcano: The Ancient World in Film and on Television. London: Gerald Duckworth, 2008. — VIII, 152 p.
102. Pomeroy A. J. The Peplum Era // A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen / ed. by A. J. Pomeroy. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2017. P. 145–159.
103. Pomeroy A. J. Franco Rossi's Adaptations of the Classics // A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen / ed. by A. J. Pomeroy. Malden, MA: Wiley Blackwell, 2017. P. 253–270.
104. Praet D. Modernism and postmodernism in Antiquity, and the (post-)modernist reception of the Classical: from the *Satyrica*-novel by Petronius to the *Satyricon*-opera by Bruno Maderna // Receptions of Antiquity / ed. by J. Nelis. Gent: Academia Press, 2011. P. 33–55.
105. Prieto Arciniega A. "Rome Is No Longer in Rome": In Search of the Eternal City in Cinema // Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà / ed. by M. García Morcillo, P. Hanesworth, Ó. Lapeña Marchena. New York; London: Routledge, 2015. P. 163–183.
106. Prats A. The Individual, the World, and the Life of Myth in *Fellini Satyricon* // South Atlantic Bulletin. 1979. Vol. 44. № 2. P. 45–58.
107. Raith O. Petronius, ein Epikureer. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1963. — VI, 83 S.
108. Rotondi A. Polidoro *Satyricon*: per una rivalutazione del *Satyricon* di Polidoro–Bini // Studi Urbinati. B. Scienze umane e sociali. 2008–2009. Vol. LXXVIII–LXXIX. P. 273–281.

109. Royster F. T. Becoming Cleopatra: The Shifting Image of an Icon. New York; London: Palgrave Macmillan, 2003. — XIII, 258 p.
110. Sala E. “Qualcosa di arcaico e di modernissimo al tempo stesso”. Primi appunti sulle musiche di Nino Rota per il *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon*: L’immaginario dell’antico. Scene di Roma antica. L’antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Gagetti, F. Slavazzi. Milano: Cisalpino, 2009. P. 93–108.
111. Salvador Ventura F. J. La villa de los suicidas: una lección felliniana de cultura clásica // Cine y representación: Reproducciones de mundos en re-construcciones fílmicas / ed. F. J. Salvador Ventura. Paris: Université Paris-Sud, 2014. P. 111–123.
112. Sampino G. Il *Satyricon* come “ipertesto multiplo”. Forme e funzioni dell’intertestualità nel romanzo di Petronio. Diss. … Università degli studi di Palermo. Palermo, 2017. — VI, 447 p. URL: https://biblio.ugent.be/publication/8556713/file/8556715.pdf (дата обращения: 16.10.2018).
113. Schmeling G. Petronius: Satirist, Moralist, Epicurean, Artist // CB. 1969. Vol. 45. P. 49–50, 64.
114. Segal E. Arbitrary Satyricon: Petronius & Fellini // Diacritics. 1971. Vol. 1. № 1. P. 54–57.
115. Sharrett Chr. *Tobi Dammit*, Intertext, and the End of Humanism // Federico Fellini: Contemporary Perspectives / ed. by F. Burke and M. R. Waller. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2002. P. 121–136.
116. Sinitsyn A. A. ‘Know thyself’ through the dialogue with the Others: Formation of the ancient cultural dichotomy ‘Hellenes — Barbarians’ // Judaica Petropolitana. 2017. Vol. 8. P. 48–82.
117. Slater N. W. From *Harena* to *Cena*: Trimalchio’s *Capis* (Sat. 52. 1–3) // CQ. 1994. Vol. 44. № 2. P. 549–551.
118. Slavazzi F. L’immagine dell’antico nel *Fellini-Satyricon* // *Fellini Satyricon*: L’immaginario dell’antico. Scene di Roma antica. L’antichità interpretata dalle arti contemporanee: I Giornata di studio. Milano, 6 marzo 2007 / a cura di R. De Berti, E. Gagetti, F. Slavazzi [Quaderni di Acme]. Milano: Cisalpino, 2009. P. 59–92.
119. Slavazzi F. Scene di Roma antica: da Fellini a Villa Adriana // L’antico al cinema. Miti, personaggi, storie, conoscenza / a cura di P. Iaccio, M. Menichetti. Atti del convegno (Salerno, 2008). Napoli, Liguori, 2009. P. 135–150.
120. Solomon J. In the Wake of Cleopatra: The Ancient World in the Cinema Since 1963 // CJ. 1996. Vol. 91. № 2. P. 113–140.
121. Solomon J. The Ancient World in the Cinema. Rev. ed. New Haven; London: Yale University Press, 2001. — XIX, 364 p.
122. Sullivan J. P. The *Satyricon* of Petronius: A Literary Study. London: Faber & Faber, 1968. — 302 p.
123. Sullivan J. P. The Social Ambience of Petronius’ *Satyricon* and Fellini Satyricon // Classical Myth and Culture in the Cinema / ed. by M. M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, 2001. P. 258–271.
124. Surliuga V. Simulation and Ekphrasis: Zanzotto’s Poetry in Fellini’s *Casanova* // Literature/Film Quarterly. 2009. Vol. 37. № 3. P. 224–233.
125. Sütterlin A. Petronius Arbiter und Federico Fellini: Ein strukturanalytischer Vergleich [Studien zur klassischen Philologie]. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1996. — 239 S.
126. Tagliani G. Twentieth and Twenty-first centuries: Literature, Film, Theory, Culture [Rev.: Hava Aldouby. Federico Fellini. Painting in Film, Painting on Film. Toronto: University of Toronto Press, 2013. Pp. 186] // Annali d’italianistica. 2014. Vol. 32. P. 651–653. URL: https://www.academia.edu/10048814/Review_Federico_Fellini_Painting_in_Film_Painting_on_Film (дата обращения: 10.08.2018).
127. The Ancient World in Silent Cinema / ed. by P. Michelakis, M. Wyke. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2013 (repr. 2015). — XXI, 379 p.
128. The New Peplum: Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs Since the 1990s / ed. by N. Diak, Foreword by D. R. Coon, Afterword by St. L. Sears. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. — 242 p.
129. Thomas G. Sexual Confusion, the Attractions of Moral Chaos, and the Contrarieties of Personality: Navigating the Vagaries of Fellini Satyricon (1969) // BLFJ. 2015. May 21. URL: https://brightlightsfilm.com/sexual-confusion-the-attractions-of-moral-chaos-and-the-contrarieties-of-personality-navigating-the-vagaries-of-fellini-satyricon-1969/#.XKhz5LiRSK8 (дата обращения: 12.08.2018).
130. Vendries Chr. La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951–1963). Entre reconstitution et réinvention // MEFRA. 2015. Vol. 127. № 1. P. 259–304. URL: https://journals.openedition.org/mefra/2791 (дата обращения: 19.08.2018).
131. Vicentini S. Petronio-Fellini Nell’odissea del “Satyricon” // Bresciaoggi. Cultura. 26.03.2018. URL: http://www.bresciaoggi.it/home/cultura/petronio-fellini-nell-odissea-del-satyricon-1.6389177 (дата обращения: 16.09.2018).
132. [Winkler M. M.] Classical Myth and Culture in the Cinema / ed. by M. M. Winkler. Oxford: Oxford University Press, 2001. — IX, 350 p.
133. Winkler M. M. Cinema and Classical Texts: Apollo’s New Light. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — XI, 347 p.

Сокращенные обозначения кинофильмов

(цитируются по русским версиям, опубликованным на электронном ресурсе в свободном доступе; во всех случаях автор перевода не указан)

[*DV*] — *La dolce vita* (1960). К/ф «Сладкая жизнь» (реж. Ф. Феллини): URL: https://www.youtube.com/watch?v=wKvcmiz5OBk (дата последнего обращения: 14.11.2018).

[*FR*] — *Fellini Roma* (1972). К/ф «Рим» (реж. Ф. Феллини): URL: https://ok.ru/video/231108512363 (дата последнего обращения: 30.10.2018).

[*FS*] — *Fellini Satyricon* (1969). К/ф «Сатирикон Феллини» (реж. Ф. Феллини): URL: https://www.hdkino.cc/fantasy/21483-satirikon.html (дата последнего обращения: 12.12.2018).

[*Le tentazioni*] — *Le tentazioni del dottor Antonio* (1962). К/ф «Боккаччо-70» (вторая новелла «Искушение доктора Антонио», реж. Ф. Феллини) — фильм озвучен по заказу клуба «Другое кино»: URL: http://www.onlinelife.club/5513-bokkachcho-70–1962.html (дата последнего обращения: 29.10.2018).

[*Satyricon*] — *Satyricon* (1969). К/ф «Сатирикон» (реж. Дж. Л. Полидоро) — сокращенная версия фильма: URL: http://kino-history.net/satyricon-1968 (дата последнего обращения: 16.11.2018).

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.014
УДК 94(32).07; 791.43–2

Колоколова Н. С.
Колоколова Наталия Сергеевна — аспирант, кафедра Истории древнего мира,
Саратовский научный исследовательский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия
E-mail: 12.natalia@mail.ru

ДРЕВНИЙ РИМ И СОВРЕМЕННАЯ ПОЛИТИКА: НЕКОТОРЫЕ СТЕРЕОТИПЫ ВОСПРИЯТИЯ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ В АМЕРИКАНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье рассматривается влияние событий и процессов, происходивших в мире в первой половине XX в., на формирование образа императорского Рима в голливудских пеплумах. На примере наиболее значительных фильмов («Бен-Гур», «Крестное знамение», «Спартак» и др.) показано, что Рим в этих фильмах устойчиво ассоциировался с насилием, агрессией, гонениями на христиан, моральным разложением. В 30–50 гг. режиссеры делали сознательные отсылки к диктаторским режимам Германии и Италии, а затем основной идеей стала необходимость противостоять «безбожному коммунизму». История Древнего Рима сделалась удобным полем для формирования на материале той исторической эпохи ценностей, важных для Америки того времени.
Ключевые слова: пеплум, Голливуд, христианство, Рим, Америка, диктатура, демократия.

Kolokolova N. S.
ANCIENT ROME AND MODERN POLITICS:
CERTAIN STEREOTYPES OF THE PERCEPTION OF THE ROMAN EMPIRE
IN AMERICAN CINEMA OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

The article discusses the impact of events and processes that took place in the world in the first half of the twentieth century on the formation of the image of imperial Rome in Hollywood peplums. The example of the most significant films (*Ben-Hur*, *The Sign of the Cross*, *Spartacus*, *etc*.) shows that Rome in these films was consistently associated with violence, aggression, persecution of Christians, and moral decay. In the 1930s — 1950s the directors made conscious references to the dictatorial regimes of Germany and Italy, the main idea then being the need to resist "godless communism". The history of ancient Rome had become a convenient field for the formation of values that were important for America at that time.
Keywords: peplum, Hollywood, Christianity, Rome, America, dictatorship, democracy.

Кинематограф, практически с самого его изобретения, обращается к историческому жанру, который на протяжении развития киноискусства, претерпевая различные трансформации, создавал и продолжает создавать представления об определенных персонажах, событиях, и даже целых эпохах. Исторический фильм о Древнем Риме — так называемый пеплум, появившись в Италии, что было вполне естественно, быстро обрел свои позиции и за океаном. Сама по себе история Рима не была чужда американцам — уже при создании США римские идеи и образы оказали значительное влияние на формирующуюся нацию, которая и мыслилась первоначально как «новый Рим за океаном» [16]. Отцы-основатели вполне сознательно создавали страну, которая в своей основе опиралась на традицию Римской республики, не только в идейном плане, но и в вопросах государственного устройства [14; 15; 19]. Конечно, интерес к римскому наследию по мере изменений самой страны, ее буржуазного развития и связанной с этим демократизацией системы образования, ее приближением к практическим нуждам, не мог не уменьшиться. В принципе, основы отношения среднего американца к римскому наследию хорошо передают слова одного из персонажей романа Дж. Д. Карра «Чаша кавалера»:

> «— Ну так вот. Однажды я слышал, как этот старый хрыч произносил речь в Соединенных Штатах. <…> В зале не было слышно ни кашля, ни шороха, хотя он нарушал все ораторские принципы, рассказывая анекдоты, от которых должна была покраснеть любая истинная леди. Но это было не самое худшее. Ему хватило наглости процитировать не менее двух фраз по-латыни. По-латыни!
>
> Слушатели недоуменно посмотрели друг на друга. Было очевидно, что масштаб совершенного преступления им не вполне ясен.
>
> <…>
>
> — Приводить латинские цитаты — снобизм и дурной вкус. Это свидетельствует о высокомерном отношении к единственной персоне на земле, которая имеет значение, — среднему, маленькому, обычному человеку. Знает ли такой человек хоть слово полатыни? Нет! Мешает это ему? Нет! Счастлив сообщить, что латынь умирает даже в наших самых реакционных, поросших мхом колледжах. Ее следует запретить! Любой человек, который хотя бы знает латынь, <…> должен быть расстрелян!»

Роман этот написан в 1953 г., но такое отношение к «научному» Риму появилось задолго до этого. Иное дело Рим массовой культуры. Фильмы о древнем Риме сулили заведомый коммерческий успех за счет их зрелищности и драматизма событий.

Copyright © 2018

Интересно, что уже с самого начала голливудские пеплумы практически не касались Римской республики (за исключением ее последних десятилетий). Внимание кинематографистов привлекали тема более масштабная исторически, имеющая особое значение для судеб европейского человечества, и в то же время близкая и актуальная для американцев и в то время, и позже — эпоха возникновения христианства [13, p. 230]. История, таким образом, не только являлась фоном, на котором разворачиваются «дела давно минувших дней», но и служила формированию определенных представлений об актуальных проблемах современности. Именно в рамках этих фильмов формировались те стереотипы восприятия Римской империи, которые останутся неизменными до 1964 г., до выхода на экраны «Падения Римской империи» Э. Манна. На этом фоне фильмы о Клеопатре, например, имеют периферийное значение, поскольку сконцентрированы на совершенно иной проблематике, Рим существует в них лишь как фон для действий их героини — даже убийство Цезаря предстает как эпизод биографии Клеопатры, и не более того [8, p. 145]; об экранных воплощениях Клеопатры см.: [21, p. 178–191].

Ярким примером, отражающим эти тенденции исторического кинематографа в начале XX в., является фильм с довольно громким слоганом: «Безусловно, наиболее выдающаяся кинокартина, которая когда-либо была создана» — «Бен-Гур» (1907), снятый канадским режиссером Сидни Олкоттом. М. Сирино невысоко оценивает как его смысловую, так и визуальную составляющую. Исследовательница пишет: «он состоял из нескольких сцен в интерьере, морского боя, снятого на близлежащем пляже, и нескольких пожарных, управляющих колесницами на местном ипподроме» [8, p. 70]. Кинофильм, уложившийся в пятнадцать минут, по сути, представляет собой, как и многие другие картины того времени, схематично набросанную костюмированную постановку по мотивам известного романа американского писателя Л. Уоллеса, без какой-либо особой смысловой нагрузки.

Активно жанр пеплум, как, впрочем, и американский кинематограф в целом, начинает развиваться в период Первой мировой войны и после ее окончания, когда Америка выходит по многим параметрам в лидирующие страны. «За годы войны американские исторические и библейские боевики превзошли пышностью и масштабностью итальянские», — отмечает Р. П. Юренев [7, с. 59]. Однако одной зрелищностью дело не ограничивается, пеплумы этого времени формируют вполне определенный образ Рима.

В этом смысле интересно новое обращение к уже однажды использованному сюжету. Немой фильм «Бен-Гур» (1925), как и картина 1907 г., был создан по мотивам одноименного романа. При этом фильм 1925 года был гораздо зрелищнее своего предшественника [3, с. 58–59; 12, p. 165–166]. Книга Уоллеса была чрезвычайно популярна и значилась в списке бестселлеров на втором месте после Библии около 50 лет. Действие картины начинается в Палестине в 26 г. от Рождества Христова. Главный герой — еврейский аристократ Бен-Гур, на долю которого выпадает множество испытаний. Но многое в его судьбе определяется встречей с Иисусом, который спасает его, умирающего от жажды, дав напиться воды. В этом фильме, пожалуй, впервые был показан контраст римских и христианских ценностей, и, безусловно, Рим здесь воспринимается в негативном свете. Уже первые строки фильма указывают на его «антиримскую» направленность: «Языческий Рим был в зените своего могущества. Поступь его железных легионов потрясла мир; и из каждой страны звучали крики пленных народов, молящих об избавителе». Рим показан завоевателем Иудеи, народ которой ненавидит его и мечтает избавиться от его господства. Римляне в фильме грубы, надменны, жестоки. Подобное впечатление создают не только действия главных героев, они очень ярко раскрываются и в эпизодах. Для поведения римлян в фильме характерны сцены как немотивированной жесткости по отношению к женщине на улице, так и целенаправленных издевательств над рабами. Проявляется подобные качества и в более «мирных» формах: например, демонстративно воруя яблоки на рынке, римляне как бы подчеркивают, что они являются хозяевами на этой земле и им позволено делать все, что угодно. Однако в фильме все же превалирует конфликт не столько мира римского и христианского, сколько римского и «завоеванного Римом» (в данном случае Иудеи). Он воплощается в истории взаимоотношений главных героев, Бен-Гура и его друга детства Мессалы, приехавшего спустя годы в Иудею в качестве военного трибуна римского легиона. Отношение римлян к покоренному народу очень ярко выражено словами Мессалы, которые он говорит Бен-Гуру: «Быть римлянином — значит править миром, быть евреем — значит ползать в грязи».

В 1932 г. С. Б. Де Милль создает фильм «Крестное знамение» по мотивам одноименной пьесы английского драматурга Уилсона Баррета, написанной в 1895 г. Более ранние постановки произведения относятся к 1904 (Великобритания) и 1914 (США) гг. По своему сюжету фильм, равно как и пьеса, чрезвычайно напоминает исторический роман “Quo vadis?” польского писателя Генрика Сенкевича, очень популярный в то время и неоднократно экранизировавшийся впоследствии. Префект Рима Марк влюбляется в христианку Мерсию, императрица Поппея любит Марка, поэтому стремится уничтожить соперницу. Не желая разлучаться с любимой, Марк в надежде встретиться с осужденной на смерть Мерсией в ином мире, выбирает смерть на арене. Таков краткий сюжет фильма, начинается же он сценой пылающего Рима и смехом императора Нерона, играющего на арфе и декламирующего стихи. «Властелин мира», «бог», «божественный цезарь» (так именует себя он и его приближенные) показан

в фильме даже не как «злодей», а как довольно безвольный, глупый, скучающий, пресыщенный жизнью человек. С самых первых кадров ярко показан контраст между римлянами и христианами. Их скромный быт противопоставлен праздности римлян, ищущих все более изощренных развлечений. Противопоставление женских образов только усиливает это впечатление: целомудренная Мерсия, не отрекшаяся от своей веры, и порочная Поппея, погрязшая в интригах. Фильм содержит довольно много откровенных для того времени моментов, а сцена купания Поппеи в ванне, наполненной ослиным молоком, была вырезана и восстановлена уже в 1990-е.

Пожалуй, именно в этой кинокартине впервые показана невероятная ненависть и жестокость римлян (причем как знатных, так и бедных) по отношению к христианам. Это вполне объяснимо: де Милль мыслил свой фильм как моральное послание американцам, жившим в самые мрачные годы великой депрессии. Пролог фильма призывал зрителей обратить взоры назад, на тех «мужчин и женщин, которые считали свои идеалы дороже своей жизни… Жертвы этих мучеников, которые отдали свои жизни на кроваво-красном песке римских арен сохраняют для нас вечную Истину. Вера, родившаяся тогда, по-прежнему доступна». В фильме проводилась очевидная параллель с современной ему Америкой. В рекламном буклете к нему было указано: «История роскоши и экстравагантности Рима находит поразительные параллели в нашей легкой жизни до роковой осени 1929 г.» [9, p. 133].

Сам режиссер говорил:

> «Если Америка не вернется к чистым идеалам наших великих предков, она перейдет в небытие подобно Риму» [20, p. 132].

Несомненно, создатели этого фильма предлагали зрителям идентифицировать себя с христианами, и воспринимать картину, зная, что Рим со своей жесткостью и порочностью через какое-то время падет, а христианство, в конечном счете, одержит победу. Америка как представитель христианского мира выступает здесь против Рима, христиан угнетающего.

Новый поворот в восприятии событий кинофильма, произошёл после его повторного запуска в прокат. Маргарет Маламуд пишет:

> «<…> связь между римским прошлым и геополитическим настоящим была сделана явной во время Второй мировой войны, когда в 1943 г. *Paramount* переиздал «Крестное знамение» Де Милля с новым прологом и эпилогом» [10, p. 208–209].

Пролог теперь объявлял: «Нерон думал, что он владыка мира. Он не более заботился о жизни других людей, чем Гитлер». Эпилог и рекламный плакат для фильма изображают крест, образованный из бомбардировщиков союзников. Тем самым фильму, созданному за несколько лет до начала войны, придали смысловую окраску, созвучную времени. Пожалуй, именно с этого времени начинается отождествление в массовых представлениях Древнего Рима и нацистской Германии. Вообще со времени Второй мировой войны политические аллюзии делаются практически неизбежной чертой американского кино о Древнем Риме.

После войны кинопроизводству пришлось столкнуться с принципиально новым явлением — возникновением и стремительным ростом популярности телевидения. По мнению Р. Н. Юренева, именно конкуренция с телевидением и породила в Америке новый вид коммерческого фильма — «фильм-гигант», цветное зрелище длительностью три-четыре часа [7, с. 187]. Подобные фильмы вызывали огромный зрительский интерес, прежде всего, привлекая своей пышностью, красочностью, спецэффектами (как правило, в батальных сценах), одновременно удовлетворяя и естественную тягу к знанию исторического прошлого, представленного зачастую весьма далекой от исторической реальности картиной. Р. П. Соболев отмечает значимость эффекта от просмотра подобного фильма — зритель уйдет домой в полной уверенности, что при его просмотре приобрел новые и ценные знания по древней истории. Поэтому нередко для воздействия на массы использовался именно жанр пеплума, в котором можно неявно, иносказательно обратить внимание зрителя на те, или иные события, подчеркнуть одни и вовсе исказить другие [4, с. 188].

В те годы американское кино продолжало уделять пристальное внимание эпохе становления христианства, причем фильмы этой тематики делаются все более заостренными идеологически. Это вполне объяснимо, поскольку противостояние «безбожному тоталитаризму» стало одним из важнейших направлений внешней политики США и, как отмечает М. Маламуд, «религия сделалась выражением американизма периода Холодной войны» [11, p. 124]. В 1956 г., обращаясь к зрителям в прологе своего фильма «Десять заповедей», режиссер Сесиль де Милль, ярый антикоммунист по убеждениям, говорил:

> «Являются ли люди собственностью государства или они — свободные души перед лицом Бога (under God)? Та же самая битва продолжается по всему миру и в наши дни».

Слова эти, хотя сказаны они перед фильмом, посвященном библейской тематике, могут быть хорошим эпиграфом и к фильмам о Риме.

В сущности, эти фильмы исходят из модернизированной позиции древних христианских общин, согласно которой языческий Рим являлся рассадником язычества, порока и жестокости. М. Винклер отмечает, что подобный взгляд встречается и у римских историков, особенно Саллюстия, «который приписывает упадок Рима роскоши (*luxuria*) и жажде власти (*lubido dominandi*) [18, p. 167]. Действительно, картина разложения, нарисованная Саллюстием, впечатляет. Он пишет:

> «Сначала усилилась жажда денег, затем — власти; все это было как бы главной пищей для всяческих зол. Ибо алчность уничтожила верность слову, порядочность и другие добрые качества; вместо них она научила людей быть гордыми, жестокими, продажными во всем и пренебрегать богами. Честолюбие побудило многих быть лживыми, держать одно затаенным в сердце, другое — на языке готовым к услугам, оценивать дружбу и вражду не по их сути, а по их выгоде и быть добрыми не столько в мыслях, сколько притворно» (Sall. *Cat*. 10. 3–5; 11. 1; 12. 1–2).

Раннехристианская традиция, а вслед за ней и новоевропейская мысль во многом унаследовала эту картину.

Позднереспубликанский, а особенно — пришедший ему на смену императорский, Рим становится почти архетипическим примером общества, которое характеризуют мощь и порок. Мощь находит свое воплощение в мании величия правителей, эксплуатации рабов и абсолютизации военной силы. Порочность римлян проявляется в их тяге к роскоши, сексуальным излишествам и гладиаторским играм. Моральный упадок, разложение, близость падения — таково распространенное представление об императорском Риме, и именно этот негативный взгляд на него получил широкое распространение в американском кинематографе.

Как следствие, римляне предстают в роли жестоких властителей и гонителей сторонников новой веры. Анализируя данное явление, Мартин Винклер пишет:

> «Поскольку Понтий Пилат, местный администратор имперского римского правительства, допустил, чтобы распятие произошло, а его солдаты это осуществили, римляне в фантазии и народной культуре христианских обществ почти по необходимости являются “плохими парнями”» [18, p. 167].

Сам Рим воспринимался американцами середины XX в. вполне определенно. Они видели в императорском Риме аналогию с нацистской Германией и другими режимами, которые воспринимались как враги американской демократии [11, p. 122] — в этом случае Рим предстает военной диктатурой, стремящейся к покорению всего мира. Возвеличивание одного народа — римлян, идея их всемогущества и особого предназначения в совокупности с императорским культом — все это не могло не ассоциироваться с фашистским режимом.

Первым крупным проектом на римскую тему в 50-е годы становится фильм *Quo vadis* (1951) американского режиссера Мервина Лероя, являющаяся экранизацией исторического романа польского писателя Генрика Сенкевича. В основе сюжета лежит история любви римлянина Марка Виниция и христианки Лигии, разворачивающаяся на фоне драматических событий становления христианской религии во времена правления императора Нерона. Тон изложения задается с самого начала фильма, текстом, который произносится за кадром:

> «Имперский Рим является центром империи, бесспорным владыкой мира. Но вместе с этой мощью неизбежно приходит испорченность: никто не уверен в своей жизни, человек находится во власти государства, убийство заменяет справедливость. <…> От кнута и меча нет спасения. То, что какая-либо сила на земле может поколебать основы этой пирамиды власти и испорченности, человеческих страданий и рабства, кажется непостижимым».

Такой силой, подчеркивает фильм, стало христианство. Таким образом, противопоставляя Рим и христианство, фильм следует заложенной «Крестным знамением» традиции.

Образ типичного римлянина в фильме складывается из нескольких составляющих. Это, прежде всего, римский народ, который предстает жестокой безликой толпой, жаждущей зрелищ и крови. Высшую степень порочности римлян воплощает в себе их повелитель, император Нерон. Исследователи расходятся во мнениях, является ли этот образ отсылкой к Гитлеру и нацистской Германии [17, p. 55–62], или к Муссолини и фашистской Италии [20, p. 140–141], однако сама аналогия с диктаторами XX в. является несомненной. Другую часть римского народа представляет Марк Виниций, первоначально самый обычный римский полководец с типичными римскими ценностями; встреча с христианкой Лигией, меняет не только его представления о любви, но и отношение к жизни в целом. Именно в истории Виниция и Лигии изображена своеобразная «встреча Рима и христианства». Но если этот союз, пройдя через непонимание, все же приходит к любви, то «встреча» римлян и первых христиан оканчивается для последних смертью. Императорский Рим в кинофильме олицетворяет безграничную власть, и поражает зрителей своей помпезностью и мощью, что особо ярко контрастирует с ценностями и бытом первых христиан. Римляне в *Quo vadis* — толпа, обожающая даже такого порочного императора, как Нерон, готовая поверить ему и наслаждаться казнями несчастных христиан. Именно тот факт, что христиане не были виновны в поджоге Рима, усиливает контраст между ними и их безжалостными палачами — римлянами. Вся сюжетная линия фильма балансирует между двумя концепциями, двумя мирами, причем Рим здесь воплощает в себе зло.

В том же ключе развивает тему фильм с оригинальным названием *The Robe*, которое не имеет точно установленного русского перевода, и фильм может именоваться «Плащаница», «Багряница», «Туника» и «Крест римского центуриона». Польский исследователь Ежи Теплиц пишет:

> «Цвет и широкий экран позволяли достичь новых, невиданных до сих пор эффектов… Христиане, которых бросают на съедение львам на цирковых аренах, пылающий Рим, борьба гладиаторов, оргии — где еще можно найти более увлекательные сюжеты?» [5, с. 41].

Нужно отметить, что перечисленные автором «римские сюжеты», являются, пожалуй, самыми распространенными в кинофильмах о Древнем Риме — их мы наблюдаем как в более ранних картинах, так и во многих последующих.

«Крест римского центуриона» открывается внушительным визуальным эффектом, который и демонстрирует кинематографическое новшество: зритель наблюдает, как раздвигаются тяжелые, красные занавески, за которыми открывается расширенный обзор римской арены. Эти темно-красные занавески, отмечает М. Сирино, двусмысленно олицетворяют как роскошь Древнего Рима, так и темно-красную одежду Христа [8, p. 48]. Режиссер Генри Костер (кстати говоря, бежавший от нацизма из Германии в Америку в 1932 г.) обращается в своем кинофильме к истории о римском центурионе Марцелле Галлионе. На протяжении фильма он превращается из грубого, ведущего довольно беззаботный и распутный образ жизни человека в твердого последователя учения Христа. В завершении картины, не приняв предложение Калигулы отступиться от Христа в обмен на жизнь, Марцелл и его возлюбленная Диана (имя совершенно немыслимое для древнего Рима!) идут на смерть.

Обращает на себя внимание значительное усиление обличительности по отношению к Риму в этом фильме. В разговоре Марцелла с христианкой Мириам, он утверждает, что мир строится на силе, а не на доброте: «Сила — вот на что можно рассчитывать». Для нее же есть нечто большее, чем сила — вера. Римляне в фильме выступают прежде всего как убийцы Христа. Об этом красноречиво говорят слова Деметрия Марцеллу:

> «Ты распял Его! Ты мой хозяин, но ты освободил меня. Я никогда не буду служить тебе, римская свинья! Вы именуете себя властителями мира. Воры! Убийцы! Дикие животные! Будьте вы прокляты, будь проклята ваша империя!»

В фильме звучит и критика римских общественных отношений, рабства прежде всего. Неслучайно фильм начинается с закадрового повествования от лица Марцелла, представляющего римскую знать, «живущую в свое удовольствие и ничего не созидающую». Он говорит: «Мы достигли уровня, когда в Риме больше рабов, чем жителей <…> сегодня мы торгуем человеческими душами». Иначе о рабстве говорит Деметрий. На слова, что быть в доме сенатора Галлиона рабом — это честь, он отвечает: «Быть рабом все равно где — везде ты пёс».

Интересно, что, в отличие от других фильмов подобной тематики, любовная линия здесь несколько отступает перед показом непростых взаимоотношений Деметрия и Марцелла. Из господина Марцелл превращается в верного друга для своего бывшего раба. Их заключительный обмен фразой: «До свидания, друг», — окончательно разрушает иерархию владельца — раба и устанавливает их равенство, дружбу и общую для них веру. Но в целом Марцелл, как и подобные персонажи в других кинофильмах («Крестное знамение», *Quo vadis*), является все же исключением — героем, идущим против римского общества, так что по этому персонажу нельзя судить о римлянах вообще.

Отчасти ключ к пониманию того, почему римляне изображаются американском кинематографе с отрицательной стороны лежит в словах Марцелла, обращенных к Калигуле на суде.

> «Империей правят люди. Люди иногда допускают ошибки. И это была самая большая ошибка Рима, <…> я лишь хочу показать Ваши возможности. Если империя желает мира и братства между всеми людьми, то мой царь будет на стороне Рима и империи. Но если империя изберет путь агрессии и рабства, это принесет ей агонию и сотрет с лица земли».

Именно тот факт, что, в глазах американцев (и не только), римляне пошли по второму пути, привел в итоге, по мнению авторов, к падению империи.

Интересно, что современные аллюзии в этом фильме в процессе его создания несколько изменили свое содержание. Когда продюсер Франк Росс во время Второй мировой войны купил права на экранизацию романа, послужившего основой для фильма, он хотел, чтобы его фильм показал конфликт между римским упадком и христианской чистотой, которая являлась бы параллелью с преследованиями, которые осуществляли Гитлер и Муссолин в то время. Но в 1953 г. «Крест римского центуриона» был воспринят публикой прежде всего с позиции высокой обеспокоенности, борьбы и веры американской демократии против злого советского Антихриста [20, p. 28–29]. В итоге можно утверждать, что римляне, безусловно, выступают в качестве некоего «врага», а кто именно является этим врагом, вероятно, диктовало время показа фильма, и определяли зрители. Несмотря на то, что формально Рим с его милитаризмом одерживает победу (главные герои погибают, а Калигула остается у власти), за ним с его идеалами нет будущего, оно за христианством, а, следовательно, по мысли авторов, и за Америкой.

После «Креста римского центуриона» был создан связанный с ним сюжетно фильм «Деметрий и гладиаторы» (1954), который, однако, с одной стороны, уступал предшественнику по идейному накалу, а с другой — не имел и особого коммерческого успеха. Но затем в развитие темы противостояния христианства и Рима последовал один из самых известных и самых титулованных фильмов на древнеримскую тематику — «Бен-Гур» Уильяма Уайлера (1959). «Бен-Гур» был более чем радушно встречен критиками: о чем свидетельствует абсолютный рекорд премии Оскар в виде 11 наград, продержавшийся 37 лет. «Бен-Гур» также входит в список 100 величайших фильмов по версии Американского института кино [8, p. 83–84]. Пользовался фильм огромным интересом и у массовой аудитории, что ярко отражено его внушительными

кассовыми сборами (при бюджете 15 млн долларов сборы только в США составили 74 млн). Описания съемок «Бен-Гура» уже по традиции эпического жанра были обращены на то, чтобы еще больше поразить зрителей. Е. Н. Карцева отмечает:

> «<…> 50 тысяч статистов, 78 великолепных белых скакунов, океаны "крови", 400 фунтов человеческого волоса, закупленного в Италии для париков и бород, огромные, дорогостоящие декорации Иудеи и Рима — все это должно было показать зрителю, что для него не поскупились» [1, с. 205].

В экранизации 1925 г. основной конфликт фильма, выраженный в отношениях Бен-Гура и Мессалы, касался в первую очередь завоевательной политики Рима, и противопоставления римлян и евреев; теперь на первый план выдвигается религиозная составляющая конфликта. Римляне показаны, прежде всего, в противопоставлении с людьми нового мира — христианами. Таким образом,

> «в истории взаимоотношений еврея Иуды Бен-Гура и его друга Мессалы, чья слепая преданность Риму превращает бывших друзей в непримиримых врагов, персонифицируются противостояние христианства и язычества, конец античности и начало новой эры» [2, с. 339].

Это не значит, что тема несправедливости имперского гнета и законности борьбы против него остается в стороне. Напротив, в диалогах Мессалы и Бен-Гура она выражена с предельной отчетливостью:

> «*Мессала*: <…> Твой народ покорён.
> *Бен-Гур*: Вы можете завоевать нашу землю, убить людей, но это не конец. Мы снова поднимемся против вас.
> *Мессала*: Ты тешишь себя несбыточными мечтами <…> сейчас в мире есть одна сила, одна реальность, смотри на запад, не будь глупцом, смотри на Рим!»

Бен-Гур, как и его соотечественники, внешне подчиняется римлянам, но не покоряется им, он верит, что его народ еще освободится, и будет процветать. Его антагониста Мессалу заботят, прежде всего, интересы Империи, да и свои мечты связанные с возможностью приблизиться к императору, который для него является богом, богом, обладающим реальной земной властью, что для него гораздо ценнее богов небесных, поэтому он просит друга предать его соотечественников, несогласных с властью Рима. Для Бен-Гура же Рим — зло и оскорбление всего святого, он душит его и его народ, всю землю. Он говорит Мессале: «Когда Рим падет, ты услышишь такой крик свободы, который мир никогда не слышал». В этой фразе, на наш взгляд, сконцентрирована та ненависть к Риму, которая сохраняется на протяжении всего повествования.

Итак, по словам М. Сирино,

> «в эпосах на темы Нового Завета Соединенные Штаты принимают на службу Святую Землю и получают одобрение Бога для всей своей прошлой и настоящей борьбы за свободу против тиранических режимов: имперской Британии, фашистской Италии, нацистской Германии, или коммунистического Советского Союза» [20, p. 23].

Очень характерно отражает идеи кинофильма речь Мессалы об особой миссии Рима:

> «Судьба нас выбрала, для того, чтобы мы несли в мир цивилизацию. Теперь все уголки связаны воедино нашими дорогами и морскими путями. Римское право, архитектура, литература — это вершины человеческого разума. <…> Убеди своих людей, что сопротивляться Риму бесполезно, хуже того это приведет только к одному — к истреблению твоего народа».

Эти слова, тем более обращенные к еврею, несомненно, могли быть восприняты как олицетворение нацистских лозунгов. Но, как ни парадоксально, в них также можно найти аналогии и с политикой США, позиционирующих себя как носителей «демократии и мира», а по своим действиям уже тогда весьма далеких от этого. В связи с этим некоторые историки указывают, что «Бен-Гур», подобно более ранним историческим эпосам,

> «может использовать двусмысленность, присущую кинематографическому дискурсу о Риме, предполагая, что римский авторитаризм представляет аналогию с попыткой ограничения гражданских свобод американским правительством в годы маккартизма в начале 1950-х годов» [8, p. 84].

Неудивительно, что этот идеологически заостренный фильм получил в целом негативную оценку у советских кинокритиков. Например, Е. Н. Карцева пишет о нем так:

> «Картина, излагающая историю "современника Христа", еврея Бен-Гура, на долю которого выпали нечеловеческие страдания, скучна, риторична и затянута» [1, с. 205].

По мнению Карцевой, образ Бен-Гура является наглядной иллюстрацией основных библейских заповедей, искусственно созданным положительным героем; и американцы вынуждено обращаются к древности, по причине того, что в современной американской действительности не было героя, достойного преклонения и подражания. Солидарен с подобными оценками и Р. Н. Юренев, отмечая лишь знаменитый эпизод с гонками в цирке, остальное же оценивая критически [6, с. 10]. По мнению этого исследователя, реклама фильма, вероятно, войдет в историю рекламы, в отличие от фильма, который в историю искусства не войдет, даже несмотря на обилие полученных им наград.

Негативные отзывы советских исследователей были обусловлены не только критичным отношением к жанру «исторического боевика» и многим элементам западной культуры, но и общим атеизмом советской идеологии, а также политической конъ-

юнктурой того времени. В условиях борьбы с религией, с новой силой развернувшейся в те годы, трудно было ожидать положительной оценки фильма, показывающего обновляющую роль христианства для античного мира, равно как в условиях сложных отношений с Израилем главный герой-еврей вряд ли был уместен политически. Поэтому в СССР фильм был просто обречен на жесткую критику, какими бы достоинствами он ни обладал.

Вне зависимости от различных оценок, «Бен-Гур», созданный во время расцвета фильмов-пеплумов, явился вершиной этого жанра. Это было связано со многими факторами: зритель был уже основательно подготовлен к восприятию подобного рода картин, но еще не был пресыщен ими; тесная связь с христианской тематикой, противопоставление христианских ценностей римским и их моральная победа, в которой видели иносказательное изображение победы американских ценностей, не могли не вызвать живого интереса публики и киноакадемиков в протестанско-католической Америке. Наконец, масштабные сцены и спецэффекты, оцененные высоко даже советскими исследователями, несомненно, привлекали в кинотеатры большое количество людей. Своего рода итогом является «Бен-Гур» и в формировании массовых стереотипных представлений о Риме. В фильме, оказавшем колоссальное влияние на массовое сознание американских (и не только) зрителей, римлянин (квинтэссенцией которого является Мессала) предстает лишь жестоким завоевателем и рабовладельцем, для которого не имеет никакого значения дружба и простые человеческие ценности, единственной и абсолютной ценностью провозглашается Рим. Римляне с одинаковой легкостью предаются развлечениям и отправляют Христа на Голгофу. В том контексте рассматриваемых событий, когда именно римляне выносят приговор Иисусу, они *a priori* не могут быть положительными героями, каковы бы не были возможные политические аналогии с тем временем.

Завершая этот обзор, следует сказать несколько слов и об одном из самых известных фильмов о событиях древнеримской истории, фильме С. Кубрика «Спартак» (1960) (кстати говоря, единственном голливудском пеплуме, который шел в советском прокате уже в 60-е годы). Он отличается от рассмотренных ранее картин отсутствием прямой связи с христианской тематикой — ведь его события разворачиваются за семь десятилетий до рождения Иисуса Христа; однако связь с религией, основателю которой еще только предстояло родиться, прослеживается иносказательным образом. Так, голос за кадром в самом начале фильма, говорит о времени происходящих событий:

> «В I веке до н. э., накануне рождения новой религии христианства, которому было суждено сбросить языческую тиранию Рима и создать новое общество <…>»

В этой фразе, очень ярко обозначено уже ставшее в какой-то мере традиционным противопоставление Рима и христианства. Мученическая смерть Спартака на кресте — как символ его непримиримости и твердости, также не может не вызывать определенных ассоциаций. Отличается от более ранних эпических картин и начало фильма: вместо впечатляющих кадров с марширующими римскими легионами, первые кадры «Спартака» показывают одинокого римского солдата, поддерживающего дисциплину в рабском лагере в Ливии. «Присутствие Рима в мире, таким образом, сводится к его основному влиянию — сдерживанию с помощью силы» [8, p. 105]. Римская республика в кинофильме, с одной стороны, достигла своего зенита, однако, ее в то же время «подтачивала смертельная болезнь — рабство». Главный герой фильма, Спартак, «закованный в цепи, но непримиримый», олицетворяет рабов Рима, в которых, несмотря на их внешнюю покорность, живет мечта о свободе. Свобода в данном фильме предстает абсолютной ценностью, ради которой стоит жить и умирать. Римляне — рабовладельцы лишают людей главного, поэтому они так же являются «отрицательными героями», как и в фильмах, посвященных христианской тематике. В сущности, изображенный в фильме позднереспубликанский Рим по своим характеристикам практически не отличается от императорского: та же абсолютизация силы, власти, безнравственность. М. Винклер отмечает:

> «Фундаментальная тема американский фильмов, имеющих сюжетом древний Рим — это могущество, неизбежно ведущее к порче. Стандартный образ Римской империи представляет военную диктатуру, которая беспощадно подавляет всякое сопротивление своему господству и порабощает завоеванных» [18, p. 169].

Примеры мы можем увидеть в любой кинокартине того времени — но именно в «Спартаке» подобное представление достигает своеобразного апогея. Слова Марка Красса, адресованные его греческому рабу Антонину, в полной мере иллюстрируют силу той деспотичной власти, которую Рим распространил на мир.

> «Там, мальчик, Рим великий, могущественный, и страшный в своем могуществе. Вот сила, которая держит весь мир как колосс. Ни один человек не может противостоять Риму, ни одна нация не может противостоять ему. <…> Есть только один способ иметь дело с Римом, Антонин: ты должен служить ему, ты должен склониться перед ним, ты должен пасть ниц к его ногам, ты должен любить его <…>»

В этом монологе мы имеем возможность увидеть Рим глазами римского полководца и политического деятеля Марка Лициния Красса, то есть представителя того самого Рима, который и распространяет эту деспотичную власть на мир. Парадоксальное сочетание слов «должен» и «любить»,

отражает невозможность сопротивления мощи Рима, бегства от нее, люди «вынуждены любить» Рим, ведь никто не может ему противостоять. Визуально усиливает слова Красса римская армия, марширующая через город — именно эта сила, военная мощь во многом и олицетворяет могущество Рима. Неограниченная власть проявляется не только в военной силе, но и во вседозволенности, порождающей испорченность нравов. Слова Марка Красса приобретают дополнительную окраску, благодаря тому, что адресованы они не просто рабу, а молодому человеку, которого Красс хочет соблазнить. М. Винклер отмечает, что для пуританской Америки бисексуальность Красса, выраженная в фильме в сцене «устриц и улиток», (предшествующей речи о величии и мощи Рима), является наиболее сильным указанием на моральную испорченность как результат их неограниченной власти [18, p. 69]. Таким образом, «Спартак» во многом продолжает своеобразную «традицию» изображать римлян порочными, жестокими захватчиками, для которых абсолютными ценностями являются лишь сила и власть.

Итак, тенденциозность при создании образа императорского Рима была заложена в голливудских фильмах изначально, причем с течением времени она все больше обострялась в силу политической и идеологической конъюнктуры. Если Римская республика со времени Войны за независимость представала как образец гражданских добродетелей, то императорский Рим — это центр насилия и произвола. Римляне выступают, прежде всего, как гонители первых христиан, жестокие завоеватели, чья порочность контрастирует с высокой нравственностью сторонников новой веры. Расцвет интереса к теме Древнего Рима в американском кинематографе приходится на послевоенное время, и стремящийся к покорению мира Рим с его милитаризмом, пренебрежительным отношением к другим народам, несомненно, должен был вызывать четкие ассоциации и с фашистскими режимами в недалеком прошлом, и с СССР в настоящем. Так древний Рим вписывался в контекст Холодной войны, в котором дальнейшая победа христианства подразумевала успех США в борьбе с советским «Антихристом».

По словам М. Маламуд, одной из крупнейших исследовательниц «голливудской античности»,

> «две тысячи лет спустя битва холодной войны против безбожного государства, которое превращает своих подданных в рабов, также будет выиграна христианством и американской военной силой. Смысл голливудских исторических эпосов ясен: Бог на стороне христианской, демократической Америки» [10, p. 211].

Таким образом, история Древнего Рима сделалась удобным материалом для формирования новых ценностей, тех, которые служат современной американской демократии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Карцева Е. Сделано в Голливуде. М.: Искусство, 1964. — 264 с.
2. Лавров Н. Н., Лаврова В. Ф. Премия «Оскар» (награды, рекорды, фильмы, рейтинги, жанры). Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. — 384 с.
3. Садуль Ж. Всеобщая история кино / под общ. ред. С. И. Юткевича. Т. 4. Ч. 2: Голливуд. Конец немого кино. 1919–1929 / пер. с фр. А. М. Григорьева и др. М.: Искусство, 1982. — 558 с.
4. Соболев Р. П. Голливуд. 60-е годы. Очерки. М.: Искусство, 1975. — 240 с.
5. Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М.: Искусство, 1966. — 307 с.
6. Юренев Р. Н. Современное киноискусство капиталистических стран. М.: Знание, 1961. — 34 с.
7. Юренев Р. Н. Чудесное окно: Краткая история мирового кино. М.: Просвещение, 1983. — 287 с.
8. Cyrino M. S. Big Screen Rome. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 2005. — XIV, 274 p.
9. Malamud M. An American Immigrant in Imperial Caesar's Court: Romans in 1930s Films // Arion. 2004. Vol. 12. № 2. P. 127–159.
10. Malamud M. Ancient Rome and Modern America. Oxford; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009. — XI, 296 p.
11. Malamud M. Cold War Romans // Arion. 2007. Vol. 14. № 3. P. 121–154.
12. Miller H. The Charioteer and the Christ: *Ben-Hur* in America from the Gilded Age to the Culture Wars // Indiana Magazine of History. 2008. Vol. 104. № 2. P. 153–175.
13. Mora C. J. The Image of Ancient Rome in the Cinema // Film–Historia. 1997. Vol. 7. № 3. P. 221–243.
14. Mullett Ch. F. Classical Influences on the American Revolution // CJ. 1939. Vol. 35. № 2. P. 92–104.
15. Sellers M. N. S. The Roman Republic and the French and American Revolutions // The Cambridge Companion to the Roman Republic / ed. by H. I. Flower. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 347–364.
16. Shalev E. Rome Reborn on Western Shores: Historical Imagination and the Creation of the American Republic. Charlottesville: University of Virginia Press, 2009. — XIII, 311 p.
17. Winkler M. M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture / ed. by S. R. Joshel, M. Malamud, and D. T. McGuire. Baltimore MD; London: Johns Hopkins University Press, 2001. P. 50–76.
18. Winkler M. M. The Roman Empire in American Cinema after 1945 // CJ. 1997–1998. Vol. 93. № 2. P. 167–196.
19. Winterer C. From Royal to Republican: The Classical Image in Early America // JAH. 2005. Vol. 91. № 4. P. 1264–1290.
20. Wyke M. Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History. London; New York: Routledge, 1997. — X, 237 p.
21. Wyke M., Montserrat D. Glamour Girls: Cleomania in Mass Culture // Cleopatra. A Sphinx Revisited / ed. by M. M. Miles. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2011. P. 172–194.

Русская история и киноискусство

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.015
УДК 791.43/.45; 82–293.7

Давыдова Т. Т.
Давыдова Татьяна Тимофеевна — доктор филологических наук, профессор,
Московский политехнический университет, Москва, Россия
E-mail: t. t.davydova@gmail.com

АТАМАН СТЕПАН РАЗИН В КИНОСЦЕНАРИЯХ И РОМАНАХ 1910-х — 1930-х гг.

В статье рассматриваются трактовки образа Степана Разина в киносценариях М. Горького и Е. Замятина, романах В. Каменского и А. Чапыгина. Анализируются контактные связи Горького с зарубежным кинематографом, структура персонажей и поэтика горьковского сценария о Разине; обсуждаются разные концепции образа казачьего атамана, его взаимоотношения с другими персонажами в произведениях названных авторов, созданных в конце 1910-х — первой половине 1930-х гг.
Ключевые слова: Степан Разин, киносценарий, фольклоризм, Горький, Замятин, Каменский, Чапыгин.

Davydova T. T.
THE ATAMAN STEPAN RAZIN
IN THE SCREENPLAYS AND NOVELS OF THE 1910s — 1930s

The article deals with the interpretation of the Stepan Razin's image in M. Gorky's and E. Zamyatin's screenplays and novels by V. Kamenskiy and A. Chapygin. The article analyses M. Gorky's connections with the foreign cinema, the character structure and the poetic manner of Gorky's Razin play script; it considers different concepts of the image of the Cossack ataman and his relations with other characters in the works of the aforementioned authors.
Keywords: Stepan Razin, scenario/screenplay, folklore style, Gorky, Zamyatin, Kamenskiy, Chapygin.

Светлой памяти моей матери

Образ казачьего атамана, народного героя Степана Разина был созвучен русским писателям, жившим в эпоху революций начала XX века. Этот образ анархического бунтаря интересовал и кубофутуриста неославянофильской ориентации В. В. Каменского, автора романа «Стенька Разин» (1916). Перу М. Горького принадлежит киносценарий «Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов» (1923). В историческом полотне А. П. Чапыгина «Разин Степан» (1925–1927) обе выделенные тенденции объединены. Среди киносценариев Е. И. Замятина, написанных им за рубежом в 1930-е гг., наиболее примечателен «Стенька Разин» [7, с. 95–112]. Но киносценария М. Горького, не опубликованного при его жизни и не реализованного ни во французском, ни в советском кино, Е. И. Замятин, скорее всего, не знал (подробнее об этом см. в нашей работе: [5, с. 352 слл.]). Поэтому каждый из названных писателей независимо друг от друга создал свою концепцию личности казака Степана Разина и исторического смысла народного движения, которое связано с его именем.

Среди предпосылок написания Горьким и Замятиным киносценариев на разинскую тему их сотрудничество в Секции исторических картин Театрального отдела Наркомпроса (ТЕО). Вскоре после революции Горький возглавил проект «Инсценировка истории культуры»: в редколлегию входили также Замятин, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Тихонов, М. Ф. Андреева, А. А. Блок, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский, К. А. Марджанов. Цель этого проекта Горький сформулировал в статье «Инсценировка истории культуры»:

> «Россия должна изыскивать все новые средства и приемы просвещения масс. Одним из таких средств является инсценировка истории общечеловеческой культуры в форме театральных представлений и картин для кинематографа. Предполагается создать цепь живых картин, пантомим, пьес и сценариев для кино — ряд представлений, которые в общей связи дали бы зрителю наглядное и ясное понимание истории духовного и физического развития человечества, истории общечеловеческого творчества и труда» [2].

Горький написал для данного проекта схему мимического представления «Из жизни первобытных людей» (см.: [1; 8]), но проекту не суждено было реализоваться. Однако на этом сотрудничество Горького с кинематографом не закончилось: оказавшись за рубежом, он начал пробовать себя в кинодраматургии. Горький стал автором упомянутого выше сценария о Разине, создав две редакции текста и наброски-заготовки к нему, написанные размером былинного стиха.

Ранний вариант сценария, вероятно, был начат в России в 1921 г. или в первые месяцы после отъезда за границу, а завершен он был в феврале 1923 г. В конце 1922-го к Горькому обратилась западноевропейская кинопромышленная фирма через своего

Copyright © 2018

представителя С. Горона по поводу написания сценариев. После заключения с нею договора в январе 1923 г. Горький показал Горону первый вариант сценария о Разине, а тот предложил внести в него правки. Хотя данная переработка была в тягость писателю, он вынужден был взяться за нее из-за стесненных материальных обстоятельств. Эти же причины побудили и Замятина, оказавшегося в 1930-е гг. за рубежом, написать для французского кинематографа киносценарий «Стенька Разин».

31 мая 1923 г. Горький выслал заказчику переделанный сценарий и перечислил правки в сопроводительном письме:

> «Прибавил вводную картину нравов пограничных городов; ввел новое лицо: песенника Бориса <…> смягчил характер Разина, <…> подчеркнул фигуру матери» [3, с. 186].

Первое и второе исправления свидетельствуют о расширении эпического начала в киносценарии.

У Горького, наряду с образами повстанцев братьев Степана и Фрола Разина, казака Корнилы Яковлева, крестного отца и антагониста Степана, а также музыканта-разинца Бориса и казачки Домны и персидской княжны, возлюбленных Степана, значим образ матери Степана, оказывающей нравственное влияние на своего сына. Степан Разин и его мать напоминают ставших каноничными для молодой советской литературы Павла Власова и Ниловну из романа «Мать». При этом обе пары персонажей вызывают аллюзии на Евангелие: как и Богоматерь, горьковские героини приносят в жертву делу, которому они сочувствуют, своих сыновей. Особенно близок этике Христа своим аскетизмом, нежеланием личного счастья революционер Павел Власов. Существуя в конкретно-исторических эпохах (в 1668 г. и в 1905 г.), благодаря аллюзиям на Евангелие, Степан Разин, Павел Власов и их матери причастны к мифологическому обобщенному времени.

В киносценарии Горького мать Разина впервые появляется в эпизоде «Ссора», в котором сталкиваются московские стрельцы с приехавшими в казацкий городок Черкасск казаками. Она разделяет легендарную веру в причастность казаков к значимым историческим событиям Смутного времени: «…мы, казаки, Москву от Польши оборонили, мы царя дали москвичам, а Москва губит нас, проглотит она, зверь, вольный Дон!»

Психологическая характеристика героини в данном эпизоде следующая:

> «Степан Разин и его мать сидят у ворот хаты; мать — мрачная старуха в черном, с падогом в руках. Она угрюмо смотрит вдаль…»
>
> «Мать Разина говорит, пристукивая палкой по земле и с ненавистью глядя на гуляющих стрельцов…» [4, с. 191].

В этом же эпизоде мать Степана сопровождает возглавляемую им толпу казаков, что противостоит московским людям: противникам казаков и Яковлеву она угрожает палкой, Яковлева, схватившего Степана, «бьет палкой по рукам», идет рядом с освобожденным Степаном и «что-то говорит ему, указывая палкой в степь» [4, с. 192, 193], пересчитывает сподвижников Степана, а после его избрания атаманом «удовлетворенно кивает головою» [4, с. 194]. Выразительным лейтмотивом образа матери Разина является палка, которая, как и жесты, точно передает «настроения, душевные переживания» героини [6, с. 207].

В эпизоде «Нападение на хутор» перед тем как покинуть с казаками родной Дон, Степан «опускается на колени перед матерью, она крестит его, говорит:

> «— Бедных не обижай. Коли богу правда дорога, он тебе поможет. Правда — наша, правда — казацкая, — помни! Правда у свободного народа, у холопей нет правды, помни! Разин прижимает руки ее к своему лицу и долго держит их так» [4, с. 195].

Мать Разина благословляет на подвиги и казаков — его сподвижников. В обоих эпизодах в ее поступках обнаруживается любовь к сыну, тревога за него и религиозность, описания ее внутреннего состояния выдержаны в «двухцветной» психологической гамме — желание отстоять вольность Дона и ненависть к Москве, среди причин которой скорбь об убитом по приказу Юрия Долгорукого ее старшем сыне и желание отомстить за него; поддержка намерения Разина дать отпор туркам, разоряющим своими набегами казаков, и поискать счастья на Волге.

Духовная связь с матерью — важная черта образа горьковского Степана Разина. Воспоминания о матери возникают у него в эпизодах «Разин в Астрахани» и «Конец Степана Разина». В астраханском эпизоде благодаря этому воспоминанию бунтарь внял мольбам жены астраханского воеводы Прозоровского пощадить их детей. Валяющаяся в ногах бунтаря аристократка Прозоровская контрастирует с гордой казачкой Разиной, но они внутренне близки, так как обе пекутся о своих сыновьях. В «Конце Степана Разина» брошенный в тюрьму Разин во сне видит светлое пятно, свою мать. Это видение помогает ему стойко перенести все мучения. В данных сценах Горький отказался от изображения матери Степана беспомощно сидящей на берегу реки из-за переживаний за него, как было в черновом наброске (ср.: [6, с. 207]). В обоих эпизодах повторяются текстуально близкие описания: «опираясь на палку, она стоит на берегу реки, смотрит вдаль», «стоит на берегу реки с палкой в руке и смотрит вдаль» [4, с. 215, 219]. Ее фигура в этих сценах становится максимально обобщенной и величественной, напоминающей статую: она вдохновляет сына на подвиги, побуждает искать правду и отстаивать казацкую свободу, — такова концепция образа матери в сценарии Горького. Повторение в романе «Мать» и в сценарии о Разине пары персонажей, состоящей из мудрой, разделяющей идеи и устремления своего сына матери, жертвующей им ради

высокой цели отстаивания народной свободы и поиска правды — своего рода компенсация личных страданий автора. Писатель тосковал в раннем детстве из-за разлуки с матерью, в отрочестве из-за ревности к отчиму (повесть «Детство»). И дважды в своем творчестве Горький представлял иные жизненные отношения.

Второй персонаж, сопровождающий Разина почти на протяжении всего горьковского сценария, — музыкант Борис. В письме, приложенном к переработанному сценарию, писатель отметил, что образ Бориса являлся «стражем добрых чувств Разина» [3, с. 186]. Будучи сподвижником атамана, Борис все же покидает его из-за совершаемых им убийств. Но в конце сценария, спустя много лет после казни Разина, старый певец поет песню о нем, передавая потомству память о народном герое.

В многогеройном киносценарии Е. И. Замятина характер Степана Разина также раскрывается во взаимоотношениях с женщинами, но, в отличие от горьковского сценария, матери в замятинском тексте нет, и на личностное становление героя, предводителя народного восстания, влияют его возлюбленные — Катерина и персидская княжна. Пара мать и сын в творчестве Замятина, в отличие от произведений Горького, встречается не часто. К горьковской концепции взаимоотношений матери с сыном отчасти приближается инопланетная героиня из замятинского фантастического «Рассказа о самом главном» (1923): хотя идейная связь у нее с сыном отсутствует, она жертвует собой ради него и его возлюбленной (мотив в известной мере автобиографический: мать Е. И. Замятина, Мария Александровна, много сделала для своего сына и помогла вызволить его в 1906 г. из тюремного заключения). Но чаще в замятинской прозе фигурирует иная пара: зрелая женщина, словно мать, заботящаяся о своем любовнике, или молодая мачеха, по-матерински любящая пасынка.

В повести «Уездное» (1912) юный Барыба, выросший без матери, прелюбодействует с богатой вдовой Чеботарихой, которая пагубно влияет на его нравственность и духовность, удовлетворяя потребности своего «чрева». В неоконченном романе «Бич Божий» (1935) гунн Аттила испытывает влечение к мачехе и враждебность к отцу, что ведет к изгнанию Аттилы его отцом из дома. Подобный мотив, в отличие от причин появления данного мотива в сценарии Горького, не автобиографический, он заимствован из модной тогда теории З. Фрейда и обусловлен интересом писателя-модерниста к проблемам пола.

Вместе с тем в сценарии Замятина о Разине, как и у Горького, значим мотив музыки, пения, в чем проявляются сравнительно-типологические схождения между кинодраматургией двух писателей. Любопытно, что по замыслу и Горького, и Замятина, главную роль в фильмах по их сценариям о Разине должен был играть Ф. И. Шаляпин (см.: [9, p. 91–92]). Поэтому оба сценариста обращаются к русским народным сказкам и песням.

Что касается произведений Каменского и Чапыгина, то с их романами у сценария Замятина существуют очевидные генетические связи: Замятин творчески переработал сюжетные мотивы и образы героев их произведений. Разин у Замятина, как и у Каменского и Чапыгина, народный вождь и бунтарь, близкий одному из главных в замятинском творчестве типов — типу еретика. Подобно Горькому и Чапыгину, Замятин показывает народный бунт, но его направленность в замятинском киносценарии иная: горьковский Степан Разин борется за свободу, но «вся свобода для него и его войска сводится к разбойничьим бесчинствам: пьянству, грабежу, насилию» [8, с. 298], а у Замятина народная толпа под предводительством Разина освобождает колодников, томившихся в Пыточной башне. Восстание Степана Разина несет благо русским низам, в том числе и молодой Катерине (обсуждение: [5, с. 352–355]).

По-своему, с опорой на русский фольклор, Замятин разработал образ Катерины. У него она, в отличие от чапыгинской героини, не богатая женка, а колдунья, дарящая освободившему ее Разину горящий уголек, волшебную воду и дар песнопения. Последний мотив возник в сценарии потому, что Замятин, в отличие от Чапыгина, не стал разрабатывать любовную интригу между Катериной и ее спасителем, сосредоточившись на любви Разина и его сподвижника атамана Василия Уса к дочери персидского хана Зейнаб. Вместе с тем в сценарии сохранен мотив преданности Катерины Разину и намек на гибель героини от рук палачей, казнивших Стеньку.

Не так, как Каменский и Чапыгин, Замятин трактует отразившуюся в русском песенном фольклоре легендарную любовь Разина к красавице-персиянке. У Чапыгина победителем в соперничестве двух атаманов за любовь Зейнаб становится Василий Ус, а в образе Зейнаб подчеркивается ее болезненность. Это словно снимает с Разина часть вины за гибель персиянки. Кроме того, Чапыгин мотивирует поступок Разина не ревностью к удачливому сопернику, а необходимостью пожертвовать личным ради общего дела: иначе Ус, талантливый предводитель разинцев, собравшийся вместе со своей любимой к ней на родину, покинул бы их.

Замятин, с присущим ему стремлением наделять ту или иную форму не свойственным ей содержанием, делает удачливым соперником не Уса, а Разина, запечатлевая, в отличие от Чапыгина, обратное психологическое движение: Зейнаб, почти полюбившая Василия, предпочитает ему Разина. Такой выбор получает сказочно-легендарную мотивировку: он обусловлен песенным даром Разина. Тем самым, как и в «Разине Степане», воссоздается окутывающая образ народного героя атмосфера фольклора. Замятинский Разин ближе, чем герой Горького и Каменского, Разину из русских народных песен. А талант певца, который присущ Стеньке из киносценария, отличает этого героя от чапыгинского, но сближает его с Разиным — народным Орфеем у Каменского

и разинцем Борисом у Горького. Как и Каменский, Замятин усилил поэтическую сторону образа заглавного героя. Но, в отличие от Степана Разина из романа Каменского, замятинский герой лишен противоречивости и рефлексии. Для художественного метода Замятина важно то, что индивидуальности Стеньки и Зейнаб раскрываются с помощью преимущественно символически-мифологических, или фольклорных средств типизации.

Подобно Чапыгину, Замятин творчески обработал русскую народную песню о Разине и персидской княжне. Если образ героини народной песни не индивидуализирован, то Зейнаб у Замятина наделена свойствами «органического» человека — спонтанностью и цельностью чувств. В небольшом по объему сценарии писатель смог показать взросление Зейнаб, обретающей в любви к Разину женственность, то есть, по Замятину, готовность к жертве ради любимого. В отличие от Зейнаб у Чапыгина, замятинская «персидка» почти не вспоминает о родине и живет своим чувством к атаману. В эпизоде недовольства разинцев ее присутствием на струге Зейнаб поражает душевной зрелостью и силой: «Лучше ты сам, сам убей меня!» — просит она Разина [7, с. 109]. Тем самым образ замятинской героини укрупнен по сравнению с образом княжны из народной песни.

Рисуя Разина, решившего убить любимую, Замятин размышляет над диалектикой отношений вождя и народа. И он приходит к таким выводам: поведение любого лидера не может быть абсолютно свободным, оно детерминировано рядом обстоятельств. Поэтому Разин вынужден считаться с желаниями своих сторонников и приносить жертвы ради того, чтобы сохранить свое положение вождя. Так овеянный романтикой и стилизованный в фольклорном духе образ героя дополняется реалистическими штрихами.

Весь замятинский киносценарий пронизан мотивами и образами фольклора. Они, наряду с собственно литературными мотивами, становятся основой мотивной композиции «Стеньки Разина», характерной для русской неореалистической прозы 1920–1930-х гг. Обрамляющим в сценарии является широко распространенный в русском народно-поэтическом творчестве образ птицы, который наделен здесь противоположным, по сравнению с аналогичным образом в фольклоре, смыслом: он устойчиво связан с мотивом неволи. В клетке находится сокол Зейнаб, и сама принцесса становится пленницей. Героиня, исполняющая свой предсмертный танец, также напоминает испуганно мечущуюся птицу.

Два разных мотива нередко имеют в сценарии одинаковое значение, и это напоминает распространенный в народных песнях прием психологического параллелизма. Так, Разин «бросил в воду» Зейнаб, и одновременно «перед дверями собора — дьякона бросают чучело Разина в костер. Чучело вспыхивает» [7, с. 111]. С помощью мотивной композиции, основанной на ассоциациях, писатель, как и Горький, показывает, что, убивая персиянку, Стенька губит свою душу. Так в сценарии Замятина-атеиста торжествуют христианские нравственные ценности.

В «Стеньке Разине» лейтмотивным является также мифологически-фольклорная тема воды. Прежде всего она связана с женским началом. Заколдованная вода отражает чувство Разина к Катерине: когда любовь иссякает, уменьшается и количество воды. В окружении водной стихии в сценарии постоянно рисуется Зейнаб. Кроме того, вода реки Волги символизирует широту русской души. В натурах Разина и его казаков «синтезированы» удаль, молодечество, смелость, готовность жертвовать собой ради установления на Руси социальной справедливости. По сценарию, в конце, перед казнью, герой кричит толпе народа: «Не прощайтесь: еще вернусь я… Ждите!» [7, с. 112].

В мотивной композиции замятинского сценария выражается особый тип мироощущения — умение видеть глубинное сходство между внешне далекими друг от друга явлениями.

Трактовка образа Разина у Горького, Каменского, Чапыгина и Замятина свидетельствует о различии их писательских индивидуальностей и становлении нового для русской литературы 1920–1930-х гг. жанра киносценария, тяготевшего к героико-эпической драме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вишневский В. Инсценировки истории культуры и первый сценарий А. М. Горького // ИК. 1938. № 6. URL: https://chapaev.media/articles/6757 (дата обращения: 16.06.2018).
2. Горький М. Инсценировка истории культуры // Жизнь искусства. 1919. № 251. 25 сентября.
3. Горький М. Письма // Горький М. Полное собрание сочинений: В 24 т. Т. 14. М.: Наука, 2009. — 429 с.
4. Горький М. Степан Разин. Народный бунт в Московском государстве 1666–1668 годов // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 19. М.: Наука, 1973. С. 184–220.
5. Давыдова Т. Т. Рецепция мотивов русской классики в киносценариях Евгения Замятина // XXVI Пушкинские чтения. 19 октября 2011 г.: Сб. науч. докладов: К 200-летию открытия Царскосельского лицея и 45-летию Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина / сост. В. В. Молчановский. М.: Государственный институт русского языка им. А. С. Пушкина, 2011. С. 350–360.
6. Жак Л. П. От замысла к воплощению: В творческой мастерской М. Горького. М.: Советский писатель, 1983. — 272 с.
7. Замятин Е. Сочинения: в 4 т. — Мюнхен: A. Neimanis Buchvertrieb und Verlag, 1988. Т. 4: Проза. Киносценарии. Лекции. Рецензии. Литературная публицистика. Статьи на разные темы / под ред. Е. Жиглевич и Б. Филиппова при участии А. Тюрина; вступ. ст. Б. Филиппова. — 604 с.
8. Плотникова А. Г. «Сценарии — это дело наше…» Произведения М. Горького для кинематографа // Драматургия М. Горького в историко-функциональном аспекте (материалы и исследования) / Серия «М. Горький. Материалы и исследования». Вып. 13. М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 283–327.
9. Shane A. M. The Life and Works of Evgenij Zamjatin. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968. — 302 p.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.016
УДК 791.43.03; 94(47)

Шипунов А. Н.
Шипунов Артем Николаевич — студент бакалавриата,
кафедра Музеологии и культурного наследия,
Санкт-Петербургский государственный институт культуры,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: fieldmarshall1917@gmail.com

СОВЕТСКОЕ ИСТОРИКО-БИОГРАФИЧЕСКОЕ КИНО 1930-х — 1950-х ГОДОВ КАК ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ

В статье рассматривается феномен советского историко-биографического кино 1930-х — 1950-х годов с привлечением документальных материалов, посвященных двум попыткам киноэкранизации биографии князя Александра Невского в 1938 г. и 1952 г. Автор анализирует масштаб вовлечения ученых-историков в процесс производства этих фильмов и значение позиции научного сообщества относительно вопросов отображения исторической реальности.
Ключевые слова: кинематограф, Александр Невский, история, пропаганда, советское историко-биографическое кино.

Shipunov A. N.
THE SOVIET HISTORICAL AND BIOGRAPHICAL CINEMATOGRAPH OF THE 1930s — 1950s AS AN EDUCATIONAL PROJECT

The article deals with the phenomenon of the Soviet historical and biographical movies of the 1930s — 1950s. The study is based on the materials related to the attempts of film adaptation of the biography of Prince Alexander Nevsky made in 1938 and 1952. The paper analyses the extent to which professional historians are engaged in the process of film production, as well as the influence of the academic community's attitude toward the problem of historical credibility.
Keywords: cinema, Alexander Nevsky, history, propaganda, Soviet historical and biographical movies.

Историко-биографические художественные фильмы были популярным жанром советского киноискусства и стали интереснейшим явлением в отечественном кинематографе. К работе над историческими кинокартинами привлекались ведущие кинематографисты страны, а в производство этих фильмов вкладывались значительные средства.

Расцвет фильмов-биографий в СССР приходится на период с середины 1930-х до конца 1950-х годов. В 1934 г. вышел фильм «Чапаев» братьев Васильевых, который можно назвать первым образцом классического советского историко-биографического кино. А в конце 1950-х вышла кинокартина «Василий Суриков» А. М. Рыбакова («Мосфильм», 1959) — последняя по духу и форме кинолента рассматриваемой нами эпохи (но не последний советский историко-биографический фильм). Между этими фильмами-рубежами хронологический промежуток в четверть века, когда в Советском Союзе было поставлено более трех десятков игровых кинопроизведений, посвященных жизни и деятельности выдающихся ученых, музыкантов, художников, полководцев и политических деятелей прошлого.

В постсоветском киноведении широкое распространение получила точка зрения, согласно которой фильмы данного жанра в рассматриваемый период представляли собой своеобразную форму пропаганды, языком костюмной кинокартины сообщавшую зрителю актуальные идеологические установки современности. Историческая составляющая этих фильмов, в контексте данного дискурса, была сконструирована из идеологически выверенных художественных образов-функций, имевших мало общего с реальными историческими прототипами, но являвшихся умело подобранными аллегориями лиц и событий, современных создателям (сценаристам и режиссерам).

Показательным примером подобного подхода к рассмотрению советского историко-биографического кино 1930-х — 1950-х гг. является работа Е. А. Добренко «Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив» [1]. В этой книге встречаются следующие оценки соотношения «исторического» и «аллегорического» в фильме С. М. Эйзенштейна «Александр Невский»:

> «Эйзенштейн проделал путь не от агиографии к биографии, но от агиографии <…> — к аллегории, минуя биографию» [1, с. 126].

> «Эйзенштейн занимался превращением мифа в историю посредством кино <…>» [1, с. 134].

История попыток воплощения в кино образа прославленного русского правителя и полководца XIII в. Александра Невского и той исторической эпохи, в которую он жил, рассмотренная нами на основе разного рода документов — воспоминаний, рецензий — обнаруживает значительную степень предвзятости продемонстрированного выше киноведческого дискурса. На наш взгляд, такой подход игнорирует факты активного вовлечения историков в процесс кинопроизводства и трансформации под их влиянием сценариев историко-биографических картин. В этом очерке рассмотрена история вопло-

Copyright © 2018

щения образа Александра Невского в советском художественном биографическом кино в 1930-е — 1950-е гг. и роль в этом процессе ученых-историков.

Первая и наиболее успешная попытка представить советским зрителям историю Александра Ярославича Невского (1221–1263), князя новгородского и переяславль-залесского, великого князя киевского и владимирского, в форме кинематографического произведения была предпринята режиссером С. М. Эйзенштейном на киностудии «Мосфильм» во второй половине 1930-х гг. Результатом этой работы стал художественный фильм «Александр Невский», премьерный показ которого состоялся в СССР 1 декабря 1938 г.

За год до премьеры, в конце 1937-го, в журнале «Знамя» был опубликован сценарий предстоящей картины под предварительным названием «Русь»; авторами сценария были П. А. Павленко и С. М. Эйзенштейн [7]. Это событие стало началом масштабной дискуссии между авторами готовящейся кинокартины и советскими историками. Уже 9 февраля 1938 г. информационно-методическим отделом киностудии «Мосфильм» было организовано обсуждение сценария «Руси». На этом собрании присутствовали такие крупные специалисты по отечественной и зарубежной средневековой истории, как А. В. Арциховский, Ю. В. Готье, А. А. Савич, Н. П. Грацианский и др. Историки высказали множество значительных замечаний к сценарию Павленко и Эйзенштейна (по поводу дискуссии о фильме и в целом к истории создания «Александра Невского» см.: [4, с. 281–295; 8, с. 341, 344, 373–401 (собрание фрагментов источников и исследований); 10, с. 79–82; 11, 503–506]).

Во время обсуждения «Руси» критике были подвергнуты сценарные эпизоды, содержавшие сцены новгородского и тевтонского быта XIII в., в частности — имевшиеся в оригинальном сценарии сцены присутствия в Новгороде индийских и венецианских купцов. Впоследствии данный эпизод из фильма был полностью исключен. Также ученые отрицательно оценили задуманное Павленко и Эйзенштейном изображение «близости к народу» князя, показанное через невозможный в социальных реалиях средневековой Руси эпизод участия Александра в рыбалке наравне с обычными мужиками-рыбаками. В дальнейшем этот эпизод был сохранен в фильме, но сценаристам пришлось полностью переработать его с учетом представленной критики, содержательно и визуально подчеркнув подчиненное отношение простолюдинов к князю.

Кроме того, реакцией научного сообщества на сценарий «Руси» явилась статья, опубликованная в крупнейшем советском историческом журнале той эпохи «Историк-марксист». Рецензия на этот киносценарий была с обличающим названием — «Издевка над историей» [12], а автором этой статьи был ведущий советский историк-медиевист, источниковед М. Н. Тихомиров (будущий академик АН СССР). Среди прочего, Тихомиров подверг критике описанные в сценарии геополитические цели Тевтонского ордена — оккупация всей территории Руси, вплоть до Волги и Днепра. В дальнейшем создатели фильма учли это замечание историка-слависта и представили планы ордена значительно скромнее: в фильме рыцари посягают лишь на независимость Пскова и Новгорода.

Из вышесказанного следует, что в процессе создания «Александра Невского» авторский коллектив под руководством С. М. Эйзенштейна консультировался со специалистами в области истории, учитывал их мнения, внося изменения в сценарий картины. Вместе с тем, получившийся в результате фильм, безусловно, не был свободен от идеологических установок своего времени, являясь ярчайшим примером пропаганды подготовки к предстоящей войне с Германией.

Однако на этом история киновоплощений образа Александра Невского не заканчивается. Изменившаяся после Великой Отечественной войны геополитическая ситуация и новые технические возможности (распространение цветового кино) привели к тому, что в первой половине 1950-х годов была предпринята попытка повторно воплотить на экране образ древнерусского князя.

18 ноября 1952 г. вышел приказ Министерства кинематографии СССР «Об установлении сроков подготовки сценариев для обеспечения плана производства фильмов 1953–1954 гг.», который становится отправной точкой для работы над сценарием фильма «Александр Невский — победитель тевтонских рыцарей» [14, л. 40–41]. Создание этой картины так и не было завершено. Но сохранились документы, отражающие процесс работы над ней. Для нас особый интерес представляют те материалы, которые свидетельствуют о привлечении к работе над фильмом консультантов-историков.

Постановка картины была поручена режиссеру киностудии «Ленфильм» А. Г. Иванову, а сценарий заказан писателю Л. Н. Рахманову, автору идеи фильма «Депутат Балтики», который был популярен во второй половине 1930-х гг. К весне 1953 г. сценарий нового «Александра Невского» был завершен. Судя по сохранившимся материалам, этот фильм должен был стать масштабным историческим кинополотном, рассказывавшим о жизни и деятельности князя Александра Ярославича и в качестве полководца (Невская битва, Ледовое побоище), и в качестве политической фигуры (спор о вере с послами папы римского и другие исторические эпизоды). Авторы фильма делали важный акцент на «идеологическом» противостоянии Александра западному влиянию, что являлось элементом пропагандистской аллюзии на актуальную для 1952 г. ситуацию разворачивающейся «холодной войны».

Учитывая опыт 1930-х гг., создатели сценария, сразу после окончания работы над текстом, предоставили его для научного отзыва крупному медиевисту, искусствоведу, доктору филологических наук, лауреату Сталинской премии Д. С. Лихачеву. Отзыв

ученого, датированный 4 апреля 1953 г., в настоящий момент хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства Санкт-Петербурга [13, л. 58–63]. При позитивной (в целом) оценке сценария, в отзыве Лихачева присутствует ряд критических замечаний, выявляющих недоработки сценариста как в вопросах отображения быта XIII в., так и в вопросах социально-политического характера. Например, Д. С. Лихачев крайне негативно высказался относительно созданного сценаристом грубого, негативного образа русских бояр: ученый называет их «интеллигенцией XIII в.» и рекомендует переработать образ бояр, показать их более благородными (см. материалы дела: [13]).

Как следует из описанной выше истории двух попыток экранизаций биографии Александра Невского, создатели киноленты 1938 г. и авторы нереализованного проекта 1952-го, безусловно закладывая в свои произведения пропагандистские аллюзии на современные им события, активно взаимодействовали с историческими консультантами, в роли которых выступали ученые-специалисты. Причем это было реальное взаимодействие — в готовые сценарии вносились исправления, к мнению ученых не просто прислушивались, за ним обращались целенаправленно.

С чем же связана такая двойственность подхода к созданию историко-биографического фильма в рассматриваемую нами эпоху? Ведь советское кино 1930-х — 1950-х гг. было своеобразной формой «продюсерского» кинематографа, в котором все решения относительно содержания снимающихся фильмов принадлежат заказчику. А продюсером в советском кинематографе являлось государство, которое, при необходимости, могло активно вмешаться в процесс работы над фильмом и вносить свои коррективы в рамках требуемой идеологической программы. Подобное случилось с работой А. П. Довженко «Мичурин» (1948), которая была подвергнута многочисленным идеологическим правкам со стороны не посчитавшихся с мнением научного сообщества политических деятелей [3, с. 103–104]. Однако приведенные выше примеры с экранизациями биографии Александра Невского демонстрируют иной подход.

Мы можем сделать вывод, что во второй половине 1930-х — нач. 1950-х г. порой применялось давление на художника со стороны государства, примером чего служат идеологические правки «Мичурина». Но опыт подготовки двух «Александров» свидетельствует о том, что в сталинскую эпоху художественная, научная и идеологическая линии находились в активном взаимодействии, а не противодействии друг другу.

Жанр историко-биографического кино, фактически являющегося кинематографической вариацией жанра исторического портрета, обладает важными свойствами «историзма». Эти свойства советской портретной живописи были подробно рассмотрены в трудах искусствоведа Л. С. Зингера. Исторический портрет, считал Зингер, «может убедительно и достоверно раскрыть эпоху и не современную его автору» [2, с. 180], но в то же время в различные исторические эпохи один и тот же образ, запечатленный на портрете, мог иметь различные идейно-художественные трактовки, вызванные «особенностями современных им эстетических, общественных и т. п. взглядов» [2, с. 190]. То есть один и тот же исторический портрет одновременно является как отражением эпохи портретируемого, так и отражением эпохи портретиста.

Осознанно или нет, но, в общих чертах понимая эти особенности портретного жанра, советская исторически-ориентированная культурная программа 1930-х гг. взяла его на вооружение для решения двух параллельных задач: 1) «идеологической», в рамках которой реализовывались насущные потребности государства по трансляции в общество тех или иных актуальных идейных установок; и 2) «просветительской», в рамках которой происходило знакомство широких масс населения СССР с историческими эпохами прошлого, а также выдающимися деятелями истории и культуры, олицетворявшими их.

Именно по причине понимания свойств исторического портрета и имевшие место в советских историко-биографических картинах 1930-х — 1950-х гг. обобщения и упрощения биографических сюжетов далеко не всегда были элементами построения пропагандистских аллюзий. Обращаясь к репрезентативному свойству, характерному для советского исторического кинопортрета, вспомним, что изображаемый персонаж являлся олицетворением для целой эпохи, а, следовательно, должен был обладать узнаваемым и, в определенной степени, собирательным образом. Нередко задача по поиску подобного персонажа имела самое очевидное решение — в качестве такового выбирался деятель прошлого, исторически наиболее известный широким массам. Подобным героем для истории Руси XIII в. вполне закономерно был избран князь Александр Невский, популяризация имени которого активно велась еще со времен Ивана Грозного [5] и Петра Первого [9].

Подтверждением того, что в фильме С. М. Эйзенштейна образ Александра Невского задуман собирательным для раннего этапа эпохи русского средневековья, является один из важнейших визуальных атрибутов главного героя (в исполнении актера Н. К. Черкасова), а именно шлем новгородского князя. На наш взгляд, этот шлем был осознанно разработан художниками картины как визуальная отсылка к облику знакового для русской истории памятника — шлема, приписываемого Ярославу Всеволодовичу, отцу Александра. Таким образом, Александр Невский в фильме выступает также от лица своего отца. А Ледовое побоище становится сражением-легендой, событием, в котором отразилась память о победах русских воинов во всех круп-

ных сражениях Древней Руси с Тевтонским орденом и Орденом меченосцев.

Создание исторической киноэнциклопедии, рассказывающей о различных аспектах прошлого в форме «портретной галереи» выдающихся исторических деятелей, киноэнциклопедии, доступной широким массам, — вот тот проект, который, наравне с пропагандистским, воплощался советскими кинематографистами при работе над историко-биографическими фильмами в 1930-е — 1950-е гг. В значительной степени он идейно продолжал аналогичный, но реализовывавшийся еще в области живописного искусства, проект портретной галереи выдающихся деятелей отечественной культуры, задуманный в 1860-е гг. П. М. Третьяковым [6, с. 58].

Существование просветительского советского кинопроекта в значительной степени подтверждается указанными нами фактами (далеко не единственными) активного взаимодействия ученых и кинематографистов при работе над сценариями историко-биографических кинокартин в сталинский период, а также объясняет то, что данное взаимодействие регулярно находило поддержку (или, как минимум, не встречало преград) со стороны заказчика кинематографической продукции, которым в СССР выступало государство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Добренко Е. А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 424 с.
2. Зингер Л. С. О портрете: Проблемы реализма в искусстве портрета. М.: Советский художник, 1969. — 464 с.
3. История советского кино. 1917–1967. В 4 т. / Институт истории искусств Министерства культуры СССР; редкол.: Х. Абдул-Касымова, С. Гинзбург, И. Долинский и др. Т. 3. 1941–1952. М.: Искусство, 1975. — 319 с.
4. Кривошеев Ю. В., Соколов Р. А. К истории создания кинофильма «Александр Невский» // Новейшая история России: время, события, люди. Сб. статей и воспоминаний (к 75-летию почетного профессора СПбГУ Г. Л. Соболева) / под ред. М. В. Ходякова. СПб.: Фора-принт, 2010. С. 281–295.
5. Морозова Л. Е. Митрополит Макарий — главный идеолог казанских походов Ивана Грозного // Палеоросия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. 2018. № 1 (9). С. 321–326.
6. Ненарокомова И. С. Павел Третьяков и его галерея. М.: Арт-Родник, 2011. — 256 с.
7. Павленко П. А., Эйзенштейн С. М. Русь. Литературный сценарий // Знамя. 1937. № 12. С. 102–136.
8. С. М. Эйзенштейн: pro et contra, антология. 2-е изд., испр. / сост., коммент. Н. С. Скороход, О. А. Ковалова, С. А. Семенчук; вступ. ст. О. А. Ковалова [Русский путь]. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. — 1136 с.
9. Соколов Р. А. Александр Невский в государственной и церковной идеологии в 1710–1720-е годы // Вест. УдГУ. 2014. Вып. 3. С. 18–24.
10. Соколов Р. А. Отзыв Н. П. Грацианского на первоначальный сценарий кинофильма «Александр Невский» // Изв. Сам. науч. центра РАН. 2013. Т. 15. № 5. С. 79–82.
11. Соколов Р. А. Первоначальный сценарий П. А. Павленко к кинофильму «Александр Невский» // Изв. Сам. науч. центра РАН. 2015. Т. 17. № 3/2. С. 503–506.
12. Тихомиров М. Н. Издевка над историей // Историк-марксист. 1938. № 3. С. 92–96 (= Тихомиров М. Н. Древняя Русь. М.: Наука, 1975).
13. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 17. Д. 435.
14. ЦГАЛИ СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 16.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.017
УДК 7.067

Егоров В. А.
Егоров Владимир Александрович — старший преподаватель,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: egorov1@mail.ru

ПОСТТРАВМАТИЧЕСКИЙ СИНДРОМ: «РАСКАЛЕННЫЙ ХАОС» БЕЗ КОСМОСА

100-летие Октябрьской революции 1917 г. широко отмечалось в российской науке и искусстве. Теле- и киноиндустрия создали несколько сериалов и фильмов, одним из которых является «Раскаленный хаос» Сергея Дебижева. На примере этого фильма в статье предпринята попытка отрефлексировать роль и значение киноискусства, режиссера и зрителя, существующего в условиях нового мира. Эссе посвящается юбилею Русской революции.
Ключевые слова: революция, кино, культурная индустрия, конспирология, «Раскаленный хаос», Дебижев.

Egorov V. A.
POST-TRAUMATIC STRESS DISORDER: *HELLISH CHAOS* WITHOUT THE OUTER SPACE

The 100th anniversary of the October Revolution of 1917 became a widely celebrated event in modern Russian science and art. The television and film industry produced a number of TV shows and films, among which is the *Hellish Chaos* by Sergey Debizhev. Using this film as an example, we attempted to reflect on the role and importance of the film industry, film production, the director and the spectator in the conditions of the new world. The essay is dedicated to the 100th anniversary of the Russian Revolution.
Keywords: revolution, cinema, cultural industry, conspiracy, *Hellish Chaos*, Debizhev.

Год 2017-й ознаменовался значительной юбилейной датой — 100-летием Русской, или, как ее называли ранее, Великой Октябрьской Социалистической, революции. Предикат «Великая» наделял событие сакральным смыслом, обозначая Октябрь 1917-го нулевой точкой осевого времени, создавшей особую систему координат нового исторического отсчета и нового — советского — космоса. Октябрьская революция стала одним из ключевых элементов мифологии нового государства — Союза Советских Социалистических Республик; событием, изменившим ход не только отечественной, но и мировой истории. С нее началась эпоха построения бесклассового общества и нового типа государственного устройства.

В год столетия революции в России проходили конференции и симпозиумы, были организованы выставки картин и плакатов, перформансы и театральные постановки, концерты и множество других мероприятий, которые способствовали тому, чтобы отрефлексировать это событие в различных областях науки и искусства носителями культурного кода вне культурного пространства того времени.

В эпоху «иконического поворота», с метазначимостью визуализации для современного человека, российские медиа внесли свою лепту в создание продукции на тему Русской революции. Телевизионные сериалы, как и положено сериалам, въедливо и назойливо рассказывали невероятные истории по мотивам революции, а фильмы, в силу иного временного формата и способа трансляции, говорили лаконичнее, но не менее значимо, сопровождая говорение красивыми картинками, которые добавляли свой визуальный голос (тембр, интонация) и речь (контент), превращая все это в текст, участвуя в процессе создания смыслов.

Каждая из новых работ сопровождалась широким обсуждением: от банального (о достоверности изложенного, точности исторических фактов) до сакраментального (художественной ценности произведения). Вышедшие на большие просторы отечественного ТВ-пространства такие сериалы, как «Хождение по мукам», «Троцкий», «Демон революции» и «Крылья империи» собрали свою зрительскую массу и кассу (реклама в рейтинговых сериалах в прайм-тайм, продажа на другие каналы эфирного и кабельного телевидения России), что очень важно в эпоху «культурной индустрии», когда ценность произведения определяется не только, а подчас и не столько, художественностью, сколько монетизацией.

К фильмам несериального формата (52 минуты экранного времени, 8 минут на рекламу), вышедшим в 2017 г., кроме скандальной «Матильды» режиссера Алексея Учителя, относится и фильм Сергея Дебижева «Раскаленный хаос», жанр которого автор вместе с продюсерами определили как «документальный блокбастер». По крайней мере, так было заявлено в трейлере фильма, что показывало желаемое место в товарном ряду «культурной индустрии». Трейлер трейлером, а для продаж необходимы хорошие отзывы критиков и профессионального сообщества. Для этого устраиваются пресс-просмотры для критиков и журналистов, фильмы направляются для участия в кинофестивалях, ведь при получении наград или хороших отзывов шансы широкого проката становятся практически стопроцентными. Фильм «Раскаленный хаос» участвовал в отечественных

Copyright © 2018

кинофестивалях; он являлся участником конкурсной программы Московского международного кинофестиваля, был удостоен Гран-при Международного фестиваля кинофильмов и телепрограмм «Радонеж», демонстрировался на различных площадках в формате спецпоказов во многих городах России.

В прокат «Хаос» не попал. В отличие, кстати сказать, от фильма «Матильда», бюджет которого составил 25 000 000 $, а сборы — всего 9 177 150 $ [8]. Хотя после всей шумихи, которая развернулась вокруг «Матильды» благодаря «царебожникам» во главе с депутатом Государственной Думы РФ Н. Поклонской, хороший бокс-офис фильма должен бы быть неизбежен. Но, несмотря на отсутствие проката фильма Дебижева, благодаря этим просмотрам и участию в фестивалях, многие зрители познакомились с «Раскаленным хаосом», о фильме заговорили, у режиссера брали интервью, о нем периодически упоминала пресса и телевидение.

* * *

С. Дебижев, начав карьеру в качестве режиссера в конце 1980-х, стал широко известным в 1992 г., сняв культовый фильм «Два капитана» с Б. Гребенщиковым и С. Курехиным. Дебижев снимал немного, но интерес у зрителя к его творчеству сохранялся. В 2010 г. вышел любопытный фильм «Золотое сечение». И вот в 2017 г. Дебижев выпустил «документальный блокбастер» «Раскаленный хаос».

Использование компьютерной графики в начале картины задало нужный настрой и темп, фильм предъявлял себя бодро, динамично, по-боевому, — между аллегро и престо. Музыка (композитор Виктор Сологуб из культовых «Странных игр» и «Попмеханики») добавила необходимый элемент в конструкт фильма и многократно усилила совокупный эффект раздражителей, воздействующих на зрительские рецепторы. Кадры документальной хроники сменялись постановочными съемками, которые должны были усилить эффект повествования, создавая нужный режиссеру нарратив, делая документальное художественным, а художественное — документальным. Все это, плюс символический капитал режиссера, предполагало интересное кинематографическое произведение, творение космоса из хаоса.

Но после первых десяти минут просмотра «Хаоса» ожидание *чего-то* особенного сменилось легкой напряженностью и постепенно перешло в неловкость: подобно шеренгам солдат, марширующих на плацу, фильм не давал ни малейшего шанса на отклонение, исключал варианты толкования увиденного; с каждым кадром-шагом марширующих шеренг он впечатывал в головы «правильную» мысль, высказанную в «правильное» время в количестве одной штуки. Вспоминается «Золотой теленок» Ильфа и Петрова:

> «В другое время Остап Бендер обратил бы внимание и на свежесрубленные, величиной в избу, балалайки, и на свернувшиеся от солнечного жара граммофонные пластинки, и на пионерские барабаны, которые своей молодцеватой раскраской наводили на мысль о том, что пуля — дура, а штык — молодец» [6, с. 21].

Автор «Хаоса», выдавая свой продукт за документально-историческое исследование, на полном серьезе обыгрывает конспирологическую версию Октябрьской революции 1917 г. Киноязык подменяется языком «политической теологии», обозначая того вечного хтонического врага, который так необходим при отсутствии жизнеутверждающей и объединяющей сверхидеи. Всюду одни враги, говорит автор: Англия, Германия, прочие европейские страны и, конечно, США. Не обошлось, как водится, без масонов с сионистами, внутренними предателями и пятой колонной. Одним словом, вредители погубили великую империю, и врагов внешних и внутренних несть числа. Рефлексируя над увиденным, в очередной раз убеждаешься, что всякая конспирологическая теория держится не на *исторических фактах*, а на *неких тайнах*, которые кому-то вдруг удалось разузнать, вытянуть их на поверхность из тайников и архивов, и эта явленная «секретная» информация, в силу самого факта разоблачение, уже не нуждается в верификации, сам факт предъявления ранее «сокрытого» замещает ее необходимость.

Режиссер творит свой художественный космос, создает архетипичные конструкции, являя в кадре все новые и новые бинарные оппозиции: мир — война, свои — чужие, пир — голод, жизнь — смерть, подводя зрителя к уже ожидаемой оппозиции: добро — зло. Все это должно воздействовать на сознание зрителя, подчиняя его воле режиссера. И вроде бы должно стать страшно от предъявленного, но… почему-то страшно не становится, политико-патриотический манифест, изложенный языком кино, не сложился. В. Ф. Булгаков, последний секретарь Л. Н. Толстого, вспоминал о том, как писатель отозвался о рассказе «Бездна» Леонида Андреева: «Он пугает, а мне не страшно» [2].

В какой-то момент даже закралась крамольная мысль: а не «прикалывается» ли режиссер, постмодернистски разыгрывая свой авторский киноспектакль во всеобщем «обществе спектакля» (как у Ги Дебора, см.: [4]), доводя повествование до абсурда. Но нет, автор «Хаоса» серьезен, более того, он дидактичен и патетичен.

Режиссер вышел к новому жанру в своем творчестве — политико-патриотическому. Ружье, висящее на стене, не просто должно выстрелить (и желательно ранить, но не убить), оно должно прогреметь во всю мощь dolby stereo, с откликом в печени, подобно выстрелу крейсера «Авроры» из фильма Сергея Эйзенштейна, сметая на своем пути все иное, неправильное, нетрадиционное, уводящее с пути светоносного, делая былое сущее ныне несущим.

* * *

Фильм «Раскаленный хаос» — это послание Urbi et orbi. Это «плач Ярославны» по загубленной России.

И революция — это вовсе не начало процесса гибели великой империи, а закономерное следствие более ранних событий, истоки которых можно усмотреть в петровских реформах, приведших к гибели духовно чистую (до того) Русь-матушку. Модернизм — зло, вся сила в традициях, кои необходимо сохранять и лелеять. А при отсутствии таковых в обществе постпостмодерна, их необходимо восстанавливать и реконструировать. Не все эти мысли звучали в фильме, а произносились С. Дебижевым в различных интервью и при общении на пресс-конференциях после кинопоказа «Хаоса». К примеру, в интервью, данном в Ессентуках местному телевидению, режиссер говорил о том, что его фильм основан на историческом материале и так охарактеризовал свою картину: «<…> такая спорная, такая резкая и <…> откровенная <…> с таким определенным взглядом» [9].

Эксплицитно (через видеоряд) и имплицитно (через направляемую рефлексию) режиссер проводит мысль о заговоре против России, в котором зловещую роль сыграл Александр Парвус — германский агент и шпион. Фильм становится обличительным документом, проливающим свет на ранее скрытые сведения о роли европейских государств, Германии в частности, в деле устроения русской революции, с целью свержения монархии и разрушения имперской России. В отношении А. Парвуса и написанного им меморандума (расписанного плана действий по подготовке государственного переворота) в научном сообществе нет единого мнения, но подавляющее большинство исследователей, не отрицая само наличие меморандума и возможное получение Парвусом от германского правительства денег на его осуществление, не считает, что «злой демон» Парвус сыграл какую-то роль в подготовке Октябрьской революции 1917 г., и что его меморандум фактически способствовал ей. Сам Александр Парвус никогда не был (да и не считался) ключевой фигурой в организации и осуществлении русской революции. Известны характеристики, данные Парвусу Лениным, Горьким, Радеком, Троцким, коллеги отзывались о нем с разной степенью негатива, говорили о его нечистоплотности. То значение, которое приписывалось Парвусу в деле осуществления революции, было не преувеличением, а вымыслом, ложным элементом в конспирологической версии. В религиоведении подобное существует в отношении «Книги Велеса», которую некоторые современные «язычники» считают дошедшим до нас письменным текстом дохристианской Руси. Для носителей конспирологических идей, нерационального и жаждущего вселенского прозрения сознания, такие тексты являются психотерапевтическими, всё и вся объясняющими, и поэтому дающими столь нужное успокоение и даже примирение с этим миром зла.

Упомянутое выше интервью телевидению Ессентуков С. Дебижев завершил признанием, что в работе над картиной он пришел к выводу, «<…> что это вообще нечеловеческая история. Это история из ада. Это фактически прорыв темных сил в нашу реальность» [9]. Чувства первичны, разум вторичен, факты и доказательства не важны, да и не нужны. В дело вступили метафизические законы: силы Добра и Зла, Света и Тьмы — вечные бинарные оппозиции. В этом противостоянии режиссер становится медиумом, а возможно и пророком, — носителем эзотерических знаний, делающих их экзотерическими, который раскрывает зрителю, что же на самом деле произошло, кто виноват и что делать. Режиссер обходится без социального, политического, экономического, культурного и прочего детерминизма тех конфликтов, которые в совокупности и приводят к революции, когда события создают возможность для этого. Выдвигаемый режиссером конспирологический тезис, сформированный из совокупности атомарных предположений, становится для него самого реальностью, совершив скачок от частного к целому, от единичного к всеобщему.

Ги Дебор отмечал:

> «Реальность, рассматриваемая по частям, является к нам уже в качестве собственной целостности, в виде особого, самостоятельного псевдо-мира, доступного лишь созерцанию» [4, § 2].

В «обществе спектакля» зритель теряет не только возможность, но и способность распоряжаться собственной жизнью. А при потере этой экзистенциальной данности человек становится созерцателем, вечно путешествующим сознанием по трансперсональным мирам. Он лишается перформативного присутствия и высказывания, оставаясь в состоянии киносна, в лучшем случае наблюдающим наблюдателем, клиентом-потребителем во всеобщем психоаналитическом сеансе, становясь идеальным гражданином, лоялистом «общества потребления» и «общества спектакля», новым героем нового дивного мира, где новоевропейская рациональность сменилась постевропейской иррациональностью.

* * *

Теодор Адорно отмечал, что современное иррациональное общество организовано так, что «в нем более-менее воспроизводится лишь образ жизни его лояльных членов» [10, с. 69], при этом жизненные стандарты (значит, и идеология) частного и группового тесно связаны с существующей системой, что вызывает поощрение и порождение лоялизма, и извода в маргиналы тех, кто высказывает *иные* взгляды.

Визуальные медиа, к которым мы относим и кино, также являются маркером современности, когда визуальное проживается как актуальное, при этом не являясь таковым.

В начале второй главы своей работы «Общество спектакля» Г. Дебор цитирует Д. Лукача:

> «<…> отсутствие воли у человека приводит к тому, что его деятельность становится все менее и менее деятельной, но зато все более и более созерцательной» [4, § 35].

Кино пафосно, идеологично, оно несет нужный политический посыл, и поэтому скучно. Р. Барт отмечал, что «одна и та же лексема способна мобилизовать различные словари» [1, с. 51]. Лексема заговора существует только в одном словаре — конспирологическом. Идеология убила дух, сохранив «правильную букву», где *правильное* не идентично *истинному*.

В предисловии ко второму изданию «Сущности христианства» Л. Фейербах так охарактеризовал «предпочтения» современного мира:

> «<…> в нашу эпоху, когда образ предпочитают вещи, копию — оригиналу, представление — действительности, а видимость — бытию, лишь иллюзия обладает святостью. Истина же профанирована» (цит. по: [4]).

Из художественного текста фильм превратился в нехудожественное повествование, одна лексема не подключает различные словари, а итог становится ясен после десяти минут просмотра, как будто в начале детективной ленты в кинозале сосед по креслу со сладострастием маньяка прошепчет на ухо, что убийца — сторож. Бинарная оппозиция картины быстро считывается и, не оставляя никаких вариантов прочтения, и не являясь художественным средством, начинает также быстро утомлять и далее тяготить. То, что провозглашал С. М. Эйзенштейн в работе «Четвертое измерение в кино», оказалось невозможным в «Раскаленном хаосе»: «Кадр никогда не станет буквой, а всегда останется многозначным иероглифом» [11]. Дебижеву удалось невозможное — кадр остался буквой, буквы не выстроились в слово, а слово в Логос. Нет логоса — нет послания. Нет послания — нет рефлексии. Нет рефлексии — нет жизни. Как известно, человек — социальное животное, необходимо рефлексирующее и, что крайне важно, — рефлексия возможна только индивидуальная, в границах своего сознания.

В работе «Просвещении как способ обмана масс» Т. Адорно указывал:

> «У зрителя не должно возникать потребности мыслить самостоятельно: в предлагаемом продукте уже заранее прописаны все предполагаемые реакции, но не при помощи смысловых связей — стоит задуматься, как они распадаются на глазах, — а при помощи сигнального кода» [10, с. 45].

«Раскаленный хаос» Дебижева — это элемент и типичный образчик «культиндустрии». Фильм вписан в сложившуюся систему социального потребления, соответствует требованиям «общества спектакля», фиксирует интерес к техническим приемам, захватывает и присваивает зрителя, подключает к постоянному конвейеру потребления, формирует новые зависимости, тем самым обедняя среду обитания, отнимая право на личное время. Находясь в состоянии нового рабства, человек «культиндустрии» освобождается от бывших у него ранее возможностей, от права быть означающим. Вжимаясь в кресло кинозала, зритель зафиксировал и свое положение, и свои границы, и свой статус.

В финале повести «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголь пишет:

> «На стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *он бачь, яка кака намалевана*! и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» [3, с. 184].

И еще вспоминается одно изречение Ман Рея, которое приводит Луис Бунюэль:

> «Худшие из фильмов, которые я когда-либо видел, фильмы, вгонявшие меня в глубокий сон, всегда содержат пять прекрасных минут, но и лучшие картины, удостоенные высоких почестей, насчитывают не больше этих же пяти настоящих минут» [7, с. 141].

В глобальной сети можно найти трейлер «Хаоса» с «пятью минутами», настоящими и беспощадными.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Третий смысл / пер. с фр. [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.
2. Булгаков В. Ф. Как прожита жизнь. Воспоминания последнего секретаря Л. Н. Толстого / сост. Л. В. Гладкова и др. М.: Кучково поле, 2012. — 862 с.
3. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. Т. 1. М.: Наука; ИМЛИ РАН, 2003. С. 149–184.
4. Дебор Г. Общество спектакля / пер. с фр. С. Офертаса, М. Якубович. М.: Логос, 2000. — 184 с.
5. Делёз Ж. Мая 68-го не было / пер. Е. Блинов [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 96 с.
6. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. — 416 с.
7. Луис Бунюэль [Сб. статей. Сценарии] / сост. Л. Дуларидзе; вступ. ст. С. Юткевича. М.: Искусство, 1979. — 295 с.
8. Матильда. URL: https://www.kinopoisk.ru/film/matilda-2017–705382/ (дата обращения: 22.05.2018).
9. Раскаленный хаос Сергея Дебижева. URL: https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v =bOZWw044Ypg (дата обращения: 09.03.2018).
10. Хоркхаймер М., Адорно Т. Культурная индустрия: Просвещение как способ обмана масс / пер. с нем. Т. Зборовской; вступ. ст. Б. Гройс [Minima]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 104 с.
11. Эйзенштейн Сергей. Четвертое измерение в кино. URL: https://royallib.com/read/eyzenshteyn_sergey/chetvertoe_izmerenie_v_kino.html#0 (дата обращения: 12. 07.2018).

ИЗ ИСТОРИИ КИНО

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.018
УДК 791.43

Давыдова О. С.
Давыдова Ольга Сергеевна — преподаватель программы «Кино и видео»,
факультет свободных искусств и наук,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: ol.davydova@inbox.ru

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В ТЕОРИИ ЖАНА ЭПШТЕЙНА*

В статье приведен развернутый анализ теоретических взглядов на кино французского режиссера и теоретика Жана Эпштейна. Ключевое и опорное для Эпштейна понятие фотогении рассмотрено сквозь призму феноменологической методологии, в частности, в связи с аналитикой аффективности, проводимой Э. Гуссерлем. Однако фотогения — лишь отправная точка в размышлениях Эпштейна о кино; гораздо более важными для него оказываются понятия движения, пространства и времени. Движение понимается французским теоретиком как онтологическая основа кинематографической репрезентации (работа «Интеллект машины»), что приводит автора к мысли о том, что киноискусство является способом не столько репрезентации, сколько видения мира, а ключевым принципом размышлений о кино становится относительность. Это отсылает нас к другому феноменологическому проекту, а именно аффективной феноменологии видения М. Мерло-Понти. Концептуальная связь теории Эпштейна и взглядов Мерло-Понти также прослежена в данной статье.
Ключевые слова: фотогения, Эпштейн, Гуссерль, Мерло-Понти, кинематографическое движение, темпоральность, кинематографический опыт.

Davydova O. S.
CINEMATOGRAPHIC MOTION, SPACE AND TIME
IN THE THEORY OF JEAN EPSTEIN

The main focus of the article is a deep analysis of theoretical views on the cinema expressed by a French theorist and director Jean Epstein. One of the basic concepts for Epstein is photogénie; this key notion is conceptualized through the prism of phenomenological method, in particular, in connection with the analytics of affectivity offered by E. Husserl. However, photogénie is only a starting point in Epstein's film theory. The notions of motion, space and time are much more important for him. Movement is understood as the ontological basis of cinematic representation ("The Intelligence of the Machine"); it leads the French theorist to the idea that the cinema is not only a means to represent the world; rather, it is a means to see the world. Relativity becomes the main principle guiding the film theory. It takes us to another phenomenological project, namely, the affective phenomenology of seeing expressed by M. Merleau-Ponty. Thus, the article shows the conceptual links between Epstein's theory and philosophy of Merleau-Ponty.
Keywords: photogénie, Epstein, Husserl, Merleau-Ponty, cinematic motion, temporality, film experience.

Имя Жана Эпштейна чаще всего, пожалуй, ассоциируется с его ранними кинематографическими опытами в русле французского киноимпрессионизма, а его теоретические размышления связываются с феноменом фотогении, которому посвящена значительная доля ранних текстов Эпштейна (большинство из них вошли в сборники «Бонжур, синема» 1921 г. и «Кинематограф, увиденный с Этны» 1926 г.). Однако в поздних текстах фотогения отходит на второй план, уступая место размышлениям о природе фильмического пространства и времени, прерывности и непрерывности, специфике человеческого переживания континуальности и дискретности, кинематографического движения («Интеллект машины», 1946) как условий, задающих и формирующих восприятие действительности. «Интеллект машины» во многом представляет собой довольно цельную теоретическую программу, описывающую как саму действительность, так и структуру ее репрезентации — прежде всего, кинематографической. Последовательно отказываясь от ряда оппозиций (в частности, прерывность / континуальность, пространство/время, материя/форма и проч.), в каком-то смысле сформировавших кинотеоретический дискурс середины прошлого века, Эпштейн создает уникальный теоретический проект — местами спорный, — во многом опережающий свое время и оказывающийся концептуальным «мостиком» к феноменологическим теориям кино, посвященным аналитике кинематографического опыта.

Прежде чем обратиться к рассмотрению теоретических взглядов Эпштейна, стоит, пожалуй, упомянуть ключевые исследования, посвященные творчеству французского режиссера и теоретика. Рус-

* Статья написана при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17–03–00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

Copyright © 2018

скоязычные читатели знакомы с Эпштейном в основном по переводу нескольких небольших статей в изданном М. Б. Ямпольским сборнике «Из истории французской киномысли»; ключевые концепты теории фотогении Эпштейна были рассмотрены опять же М. Б. Ямпольским в работе «Видимый мир: очерки ранней кинофеноменологии». В рамках англоязычного киноведения стоит отметить диссертационные исследования Д. Бордуэлла «Французский киноимпрессионизм: культура, теория, стиль кино» (Университет Айовы, 1974) и С. Либмана «Ранняя кинотеория Жана Эпштейна, 1920–1922» (Университет Нью-Йорка, 1980), а также два крупных труда Р. Абеля, опубликованных в 1987 и 1988 годах. Первый представляет собой историю французского кинематографа с 1915 по 1929 год, а второй — наиболее полная на сегодняшний день англоязычная антология переводов текстов ранних французских теоретиков. Завершает эту череду публикаций изданный в 2012 году сборник «Жан Эпштейн: критические эссе и новые переводы» под редакцией С. Келлер и Дж. Н. Пола, снабженный введением Т. Ганнинга и авторитетным послесловием Р. Абеля.

Ключевым понятием для теоретического проекта Ж. Эпштейна оказывается понятие движения. Оно возникает у французского теоретика практически сразу, еще в ранних текстах, посвященных аналитике феномена фотогении. Самая, пожалуй, знаменитая цитата Эпштейна о фотогении звучит следующим образом: «Я буду называть фотогеничным любой аспект вещей, существ и душ, который умножает свое моральное качество за счет кинематографического произведения» [6]. О каком «моральном качестве» идет речь? Первая трактовка, которая приходит на ум, связана с процедурой означивания, как если бы мы имели дело с неким вербальным «довеском» к визуальному образу. В рамках семиотической традиции то, что французский теоретик маркирует как «моральное качество», стало бы означаемым, которое связывается с запечатленным в структуре киноязыка визуальным означающим. Действительно, Эпштейн маркирует уникальную способность кинообраза быть дополненным чем-то еще, помимо того, что он репрезентирует — способность превзойти объект репрезентации. Французское “moral”, в числе прочего, имеет коннотацию «внутреннего»; в понимании Эпштейна «моральное качество» связано с чувственностью, жизнью души, аффективностью — в отличие от действия пустого, лишенного чувства и необходимого только для развития сюжета (примеры таких «пустых действий» Эпштейн находит в сериалах «Фантомас» Луи Фейада и «Тайны Нью-Йорка» Луи Ганье). «Жизнь», которая нередко упоминается в работах Эпштейна как следствие удачных крупных планов, не относится ни к ожившей фотографии, ни к видимой способности движения, ни тем более к череде событий и поступков. Живым для Эпштейна является то, что наделено аффективностью, что способно нести в себе аффект и провоцировать его. «Моральный эффект», который можно было бы назвать «эффектом внутреннего», выявляется, например, в популярном в раннем американском кино монтажном плане, где герой достает откуда бы то ни было револьвер. Крупный план оружия становится ударной точкой, которая словно разрывает плавное развертывание фабулы; этот план провоцирует интенсивное переживание настоящего, заключая в себе все потенции дальнейшей событийности одновременно (см. так же другое программное эссе Эпштейна «Чувство I»: «Нет историй. Историй никогда не было. Есть лишь ситуации без головы и хвоста; без начала, середины и конца; без лицевой и оборотной стороны; можно рассматривать их в любом направлении; правое становится левым; без ограничений в прошлом или в будущем, они — настоящее» [7]). Смысл, конструируемый зрителем, рождается исключительно визуальным опытом и не зависит от каких бы то ни было вербальных коннотаций; он конструируется в сфере аффекта. Поэтому револьвер и может быть описан как «мрачный, как страсть»; «грубый», «опасный».

Однако далее по тексту Эпштейн уточняет свой тезис, расширяя определение фотогении. В частности, важными условиями возникновения фотогении оказываются *личность* («только движущаяся и личностная сторона вещей, существ и душ может быть фотогеничной» [6]) и *движение* («лишь движущаяся сторона мира, вещей и душ может умножить свое моральное качество за счет кинематографического воспроизведения» [6]). Представляется, что вводя «личность» как одно из условий фотогении, Эпштейн делает шаг в сторону придания этому феномену измерения субъективности — как зрительской, так и авторской. Это позволяет трансформировать понятие «реализма» в кинематографе, удерживая позиции авторской субъективности и опыта достоверности, понятого как переживание подлинности. Однако нас интересует второе условие — движение.

Итак, что представляет собой кинематографическое движение в ранней теории Эпштейна? Прежде всего, это движение, которое разворачивается сразу во всех четырех измерениях — в трехмерном пространстве и во времени. Это не просто перемещение персонажа в пространстве — например, путешествие или погоня. Эпштейна интересует сама идея движения, запечатленная кинематографическими средствами — подобно визуально ритмизованным монтажным планам крутящихся колес быстро едущего поезда в «Колесе» Абеля Ганса, где содержанием кадров становятся вовсе не колеса, не лицо кочегара, не стрелки приборов, а сама нарастающая, завораживающая и опасная скорость.

В эссе «Кинематограф, увиденный с Этны», Эпштейн сравнивает кинематографический опыт с вызывающим головокружение спуском по винтовой лестнице, закрученной вокруг облицованной зеркалами колонны; этот пространственный опыт

фрагментарен, кадрирован, он провоцирует дробление окружающей действительности на множество непредставимых до этого крупных планов: «Я наклонил голову и справа увидел лишь квадратный корень жеста, но слева этот жест был возведен в восьмую степень» [9, p. 291]. Именно таким образом Эпштейн снимает эпизод на каруселях в фильме «Верное сердце» (*Coeur fidele*, 1923). В динамичном монтаже, немилосердно фрагментирующем окружающее пространство, нарушающем законы перспективы, мир сливается в головокружительный калейдоскоп четких крупных и смазанных общих планов, смесь образов и движений. Подобно Абелю Гансу в «Колесе», Эпштейн создает образ хаотичного, в чем-то пугающего, повергающего в смятение (под стать эмоциональному состоянию главной героини) движения. В этом эпизоде взломано не только пространство, но и время: карусель движется по кругу, провоцируя повторы и противостоя линейности. Диегетическая составляющая фильма дополняется измерением аффективности, которое провоцирует собственные пространственно-временные конструкты, позволяя кинематографическому образу выйти за пределы сюжетной конструкции, задействовав аффективные механизмы зрителя. Фотогения, реализованная через кинематографическое движение, оказывается нацелена не просто на некий внутренний опыт, а на достоверное переживание, на опыт подлинности — подобно тому, что Базен позже назовет «истинным реализмом».

Здесь фотогения сплетается с механизмом аффективного пробуждения, описанным Э. Гуссерлем на страницах работы «Анализы пассивных синтезов». В статье «“Фотогения” Луи Деллюка: опыт феноменологического прочтения» [2] уже подчеркивалась концептуальная связь между теоретическим проектом фотогении и феноменологией аффекта, поэтому позволим себе здесь лишь кратко обрисовать основные линии этого сходства.

Понятие «аффективное пробуждение» у Гуссерля возникает скорее как метафора (издатели «Анализов пассивных синтезов» выделяют в тексте немецкого мыслителя главу, которой дают название «Осуществление аффективного пробуждения и репродуктивная ассоциация»), однако оно вполне может послужить устойчивым теоретическим концептом для осмысления способов работы фотогении в кино. В целом аффективное пробуждение во многом оказывается одним из вариантов ассоциативного синтеза. Ассоциация понимается как способ связи между прошлым и настоящим сознания: нечто в настоящем вызывает в памяти нечто в прошедшем. Ассоциативная связь, которую невозможно свести к простому подобию, оказывается механизмом воспроизведения ретенций в пробуждающемся сознании [10, p. 162–163]. Гарантируя потенциальное присутствие всех ретенций в опыте сознания, ассоциативное пробуждение противостоит седиментации смысла. Аффективное же пробуждение возникает в том случае, когда ретенция содержит в себе аффект. Речь идет о процессе формирования именно аффективной (а не понятийной) связи между тем, что сейчас является актуальным, и тем, что было таким когда-то, затем позабылось, но вот-вот снова окажется живым. Ассоциативный синтез содержания ретенции и настоящего сознания осуществляется на основе подобия, но подобия аффективного:

> «Ритм также может пробудить другой ритм; например, ритмичные удары могут пробудить похожий ритм сигнальных огней» [10, p. 229].

Таким образом, понятие «аффективное пробуждение» указывает на механизмы сочленения пережитого опыта и актуального переживания. Пожалуй, стоит отметить, что топосом этого процесса оказывается сфера «исходной сенсуальности» — до-когнитивное поле, описанное в тексте № 14 «Бернаусских манускриптов» [1, с. 98]. В рассматриваемом выше эпизоде из фильма «Верное сердце» аффективное пробуждение основывается исключительно на сходстве ощущений и телесности. Пережитый зрителем ранее опыт головокружения или дезориентации в пространстве — вот что мотивирует переживание смятения, которое уже потом ассоциируется с внутренним состоянием главной героини.

Итак, в рамках теории фотогении движение оказывается условием открытости, аффективной отверстости образа — и условием вхождения зрителя в аффективность фильма. Однако движение не сводится только к этому; если мы вернемся к приведенной ранее метафоре о лестнице, которая винтом спускается вокруг зеркальной колонны, то вспомним, что речь идет не только об аффекте, но и преодолении законов перспективы. Оказывается, что движение способно продемонстрировать факультативность и иллюзорность заранее установленного порядка мира. И в этом смысле кинематограф становится средством не просто фиксации действительности, но, скорее, новой интеллектуальной машиной, способной не столько показать, сколько раскрыть мир, указав на несовершенство существующих описывающих его конструктов.

В «Интеллекте машины» кинематограф предстает как мыслящая машина, обладающая собственным взглядом и субъективностью. Фиксируемое и воспроизводимое киноаппаратом движение, с точки зрения Эпштейна, совершенно парадоксально по своей природе. Парадокс его состоит в том, что движение в кино задано одновременно прерывностью и непрерывностью. Прерывность, или дискретность, заложена в самой природе киноаппарата, который дробит мир на мельчайшие срезы времени и пространства. Проецируются тоже прерывные и недвижные — каждый сам в себе — кадры, но в опыте зрителя кино образует единообразное, континуальное и непрерывное пространственно-временное целое. Пытаясь удержать оппозицию «прерывное / непрерывное» в рамках аналитики действительности, пытаясь ответить на вопрос

о том, какова же реальность, Эпштейн приходит к выводу о том, что сама оппозиция иллюзорна. Именно в опыте кинематографического просмотра, где прерывность кадров никогда не считывается, а континуальность, недискретность мира никогда не может быть запечатлена, эта иллюзорность становится очевидной. И высвечивается она именно через существование кинематографического движения — на всех уровнях: и движения пленки, и запечатленного движения в кадре.

Это же понятие оказывается ключевым в рамках аналитики времени и пространства. Выбирая между четырьмя измерениями, Эпштейн предлагает считать первым и основным время. Специфика его в том, что оно необратимо. Даже если движение по трем осям пространственных измерений можно представить как обратимое, то при ближайшем рассмотрении становится ясно, что мы будем иметь дело с онтологически разными действиями. Никакое путешествие нельзя совершить дважды, потому что любое движение в пространстве осуществляется и во времени тоже. Соответственно, качество времени как четвертого измерения — в «его силе ориентировать геометрическое пространство так, что последовательности могут выстраиваться только в соответствии с направлением этой полярности» [8]. Пространство, таким образом, фактически лишается своего объективного существования, будучи сведено к набору взаимоотношений между различными положениями объектов на осях координат в разные моменты времени. Однако, несмотря на некоторую привилегированность по отношению к пространству, время тоже оказывается лишено объективного существования: оба они, по словам Эпштейна,

> «составлены из вариативных отношений между явлениями, которые случаются последовательно или одновременно. Соответственно, время и пространство меняются в зависимости от бесконечного числа позиций объекта и наблюдателя» [8].

Вот так — довольно неожиданно — Эпштейн приходит к радикальной мысли об иллюзорности (нереальности) объективного существования пространства и времени. Время оказывается всего лишь «эффектом подвижности» элементов реальности, возникающим за счет их флуктуаций от прошлого к будущему. Пространство же описано как последовательность расширений или перемещений, фиксируемых относительно трех измерений. Эти перемещения возникают в нашем восприятии через структуры зрения, слуха, прикосновения, даже обоняния — но без самого факта перемещения, считает Эпштейн, мы бы ничего не заметили:

> «Будь они недвижимы, объекты не могли бы обладать ни пространственной, ни темпоральной реальностью» [8].

Вероятно, столь радикальная позиция может вызвать скепсис или улыбку, спровоцировать весьма логичные отсылки к картезианству и знаменитым «Диоптрикам», равно как и к неклассической физике, однако представляется, что вся эта — пусть и пафосная — развёртка нужна Эпштейну не как философу, а как, прежде всего, теоретику кино. Кинематограф интересует его не как способ фиксации чего бы то ни было (коль скоро с объективностью действительности, мыслимой в категориях хронотопа, возникли серьезные проблемы — хотя это вовсе не значит, что проблематизируется сама действительность; вовсе нет; под вопрос ставится только категориальный аппарат ее описания), а как система репрезентации, предопределяющая тот самый хронотоп, который мы — будучи с рождения кинозрителями — проецируем на неподвластный нашим мыслительным конструктам мир. В ситуации, когда сама материальность, субстанциальность вещи тоже оказывается набором отношений (этому посвящена третья глава книги), сам факт репрезентации оказывается необходимым условием возникновения эффекта реальности.

В качестве примера можно вспомнить венгерский фильм «Сын Саула» (реж. Ласло Немеш, 2015). Пространство действий главных героев довольно сильно ограничено рамками кадра; однако с первых же секунд фильма зритель понимает, что находится на территории концентрационного лагеря. Понимание это возникает исключительно за счет звукового ряда; все, что не видно на экране, становится подчеркнуто слышным. Всегда нестабильная камера, имитируя документальную, смотрит из-за плеча героя, дышит ему то в затылок, то в шею, дополнительно маркируя уязвимость. Саул перемещается по горящему, кричащему, ревущему, потному, пронизанному животным страхом и невообразимой жестокостью пространству — принципиально фрагментарному, лишенному перспективы и даже намека на внятные отношения между тремя привычными измерениями. Как будто точно по теории Эпштейна, сам факт съемки — в документальной манере, с руки, дрожащей камерой — оказывается условием создания эффекта реальности, дополненным аудиальным рядом, расширяющим пространство не в рамках представления, но в рамках аффективного переживания.

В конечном итоге теоретический проект Эпштейна оказывается локализован как в поле теории медиа (размышления последней главы о машинном интеллекте и запрограммированном философствовании машин во многом содержательно перекликаются с работой Вилема Флюссера «За философию фотографии»), так и в поле феноменологии. В частности, манифестация движения как основного свойства кинематографа и одновременно своеобразной онтологической основы существования мира вообще подтверждает один из ключевых для феноменологии кино тезисов о не-существовании кинематографа вне опыта зрительского просмотра. Персистенция зрения, открытие которой в какой-то степени стало стимулом для возникновения сине-

матографа братьев Люмьер и экспериментов Эдисона, в рамках теории Эпштейна оказывается базовым онтологическим свойством кино. Без персистенции — то есть без зрителя — кинематографического движения нет; а значит, нет ни кинематографического времени, ни кинематографического пространства — ни, в общем-то, самого фильма.

Безусловно, в этой риторике есть некоторая спекулятивность; в частности, если отказаться от движения как от базовой предпосылки существования кино, заменив его чем угодно другим (те же фильмические пространство и время, монтаж, взгляд камеры — кинотеория предлагает нам массу вариантов), диспозиция изменится. Ценность же теории Эпштейна состоит как в открытости создаваемого им дискурса, так и в попытке радикального отказа от любых форм детерминизма, в манифестации относительности как ключевого принципа размышлений о кинематографе — и о действительности, с которой оно работает.

Эта относительность, заданная в тексте «Интеллекта машины» в том числе через риторическую игру с парами бинарных оппозиций (одна из них — «прерывность/непрерывность» — была рассмотрена выше), каждая из которых оказывается иллюзорной и потому нерабочей, отсылает к еще одному феноменологическому проекту, а именно аффективной феноменологии видения Мориса Мерло-Понти. В «Феноменологии восприятия» (написанной, кстати, в 1945 г., почти одновременно с «Интеллектом машины» Эпштейна) французский мыслитель говорит в том числе о попытке описать мир, находящийся

> «по сю сторону от мира объективного, поскольку только в нем мы смогли бы понять законы и пределы объективного мира, <…> только в нем мы могли бы вернуть к жизни восприятие, не поддавшись на уловку, в силу которой восприятие забывает о себе и о собственной фактичности в пользу объекта, каковой оно нам представляет, и рациональной традиции, в основании которой оно находится» [5, с. 90].

Здесь возникают удивительные переклички с теоретическим проектом Эпштейна — через отказ от субъект-объектной оппозиции, от противопоставления активности и пассивности, через постоянно подчеркиваемую неразделенность видящего и видимого (вспомним знаменитый пассаж о деревьях, которые смотрят на нас, в эссе «Око и дух»).

Принципиальным моментом для попытки прочтения теории Эпштейна через призму философии Мерло-Понти станет представление французского феноменолога о пространстве. Если для Эпштейна самым авторитетным измерением в разговоре о пространстве оказывалось время, то Мерло-Понти в качестве точки опоры выбирает понятие глубины. Глубина здесь едва ли отсылает к именованию одного из трех пространственных измерений; скорее, речь идет о метафорическом конструкте, о способе представления пространства вообще.

> «То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность к Бытию без ограничений, и прежде всего — пространству, вне какой бы то ни было точки зрения» [4, с. 29].

Глубина выступает общей характеристикой пространства, которое существует вне субъекта, но вместе с тем и для него. Глубина может быть понята как потенциальная явленность, представленность всех объектов, вещей, предметов, если угодно — интенций, световых и цветовых переплетений. Именно эта потенция позволяет восприятию обрести целостность, иметь дело не с сингулярными объектами мира, а с общей данностью всего мира как целого.

Интересно, что кинематограф для Мерло-Понти как раз оказывается способом запечатления (и трансляции) этого опыта глубины. Французский мыслитель мыслит фильм как целое, которое не распадается на отдельные кадры, звуки, монтажные склейки, превосходит потенциально разрозненные восприятия и обеспечивает аффективную целостность (подобную той, которая описана в эссе «Око и дух» и в трактате «Видимое и невидимое» в связи с опытом бытия воспринимаемым и воспринимающим одновременно). Разграничивая чувственный опыт и понятийное содержание фильма, Мерло-Понти делает акцент на первом:

> «Фильм не мыслится, он воспринимается, — говорит Мерло-Понти. <…> Кино не передает нам, как это долго делал роман, мысли человека, оно дает нам его поведение, оно непосредственно являет нам этот специфический способ бытия в мире общения с вещами и другими, который мы видим в жестах, взгляде, мимике» [3, с. 22].

Именно поэтому фильм и обладает возможностью представления глубины как модуса бытия предметов в пространстве, лишенном привязки к чьей бы то ни было точке зрения; так глубина становится зримой, осязаемой, подлежащей восприятию. Глубина оказывается метафорой кинематографического пространства, обеспечивая ему возможность сделать представимым и видимым то, что представить невозможно.

Прочитывая Эпштейна через Мерло-Понти, мы видим, что кинематограф осуществляет два действия одновременно: он фиксирует иллюзорность картезианского миропорядка, и в то же время делает уникальную попытку прорваться сквозь этот порядок к другим формам репрезентации — вне перспективы и трехмерности. Говоря словами Мерло-Понти, кинематограф пытается добиться опыта аффективной размещенности предметов в пространстве фильма, которое — если пытаться его локализовать — реализуется в опыте зрительского просмотра, между экраном и зрителем, образуя чувственно-временное единство, задаваемое фигурой кинематографического движения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуссерль Э. Эгологическая и гилетическая временность в генетической перспективе. № 14–15 / пер. и коммент. Г. И. Чернавина // Horizon (ФИ). 2012. Т. 1. № 1. С. 96–114.
2. Давыдова О. С. «Фотогения» Луи Деллюка: опыт феноменологического прочтения // Общество. Среда. Развитие. 2015. № 4. С. 106–110.
3. Мерло-Понти М. Кино и новая психология / пер. с фр. М. Ямпольского // КЗ. 1992. № 16. С. 13–23.
4. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл., коммент. А. В. Густыря. М.: Искусство, 1992. — 63 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / пер. с фр., под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента; Наука, 1999. — 605 с.
6. Эпштейн Ж. О некоторых условиях фотогении // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольского; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 79–82.
7. Эпштейн Ж. Чувство I // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911–1933 / пер. с фр.; сост. М. Б. Ямпольского; предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 71–74.
8. Epstein J. The Intelligence of a Machine / tr. and introduction by Chr. Wall-Romana. Minneapolis, MN: Univocal Publishing, 2014. — 111 p.
9. Epstein J. The Cinema Seen from Etna / tr. by S. Liebman // Jean Epstein: Critical Essays and New Translations / ed. by S. Keller and J. N. Paul. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. P. 287–292.
10. Husserl E. Analyses Concerning Passive and Active Synthesis: Lectures on Transcendental Logic / tr. by A. J. Steinbock [Husserl E. Collected Works / ed. by R. Bernet. Vol. LX]. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers, 2001. — 659 p.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.019
УДК 791.1

Уральский М. Л.
Уральский Марк Леонович — писатель, публицист, переводчик,
Брюль-Рейнланд, Германия
E-mail: mark.uralski@gmail.com

ЗВЕЗДА НЕ ДЛЯ «АЛЛЕИ СЛАВЫ»: ЛЕО БИРИНСКИ — НЕМЕЦКИЙ КИНОРЕЖИССЕР И СЦЕНАРИСТ ГОЛЛИВУДА

В статье описывается история жизни и творчества незаслуженно забытого деятеля мирового кинематографа 1920-х — 1930-х гг. — киносценариста, режиссера и театрального драматурга Лео Бирински. Популярный австро-немецкий драматург эпохи «модерна», в начале 1920-х гг. он ушел из театра в кинематограф, сначала германский, затем американский. Заявляя себя в основном в качестве киносценариста, он остался в истории как один из создателей целого ряда германских и голливудских фильмов, вошедших в «Золотой фонд» мирового кино.
Ключевые слова: кинематограф, Лео Бирински, театральная постановка, киносценарист, Голливуд.

Uralski M. L.
THE STAR NOT FOR THE “WALK OF FAME”: LEO BIRINSKY — GERMAN MOTION PICTURE DIRECTOR AND SCREENWRITER AT HOLLYWOOD

The article describes the history of life and works of Leo Birinsky, one of the undeservedly forgotten masters of the world cinema of the 1920s — 1930s. The well-known Austro-German playwright of the Modernity in the early 1920s left the theater for the cinematograph, at first that of Germany and then of the USA. As a screenwriter, he went down in history as a creator of a number of German and Hollywood films that were included in the Golden Fund of the world cinema.
Keywords: cinema, Leo Birinsky, theater production, screenwriter, Hollywood.

В середине октября 1910 г. в московском «Русском слове» была опубликована статья берлинского корреспондента этой газеты Ильи Троцкого (о нем см.: [6]). Статья называлась «Молох», и в ней рассказывалось об успехе премьеры одноименной пьесы немецкого драматурга Лео Бирински в Вене и Берлине [5]. При этом автор, выступая так же в роли рецензента, критически отзывался о содержании пьесы, где, на его взгляд, хоть и дана «картина русской революции, русского подполья», но имеют место:

> «Нагромождение страхов и ужасов и очень маленькая идейка. Даже не идейка, а один лишь контур ее. Непосильную задачу взял на себя г. Биринский. Ему нельзя отказать в наблюдательности, в знании русского революционного подполья, но уж очень слаба его философия. Эффектами, вроде колокольного звона, револьверных выстрелов, погрома, он покрывал недостаток истинного драматизма и действия.
>
> <…>
>
> На слишком невзыскательный вкус рассчитан «Молох». Остается лишь удивляться, чем восхищались венцы. Правда, берлинской публике тоже очень понравилась пьеса. Видеть с подмостков оборотную сторону революции, с кающимися провокаторами, тайными сходками и готовящимися покушениями, — для немца интересно.
>
> И с этой стороны пьеса имеет успех.
>
> Но только эта внешняя сторона и нравится. О внутреннем же содержании пьесы все отзываются отрицательно» [5].

Однако далее И. Троцкий пишет:

> «Известный драматург Герман Бар посвятил этой пьесе длинное письмо в одном из местных театральных журналов [10], восхищаясь ее глубиной и обещая ей успех.
>
> <…>
>
> Участь произведений, о которых заранее больше, чем следует, шумят, предопределена: они или проваливаются, или оказываются ниже посредственности» [5].

Пьеса не понравилась И. Троцкому по причине своей «клюквенной» русскости. Ее автор, которому он не может «отказать в наблюдательности, в знании русского революционного подполья», не чувствовал особенностей русского быта и воспринимал актуальную ситуацию в России как экзотику, поэтому свою пьесу строил на наборе эффектов, а не на «идее», то есть в развлекательно-орнаментальном ключе. Такой подход к русской проблематике вполне устраивал западного зрителя, но неприятно раздражал русского рецензента, знавшего и понимавшего, что к чему и почему.

Рассмотрение литературно-драматических достоинств пьесы «Молох», как и ее недостатков, не входит в задачу настоящей статьи. Отметим только, что отзыв Бара, который считался наиболее проницательным литературно-театральным критиком и выдающимся немецким культурологом первой трети XX столетия — от эпохи «натурализма» до «экспрессионизма», многого стоил.

Copyright © 2018

* * *

Лео Бирински(й), по отцу Готесман (Gottesman), родился 8 июня 1884 г. в местечке Лысянка Черкасской губернии в обеспеченной еврейской семье. Когда ему было шесть лет, семья перебралась из Российской империи в Австро-Венгерскую — в Черновицы (Буковина), а в 1904 г., после окончания Лео черновицкой гимназии, семья переселилась в Вену.

С 1906 г. Лео Бирински стал заниматься переводами и писать пьесы на немецком языке, которые он пытался устроить в венских театрах. Он быстро освоился в кругах венской богемы и сблизился с рядом влиятельных представителей театрального мира — видными немецкими и австрийскими театральными актерами, режиссерами Хуго Тимигом (Hugo Thimig) и Иозефом Кайнцем. У последнего он подвизался в роли секретаря и ухаживал за ним во время его тяжелой болезни вплоть до смерти артиста в сентябре 1910 г. Время от времени Бирински наезжал в Берлин и Мюнхен, где, возможно, пользуясь протекцией Тимига и Кайнца, также завязал связи, необходимые для его карьеры драматурга.

В 1910 г. пришел первый успех — его трагедия «Молох» (см. выше), была поставлена 21 января на «Новой венской сцене», а затем сразу в нескольких германских сценах: в Берлинском «Современном театре», Кёльнском «Немецком театре», Мюнхенском «Народном театре» и Лейпцигском «Старом городском театре». Из венского периода до наших дней дошли пьесы «Маскарад» (“Mummenschanz”), «Танец сумасшедших» (“Narrentanz”), «Молох» (“Der Moloch”) и «Раскольников» (“Raskolnikow) — по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Первые три из них были опубликованы в качестве печатных изданий [12], причем «Молох» и «Танец сумасшедших» вышли в Германии (Берлин, 1910 и Мюнхен, 1912), и лишь «Маскарад», спустя много лет после кончины драматурга, был опубликован в Вене (1968 г.).

Вплоть до начала Первой мировой войны пьесы Л. Бирински регулярно ставились на общегерманской сцене, как на немецком, так и (в Австро-Венгрии) в переводе на славянские (чешский, словенский, хорватский, польский) и венгерский языки. Кроме того, пьеса «Танец сумасшедших» была поставлена в Копенгагене, Амстердаме и Париже, соответственно на датском, голландском и французском языках.

Примечательно, что пьесы Л. Бирински ставятся в восточноевропейских странах (Чехия, Венгрия, Македония, Словения, Сербия) и по сей день. Пьеса «Маскарад» была переведена с чешского и опубликована под названием «Хоровод масок» в театральном журнале-альманахе «Балтийские сезоны» [2]. Под тем же названием она была поставлена как дипломный спектакль в Ярославском государственном театральном институте 25 июня 2010 г. (режиссер Олег Нагорничных).

Существует мнение, что в славянских странах Восточной Европы Бирински воспринимался как русский драматург, переведенный на немецкий. Например, на афише спектакля «Маскарад», поставленного пражским Национальным театром в 1912 г., было указано, что пьеса написана по-русски, а фамилия автора напечатана на русский манер «Биринский». Ошибочное отнесение Бирински к числу «русских драматургов еврейского происхождения» сохранялось в чешском театроведении до конца XX в.

Как немецкий драматург еврейского происхождения, родившийся в Российской империи, Лео Бирински фигурирует и в справочнике «Биографии выдающихся евреев» [25], и в «Справочнике австрийских писательниц и писателей еврейского происхождения XVIII–XX веков» [16, S. 449] (в этом словаре драматург указан под именем Готесман: *s. v.* (3444) Gottesmann Leo / Leo Birinski; в статье имеются две серьезные ошибки: место рождения указано как Черновцы/Буковина (правильно — местечко Лысянка/Черкасская губерния); и дата и место смерти указано как 1920 г. / г. Вена вместо правильного — 1951 г. / г. Нью-Йорк).

Как ни странно, несмотря на явный успех Лео Бирински-драматурга в эпоху модерна [7], его имя сегодня не значится ни в «Перечне австрийских литераторов» [20], ни в «Перечне немецкоязычных драматургов» [19].

Весной 1920 г. венские газеты опубликовали сообщение, получившее широкую огласку, в том числе и за рубежом: драматург покончил с собой. На самом деле трагедия произошла с его младшим двоюродным братом, но, несмотря на опровержения, в ряде справочников первой трети XX в. Лео Бирински объявляется самоубийцей.

* * *

Годом позже Лео Бирински, по всей видимости, сделав вывод, что «из всех искусств важнейшим является кино», переезжает на жительство в Берлин, бывший в то время центром европейской киноиндустрии, и с этого времени полностью переключается на кинематографию, заявляя с этих пор себя главным образом как киносценарист.

В немецком кино начала 1920-х гг., занимавшем тогда ведущее место в мире [4], из множества художественных направлений наиболее значительным в историческом контексте являлся экспрессионизм, утвердивший как самостоятельный жанр фильм ужасов (*horror film*) [3].

> «На первый взгляд экспрессионизм с его телеграфным стилем, взрывающимися короткими фразами, восклицаниями определенно кажется упрощением выразительных средств, усложненных немцами. Но эта видимая определенность обманчива. Здесь — потребность усилить “метафорическое” значение слов, доминирующее в экспрессионистской фразеологии. Жонглирование неопределенными выражениями. Случайные комбинации слов, складывающиеся в цепочки. Надуманные мистические аллегории, лишенные какой бы то ни было логики,

полные намеков. Они сводятся к пустякам, стоит только нам попытаться их понять. Этот язык, перегруженный символами и метафорами, сознательно затуманивается, дабы только посвященные могли уяснить себе его подлинный смысл. Это земля, усеянная ловушками: чтобы пройти по ней, оставаясь целым и невредимым, нужно знать пароль» [1, с. 16].

Лео Бирински внес свою лепту в историю немецкого киноэкспрессионизма не только как сценарист, но также как постановщик и продюсер. Вместе с Паулем Лени (1885–1929) — одним из отцов немецкого киноэкспрессионизма, он является создателем фильма ужасов «Кабинет восковых фигур» (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), который вошел в «Золотой фонд» мирового кино. Этому фильму, по мнению многих историков кинематографа [14], суждено было стать заключительным в серии выдающихся кинолент, причисляемых к направлению «хоррор».

«Сюжет фильма “Кабинет восковых фигур”, придуманный Хенриком Галееном (настоящая фамилия — Визенберг. — *М. У.*), можно изложить так: “Молодой поэт <…>, которому поручено подготовить тексты к экспонатам, выставленным в ярмарочном балагане, встречается в своих сновидениях с приключениями и преступлениями Гарун аль-Рашида <…>, Ивана Грозного <…> и Джека-Потрошителя <…>”. Четвертая новелла, посвященная Ринальдо Ринальдини, разбойнику из популярного немецкого романа, была намечена. <…> В конце концов фильм вышел в прокат <…> в конце 1924 г. <…>

Сбежавшие из кабинета восковых фигур Иван Грозный или Джек-Потрошитель устанавливают на земле режим невероятной жестокости и пыток, описанных маркизом де Садом. В сопоставлении с этими ужасами эпизод из “Тысячи и одной ночи” привносит несколько тяжеловесное веселье» [4, с. 116].

За шесть лет своего пребывания в Берлине Л. Бирински вполне преуспел. Помимо участия в постановке фильма «Кабинет восковых фигур» он написал пьесу «Святой черт» (“Der heilige Teufel”), главным героем которой является Распутин и целый ряд киносценариев. В 1923–1927 гг. Лео Бирински участвовал в подготовке 13 фильмов. Он работал с такими известными немецкими режиссерами как П. Лени, Дж. Май, Ф. Баш, Э. Дюпон, Р. Эйхберг, а так же с Дж. Ригелли, Ф. Фейером и знаменитым Робертом Вине [24].

Д. Е. Комм пишет о заинтересованности американскими кинокомпаниями европейскими кинематографистами:

«За открытиями немецких кинематографистов внимательно следили по другую сторону океана — в Голливуде <…>. Между немецкими кинокомпаниями, в особенности концерном UFA, и голливудскими студиями существовали дружеские связи, включавшие даже регулярные экспедиции американцев в Берлин — для обмена опытом» [3, с. 36].

Впоследствии большинство немецких режиссеров, с которыми сотрудничал Л. Бирински, уехали в США, где весьма преуспели на студиях Голливуда. Из них Пауль Лени первым совершил этот шаг, и не исключено, что именно его успешная адаптация в Голливуде подвигла Бирински к решению перебраться за океан.

2 мая 1927 г. состоялась премьера фильма «Мата Хари, красная танцовщица» (*Mata Hari, die rote Tänzerin*), поставленного Ф. Фейером по сценарию Л. Бирински. «Мата Хари» имела большой успех. Этот немой фильм вошел в историю мирового кино как один из первых шпионских триллеров. После его премьеры в Европе Бирински отбыл в Америку. А 16 июля 1927 г. «Мата Хари» демонстрировали США.

* * *

Появление Лео Бирински в Новом Свете, так же как и вся официально документированная история пребывания его в США, — это сплошная мистификация. Дать рациональное объяснение биографическим придумкам Бирински не представляется возможным, их можно лишь перечислить как набор курьезов.

Так, при въезде в США 16 сентября 1927 г. Бирински предъявил властям никарагуанский паспорт, где местом его рождения значился город Блюфильдс. В графе «цель визита» он указал, что прибыл посетить своего друга, некого торговца русской пушниной, проживающего на Манхэттене. Виза, выданная эмиграционными властями США сроком на 6 месяцев, затем продлевалась в течение почти четверти века, вплоть до кончины Бирински в 1951 г.

28 октября 1929 г. точно так же — с никарагуанскими паспортами и желанием повидать «друга, живущего на Манхэттене» — в США прибыла жена Бирински Фелиция со своей матерью. В США супруги Бирински, по всей видимости, жили порознь, но свой брак не расторгли.

Конкурентная борьба между сценаристами Голливуда была очень жесткой [9], а для писателя-иностранца на первый план, естественно, выходила еще и языковая проблема. Конкуренция еще более усилилась в начале 1930-х гг.

«Приход к власти в Германии национал-социалистической партии в 1933 г. многократно ускорил процесс эмиграции художников и интеллектуалов, в результате чего к началу 40-х годов едва ли не весь цвет немецкой режиссуры (изрядную часть которой составляли выходцы из венской еврейской общины) оказалась в США. Практически всем им удалось найти работу на голливудских студиях» [3, с. 36].

Более того, современные историки кино [11] акцентируют внимание именно на «еврействе» немецких кинорежиссеров-эмигрантов, которое, по их мнению, и задало «тон» в развитие «фильма-нуар» как особого жанра в киноискусстве США 1940-х — 1950-х гг.

> «Начиная с 1920 г., из Германии в Новый Свет переехали около 500 кинематографистов. В 1930 г., профессия сценариста часто являлась в киноиндустрии единственно возможной и полезной для эмигрантов, поскольку американские киностудии уже имели укомплектованные на постоянной основе команды техников, операторов, режиссеров и актеров. С 1938 г. конкуренция в среде писателей-иммигрантов стала особенно сильной. <…> Все они, как правило, специализировались в каком-то одном жанре; были способны адаптироваться к новым условиям работы и требованиям и перенять специфику работы Голливуда, его жанровые установки и развивать их дальше. Некоторые из немецких эмигрантов приняли гражданство США» [23].

Несмотря ни на что, Л. Бирински сумел-таки устроиться на работу в Голливуде, возможно, на первых порах, опираясь на поддержку П. Лени. Начиная с 1929 г., судя по его реализованным киносценариям, он вполне процветал на «Фабрике грез», хотя постоянного договора ни с одной из ее фирм-производителей у него никогда, видимо, не было. Надо отметить, что для полноценной литературной деятельности Бирински, по всей видимости, владел английским недостаточно хорошо, поэтому в большинстве сценариев лично ему принадлежала сюжетная основа, сам же текст писался американскими соавторами — У. Смитом, Г. Манкевичем, Дж. Кейди и др.

Но Л. Бирински выступал в Голливуде не только в амплуа сценариста. Он заявил себя так же и в роли режиссера, поставив в 1936 г. фильм «Флирт» (*Flirtation*). Сюжет картины был весьма незамысловатым. Деревенский парень Дадли со своим псом Корки приезжает в большой город, где влюбляется в певичку по имени Нэнси. Собака начинает ревновать своего хозяина и сбегает из дома. На одном из выступлений Нэнси пес появляется в зале, где учиняет всяческие безобразия. Нэнси уволена. В это же время в город приезжает ее мать, считающая, что ее дочь вполне обустроенная замужняя женщина. Нэнси просит Дадли выступить в роли ее супруга. Розыгрыш удается, но молодые люди действительно влюбляются друг в друга, решают пожениться и переехать из города в родную деревню Дадли.

Знаменитый композитор Хуго Ризенфельд, написал к фильму «Флирт» музыку, а из известных актеров в нем последний раз снялась (в роли матери Нэнси) Кисси Фицжеральд (1873–1941) — звезда немого кино 1910-х гг., прославившаяся своим характерным «подмигиванием». Фильм Бирински, снятый на киностудии Salient Pictures Corp., большого успеха в прокате не имел, хотя его даже демонстрировали в Великобритании [8].

По сценариям, в создании которых участвовал Л. Бирински за время своей работы в Голливуде, было поставлено двенадцать кинофильмов. Некоторые из них вошли в «золотой фонд» Голливуда: например, «Мата Хари» (*Mata Hari*, 1931) режиссера Дж. Фицмориса, с великой Гретой Гарбо в главной роли, и «Песня песней» (*The Song of Songs*, 1933) с Марлен Дитрих. Последний фильм является первой актерской работой М. Дитрих, выполненной уже в содружестве с режиссером Рубеном Мамуляном (1897–1987). Восемь кинопроектов по его сценариям остались нереализованными.

Среди сценариев так называемых «шпионских» фильмов следует отметить «Стамбульский поиск» (*Stamboul Quest*, 1934) знаменитого американского режиссера Сэма Вуда и его французский ремейк «Мадемуазель доктор», поставленный в 1938 г. Георгом Вильгельмом Пабстом по немецкому варианту сценария, написанному полностью Бирински.

Первой значительной работой Л. Бирински в Голливуде является его сценарий (совместно с У. Энтони) для фильма «Любовь и дьявол», который был поставлен в 1929 г. будущей мировой знаменитостью Александром Корда.

Последним известным фильмом Бирински была шпионская комедия «У леди есть планы» (*The Lady Has Plans*) режиссера Сиднея Лэнфилда, вышедшая на экран в 1942 г. В главных ролях в ней были заняты прославленные актеры Голливуда Полетта Годар и Рей Милланд. На основе этого фильма был сделан цикл театральных (Lux Radio Theatre) радиопостановок с одноименным названием, которые транслировались в апреле 1943 г. в сети CBS (Columbia).

Однако в условиях мощного притока беженцев из нацистской Германии, среди которых было немало крупных литературных имен, имевших в своих творческих портфелях известные широкой публике книги и написанные на их основе сценарии, Лео Бирински начал сдавать завоеванные им позиции. Неопределенность социального статуса, по-видимому, еще больше усугубляла его трудности. Тем не менее он продолжал свои мистификаторские игры. Так, например, единственный раз выехав в 1936 г. за пределы континентальных США — на Гавайи, Бирински, по возвращению, заполняя в Лос-Анжелесе декларацию о намерении принять американское гражданство, почему-то указал, что он по происхождению русский (ранее писал — еврей), и, будучи никарагуанским гражданином, в свое время прибыл в США на автомобиле из Мексики (на самом же деле — знаменитым пароходом RMS Berengaria в нью-йоркскую гавань Эллис Исланд). Четыре года спустя в анкете Федеральной переписи населения США [22] Бирински указал, что он родился в Никарагуа, три года учился в высшем учебном заведении, женат и работает сценаристом на киностудии. Однако абсолютно достоверным является лишь последнее указание.

Эпоха кинематографической деятельности Лео Бирински в Голливуде продолжалась до середины 1940-х гг., хотя в конце 1930-х гг. он, по всей видимости, уже перебрался в Нью-Йорк.

* * *

С середины 1930-х гг. Бирински, утратив свои позиции в Голливуде, пробует писать пьесы для

театра. Одна из них — «Граница нигде» (“Nowhere Bound”), рассказывающая о депортированных из США беженцах, — была поставлена на Бродвее (The Imperial Theatre) в 1935 г. (всего было сыграно 15 спектаклей). Другая — драма «И настанет день» (“The Day Will Come”), в которой ключевым моментом является встреча в заброшенной русской деревушке Гитлера и еврейского бродяги Агасфера (прототип Вечного жида). В 1944 г. эта пьеса шла в бродвейском Национальном театре около двух месяцев [18]. Есть указания на то, что в Нью-Йорке Бирински участвовал в качестве сопродюсера в постановках ряда бродвейских спектаклей.

О последних семи годах жизни Бирински не сохранилось никаких сообщений. Единственный документ того времени — свидетельство о смерти от 23 октября 1951 г., тоже пример своего рода мистификации, касающейся человека из мира кино. В нем указано, что на момент смерти Лео Бирински исполнилось 50 лет, тогда как на самом деле ему было 67 лет.

Более достоверны сведения, основанные на некрологе, который был опубликован в декабрьском номере немецкоязычной газеты “Aufbau” [22]. Некролог был подписан другом покойного, австрийским литератором-эмигрантом Паулем Франклем. В нем сообщалось, что сценарист и драматург Лео Бирински, по происхождению русский еврей, приехавший в США в 1927 г., скончался от инсульта в Линкольн-госпитале нью-йоркского района Бронкс и был похоронен на городском кладбище для нищих и бездомных Поттерс-Филд на острове Харт в братской могиле (Potter’s Field, Hart Island, Plot 45, Section 2, No. 14) [21]. Этот некролог послужил основой для единственной биографической справочной статьи о киносценаристе Лео Бирински в «Сводном справочнике некрологов, дат рождения и кончины работников кино» [13].

Вот так делаются биографии на «Фабрике грез»: одним суждено красоваться звездой на знаменитой Голливудской «Аллее славы» (*Hollywood Walk of Fame*), другим покоиться в общей могильной яме.

Фильмография Лео Бирински (по данным Internet Movie Database (IMDb) [17])

Сценарии и идеи кинофильмов

1923 Tragödie der Liebe («Трагедия любви»)
1925 Der Bastard («Незаконнорожденный»)
1925 Finale der Liebe («Финал любви»)
1926 Der Mann aus dem Jenseits («Человек с того света»)
1926 Der Prinz und die Tänzerin («Принц и танцовщица»)
1926 Die Flucht in den Zirkus («Бегство в цирк»)
1927 Der Meister der Welt («Хозяин мира»)
1927 Der Soldat der Marie («Солдат Мари»)
1927 Die Geliebte («Возлюбленная»)
1927 Laster der Menschheit («Пороки человечества»)
1927 Mata Hari, die rote Tänzerin («Мата Хари, красная танцовщица»)
1927 Verbotene Liebe («Запретная любовь»)
1929 Love and the Devil («Любовь и дьявол»)
1930 Olympia («Олимпия»)
1931 Mata Hari («Мата Хари»)
1933 The Song of Songs («Песня песней»)
1934 Flirtation («Флирт»)
1934 Stamboul Quest («Стамбульский поиск»)
1936 The Gay Desperado («Отчаянный парень»)
1937 Mademoiselle Docteur («Мадемуазель доктор»)
1939 Full Confession («Полная исповедь»)
1942 The Lady Has Plans («У леди есть планы»)

Режиссерские и продюсерские работы

1924 Das Wachsfigurenkabinett («Кабинет восковых фигур»)
1934 Flirtation («Флирт»)

ЛИТЕРАТУРА

1. Айснер Л. Демонический экран / пер. с нем. К. Тимофеевой. М.: Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с.
2. Биринский Л. Хоровод масок: трагикомедия в 4 д. / пер. с чеш. В. Каменской, О. Малевича // Балтийские сезоны. Действующие лица петербургской сцены: [альманах] / ред. номера Е. С. Алексеева. СПб.: Искусство России, 2004. № 10. С. 104–131.
3. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. — 224 с.
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино / под общ. ред. С. И. Юткевича. Т. 4. Ч. 1: Послевоенные годы в странах Европы. 1919–1929 / пер. с фр. Е. М. Шишмаревой и др. М.: Искусство. — 528 с.
5. Троцкий И. Молох // Русское слово. 1910. № 237. 15 октября. С. 5.
6. Уральский М. Неизвестный Троцкий: Илья Троцкий, Иван Бунин и эмиграция первой волны. Иерусалим; М.: Гешарим; Мосты культуры, 2017. — 702 с.
7. Уральский М. Пьеса Лео Бирински «Молох» в контексте венского модерна // ВЛ. 2017. № 1. С. 213–232.
8. AFI Catalog of Feature Films. URL: http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=1&Movie=5682 (дата обращения: 24.04.2018).
9. Asper H. G. Hollywood-Hölle oder Paradies? Legende und Realität der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Exilautoren in der amerikanischen Filmindustrie // Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. 1992. Bd. 10. S. 187–199.
10. Bahr H. Der Moloch. Ein offener Brief an den Herausgeber // Die Schaubühne. 1910. Jahrg. 6. Hbd. 2. № 42. 20.10.1910. S. 1059–1061.
11. Brook V. Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2009. — 285 p.
12. Die Deutsche Nazional Bibliothek. URL: https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=leo+ Birinski (дата обращения: 20.04.2018).
13. Doyle B. H. The Ultimate Directory of Film Technicians: A Necrology of Dates and Place of Births and Deaths of More Than 9,000 Producers, Screenwriters, Composers, Cinematographers, Art Directors, Costume Designers, Choreographers, Executives, and Publicists. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1999. — 320 p.
14. Expressionist Film — New Perspective / ed. by D. Scheunemann. New York: Camden House, 2003. — XIV, 302.
15. [Frankl P.] Leo Birinski // Aufbau (New York City). 1951. Dezember, 7. S. 12.
16. Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft 18. bis 20. Jahrhundert. Bd. 1: A–I. 1–4541 / hrsg. von

S. Blumesberger, M. Doppelhofer, G. Mauthe. München: K. G. Saur, 2002. — XXIII, 591 S.
17. Internet Movie Database. Leo Birinsky. URL: http://www.imdb.com/name/nm0083532/otherworks? ref_=nm_pdt_wrk_sm (дата обращения: 12.04.2018).
18. Internet Movie Database. Leo Birinsky. URL: http://www.imdb.com/name/nm0083532/?ref_=tt_ov_wr#writer (дата обращения: 13.04.2018).
19. Liste deutschsprachiger Dramatiker. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Dramatiker (дата обращения: 29.03.2018).
20. Liste österreichische Autoren. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_österreichischer_Autoren (дата обращения: 25.04.2018).
21. Municipal Archives, New York City.
22. My Heritage. URL: http://www.myheritage.com (дата обращения: 19.03.2018).
23. Scholz J. Deutsche Drehbuchautoren in Hollywood (1933–1945). URL: http://www.europa.clio-online.de/site /lang__de/ItemID__539/mid__11428/40208214/default.aspx (дата обращения: 04.04.2018).
24. Weniger K. Das große Personenlexikon des Films. 8 Bände. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.
25. Wininger S. Große Jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde. Bd. 1: Abarbanel–Ezobi. Cernăuti: 1925. — 638 S.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.020
УДК 7.03; 791.43

Матченко Д. И., Цыткин Л. Б.
Матченко Дарья Игоревна — студентка бакалавриата,
Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: dasha.matchenko@yandex.ru
Цыткин Леонид Борисович — независимый исследователь,
кинокритик, куратор киноклуба, Санкт-Петербург, Россия

СЭМЮЭЛ ФУЛЛЕР: ОПЫТ НЕЗАВИСИМОСТИ

Поводом для написания статьи послужило 70-летие выхода первого кинофильма американского сценариста и режиссера Сэмюэла Фуллера. Представлена краткая биография режиссера, обзор его творческого пути и обсуждение наиболее значимых фильмов. Авторы рассматривают Фуллера как одну из ключевых фигур в американском кинематографе конца 1940-х — 1960-х гг. и образец независимого режиссера.
Ключевые слова: кино, режиссер, сценарист, С. Фуллер, вестерн, война, независимость.

Matchenko D. I., Cytkin L. B.
SAMUEL FULLER: EXPERIENCE OF INDEPENDENCE

The reason for writing the article was the 70th anniversary of the first film release by American screenwriter and director Samuel Fuller. The article presents a brief biography, reviews his artistic journey and discusses the most significant films made by the American director in the second half of the 20th century. We consider Fuller as one of the key figures in the American cinema of the 1940s — 1960s and as a paragon of an independent director.
Keywords: cinema, director, screenwriter, Samuel Fuller, Western, war, independence.

Все любители арт-кино видели на экране Сэма Фуллера, даже если они об этом не знали. Это он расположился с сигарой во рту у барной стойки в годаровском фильме «Безумный Пьеро»; в этой сцене, обращаясь скорее к зрителям в зале, чем к персонажам фильма, герой Фуллера произносит ставший знаменитым монолог о сути кино. В фильме Вима Вендерса «Американский друг» Фуллер появляется (разумеется, с сигарой) в качестве главы гангстеров. В конце «Насилия» того же Вендерса Фуллер (вполне символически, патерналистски) играет отца главного героя. Появляется Фуллер в «Жизни Богемы», в фильмах С. Спилберга и Д. Милиуса. Питер Богданович признавался, что Фуллер спас его дебютный фильм «Мишени», полностью переписав сценарий.

Почему так преклонялись перед Фуллером режиссеры разных стран и разных поколений, режиссеры, совершенно не похожие друг на друга и на самого Фуллера? Конечно, Сэмюэл Фуллер очень талантливый художник и харизматичная личность. Но главная причина, как представляется, заключена в другом: Фуллеру удалось реализовать мечту всех режиссеров. В титрах почти всех его кинокартин можно прочитать строку: «Продюсер, сценарист и режиссер — С. Фуллер». Это не столько признак авторского фильма (такого понятия не было, когда Фуллер начал снимать свое кино), сколько знак режиссерской независимости. Фуллер добивался независимости и добился ее (о нем см.: [1, 2, 3].

Журналист, прозаик, сценарист, солдат

Сэмюэл Фуллер родился в 1911 г. в Новой Англии. В 10 лет он лишился отца. Большая семья Фуллеров (семеро детей) переехала в Нью-Йорк. В 12 лет Сэмюэл устроился в крупную газету, где служил мальчиком на побегушках — выполнял разного рода мелкие поручения. А в 16 лет он стал штатным репортером в этой газете (самым молодым в истории американской журналистики). С. Фуллер занимался в основном криминальной хроникой и принес своей газете два «скупа» (сенсационных сообщения). Во время работы в газете Сэмюэл подружился с другим молодым репортером, Бруксом, в будущем известным сценаристом и режиссером.

В 1930-е гг. С. Фуллер пишет романы в духе модного тогда “Hard boiled novels”. Американскую литературу они особенно не обогатили; в автобиографическом фильме «Большая красная единица» (*The big red one*, 1980) одного из героев друзья называют «Хемингуэем из Бруклина», очевидно, это автохарактеристика Фуллера. Но в 1951 г. фуллеровский роман «Темная сторона» был экранизирован режиссером Ф. Карлсоном. В кино С. Фуллер пришел в 1936 г., когда по его сценарию был поставлен фильм «Шляпы долой» (реж. Б. Петров). Следующий фильм по его сценарию — «Допуск на ошибку» Отто Премингера — вышел на экраны в 1943 г., когда Фуллер был далеко от Голливуда и Соединенных Штатов. А в 1949 г. Дуглас Сирк снял фильм «Стойкость» (*Shock proof*) по сценарию Фуллера.

Copyright © 2018

Во время Второй мировой войны С. Фуллер записался в армию добровольцем и в 1942 г. рядовым пехотинцем отправился на фронт в составе знаменитой американкой первой пехотной дивизии (“Big red one”). Он воевал с нацистами почти 3 года на пространстве от северной Африки до западной Чехии. Фуллер был дважды ранен, имел награды за боевые заслуги. После окончания войны он вернулся домой в 1946 г.

К работе в кино С. Фуллер возвращается после длительного перерыва только в 1948 г.

Трудно быть свободным

С. Фуллер уходил на войну, когда в Голливуде продолжался «золотой век», не зная сбоя, работал конвейер, производящий киношедевры, и казалось, что эта эпоха будет длиться вечно. Но в конце 1940-х гг. Фуллер застал агонию классического Голливуда, распад системы больших студий (вызванный, прежде всего, «Делом Парамаунт» и экспансией телевидения), разрушения классического Голливудского стиля. Появилось множество маленьких независимых студий-производителей, снимавших дешевое кино (Movie B). Фуллер, «сердитый свободный человек», правда, уже не очень молодой, искал возможности для реализации своих замыслов. На маленьких студиях (первая из них была «Липперт») он нашел, будучи и сценаристом, и режиссером, возможность работать без творческих ограничений. Ради этого он смирился с другими жесткими условиями: с ограниченным съемочным временем (первый фильм был снят за 10 дней, а второй — за 16), с ограниченным бюджетом (прежде всего это сказывалось на выборе актеров), с ограниченными ресурсами. Все это можно было компенсировать только талантом, умом и энергией автора. Но этого у начинающего режиссера было в избытке.

Как человек умный и прямой, Фуллер не пытался превратить нужду в добродетель. В конце 1980-х гг. в одном интервью на вопрос журналиста «Вы знаете, что у вас миллионы поклонников в мире? Что вы — культовый режиссер?», Фуллер ответил: «Конечно, знаю. Но я предпочел бы вместо нескольких миллионов поклонников иметь несколько миллионов долларов, чтобы снять свои фильмы так, как я их хотел снять». Этих миллионов он никогда не получил.

Но Фуллер не делал «бедное кино»: с минимумом персонажей, с простым сюжетом, с минимумом локаций. Наоборот, персонажей в его картинх всегда много, сюжет обычно довольно сложный, а локации иногда очень экзотические (например, Бирманские джунгли в «Мародерах Меррилла», японский квартал Лос-Анджелеса во время карнавала в «Кровавое Кимоно» (*The Crimson Kimono*). В первых же фильмах Фуллер выработал свой стиль, о котором критики спорят до сих пор. Существует множество описаний этого стиля, в том числе достаточно экстравагантные; приведем здесь одно из них: «Его камера — крысиный король, господствующий над сообществом рядовых крыс» [3].

Многочисленные поклонники называют фуллеровский стиль барочным, недоброжелатели — варварским, поклонники отвечают, что именно варварство стиля и делает Фуллера уникальным режиссером. Рваный монтажный ритм, лихорадочные, а иногда очень сложные, причудливые движения камеры, монтаж очень коротких и очень длинных планов, неожиданное появление сверхкрупных планов, использование субъективной камеры — этот стиль кажется варварским по контрасту с классическим уравновешенным стилем «золотого века» Голливуда.

Первое слово, которое приходит на ум, когда речь идет о классическом Голливуде (вестерн «Дилижанс», комедия «Воспитание Крошки» или драма «Лучшие годы нашей жизни») — это слово гармония. Но это определение не употребляют, говоря о кино Фуллера. Дисгармоничность, зачастую грубость его фильмов, провоцировала вопрос: «А хороший ли он режиссер?» Историк кино Д. Томсон считает, что вопрос в данном случае лишен смысла, Фуллер не нуждался в оценке своих фильмов как произведений искусства, он делал сырое, необработанное кино (“raw cinema”). С нашей точки зрения, Томсон преувеличивает. Некоторые эпизоды таких фильмов Фуллера, как «Ограбления на Саут Стрит» (*Pickup on South street*), «Полет стрелы» (*Run of the Arrow*), «Сорок ружей» (*Forty guns*) демонстрируют редкую даже для того времени режиссерскую виртуозность. Но в целом мы, конечно, согласны с мнением искусствоведа: Фуллер стремился, прежде всего, воплотить на экране то, что называется «американский опыт» — историю войн, насилия, политической коррупции. По мнению большинства критиков, он наиболее глубоко из режиссеров своего поколения проник в американскую жизнь, от войны Севера с Югом до Вьетнамской войны. Общепринято сравнение манеры режиссера Фуллера с манерой журналиста. Николас Гарнхам, автор книги о Фуллере, даже сравнивает его с Норманом Мейлером — одним из метров новой американской журналистики. Но при всем этом необходимо отметить, что Фуллер был одним из образцов подлинно американской режиссуры. Свое знание Америки, свои идеи (а Фуллер был идеологизированным режиссером), он воплощал не в документальном кино, не в киноэссе, не в арт-кино, а — как это было присуще американским режиссерам — в классических жанрах: вестернах, триллерах, военных фильмах, так называемых “mail action”. И как это у него получалось?

Американский опыт: мир Дикого Запада

Первые два фильма Фуллера были сделаны в жанре вестерна. Снятая всего за 10 съемочных дней кинокартина «Я убил Джесси Джеймса» (*I Shot*

Jesse James) — это не очередная история о знаменитом американском бандите (каковых было много), а психоаналитический этюд, иллюстрирующий, по словам самого Фуллера, знаменитую фразу О. Уальда: «Каждый убивает то, что любит». Второй фильм — «Барон Аризоны» (*The Baron of Arizona*) — рассказывает о человеке, настолько причудливо воплотившем «американскую мечту», что реальная история, лежавшая в основе фильма, кажется фантазией. В фильме впервые появляется типичный фуллеровский герой-невротик, одержимый странными желаниями, и пытающийся найти некую форму существования в обществе. В этих фильмах режиссер вырабатывал свой стиль.

Вестерн «Полёт стрелы», снятый в 1957 г., — почти идеальное воплощение фуллеровского барокко: странные ракурсы, неожиданные монтажные стыки спокойных разговорных сцен со сценами форсированного насилия, грубый техноколор Дж. Ф. Бирока (оператор). Роль солдата-южанина О'Мира исполнил Род Стайгер (отметим, что это тот редкий случай, когда у Фуллера играет «звезда»). После поражения Конфедерации О'Мира уходит к индейцам, чтобы «перестать быть американцем, а стать сиу». В конце фильма он понимает, что нация — это не что-то внешнее по отношению к человеку, а то, что человек сам создает вместе со своей семьей, с незнакомыми людьми, с товарищами. Как нам представляется, самое интересное в «Стреле» — это сочетание вестерновских мотивов, приемов, эпизодов (перестрелки, погони, осады, засады и проч.) с совершенно не свойственными этому жанру идеологическими спорами между героями. Ключевой эпизод фильма — спор О'Мира с офицером-северянином о том, что есть нация, как жить американцам после гражданской войны. Такие дискуссии в классическом вестерне были не приняты, однако Фуллера не волновало, что принято, а что не принято. Свои идеи он хотел донести и до тех зрителей, которым для их понимания достаточно фабулы и игры героев, и до тех зрителей, которым нужно говорить всё открытым текстом с экрана. Фуллер был демократ: он трезво оценивал уровень тех людей, которые находили удовольствие в дешевых вестернах, но никогда их не презирал. «Полет стрелы» заканчивается титром, обращенным к зрителю: «Этот фильм можете закончить только вы сами».

Второй вестерн, снятый в том же, 1957-м, году — «Сорок ружей» — своего рода демонстрация неоднородности фуллеровского кино. В фильме присутствует почти документальное изображение жизни в городе на Диком Западе, традиционная для вестерна сцена дуэли на главной улице, снятая совершенно нетрадиционно (монтажом крупных и сверхкрупных планов, хотя считалось, что вестерну противопоказаны крупные планы), почти театрально выстроен эпизод отпевания убитого героя и знаменитый эпизод, снятый субъективной камерой (у подслеповатого шерифа бандиты сбивают очки, и дальнейшие события этой стычки зритель видит в расфокусе). Как все главные фильмы Фуллера, фильм «Сорок ружей» открыто идеалогичен. История четырех братьев, которых нанимают горожане, чтобы отчистить свой город от бандитов. Это история о конце Дикого Запада и наступлении новых времен, когда в городе еще есть салун и бордель, но уже появился колледж, и быть студентом перспективнее, чем быть «чистильщиком города». Старший из братьев понимает, что в этом будущем мире для него уже нет места. Отсюда и меланхоличная интонация кинонарратива, несмотря на счастливый конец «Ружей». В связи с фильмами Фуллера всегда возникает вопрос о показе насилия на экране. Американский режиссер много лет считался апологетом насилия, художником брутальным и агрессивным. Сам он в интервью говорил следующее:

> «Я абсолютно ненавижу насилие, но если изображение насилия необходимо для развития фильма, я не признаю здесь никаких ограничений» [2, с. 24].

Важно, конечно, не то, что говорит режиссер в интервью, а то, что он показывает в своих фильмах. В «Ружьях» есть эпизод, демонстрирующий суть своеобразного гуманизма Фуллера. Трое братьев идут арестовывать преступника и чуть не попадают в засаду. Четвертый, младший, брат, которого старшие не взяли с собой, тайком следует за ними, первым замечает засаду и метким выстрелом убивает бандита — тем самым он спас всех своих братьев. После этого они вчетвером возвращаются домой; по дороге младший брат, веселый и возбужденный, снова и снова описывает, как он ловко подстрелил преступника. Братья молчат. Младший, понимая, что что-то не так, обращается к старшему брату: «Но я же спас вас». А тот ему в ответ: «Ты убил человека». В этом и заключается фуллеровская мораль — убивать иногда необходимо, но радоваться этому нельзя никогда. Эта идея будет главным ядром фильма «Большая красная единица».

Американский опыт: полицейский и воры

Свой журналистский опыт Фуллер воплотил в серию криминальных фильмов, и первую славу ему принес именно фильм криминальный. Кроме того, фильм «Ограбление на Саут Стрит» (1953) определил то, что статья о Фуллере во «Всемирной истории кино» под редакцией Ф. Кемпа попала в главу «Кинематограф холодной войны». «Ограбление…» считается чуть ли не самым совершенным по форме фильмом Фуллера. Эта история карманного вора (Ричард Уидмарк) со своей моралью преступника-одиночки, оказавшегося впутанным в шпионскую интригу с участием коммунистических (советских) шпионов и полиции Нью-Йорка. Полиция пытается привлечь героя к разоблачению шпионской организации, Уидмарк сопротивляется,

но в итоге делает то, что от него требуют полиция, но не под влиянием патриотических чувств, а скорее из чувства мести (коммунисты жестоко убили его давнюю знакомую).

Обычное для Фуллера балансирование между идеологическими мотивами и мотивами личными повторится и в следующем его криминальном фильме «Подпольный мир США» (*Underworld USA*). И снова преступник одиночка помогает полиции разоблачить коррупцию, царящую в городе, мстя за своего отца, убитого гангстерами. Это любимая идея Фуллера: гражданские чувства не существуют без какого-то личного, эмоционального подкрепления (главную роль в фильме сыграл будущий Оскаровский лауреат Клифф Робертсон). В связи с «Ограблением…» возникают вопросы политических взглядов Фуллера. В СССР он считался ярым антикоммунистом и даже фашистом. На самом деле Фуллер воспринял взгляды той среды, откуда он вышел (сын бедных евреев-иммигрантов из Восточной Европы), и того времени, когда он взрослел. Фуллер был демократом, левым либералом, мог уважать отдельных коммунистов, но к коммунистической идеологии в целом он относился непримиримо (что видно в его фильме о Корейской войне, во «Вратах Китая» (*China's Gates*). Зло коммунизма было для него так очевидно, что он даже не считал нужным заниматься пропагандой. Это был довольно распространенный тип убежденного антифашиста, убежденного антикоммуниста, убежденного демократа.

Один из самых известных фильмов Фуллера (редкий для него случай) выходит за пределы жанрового кино — «Шоковый коридор» (*Shock Corridor*, 1963). По форме это классический худонит (от выражения *who done it?*). Журналист проникает в клинику под видом пациента для расследования произошедшего там убийства. Детективная интрига в этом фильме самая неинтересная. Она, очевидно, просто не важна Фуллеру. Психиатрическая клиника показана как модель общества (это не очень ново), а герои (пациенты в некоем кривом зеркале) отражают существующие в американском обществе идеи и фобии. Ветеран корейской войны продолжает воевать в качестве офицера армии конфедерации. Студент-негр марширует по коридору в одежде Ку-клукс-клана и произносит расистские, антинегритянские речи. Главный герой, разумеется, находит преступника, но в итоге сам сходит с ума, очевидно, просто не видя уже разницы между тем, что слышит в психиатрической клинике и за ее воротами. Оператором «Коридора» и следующего фильма «Обнаженный поцелуй» (*The Naked Kiss*, 1966) был Стэнли Кортес. С кем Фуллеру везло, так это с операторами. Уже на втором фильме с ним работал Джеймс Уонг Хау. А Кортес — один из самых интересных американских операторов. В отличие от большинства своих коллег, он часто делал не нуаровскую картинку, а сознательно высветлял пленку. Изображение становилось призрачным, полуфантастическим: обычный коридор в больнице ведет в некий потусторонний мир…

Американский опыт: люди на войне

С. Фуллер был солдатским режиссером. Во всех его фильмах война снята с точки зрения солдат и офицеров, обязательно находящихся на передовой, в соприкосновении с врагом. Штабы и стратегии не интересовали Фуллера, его интересовало, как живет и выживает на войне рядовой солдат. В начале 1950-х гг. он снял кино о корейской войне: «Стальной шлем» (*The Steel Helmet*, 1950) и «Примкнуть штыки» (*Fixed Bayonets!* 1951) — рассказывающих об опыте выживания группы солдат (американских и южнокорейских) в нечеловеческих условиях. В 1961 г. Фуллер создал фильм «Мародеры Мэриэлла» (в виде исключения, по чужому сценарию), рассказывающий о боевых действиях американцев против японцев в Бирме. Идеальный эпиграф к этому фильму — знаменитая фраза Р. Киплинга: «Отпуска нет на войне». Редкий пример изображения войны как тяжелой, изматывающей, доводящей до смерти работы. Отметим, что Фуллер, сражавшийся во Вторую мировую в Африке и Европе, снимал кино о войне в Корее и Бирме, где он не участвовал.

С. Фуллер, работавший в юности журналистом, снял фильм и о журналистах — «Парк Роу» (*Park Row*, 1952), перенеся действие картины в самое начало XX в. (отметим, что режиссер вложил в этот фильм свои деньги и разорился). Американские режиссеры классического Голливуда, и Фуллер в этом смысл тоже типичен, считали, что автор должен «держать дистанцию», не растворяясь в том материале, который он берет для своей картины, избегая излишней исповедальности. В 1969 г. Фуллер снял фильм «Акула» (*Shark*) — этакий трехгрошовый триллер, предшественник «Челюстей» (правда, «Акула» вышла за 6 лет до спилберговского триллера). Но этот фильм оказался неудачным, и Фуллер более 10 лет не снимал кино, не считая одной работы для телевидения.

Но в 1980 г. появился его главный фильм — «Большая красная единица». И по нашему мнению, это лучшая из кинокартин, снятых о Второй мировой войне. «Большая красная единица» создана не просто человеком «великого поколения» (так в США называют поколение ветеранов войны), фильм был снят солдатом этой войны, и не просто солдатом, а пехотинцем, прошедшим через высадку в Италии и Нормандии.

Снимая фильм о войне, и особенно о Второй мировой войне, сложно удержаться от двух крайностей: одна — снять фильм гиперромантический, экстремально-героический, изображающий войну, пусть как очень страшное, кровавое, но все-таки эффектное зрелище (из лучших образцов такого рода «Паттон» Ф. Шеффнера); другая, еще более распространенная крайность — пацифистское кино, в котором война представлена как воплощение ада на земле, в котором нет хороших и плохих, вино-

ватых и невиновных, а есть только жертвы, это часто сочетается (особенно начиная с 1960-х гг.) с изображением войны как некого абсолютного абсурда. В случае со Второй мировой войной эта позиция (в целом, безусловно, благородная) выглядит либо как сознательная или несознательная попытка оправдания «злодеев», либо интеллектуальной слабостью, нежеланием разбираться в конкретной истории, в конкретной политике того времени. Фуллеру удалось в своем фильме пройти между этими крайностями. «Большая красная единица» — серия эпизодов боевого пути небольшого подразделения первой пехотной дивизии (где, напомним, служил сам режиссер): от Северной Африки до западной Чехии. В центре повествования сержант-ветеран, сражавшийся еще в Первую мировую войну (Ли Марвин). Себя Фуллер в фильме не изобразил, но наиболее близкий к нему образ — это начинающий писатель из Бруклина (однако он значительно младше и наивнее самого Сэмюэла Фуллера времен войны). Жестокость войны здесь демонстрируется в полной мере: Фуллер никогда не избегал изображения насилия и его последствий. Есть сцены, демонстрирующие страшный гротескный абсурд войны; эти сцены многие считают лучшими в мировом кинематографе. Опишем две из них. Во Франции герои фильма сталкиваются с немецкой частью, которая пробивается на восток, в Германию. Одновременно на поле боя заезжает машина с рожающей женщиной, которую муж вез в роддом. Прямо во время боя сержант принимает роды (Ли Марвин несказанно прекрасен в роли акушера). После благополучного завершения боя и родов, молодой писатель (М. Хемилл) комментирует за кадром:

> «Сегодня мы убили несколько десятков врагов и спасли жизнь ребенка. Командование нас всех наградило. Разумеется, за то, что убили, а не за то, что мы спасли».

Второй эпизод — бой в психиатрической клинике в Германии, которая служит штабом для немецкой части. Идет ожесточенная перестрелка, а у больных обед. И пациенты, не обращая внимания, продолжают под пулями спокойно есть свой суп. Фуллер подводит зрителя к мысли, что в этой ситуации не ясно, кто сумасшедший, а кто здоровый. Но, как всегда, он хочет закрепить эту мысль в сознании зрителя. Один из сумасшедших — пациент больниц — внезапно хватает автомат кого-то из убитых и начинает беспорядочно стрелять. Кто-то из солдат в ответ ранит его, и сумасшедший с укоризной говорит: «Почему вы меня убили? Я ведь делал то же самое, что и вы».

Но если бы фильм ограничивался этими эпизодами, он был бы еще одним из вариантов изображения войны как абсурдности и жестокости. Для Фуллера очевидно, что война, в которой он сам участвовал, была “Good War” (так американцы называют Вторую мировую войну). Мысль о праведности этой войны для американцев Фуллер даже несколько искусственно и в лоб доносит до зрителя с помощью своеобразной структуры фильма. Рядом с главным героем (американским сержантом), где бы он ни находился, появляется ребенок: арабский мальчик в Северной Африке, маленькая итальянская девочка в освобожденной от фашистов Сицилии, истощенный умирающий мальчик из нацистского концлагеря в Чехии. Эти лобовые образы понятны каждому зрителю: антифашистская американская армия несет с собой жизнь и будущее. Но параллельно в кинокартине проводится прерывистая линия сержанта немецкой армии. Всюду, где появляется этот злой демон, приходит смерть: он убивает своего же товарища по оружию, усомнившегося в необходимости участвовать в проигранной немцами войне, он расправляется с женщиной, с которой только что провел ночь. Тем самым режиссер показывает и утверждает идею, что всякий нацист несет с собой гибель и разрушение.

«Единица» Фуллера бесспорно оказала влияние на другой, не менее значительный, фильм о Второй мировой войне — «Спасти рядового Райана» С. Спилберга (1998), который был снят за значительно б*о*льшие деньги и с несравненно б*о*льшим размахом. Тем не менее сюжетная линия «Райана» (спасение, а не убийство человека) созвучна главной теме «Единицы». О степени достоверности этого фильма лучше всего сказал Д. Томпсон:

> «В 1980 году Фуллер снял фильм о Второй мировой войне так, будто эта война закончилась 10 минут назад» [1].

Вместо эпилога

После «Большой красной единицы» Фуллер снял еще три фильма. Мы остановимся только на одной из картин, относящихся к последнему периоду творчества режиссера. Фильм «Белая собака» (*White dog*, 1982) — экранизация романа французского писателя Р. Гари, притча о ненависти как вечном проклятии людей. Этот фильм (который кажется необязательным дополнением к фильмографии Фуллера) сохраняет дикую, грубую, иногда вульгарную манеру американского режиссера. Здесь мы видим того же Фуллера, что и в 1949 г., когда он начал снимать свое кино. Те же стремительные наезды камеры, причудливые ракурсы и «неправильный» монтаж, сочетание сцен крайней жестокости с длинными диалогами о природе расовой ненависти.

Можно сказать, что С. Фуллер до конца остался верным себе, своим авторским принципам, позиции независимого художника. Фильмы Фуллера 1980-х гг. так же раздражают и беспокоят зрителя, как раздражали и беспокоили его картины конца 1940-х — 1960-х гг., которые уже давно стали мировой классикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кино: Всемирная история / авт. предисл. К. Фрейлинг; гл. ред. Ф. Кемп / пер. с англ. Б. Кораблева, Ю. Евелевой. М.: Магма, 2013. — 576 с.
2. Granham N. Samuel Fuller: A Biography. New York: The Viking Press, 1971.
3. Thomson D. The New Biographical Dictionary of Film. 4th ed. London: Little, Brown, 2002. — 963 p.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.021
УДК 791.43

Можайская К. А.
Можайская Кира Александровна — сотрудник Русской христианской гуманитарной академии, Санкт-Петербург, Россия
E-mail: croykira1606@mail.ru

МИФ О ФРАНКЕНШТЕЙНЕ: ОПЫТ СТРУКТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье рассматривается место и значение сюжета о Франкенштейне в современной популярной культуре. Созданный двести лет назад роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) был наделен влиятельным культурным багажом. Вариации на тему о создателе и чудище обладают широким разнообразием. В их формировании прослеживаются определенные паттерны, которые делают их частью художественного целого — современного мифа. Используя в качестве объекта исследования литературные и кинематографические произведения, в основании которых лежит образ Франкенштейна, автор статьи предпринимает попытку проследить ключевые изменения в построении сюжета и расстановке акцентов.
Ключевые слова: мифотворчество, Франкенштейн, science fiction, вариативность, интертекстуальность, культовое кино, массовая культура, экранизация.

Mozhayskaya K. A.
THE FRANKENSTEIN MYTH: AN ATTEMPT AT STRUCTURAL INTERPRETATION

The paper considers the place and importance of the Frankenstein story in popular culture. Mary Shelley's novel *Frankenstein, or Modern Prometheus* (1818), possesses influential cultural significance. The variations on the theme of the creator and the monster are diverse. Their making follows certain patterns which make them part of the whole, that is, a modern myth. Using the content of various works of art based on the image of Frankenstein, the author attempts to trace the key changes in the plot construction and prioritizing.
Keywords: myth-making, Frankenstein, science fiction, variability, intertextuality, cult cinema, popular culture, screen adaptation.

«...Задача заключается в том, чтобы и самую природу, силы природы, обратить в орудие всеобщего воскрешения и чрез всеобщее воскрешение стать союзом бессмертных существ» [12, с. 81].

В 2016 г. в ходе исследования проблемы отношения молодежи к технологиям улучшения человека студенты из разных городов проходили опрос о знании ими популярных персонажей, обладающих свойствами киборга. Наряду с такими персонажами литературы и кино, как профессор Доуэль, Робокоп и Терминатор, в опросе фигурировало и создание Франкенштейна, представленное как «фантастический проект конструирования человека из остатков человеческих тел». Показатель осведомленности респондентов об этом персонаже оказался высок — 89%, Франкенштейна превзошел только Терминатор — 91% [6, с. 49]. Действительно, Франкенштейн обладает высочайшей узнаваемостью в современной культуре, в том числе и как нарицательное понятие, относимое ко всему, что состоит из гетерогенных частей.

Роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», опубликованный двести лет назад (1818) [19], породил огромное количество версий в различных видах искусства: около трехсот переизданий романа (за основу для них обычно берется версия 1831 г. [20], в том числе в переводе более чем на тридцать языков), более 60 фильмов, десятки рассказов и книг, комиксов и спектаклей, компьютерных игр. В данной статье предпринята попытка обсудить причины такой «плодовистости» романа М. Шелли. Для их установления понадобится проследить интертекстуальные связи между различными художественными произведениями, связанными с «Франкенштейном», и определить, существует ли гипотетический инвариант, лежащий в основании разнородных дериватов.

Обозначим способы их возникновения. Литературные произведения по мотивам «Франкенштейна» в своем многообразии создают интертекст, т. е. систему межтекстовых связей, которые формируют своеобразный диалог между каждым отдельно взятым текстом и элементами других текстов. Интертекстуальность в качестве художественного метода с самого начала была характерна для «готической» литературной традиции XVIII в., восходящей к фольклорным и средневековым источникам [7, с. 177]. В «готической» литературе исследователи выделяют два вида интертекстуальности: внутреннюю и внешнюю. Внутренняя интертекстуальность в готических текстах реализуется в виде литературных мистификаций и/или имитаций старинного текста (дневников, писем, стихотворений, «найденных рукописей»), и в виде использования рамочных конструкций. Примеры этих техник присутствуют в романе «Франкенштейн», кольцевая композиция которого образует три уровня повествования: 1) первичный нарратор — Роберт Уолтон (автор писем

Copyright © 2018

к фиктивной читательнице, своей сестре Маргарет Сэвилл); 2) вторичный нарратор — Виктор Франкенштейн; 3) третичный нарратор — Создание. Так на каждом круге закладывается новая перспектива для всей истории [8, с. 30].

Внешняя интертекстуальность позволяет продемонстрировать разнообразные взаимодействия данного произведения с другими посредством аллюзий и реминисценций. В готических текстах наблюдаются разные типы аллюзий: исторические, религиозно-мифологические, литературные [7, с. 178]. Центральной мифологической аллюзией для романа является миф о Прометее. Он предельно редуцирован и выступает в качестве объединяющего мотива романа, выполняя парадигматическую функцию [1, с. 48]. В образе Франкенштейна объединяются две трактовки мифа: Прометей как создатель рода человеческого и Прометей как дерзновенный похититель огня. Литературные аллюзии служат для раскрытия творческой мотивации Франкенштейна. Он начинает с изучения средневековых мистиков и алхимиков — Агриппы Неттесгеймского, Альберта Великого, Теофраста Парацельса, а продолжает научный путь знакомством с достижениями естествознания в конце XVIII в.: открытие Л. Гальвани «животного электричества», учение Дж. Абернети о витализме, новые методы реанимации. В итоге он синтезирует в своей работе взаимоисключающие средневековые представления об оживлении материи и достижения современной медицины.

С образом Франкенштейна-ученого сосуществует образ Создания — «метафора автономного существования искусственно созданного существа». При этом фигура Создания не сходна с обычным «зомби»*: оно страдает от трудностей социализации и самоидентификации и сопротивляется редукции его личности к безжизненному материалу природы [4, с. 17]. Пребывая еще в русле гуманистической традиции, Создание обнаруживает три книги, которые влияют на его духовное становление: «Сравнительные жизнеописания» Плутарха, «Потерянный Рай» Мильтона и «Страдания юного Вертера» Гёте. Но в литературе романтизма быстро обозначается отказ от познавательного оптимизма и поднимается тема последствий чрезмерного увлечения наукой [2, с. 41]. В дальнейшем дискуссия о перспективах развития технологий будет подхвачена в экзистенциальном дискурсе. Роман М. Шелли обретет статус неомифа в XXI веке, когда окажется богатой претекстовой основой для постмодернистской литературы [10, с. 157]. Благодаря процессам филиации, «Франкенштейн» оказывается «палимпсестным произведением», содержащим множество преемственных линий, которые объединяет тесная философско-образная взаимозависимость [14, с. 82].

Метод постмодернистской литературы — проекция узнаваемого сюжета в любой нужный сеттинг — может быть проиллюстрирован несколькими любопытными книгами: обласканный литературоведами роман крупного английского писателя-стилизатора Питера Акройда «Журнал Виктора Франкенштейна», представляющий собой дотошное перевоспроизведение оригинала; блистательный роман Теодора Рошака «Воспоминания Элизабет Франкенштейн», уникально подающий историю с позиций феминизма и женского язычества, противопоставленного страшному механистическому миру Виктора Франкенштейна; а также антивоенная сатира Ахмеда Саадави «Франкенштейн в Багдаде», где Создание выступает как метафора войны, напоминающая, что зло порождает зло.

Кинематографическая вселенная Франкенштейна разнообразна и обширна. Перенос литературного произведения на киноэкран — это, согласно Р. Якобсону, один из видов интерсемиотического (intersemiotic) перевода, т. е. перевод вербальных знаков в невербальные знаковые системы (экранизация) [21]. Среди фильмов по мотивам «Франкенштейна» имеются как близкие к тексту экранизации, так и более сложные художественные продукты — киноинтерпретации, для которых характерна рекомбинация отдельных элементов первоисточника и приращение к смыслам оригинала, а также жанровое разнообразие [13, с. 178]. Благодаря подобной вольности кинофильмы, связанные с книгой Шелли, приобретают специфический жанровый, национальный, культурно-временной колорит. Их продолжает объединять между собой как эксплицитная цикличность сериала, так и имплицитная цикличность фильмов, снятых одной студией, построенных вокруг одного сюжета, с участием одних и тех же актеров. Цикличность и формульность киноверсий также способствуют сходству «Франкенштейна» с мифологическим текстом. Как правило, готический текст-первоисточник переводится на кинематографический язык мистики, ужасов, фантастики, для которых вообще характерно включение фрагментов мифологических нарраций [5, с. 32]. Фантастика — жанр, берущий на себя анализ глобальных проблем благодаря своей функции расширения границ существующей реальности [11]. Это помогает актуализации различных тематических областей «Франкенштейнианы».

Приведем примеры из самых знаковых кинофильмов. Британцев, которым мы обязаны появлением истории о Франкенштейне, американцы опередили почти на полвека. Одним из первых фильмов (продолжительностью до 10 минут) стал «Франкенштейн» 1910 года, выпущенный студией «Эдисон» (автор сценария и реж. Дж. Сирл Доули; в роли Виктора — О. Филлипс, в роли Создания — Ч. Огл). В том же году этой студией был выпущен «Фауст», а в 1908 и 1912 появились первые экранизации «Дже-

* Ср., например, с рассказом Г. Лавкрафта «Герберт Уэст — реаниматор» (1922), который обладает филиационной связью с «Франкенштейном», но отличается от него тем, что Уэст оживляет погибших людей, и те превращаются в агрессивных зомби, лишенных субъектности, в то время как создание Франкенштейна является совершенно новым живым существом.

килла и Хайда», правда, созданные другими кинокомпаниями. Таким образом, жанр мистики и ужасов в кинематографе чрезвычайно рано начал утверждать себя. Экранизация романа М. Шелли 1910 г. — единственная, где сохраняется образный ряд алхимии: скелет обрастает плотью в огромном тигле, вылезает и нависает над Франкенштейном, приобретая сходство с демоном из «Ночного кошмара» Г. Фюзели. Развивается также тема двойничества Виктора и Создания, красной нитью проходящая через разные интерпретации сюжета. Блестящий съемочный прием, примененный в сценах взаимодействия Виктора, Создания и Элизабет, — зеркало, отражающее четвертую стену комнаты. Трое существуют в пространстве, которое замкнуто зеркалом, где реальность и отражение трудноотличимы и для зрителя, и для самих персонажей. Идея фильма высказана прямо в интертитрах: «Instead of a perfect human being the evil in Frankenstein's mind creates a monster» («Вместо идеального человека злой разум Франкенштейна порождает монстра»). Создание есть проекция зла самого Виктора. Но внимание обоих устремлено к Элизабет*. В отличие от образа в романе, в фильме Создание не может убить Элизабет: "The creation of an evil mind is overcome by love" («Порождение злого ума преодолевается любовью»). Оно уходит в зеркало и становится отражением Виктора**.

Рассмотрим образцовый, не имеющий конкурентов по значимости, фильм «Франкенштейн» 1931 года, созданный компанией "Universal Pictures" (реж. Дж. Уэйл), в котором роль Франкенштейна исполнил К. Клайв, а роль Создания — Б. Карлофф. Линией непосредственной преемственности этот фильм связан не с книгой М. Шелли, а с трехактной мелодраматической пьесой Ричарда Бринсли Пика «Судьба Франкенштейна» ("Presumption, or the Fate of Frankenstein", 1823) [24]. В ней обозначились мотивы, которые стали определяющими для большинства дальнейших экранизаций: пропущенный рамочный сюжет — письма капитана Уолтона, а также описание детства, юности, учебы Виктора; появление ассистента — горбун Фриц (во многих последующих произведениях Игорь); оживление (не реанимация, так как Существо никогда не жило) осуществляется посредством удара молнии. Среди сценарных находок фильма 1931 г. — тема донорского мозга, которая отсутствует в романе и в пьесе. Создание было представлено големом, сшитым из мертвой, эксгумированной плоти***. Его характерный облик (болт в шее, птоз век, плоская макушка, швы вокруг лба****, квадратные плечи, серо-зеленоватая кожа) был запатентован студией "Universal Pictures" вплоть до 2026 г. [15] В пьесе, а вслед за ней и в фильме, существенно переработан характер Создания. Это не «коварный демон», а уродливое, недалекое существо, которое озлобляется, когда его гонят и бьют, но на добро оно отвечает добром.

Примечательно, что Дж. Уэйл не навязывает зрителю конкретную интерпретацию деятельности Франкенштейна. Мотивацию самого Виктора каждый интерпретатор прорабатывает заново по-своему, зачастую стараясь приблизить ее к современному зрителю. В последующих фильмах характерная для готической и романтической литературы возвышенная идея Франкенштейна (раздвинуть горизонты познания за пределы смерти, доказать правоту старых алхимиков и в то же время развить передовую медицину) редуцируется до целого спектра эгоистических предпосылок: воскресить или заменить усопших близких, потешить свое эго, безумие или сексуальные запросы, создать армию сверхсильных людей. Обратим внимание, что Виктор Франкенштейн — один из прототипов такой мифологемы популярной культуры, как «безумный ученый». Этот мотив не только повторяется снова и снова, но и подвергается рефлексии внутри кинематографа. Сошлюсь здесь на мнение актера Джеймса МакЭвоя, исполнившего заглавную роль в фильме «Виктор Франкенштейн» 2015 г.:

> «В книге у Франкенштейна явное биполярное расстройство: в первой половине романа он полностью поглощен своим проектом, не замечая больше ничего на свете, а потом он как будто приходит в себя и понимает, что существо нужно убить. В фильме

* Элизабет — камень преткновения между Созданием и Виктором. Угроза убийства героини Созданием часто сливается с угрозой отнять ее у Виктора иным способом. Иногда Создание насилует Элизабет, иногда она становится т. н. «Невестой Франкенштейна» (ср. фильм К. Ч. Брана 1994 г.), а в пародии М. Брукса «Молодой Франкенштейн» (1974) она выходит замуж не за Виктора, а за Создание. В фильме «Франкенштейн Мэри Шелли» (*Mary Shelley's Frankenstein*, 1994, реж. и исполнитель роли Виктора – К. Брана, Создание — Р. Де Ниро) снова встречается мотив одной женщины как общего романтического интереса Виктора и Создания, поданный предельно гротескно: Виктор оживляет убитую Элизабет, соединив ее голову с телом служанки Жюстины, линченной за совершенные Созданием убийства, но Создание требует ее себе.

** Ср. с театральной постановкой реж. Дэнни Бойла 2015 г., где их поочередно играют Бенедикт Камбербетч и Джонни Ли Миллер, что позволяет каждому прожить спектакль и в качестве Франкенштейна, и в качестве монстра, таким образом объединив их в себе.

*** Нигде в романе не говорится прямо ни об электричестве, ни о сшивании тела из кусков, ни о сообщении монстру «жизненной силы». Причастность Виктора к алхимической традиции предполагает, что он мог попытаться вырастить гомункула, заранее спланировав его внешний вид. Кстати, Виктор уверен, что монстр способен размножаться, если дать ему самку того же происхождения, т. е. рассматривает его как новый вид.

**** Тема швов, сшитости (имплицирующая возможность разборки, разделения) настолько устойчива, что в некоторых произведениях является единственным, что отсылает к Франкенштейну. В качестве примеров укажем серию мультфильмов «Отель Трансильвания», где присутствует Создание, способное произвольно разбирать и собирать свое тело, а также японский аниме-сериал «Пожиратель душ», где присутствует «доктор Франкен Штейн», у которого не только все тело, но и одежда, и даже дом состоят из частей, сшитых между собой крупными стежками.

мы постарались провести линию психического расстройства от начала и до конца. Причем сценарий дал мне возможность обосновать его поведение тяжелой утратой, горем, и я последовательно держался этой линии» [16].

С самого начала фильм «Франкенштейн» 1931 года осознавался создателями и зрителями как часть коммерческого цикла о монстрах. Его предшественником был знаменитый «Дракула» (1931) Т. Браунинга. Продолжением «Франкенштейна» Уэйла выступила его же кинокартина «Невеста Франкенштейна» (1935), которая включала элементы черной комедии (например, блистательные диалоги Создания и злого гения профессора Преториуса, или сцена, где слепой старец учит Создание курить). Этот фильм завершал дилогию о Франкенштейне хеппи-эндом. Дилогия Уэйла снискала коммерческий успех. Одновременно развиваются другие циклы фильмов-ужасов. Выходят продолжения «Дракулы», «Мумия» (1932) К. Фройнда, «Человек-невидимка» (1933) Дж. Уэйла, «Человек-волк» (1941) Дж. Вагнера. Этот контекст важен для понимания того, что отныне фигура Создания не одинока, она помещается в целом коллективе сказочных монстров и фактически утрачивает непосредственную связь с первоисточником — романом Шелли. Если можно так выразиться, монстры становятся его новой семьей. Это заметно и в продолжениях, создатели которых настойчиво сталкивают монстров франшизы между собой*. На излете цикл вылился в пародию — американские комики Бад Эбботт и Лу Костелло «встречают» одного за другим весь паноптикум монстров.

Не следует делать преждевременное допущение, что «Франкенштейн» постоянно экранизируется исключительно благодаря актуальности поднимаемых им научных и философско-этических тем, хотя этот фактор и мог послужить первоначальным импульсом для его популярности. Большинство фильмов-дериватов, производных от романа М. Шелли, относятся к маргинальным формам кинематографа. Чрезвычайно рано к ним стало применяться понятие «культовое кино», отрефлексированное позднее, в конце 1970-х — начале 1980-х, хотя этот термин остается проблемным и для отечественного, и даже для западного кинокритического дискурса (см., например, следующие издания: [17; 18; 22; 23; 25; 26; 27]). В узком смысле к культовому кино относят американские фильмы категории B, прежде всего science fiction и horror, или midnight movies (фильмы, идущие в кинотеатрах поздно вечером для специфической аудитории). Маргинальность может быть результатом неконвенциональной стилистики фильма, она нередко сочетается с гипертрофированной сексуальностью и насилием. Культовыми фильмами чаще других становятся ужасы. Однако культовое кино инклюзивно, оно может включать жанровое, национальное, авторское кино. Аналитики выделяют такую типологическую черту культового кино, как глубокая погруженность зрителя в кинотекст. Главными предпосылками для такого погружения являются психологизм и «разборность» произведения на отдельные элементы: иконические кадры, музыкальные темы, крылатые фразы, популярные кинозвезды. Фильмы этой группы сложно критиковать с качественных позиций оригинальности *vs* клишированности, так как эти повторяющиеся элементы становятся своеобразными фетишами и кодами для поклонников [9, с. 328].

Среди таких кинофетишей оказались популярные образы монстров. Как отмечает С. Зенкин, чудовище (латинское monstrum — «диво», «чудо», «невероятная вещь», «урод») выступает как персонаж, который не просто свидетельствует о мире сверхъестественного, а содержит его отпечаток в собственном визуальном облике. Монстру не обязательно обладать сознанием, но у него обязательно есть зримое тело, и мир сверхъестественного непосредственно, помимо знаковых процессов, вписан в это тело, миметически представлен в его искаженных чертах и несообразных жестах. Типологически он сопоставим с миром мифологизированной природы, природно-архаического бытия [3, с. 65].

На родную землю Британии Франкенштейн возвращается в 1957 г. в фильме «Проклятие Франкенштейна» (*The Curse of Frankenstein*), созданном на студии «Hammer Film Productions Limited» (реж. Т. Фишер). Виктор Франкенштейн в исполнении П. Кушинга — не пламенный молодой энтузиаст, а методичный, циничный преступник. В методике построения франшизы студия «Hammer» последовала за студией «Universal», превращая каждый фильм в цикл** и создавая римейки классических фильмов о Дракуле, Оборотне, Мумии и др. Однако эстетика новых фильмов ужасов стала иной. Появление цвета позволило насытить картины яркими и впечатляющими красками, более реалистичными сценами насилия и убийств, чтобы поразить видавшего виды зрителя. Поздние фильмы студии «Hammer» представляют собой чистое эксплуатационное кино.

Обозначим выделяющиеся из общего ряда комедии, которые как бы доводят до предела и абсурда стилистику двух главных кинофраншиз ужасов («Universal» и «Hammer»). «Молодой Франкенштейн»

* «Сын Франкенштейна» (*Son of Frankenstein*, 1939), «Призрак Франкенштейна» (*The Ghost of Frankenstein*, 1942), «Франкенштейн встречает человека-волка» (*Frankenstein Meets the Wolf Man*, 1943), «Дом Франкенштейна» (*House of Frankenstein*, 1944), «Дом Дракулы» (1945) и «Бад Эбботт и Лу Костелло встречают Франкенштейна» (*Bud Abbott and Lou Costello Meet Frankenstein*, 1948).

** «Проклятие Франкенштейна», «Месть Франкенштейна» (*The Revenge of Frankenstein*, 1958), «Зло Франкенштейна» (*The Evil of Frankenstein*, 1964), «Франкенштейн создал женщину» (*Frankenstein Created Woman*, 1967), «Франкенштейн должен быть уничтожен» (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969), «Ужас Франкенштейна» (*The Horror of Frankenstein*, 1970), «Франкенштейн и чудовище из ада» (*Frankenstein and the Monster from Hell*, 1974).

(20th Century Fox, 1974, реж. Мел Брукс) открыто позиционируется как комедия по мотивам готического «Франкенштейна» Дж. Уэйла, однако этот фильм единственный, где Франкенштейн учитывает интересы Создания и разрешает конфликт с ним мирным путем. Более того, он готов пожертвовать ради Создания собой, и Создание в ответ спасает его. Ход для сюжета о Франкенштейне беспрецедентный: спустя 144 года после книги Мэри Шелли формулируется положительный вывод моральной истории об искусственном человеке, и появляется первый Франкенштейн, принявший на себя ответственность за то, что он соорудил. Думается, немалую роль здесь сыграла ностальгия создателей по «готической», мелодраматичной классике фильмов ужасов 1930-х гг., теснимой по-лубочному яркими кровавыми картинами послевоенного времени.

Через год после «Молодого Франкенштейна» выходит «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (*The Rocky Horror Picture Show*, 20th Century Fox, Великобритания, реж. Дж. Шармэн), экранизация мюзикла 1973 г. и нежное признание в любви к фильмам категории B (“after midnight: double feature, picture show…”); это один из образцовых фильмов для ЛГБТ-сообщества. Доктор здесь представлен в качестве трансвестита, в его мрачном замке царит атмосфера глэм-вечеринки. Не останавливаясь в своем карнавальном, травестийном кураже, «Шоу…» переходит в пародию на дешевые sci-fi фильмы, обыгрывая модную на тот момент тему вторжения пришельцев.

Итак, в подавляющем большинстве экранизаций фокус внимания смещен от фигуры Виктора Франкенштейна к его созданию, но при этом даже в самых редуцированных или отдаленных версиях никогда не теряется мотив существа, собранного из частей, агрегата. Этот мотив, маргинальный, как мы помним, для романа М. Шелли, иронически перекликается с идеей о «разборности» художественного произведения. Поверх этого инвариантного мотива можно распознать зерно сюжета о конфликте между людьми и чудищем (фабульно аналогичным другим монстрам), и только затем, применительно к меньшему количеству версий, можно говорить о переработке и интерпретации изначальных мотиваций.

При этом единство сюжета как бы раскалывается надвое, когда дело касается проблематики сознания. Водораздел можно провести по ответу на вопрос, получился ли у Франкенштейна человек-субъект или уродливое (а может быть, и безупречно красивое) бессмысленное тело. Этот ответ определяет этический вектор каждого конкретного произведения, поскольку появление у Создания души, личности свидетельствует о том, что Франкенштейн — победитель (“Victor”): пусть у него получился урод, но мыслящий, и, более того, чувствующий. С этой точки зрения нравственный урок, выводимый из произведения, — положительная ответственность творца за его творение, необходимость должной заботы и гуманного отношения к нему. В тех же версиях, где создание оказывается монстром, заслуживающим только смерти, мораль оказывается в целом антисциентистской, технофобной, зачастую с антивоенным пафосом.

Итак, подводя итог, мы можем сказать, что история о Франкенштейне и Создании/Чудище может считаться неомифом в нескольких плоскостях: она не только отсылает к мифологическому (кон) тексту, но и сама представляет собой глобальный интертекст, насыщенный богатым этическим, философским и, что немаловажно, эмоционально-образным содержанием. Подхваченные в литературных и кинематографических вариациях, эти особенности самовоспроизводятся и обеспечивают основу неумирающего интереса к «Франкенштейну».

ЛИТЕРАТУРА

1. Владимирова Н. Г. Литературные аллюзии и их художественные проекции в романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» // Вестник Бурятского государственного университета. Серия Язык. Литература. Культура. 2012. Вып. 11. Романо-германская филология. С. 47–52.
2. Гаранина О. Д. Социальные фобии миллениума: наука в образе Франкенштейна // НВ МГТУ ГА. 2012. № 182. С. 40–45.
3. Зенкин С. Эффект фантастики в кино // Зенкин С. Работы о теории. Статьи. М.: Новое литературное обозрения, 2012. С. 50–65.
4. Касавин И. Т. Сознание: между Хиггинсом и Франкенштейном // ЭФН. 2012. Т. 31. № 1. С. 5–17.
5. Корецкая М. А. Экранизация мифа: трудности перевода // Вест. СамГА. 2010. Серия Философия. Филология. № 1 (7). С. 13–32.
6. Луков В. А. Голем, Робокоп и другие: российская молодежь о киборгах // Знание. Понимание. Умение. 2017. № 2. С. 42–55.
7. Напцок Б. Р. Интертекстуальные стратегии в «готических» текстах (на материале английской прозы XVIII века) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия Филология и искусствоведение. 2016. Вып. 3. С. 115–121.
8. Павлова И. Н. Автор, нарраторы и персонажи в романах Мэри Шелли «Франкенштейн» и «Последний человек» // Вест. СПбГУ. 2012. Серия 9. Вып. 4. С. 28–33.
9. Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. Вып. 5–6. С. 322–330.
10. Струкова Т. Г. Мэри Шелли, или Незнакомая знаменитость. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 2001. — 198 с.
11. Тимошенко Т. В. Научная фантастика как социокультурный феномен. Дис. … канд. филос. наук. 09.00.13. Ростов-на-Дону: [Б. и.], 2002. — 128 с.
12. Федоров Н. Ф. Соч. в 2 ч. Ч. 1. Философия общего дела. М.: Юрайт, 2016. — 265 с.
13. Цицишвили Ю. Г. О специфике жанра киноинтерпретации: к уточнению понятия // Теоретические и прикладные аспекты современной науки. 2014. Т. 5. № 2. С. 175–179.
14. Щербакова А. С. Претексты романов П. Акройда «Дом доктора Ди» и «Журнал Виктора Франкенштейна» // Вестник Вятского государственного университета. 2017. Т. 5. С. 80–84.
15. Balley J. How Universal Re-Copyrighted Frankenstein’s Monster // Plagiarism Today. 2011. October, 24. URL: https://www.plagiarismtoday.com/2011/10/24/how-universal-re-copyrighted-frankensteins-monster/ (дата обращения: 13.12.2018).

16. Bernstein A. Q&A: James McAvoy on Giving Life to “Victor Frankenstein” // Fangoria. 2015. November, 19. URL: http://fangoriaarchive.com/qa-james-mcavoy-on-giving-life-to-victor-frankenstein/ (дата обращения: 14.12.2018).
17. Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. 7th ed. Boston et al.: McGraw-Hill, 2003. — 532 p.
18. Carroll N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart. New York: Routledge, 1990. — 272 p.
19. Frankenstein, or The Modern Prometheus. In 3 vols. London: Printed for Lackington, Hughes, Harding, Mavor, Jones, 1818. URL: http://shelleygodwinarchive.org/contents/frankenstein/ (дата обращения: 14.12.2018).
20. Frankenstein, or The Modern Prometheus. London: Henry Colburn and Richard Bentley, 1831.
21. Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation // On Translation / ed. by R. A. Brower. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. P. 232–239.
22. Mathijs E., Mendik X. 100 Cult Films. Basingstoke; London: British Film Institute; Palgrave, Macmillan, 2011. — 244 p.
23. Mathijs E., Sexton J. Cult Cinema: an Introduction. Boston; Oxford: Wiley-Blackwell, 2011. — 299 p.
24. Peake R. B. Presumption, or The Fate of Frankenstein. London: J. Duncombe, 1823.
25. The Cult Film Experience: Beyond all Reason / ed. by J. P. Telotte. Austin: University of Texas Press, 1991. — VI, 218 p.
26. The Cult Film Reader / ed. by E. Mathijs, X. Mendik. New York: Open University Press; McGraw-Hill Education, 2008. — 549 p.
27. Unruly Pleasures: The Cult Film and Its Critics / ed. by G. Harper, X. Mendik. Guildford: FAB Press, 2000. — 253 p.

ФИЛОСОФИЯ — МИФОЛОГИЯ — КИНОИСКУССТВО

Евразийские киноопыты и кинообразы

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.022
УДК 7.072.2; 791.3

Сидоров А. М.
Сидоров Алексей Михайлович — кандидат философских наук, доцент,
кафедра онтологии и теории познания,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: alex_m_sidorov@mail.ru

ТЕЛЕСНОСТЬ В КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ОПЫТЕ: «ФИЗИОГНОМИКА» БЕЛЫ БАЛАША*

Статья посвящена творчеству венгерского теоретика кино Белы Балаша, который в своих книгах 1920–1930-х гг. «Видимый человек» и «Дух фильма» создал новаторскую концепцию «физиогномики» кино как универсального языка телесной выразительности. Будучи теоретиком левых взглядов, он, подобно Лукачу и Беньямину, подверг критике капиталистическое отчуждение, абстрагировавшее человека от реальности. Кинематограф как новый медиум коммуникации и опыта обладает, согласно Балашу, возможностью восстановить воплощенность человека, единство его духа и тела, посредством «физиогномики» — своеобразной романтической феноменологии, основанной на опыте эстетической выразительности, достигаемой средствами кино. Кино способно не только вернуть «видимого» человека после столетий «читаемого» человека абстрактной культуры, но и оживить телесность всех вещей на экране, превратить кинематографический опыт в опыт онтологический. Б. Балаш был одним из пионеров изучения кинематографа как средства преобразования коллективного восприятия и мышления.
Ключевые слова: Бела Балаш, физиогномика, телесность, кинематографический опыт, кинематограф.

Sidorov A. M.
CORPOREALITY IN FILMIC EXPERIENCE:
BÉLA BALÁZS'S "PHYSIOGNOMY"

This article is devoted to the work of a Hungarian film theorist Béla Balázs, who in his books of the first third of the 20th century entitled "Visible Man" and "The Spirit of Film" created an innovative concept of "physiognomy" of the cinema as a universal language of bodily expressiveness. As a theorist of left-wing views, he, likewise Lukács and Benjamin, criticized capitalist alienation, which abstracted man from reality. Cinematography as a new medium of communication and experience has, according to Balázs, an opportunity to restore the incarnation of man, the unity of his spirit and body, through "physiognomy" — a kind of romantic phenomenology based on the experience of aesthetic expressiveness achieved by the cinema. The cinema is able not only to retrieve the "visible" man after centuries of the "readable" man of abstract culture, but also to revitalize the corporeality of all things on the screen, to turn the filmic experience into an ontological experience. Balázs was one of the pioneers of studying cinematography as a means of transforming collective perception and thinking.
Keywords: Béla Balázs, physiognomy, corporeality, filmic experience, cinematography.

В западной кинотеории идеи Белы Балаша, венгерского теоретика кино, писателя, драматурга, сценариста первой половины XX в., ныне переживают второе рождение. Его работы 1920–1930 гг. переиздаются и обсуждаются, прежде всего, в связи с его концепцией «физиогномики» как понятия, конститутивного для языка кино. Особенно привлекательно в ней для сегодняшней интеллектуальной ситуации с взрывным развитием медиатеории, что Балаш одним из первых исследовал специфику кинематографа как особенного медиума со своими собственными законами и своей эстетикой, основанной на аффекте, телесности и восприятии аудитории. Будучи одним из самых проницательных свидетелей становления кинематографа — экспериментов с монтажом, камерой, звуком — он задолго до М. Маклюэна и Ж. Бодрийяра высказывал поразительно актуальные мысли о медиуме кино как культурной форме, изменяющей структуру коллективного опыта. Две главные работы Балаша — «Видимый человек» и «Дух фильма» (в русском переводе 1935 г. — «Дух фильмы») — по мнению современного теоретика кино Эрики Картер, написавшей введение к недавнему их англоязычному

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17–03–00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

Copyright © 2018

изданию, представляют собой пример «романтического модернизма» [8, p. XVIII]. Это очень точная квалификация, позволяющая увидеть место Балаша и левых интеллектуалов того времени, с которыми он был дружен и обменивался идеями — Георга Лукача и Вальтера Беньямина, — в современной истории идей.

Романтический модернизм представляет собой мировоззрение одновременно и утопическое, и ностальгическое. Вообще, романтизм можно определить как модернистскую критику модерна. Если модерн (проект Просвещения) осознавал себя через разрыв с традицией, то романтики пытались в ностальгическом настроении — отсюда мысль американского литературоведа Х. Блума о романтизме как об эпохе с сознанием вторичности и запоздалости — восстановить те связи, которые были разрушены Просвещением. Романтический образ человечности вступал в конфликт с просветительским гуманизмом, основанным на идеях автономии, освобождения от внешних авторитетов, критического использования разума, универсальных принципов, с точки зрения которых подвергаются критике религия, история, нравы, политика для достижения прогрессивного движения к более цивилизованному и рациональному обществу. Человек романтизма ищет избавления от этой пустоты формальной автономии, которая стала вызывать тревожное переживание развоплощенности. Выше познавательных и инструментальных способностей человека романтики ставят чувствительность, проникнутую духом, в которой чувства и разум совпадают. В этой идее эстетического единства заключался радикальный подрыв дуализма западной традиции, берущего начало еще у Платона — дуализма тела и души, материи и духа, множественности и единства, времени и вечности, человеческого и божественного, конечного и бесконечного. Универсальное воплощается в частном, его образом является символ, его сущностью, более глубокой, чем аналитические способности разума — творческое воображение. Из этого неприятия просветительского абстрагирования человека из жизненного контекста вырастает и романтическая критика новоевропейской метафизики субъективности, идеи самоопределяющегося субъекта, дуалистической эпистемологии, помещающей наблюдателя вне пределов мира и проекта основания нового общества автономных индивидуумов. Таким образом, центральной для романтиков оказывается тайна инкарнированности, воплощенности, которая, именно в качестве тайны (то есть, будучи только взыскуемой, но не достигаемой в действительности) становится источником парадоксов романтизма, неразрешимости между трансцендентным и имманентным. При этом утопическое восстановление целостности виделось романтикам в сфере искусства, которое должно было примирить дух и тело.

Именно вокруг этой темы — утопического тела фильма, восстанавливающего целостность человека, делающего его вновь «видимым», после столетий «читаемого» человека и абстрактной культуры понятий, разъявшей дух и тело — построены книги Б. Балаша. Новый визуальный язык кино соответствует «жажде по забытому, онемевшему, невидимому телесному человеку» [3, с. 23]: на экране «человек снова становится видимым» [3, с. 22]. Приветствуя появление «нового великого зрительного искусства», Б. Балаш провозглашает наступление времени, когда «для художника “душа” и “дух” будут без остатка телами» [3, с. 22]. Он истолковывает фильм как медиум, потенциально способный преодолеть «вавилонское проклятье» —

> «взаимное людское отчуждение, которое началось смешением языков со времен мифической “Вавилонской башни”, объединяя культуры универсальным “языком мимики и жестов”» [3, с. 25].

Трактовка кинематографа как всемирного, интернационального искусства, обладающего универсальным языком, вообще характерна для ранних теоретиков кино. Так, Р. Канудо, один из пионеров кинотеории, писал:

> «Кино, увеличивая выразительные возможности посредством изображения, позволяет прийти к общемировому языку» [1, с. 18].

Б. Балаш также полагал, что визуальная экспрессивность кино способна сближать людей в отчужденном абстрактом мире капитализма, в котором внутренняя ценность вещей была заменена их рыночной стоимостью, а сознание людей постепенно утрачивало связь с непосредственной действительностью объектов. Именно эта интеллектуальная атмосфера сделала возможной господство абстрактной и дематериализованной книжной культуры, опустошающей человеческое тело и сводящей его к положению биологического организма. В фильме, напротив, это отчуждение преодолевается, причем, парадоксально, за счет использования ультрасовременной культурной технологии — движущегося фотографического образа, и результатом этой новации должно стать восстановление, на первый взгляд, до-современного воплощенного опыта и выражения: языка «видимого человека». Но Балаш подчеркивает, что новое кинематографическое тело не тождественно телу «примитивных» или народных культур.

Историчность современного тела, во-первых, связана с тем, что кинематографический язык является продуктом культурных процессов восприятия и познания, в которых «походка и жесты людей», встреченных на улице, дома, на работе или на экране, распознаются, запоминаются, усваиваются и становится «бессознательной нормой поведения: оно материализуется в культуре тела» [3, с. 25]. Во-вторых, тело становится историчным в качестве субъекта новых способов восприятия, создаваемых фильмом. Показательно здесь, что Балаш говорит об апперцепции — перцептивном режиме, который он связывает как с киноопытом, так и с чувственным восприятием вообще. Термин апперцепция исполь-

зовался Кантом для того, чтобы обозначить ментальный акт, который приводит чувственное осознание эмпирических явлений в связь с внутренними психическими процессами.

Если говорить о современных на тот момент авторах, которые входили в теоретический кругозор Балаша, то Э. Картер обращает внимание на то, что тему апперцепции в близком ему ключе развивал американский психолог и философ У. Джеймс. Для последнего апперцепция —

> «судьба всякого впечатления: оно попадает в ум, занятый воспоминаниями, представлениями и интересами, которые принимают пришельца в свою среду» [6, с. 123–124].

В опыте не бывает ничего абсолютно нового, поскольку:

> «всякая вещь *напоминает* нам о чем-нибудь, сходном по качеству, или обстановку, в которой мы раньше ее встречали и на которую она теперь твердо наводит наши мысли. Эти умственные спутники берутся, разумеется, из того запаса, которым уже вполне располагает» [6, с. 124].

Феноменологическая гносеология Джеймса отказывается от традиционного дуализма, отделяющего субъект восприятия от его объекта, и показывает, что восприятие объективного мира всегда уже наполнено субъективными «воспоминаниями, представлениями и интересами». Такое же недоверие к дуалистической теории познания, а также и к дуалистической антропологии в целом, представляющей субъекта как «дух в машине», присутствует в концепции «видимого человека» Балаша, согласно которой в фильме «психическое непосредственно выражено в физическом» [3, с. 22]. Отрицая дуалистическое представление о зрительском опыте как о переходе от чувственного восприятия к символическому истолкованию, Балаш утверждает, что восприятие само по себе уже символично, всегда, будучи сопровождаемо «умственными спутниками», которые, согласно Джеймсу, появляются в каждый момент восприятия. Как считает Балаш, для кинокартины решающим является то обстоятельство, что все вещи в ней имеют символическое значение, а значит выразительны.

> «Все вещи должны производить на нас физиогномическое впечатление. <…> Режиссер, таким образом, не может выбирать между объективно-вещественным и физиогномически значимым изображением вещи, но выбирает только ту или иную физиогномику…» [3, с. 64].

Понятие физиогномики играет важнейшую роль в кинотеории Балаша, позволяя перейти от феноменологической теории познания к герменевтике фильма. Физиогномика — это практика чтения фильма, понимаемая не как извлечение смысла из увиденного, а как поэтика восприятия, в котором смысл явлен непосредственно. Две особенности отличают физиогномику у Балаша от общепринятого использования этого понятия для способности чтения характера человека по чертам его лица. Во-первых, Балаш применяет его не только к человеку, но ко всему объективному миру. В его антропоморфном видении даже немые объекты имеют жизненность и значение.

> «Каждый ребенок знает лик вещей: с бьющимся сердцем он идет через полутемную комнату, в которой стол, шкаф и софа строят дикие гримасы и что-то хотят сказать ему удивительной игрой своей мимики. Можно сделаться взрослым, но все еще узнавать в облаках удивительные архитектурные образцы. А неприятно-четкие ветви деревьев в ночном лесу нагоняют страх на трезвейшего человека. Но у вещей есть милые и приятные лики. Как часто бывает, что при взгляде не них становится хорошо, как от успокаивающей улыбки друга. Большей частью мы не знаем, отчего это происходит. Дело не в декоративной красивости, а — в живой физиономии, которую имеют все вещи» [3, с. 57].

И в «Видимом человеке», и в «Духе фильма» присутствуют различные примеры этого «лика вещей». В «Видимом человеке» Балаш восхищается способностью кино показывать «лик земли», «особую физиономию земного шара», «демоническую физиономию фабричных вещей», «образы и физиономии человеческих коллективов» и т. п. В «Духе фильма» он говорит о физиогномике меньших масштабов, о том, что он называет «микрофизиономия» [2, с. 24] — деталях и мимолетных аспектах человеческих тел и объектов, которые позволяют нам увидеть крупные планы. Массы, ландшафты, части тел и вещей получают в физиогномике Балаша такой же статус, как человеческие лица. Как отмечает М. Б. Ямпольский,

> «речь, по существу, идет о распространении понятия физиогномики на весь мир экранных образов. <…> Балаш находит настоящую теоретическую универсалию. <…> Понятие физиогномики позволяет синтезировать все богатство предшествующей киномысли, сосредоточить его в едином смысловом ядре» [7, с. 181].

В теории кино Балаша — и это вторая особенность его использования понятия физиогномики — становится ясно, как технология фильма (крупные планы, монтаж и т. п.) взаимодействует с объектами, телами и пространством, чтобы создать кинореальность, характеризующуюся «атмосферой», то есть аурой выразительности.

> «Атмосфера — душа каждого искусства. В кино это — материальная зрительная вещь, которая передает все оттенки действия» [3, с. 34].

Атмосфера позволяет передать «флюиды многообразной жизни», «дыхание» реальности, и именно кинематографу, с его показом видимой реальности, сделать это проще, чем более абстрактным искусствам.

> «Атмосфера, создаваемая в фильме — результат роли и значения видимых вещей. Словесное искусство, упирающее более на отвлеченную мысль, этого значения вещи не имеет. Поэтому никакая поэзия не может создать подобную специфическую атмосферу, это бытие материи» [3, с. 35].

В кино, в отличие от повседневной жизни, литературы и даже театра,

> «вещи говорят не меньше, чем люди, и — говорят многое. Здесь — тайна особой кино-атмосферы, которая лежит по ту сторону всякой литературной возможности» [3, с. 35].

Физиогномика как феноменологический подход отличается от реализма или эмпиризма направленностью на эстетическую выразительность, а не на нейтральное эмпирическое познание: это режим, в котором познание осуществляется в контексте непрерывного потока эстетических ценностей и аффектов. Ямпольский подчеркивает, что в эпоху романтизма физиогномика в широком смысле слова становится универсальным методом познания вещей. Выше мы уже говорили о принадлежности Балаша романтически-модернистскому направлению мысли. Отправной точкой для физиогномического понимания эстетического восприятия Балаша является философская эстетика И. В. Гете. Раздел «Тип и физиономия» начинается с цитаты Аристотеля, приводимой по выписке Гете. Показательно, что Балаш цитирует именно Гете, а не признанного отца физиогномии швейцарского писателя и богослова И. К. Лафатера. Гете сотрудничал с Лафатером в работе над первыми двумя томами фундаментальных «Физиогномических фрагментов, способствующих познанию человека и человеческой любви», этой романтической утопии интуиции, проникающей во внутреннюю жизнь видимых вещей (которой был вдохновлен и Балаш), и содействовал их публикации. Гете поначалу испытывал энтузиазм по поводу лафатеровского представления о неразрывном единстве внешнего и внутреннего, тела и души в человеке. Но впоследствии Гете дистанцировался от физиогномики Лафатера, именно в связи с разницей в понимании этого единства. И Лафатер, и Гете стремились установить тождество между внутренней субстанцией и ее проявлением, феноменом. Но если у Лафатера эти телесные явления рассматривались просто как фиксированные знаки соответствующего внутреннего содержания, то Гете пришел к пониманию динамичных, диалектических и взаимообусловливающих отношений сторон предполагаемого целого. Для Гете единство между телом и сознанием, между физической формой и духовной сущностью находится в состоянии постоянного становления — вот почему Гете вдохновлял позднеромантических философов жизни. Г. Зиммель написал о нем книгу, в которой восхищался гетевской способностью созерцать живое динамическое всеединство бытия, а О. Шпенглер положил гетевское учение о прафеномене как уникальном и неповторимом явлении сущности в основу своего «физиогномического» метода постижения жизни и истории.

Физиогномика кино Балаша находится в этом же ряду. Для описания развития и сущности органических явлений в своей морфологии природы Гете использовал понятие «гештальта» или формы, причем придал ему новое значение. Под формой (гештальтом), согласно Гете, нужно понимать не отвлеченную и покоящуюся сущность, как было принято прежде, а изменчивое присутствие в постоянном потоке органической жизни.

> «Однако, если мы будем рассматривать все формы (в немецком тексте слово “Gestalten”. — *А. С.*), особенно органические, то найдем, что нигде нет ничего устойчивого, ничего покоящегося, законченного; что все, напротив, скорее зыблется в постоянном движении. <…> Таким образом, если мы хотим дать введение в морфологию, то мы, собственно, не можем говорить о форме; а употребляя это слово, во всяком случае, должны иметь при этом в виду только идею, понятие или нечто, лишь на мгновение схваченное в опыте. Все образовавшееся сейчас же снова преобразуется, и мы сами, если хотим достигнуть хоть сколько-нибудь живого созерцания природы, должны, следуя ее примеру, сохранять такую же подвижность и пластичность» [5, с. 70].

В созерцании ряда гештальтов постигается прафеномен — самый глубокий гештальт изучаемого предмета, его архетипическая сущность, не мыслимая абстрактно, а созерцаемая интуитивно в потоке феноменов (причем этот метод распространяется за пределы органического и применяется Гете не только в биологии, но и в теории цвета, и в геологии). Морфологические идеи Гете нашли отражение в отказе Балаша от дуалистического противопоставления технологии и природы, опосредованного и непосредственного восприятия. Балаша предлагает взамен восприятие камеры как технологического инструмента, стирающего границы между внутренним и внешним. Ее нет и в самой сущности жизни и реальности, как это следует из учения Гете, но обыденный опыт и рассудок склонны эту границу проводить. Кинематограф, парадоксальным образом, будучи медиумом, технологическим посредником, тем не менее, способен вернуть нам этот живой опыт выразительной действительности. Примером является мысль Балаша о том, что киномир не обособлен от зрителя, как в других искусствах, но предполагает отождествление взгляда и камеры, переносящее зрителя как бы внутрь произведения.

> «Киноаппарат ведет зрителя в качестве спутника внутрь самого кадра. Я вижу вещи внутри самой фильмы. <…> У аппарата мои глаза… Ничего похожего на это отождествление <…> не происходило еще ни в одном искусстве» [2, с. 21].

Но не только камера, но и монтаж, и звук стирают границы внешнего и внутреннего. При монтаже «творческие ножницы» и «творческая склейка»

способны передавать ассоциативные процессы сознания и подсознания, «показывать ряд картин, которые возникают в нас, цепь представлений, которая переводит нас от одной мысли к другой» [2, с. 50]. В случае со звуком, так же как и при монтаже, «режиссер сумеет повести наше ухо, так же как он в немом кино ведет наш глаз, выдвигая, указывая и подчеркивая» [2, с. 135].

Наверное, самый заметный след в истории кинотеорий оставили размышления Балаша о роли крупного плана, и он сам в «Видимом человеке» отводит центральное место концепции крупного плана в своей теории фильма, говоря о том, что именно съемка крупным планом представляет собой самую специфическую особенность кинематографа.

> «Крупная съемка — особенная область фильма. В ней открывается неисследованная страна этого нового искусства» [3, с. 48].

Однако зачастую остается незамеченной связь между концепцией крупного плана Балаша и его утопическим пониманием новой экономики восприятия, возникающей у современного субъекта кино. Как отмечает Э. Картер, эта утопия помещает теорию кино Балаша в широкий контекст современной ему философской, эстетической и социальной мысли. Балаш, так же как и близкий ему круг «левых» интеллектуалов — Беньямин, Лукач, Блох, — принадлежит к философской традиции, поставившей под сомнение характерное для предшествующей новоевропейской философии противопоставление повседневной, имманентной жизни и утопического, трансцендентного измерения за пределами конкретной воплощенной ситуации [8, p. XXVIII–XXIX].

Названный круг мыслителей в разных терминах разрабатывал идею «повседневного утопизма», который ищет источники социального преображения в тенденциях и возможностях, имманентных ситуации «здесь и теперь». Неудивительно тяготение этих теоретиков к марксизму: в учении о базисе и надстройке они видели метод постижения тесной связи между духом и его материальными воплощениями. Они также связывали утопические надежды с технологическими новшествами современной массовой культуры, находя в них революционизирующий потенциал. Особенно много общего во взглядах на кинематограф у Балаша с В. Беньямином. Как и Балаш, Беньямин полагал, что в отличие от театра, зритель в кинематографе идентифицируется не с актером, а с камерой. Фильм может дать возможность зрителю участвовать в художественном процессе в качестве действующего лица, как, например, в ранних советских фильмах. Стираются различия не только между актером и зрителем, художником и публикой, искусством и средствами коммуникации, но даже между искусством и наукой. Кино обогащает наше восприятие методами, сопоставимыми с психоаналитическими, сделав доступными анализу вещи, которые до сих пор оставались незамеченными. Показательно, что и Беньямин говорит о крупных планах.

> «С одной стороны, кино своими крупными планами, акцентированием скрытых деталей привычных нам реквизитов, исследованием банальных ситуаций под гениальным руководством объектива умножает понимание неизбежностей, управляющих нашим бытием, с другой стороны, оно приходит к тому, что обеспечивает нам огромное и неожиданное свободное поле деятельности!» [4, с. 221]

Беньямин и Балаш пытались описать радикальную новизну кино как средства коммуникации и выражения. Согласно Балашу, открытие кино равносильно открытию нового органа чувств у человека.

Бела Балаш был одним из пионеров исследования особенностей медиума кинематографа. Его акцент на телесности опыта восприятия кино делает его идеи особенно актуальными и опережающими свое время по сравнению с идеями даже более знаменитых современников. Так, например, на теорию кино Балаша большое влияние оказала философия Анри Бергсона, с которым он общался во время пребывания в Париже. Он воспринял бергсоновскую теорию длительности и применил ее для истолкования кинематографической выразительности, которая представляет собой непрерывную, непространственную множественность. Но известно, что сам Бергсон говорил о том, что «кинематографический метод», передающий становление через серию «снимков», свойствен для рассудка, имеющего дело не с длительностью, а с материей и пространством.

Но гораздо более поздний пример Ж. Делеза, вдохновлявшегося идеями Бергсона в своей философии кино, показывает, что бергсоновская теория восприятия содержала в себе возможность применения ее к истолкованию киноопыта — возможность, которую сам Бергсон не реализовал, не увидев специфики кинематографа, понимаемого им как искусственно приведенную в движение фотографию. Можно сказать, что Балаш был первым, кто заметил эту возможность и воспользовался бергсоновской точкой зрения для того, чтобы увидеть «духовное измерение» кино в материальном воплощении. Значение Балаша для современной кинотеории заключается в описании медиума кино как среды, изобилующей революционными возможностями для трансформации коллективного восприятия и мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристарко Г. История теорий кино / пер. с ит. Г. Богемского. М.: Искусство, 1966. — 356 с.
2. Балаш Б. Дух фильмы / пер. с нем. Н. Фридланд; под ред. Н. А. Лебедева. М.: Гослитиздат, 1935. — 198 с.

3. Баллаш Б. Видимый человек. Очерки драматургии фильма / пер. с нем. К. И. Шутко; под ред. и с предисл. В. М. Блюменфельда. М.: Всероссийский пролеткульт, 1925. — 88 с.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения: сб. стат. / пер. с нем. И. Болдырева и др.; сост. и послесл. И. Чубаров, И. Болдырев. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.
5. Гёте И. В. Пояснение намерения // Гёте И. В. Избранные философские произведения / пер. с нем. И. А. Вереиной, А. А. Поповой и др. М.: Наука, 1964. С. 69–70.
6. Джеймс У. Беседы с учителями о психологии / пер. с англ. А. Громбаха [Классики психологии]. М.: Изд-во «Совершенство», 1998. — 160 с.
7. Ямпольский М. Б. Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М.: Научно-исследовательский институт киноискусства; Центральный музей кино; Международная киношкола, 1993. — 216 с.
8. Carter E. Introduction // Béla Balázs: Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film / tr. by R. Livingstone; ed. by E. Carter. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010. P. XV–XLVI.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.023
УДК 791.3

Малкина С. М.
Малкина Светлана Михайловна — доктор философских наук, доцент,
кафедра теоретической и социальной философии,
Саратовский научный исследовательский государственный университет
им. Н. Г. Чернышевского,
Саратов, Россия
malkinasm@gmail.com

КИНОЭСТЕТИКА ПУСТОТЫ: МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ И КИМ КИ ДУК

Статья посвящена сравнительному анализу раскрытия образа пустоты в западном и восточном кинематографе на примерах фильмов М. Антониони и Ким Ки Дука. Одним из главных художественных средств, используемым данными режиссерами для создания образа пустоты, является различная специфика подачи пространства и времени, в результате чего формируются разные образы пустоты: пустоте как опустошенности в фильмах Антониони противостоит пустота как открытость у Ки Дука.
Ключевые слова: пустота, М. Антониони, Ким Ки Дук, буддизм, кинематограф, открытость.

Malkina S. M.
CINEMATIC AESTHETICS OF EMPTINESS:
MICHELANGELO ANTONIONI AND KIM KI-DUK

The article is devoted to a comparative analysis of the exposition of the image of emptiness in the Western and Eastern cinema with examples of the movies of Michelangelo Antonioni and Kim Ki-duk. One of the main artistic means used by these directors to create an image of emptiness is different presentation of space and time. Thus different images of emptiness are formed: emptiness as spiritual bankruptcy in Antonioni's films is opposed to emptiness as openness in the films of Ki-duk.
Keywords: emptiness, Michelangelo Antonioni, Kim Ki-duk, Buddhism, cinema, openness.

Сравнивая западное и восточное кино, мы сталкиваемся не только с разницей в изобразительных средствах, используемых в той или иной культуре, но и, прежде всего, с различием философских констант, получающих свое воплощение в авторском интеллектуальном видении эстетики кино. Это мы можем наблюдать на примере сопоставления двух кинематографических воплощений *пустоты*, представленных творчеством итальянского режиссера Микеланджело Антониони в 1950-е — 1970-е гг. и его южнокорейского коллеги Ким Ки Дука.

По признанию самого М. Антониони, еще в «Хронике одной любви» (1950) его внимание привлекло «духовное убожество» миланской буржуазии:

> «Мне казалось, что в их абсолютном безразличии к окружающему миру, в отсутствии интереса ко всему, что находится вне их круга, в существовании, полностью обращенном на себя, лишенном твердой нравственной основы и внутреннего стержня, на котором могло бы держаться чувство справедливости, вера в некоторые утраченные ценности, — в этой внутренней пустоте есть нечто важное для исследования. Это как раз и стало в моем творчестве тем, что французские критики милостиво нарекли разновидностью внутреннего неореализма» [1, с. 95].

Эстетика пустоты формируется за счет специфических изобразительных средств, используемых каждым из кинохудожников. Жиль Делёз, обращаясь к творчеству М. Антониони, выделяет, в частности, несколько изобразительных средств, которые формируют восприятие пустоты в его картинах. Во-первых, это использование холодных цветов, в результате чего «цвет доводит пространство до пустоты, изглаживающей то, что она поглотила» [3, с. 180], что придает происходящим событиям эффект опустошенности.

Во-вторых, это пустые пространства. В фильмах М. Антониони мы встречаем буквально безлюдные и безжизненные места, виллы, стоящие на пустотах и т. п. Эффект пустоты достигается за счет разных изобразительных средств, Антониони экспериментирует с «пустым» планом. Это необитаемая пустыня, вне зависимости от того, показывается природа или город. Бонитцер писал:

> «Антониони в таких фильмах, как "Красная пустыня", "Забриски-пойнт", "Профессия: репортер" <…>, ищет пустыню, которая завершается тревеллингом по пустому пространству кадра, переплетениями бессмысленного пробега, достигающего пределов нефигуративного искусства. <…> Предмет кинематографа Антониони — достижение нефигуративного через приключение, по окончании которого происходит "затмение" лица и исчезновение персонажей» [3, с. 180].

Эффект пустынного пространства создается не только за счет пустынного пейзажа, но и за счет

специфических особенностей изображения этого пространства, таких как геометризация форм и абстрактность. Кадр базируется на правильных геометрических формах архитектуры и дизайна модерна. Абстрактными пространства делают бессвязность их чередования и отсутствие в них ориентиров: места сцен изменяются вне какой-либо логики и не оказывают влияния на развитие сюжета, действие как бы распадается на отдельные сцены, каждая из которых вписывается в пространственную раму, но лишается при этом смысловых связей. Как отмечает Ж. Делёз, предельные ситуации Антониони доводит «до безлюдных пейзажей, до опустошенных пространств, как бы абсорбировавших персонажей и действия и сохранивших лишь некое геофизическое описание, какое-то абстрактное содержимое» [3, с. 295].

Важно отметить, что пустые пространства являются не просто фоном разворачивания действия, но тем, через что это действие и разворачивается, поскольку камера следует за движением через них героя.

> «“Бытие-в-ландшафте” и движение персонажа через ландшафт становятся существенными для киноповествования. Фактически персонаж и пейзаж комплиментарны, отсылая друг к другу. В конце концов, киноповествование — это конечный результат этого движения слияния тела (героя и зрителя) и кинематографического ландшафта» [9].

В-третьих, это также поверхностность повествования, асимволичность, пустые промежутки времени, пустое время повседневной банальности. При этом даже некоторые моменты оживления лишь оттеняют общую разорванность времени:

> «Темп нашей жизни сегодня то ускоренный, то замедленный, временами размеренный, а потом вихреобразный. Моменты глубокого застоя сменяются периодами ускорения, и я считаю, что все это должно ощущаться в структуре киноповествования» [1, с. 99].

В-четвертых, образ пустого пространства у Антониони тесно связан с кризисом образа-действия, когда в фильме как будто ничего не происходит, действие становится бессвязным:

> «Персонажи все меньше и меньше находились в “мотивирующих” сенсомоторных ситуациях и переключались на прогулки, праздное шатание и блуждание, определявшие чисто оптические и звуковые положения» [3, с. 181].

В результате места теряют определенность, превращаясь в «никакие» или же «какие угодно», т. е. неопределенно-безразличные пространства.

В целом можно сказать, что безжизненные пейзажи, пустое время и разрушение образа-действия создают у Антониони, по выражению Делёза, «разреженный образ», когда пустота уже становится не фоном, обрамлением действия, а впускается в образ, становясь его главной характеристикой. Как отмечает М. Б. Ямпольский, движение персонажей в пустых пространствах создает диссонанс:

> «Движение связано с ощущением времени, тогда как пустыри, неподвижные воды, туман являют собой воплощение стазиса, неподвижности. В фильмах Антониони поэтому необычайно сильно напряжение, образующееся между ощущением текущего времени (Хайдеггер связывал его, среди прочего, со скукой) и ощущением приостановки времени» [5].

В-пятых, сами персонажи фильмов Антониони часто исчезают в никуда, в результате чего повествование выстраивается вокруг отсутствующего человека или объекта (пропажа Анны в «Приключении», тела в «Фотоувеличении», Мави в «Идентификации женщины»). Причем ощущение пустоты создается даже не самим отсутствием персонажа, а тем, что он чаще всего не обретается, в результате чего остается ощущение бесцельности разворачиваемого действия, что делает пространство не просто пустым, но покинутым, опустошенным.

И опять же, опустошенность становится характеристикой не столько внешней, сколько внутренней, пустые пространство и время показывают опустошенность самих персонажей, причем «страдают они не столько от отсутствия другого, сколько от отсутствия самих себя» [3, с. 300], которого они не могут найти ни в себе, ни в мире. Бесконечные блуждания героев по безликому пространству — это утрата внутренних ориентиров, потребность в обретении себя и невозможность этого достичь. От этих поисков веет бесконечной усталостью, поскольку сами герои предчувствуют их бессмысленность, хотя и испытывают потребность в их возобновлении.

Фильмы Антониони — это киноописание духовного кризиса. В «Приключении» мы видим архитектора, который ничего не планирует и не конструирует, а только делает расчеты и составляет сметы на строительные материалы. В «Идентификации женщины» встречаем режиссера, не могущего найти героиню для своего фильма. В «Ночи» М. Мастроянни играет роль писателя, пребывающего в состоянии творческого кризиса.

Одновременно в этом есть и определенный аспект социальной критики, ведь этот образ пустоты характеризует также отчуждение (как в гегелевском, так и в экзистенциальном смысле) [10].

* * *

Обращаясь к кинофильмам Ким Ки Дука, мы видим использование совсем иных изобразительных средств, формирующих другой образ пустоты. Во-первых, в противовес холодным цветам Антониони, у Ки Дука живая, яркая многоцветность, что создает образ, противоположный опустошенности и безжизненности эстетики Антониони. Но идет ли при этом речь о пустоте? Именно это и требует прояснения.

Во-вторых, у Ким Ки Дука действие, как правило, происходит в изолированном месте (корабль,

остров, жилище отшельника), но это открытые пространства, демонстрирующие естественную безопорность нашего бытия, в то время как у Антониони это бездомные блуждания, нигде не могущие обрести свое место. В первом случае (Ки Дук) нет смысла, нет необходимости куда-то идти, а во втором (Антониони) — нет смысла, нет возможности остаться на месте.

В-третьих, если у Антониони мы встречаемся с бессвязностью, отсутствием ритма, то у Ки Дука каждый фильм построен на ритме живого дыхания, музыки. Так, что и после окончания фильма мы продолжаем слышать его музыку — ведь мы сами стали ею. Эта музыка воплощает взаимосвязь бытия, как бы связанного одной струной.

В-четвертых, что касается времени: у Антониони это время банальной повседневности, в его кинокартинах нет трансцендентного измерения, герои будто бы ползают по плоскости; фильмы Ки Дука, напротив, трансцендируют повседневность. Подобно поэзии хайку, они схватывают образ-переживание, через красоту (и/или жестокость) размыкающий восприятие, через поэтизацию раскрывая момент-переживание в бесконечность и трансцендентность.

У героев Ки Дука всегда есть цель жизни, пусть странная, извращенная и непонятная окружающим, а у героев Антониони такой цели нет, и их блуждания по большей части бесцельны.

Пустота Ки Дука — открытость бытия, в которой одновременно сохраняется и тайна; тайна, в которой есть место для смысла. Она сохраняется, поскольку не проговаривается. Не случайно в его фильмах практически нет текста, герои либо молчат, либо говорят незначащие слова. Это молчание становится речью через цепочку образов. В пустоте Антониони, напротив, нет никакой тайны. Даже ее отсутствие не является тайной для персонажей. Поэтому от фильмов Антониони веет безысходностью. Это другой вид молчания, не молчание-полнота, а молчание по причине того, что нечего сказать. Как замечает В. В. Бибихин:

> «бытие никогда не говорит другим голосом, кроме зова тишины. Тишина кажется пустой. Но для вслушивающейся мысли пустота бытийного ничто открывается впускающим простором. Открытость благородной нищеты допускает вещам быть тем, что они есть» [2, с. 8].

Это безмолвие, которое оборачивается безмятежностью.

В-пятых, если герои Антониони страдают в бесконечных блужданиях в поисках себя, то у Ки Дука поиск персонажей происходит через отказ от себя: от своей внешности («Время»), от своих желаний во имя другого («Натянутая тетива»), от знаков своего пребывания в мире или от восприятия себя в качестве объекта («Пустой дом»), от мирской жизни («Весна…»). Кто мы, когда сбрасываем шелуху внешних оболочек?

У героев Антониони такой открытости бытию нет. Они остаются запертыми в своей оболочке, устали от себя, но никуда уйти от себя не могут. Они оказываются в парадоксальной ситуации: ищут себя, смысл своего существования, ищут нечто (не всегда даже им понятно, что именно), но при этом, чувствуя пустоту внутри себя, продолжают держаться за свои привычные модели поведения, хотя и ощущают их бессмысленность.

В фильмах Антониони и Ки Дука мы встречаемся с разной оптикой взгляда. В пустом пространстве Антониони — абстрагирующее видение на расстоянии. Антониони вносит дистанцию даже в изображение чувств, как бы рассматривая все сквозь «фотоувеличение». Традиционная драма, в которой действие основывается на сенсомоторных образах, заменяется оптической драмой, в которой герой не только и не столько действует, сколько занимается созерцанием, в*и*дением и слышанием. Оптическая драма (термин Ж. Делёза) оказывается для самого героя действием на расстоянии, противоположном по действию вчувствованию. Соответственно, и зритель Антониони оказывается в положении «объективного» критика, перед которым диагностируется эпохальная обессмысленность, в то время как у Ки Дука — в положении зрителя сопереживающего.

Выражением пустоты у Ки Дука является почти абсолютное молчание главных героев. В этом смысле они являются прямой противоположностью, например, героев Вуди Аллена, которые говорят без конца и пытаются выговорить себя, но на деле лишь заслоняются от самих себя своей болтовней. Но у Ки Дука это звучащее молчание, воспринимаемое как мелодия. Поэтому у него визуальное неразрывно переплетается с аудиальным, одно переходит в другое. Этим созерцательность его фильмов отличается от оптической драмы Антониони. Можно сказать, что в фильмах Ки Дука мы видим музыку и слышим пустоту.

Действительно, фильмы Ким Ки Дука созерцательны, но не из-за отчуждения и дистанцирования, а за счет того, что зритель слышит мелодию, исполняемую той тетивой чувств, что натянута фильмом в душе зрителя. Это переводит акцент с визуально-интеллектуального восприятия к непосредственности созерцания, создавая своего рода киноленты-медитации, созерцаемые уже не только через зрение (=ум), но сердцем.

Образ пустоты, представленный в кинокартинах Ки Дука, базируется на буддийских идеях, играющих важную роль в культурах восточного региона, в том числе, в культуре Кореи. Поэтому не случайно, хотя сам Ки Дук не является буддистом и не ставит перед своими фильмами задачи раскрытия буддийских тем, нем не менее, почти в каждом фильме воспроизводит сюжеты и образы буддизма («Пустой дом», «Натянутая тетива», «Весна, лето, осень, зима… и снова весна», «Самаритянка» и др.) [см., например: 6, 8, 11]. Исторически корейский буддизм формировался под влиянием китайского

буддизма, в котором особую популярность обрело буддийское учение о пустоте, шуньявада. Эта концепция наиболее развернута в практике дзен-буддизма и в философии мадхьямики, развивающей идеи так называемого второго поворота колеса Дхармы (не случайно в фильме «Весна, лето, осень, зима… и снова весна» на полу написано название одной из главных сутр этого поворота — «Сутра сердца…»), однако учение о срединности, лежащее в его основе, манифестировано Буддой еще в первом повороте колеса Дхармы, в сутре о четырех благородных истинах.

Натянутая тетива — символ срединности. Если ее перетянуть — она лопнет, если слишком ослабить — провиснет. Тетива — это символ одновременно и силы, обладания, будучи натянутой на лук как оружие, и музыки любви, оказываясь частью музыкального инструмента. Можем ли мы отделить одно от другого? Все взаимосвязано, у всего есть иная сторона, все не самотождественно и не принадлежит себе. Тетива натягивается между крайностями, так что и они не самостоятельны. Как не самостоятельны и люди — всегда связанные с другими множеством нитей. Даже монахи в фильме «Весна, лето, осень, зима… и снова весна» включены в эти зависимости: связи с другими людьми, цепочки кармических отпечатков.

Именно через методологическую опору на учение о взаимозависимом происхождении и раскрывает сущность пустоты буддийский философ Нагарджуна. Все пусто от самобытия, существуя как бы в долг у причин и следствий. Эти цепочки взаимозависимости, с их круговоротом, представляют собой колесо сансары. Однако правильное видение положения дел, постижение условности бытия, его безосновности, позволяет понять пустотность бытия. И тогда сансара оборачивается нирваной.

Учение о пустотности (śūnyatā) связано с буддийской проповедью свободы от привязанности, которой оно дает новое обоснование. Если все пусто от самобытия, то и привязанность как таковая теряет смысл, так как не к чему привязываться. Эту тему развивают и фильмы Ки Дука, в которых показывается, что силой привязанности, насадив на крючок, удержать невозможно. Чем сильнее цепляешься, тем вернее потерять или разрушить. Только отпустив другого и себя, в безопорности ты свободно обретаешь то, что уже не боишься потерять.

Именно поэтому пустота, открытость бытия и оборачивается свободой и онтологической полнотой, а понимание собственной пустотности освобождает. Здесь пустота — не отсутствие чего-то, но открытость как таковая, впускающий простор, позволение быть кем угодно. Исчезают границы, которые мы ставим сами себе, ибо они оказываются условными.

В интервью Ким Ки Дук отметил:

> «Фильмы изменяют не реальность, но состояние сознания отдельной личности. Киносъёмка, как форма пристального наблюдения за человеком, отслеживает его подсознание, фиксируя каждое впечатление. Моя концепция полуабстрактного кино заключается в том, что мы показываем нечто большее, нежели обыденную реальность» [7].

В своем эгоизме мы всегда бинаризируем мир и имеем только угол зрения в 180°. Но всегда есть другие 180°. Иллюзорны не эти две стороны, а абсолютизирование своей точки зрения. Можем ли мы в действительности их разделить? Или они представляют две стороны одного и того же? «Трудно сказать, реальность или сон тот мир, в котором мы живем», гласит слоган к «Пустому дому». Но это не важно, если мы не цепляемся ни за что, позволяем ему быть таким, он для нас ни хороший и ни плохой — красивый в своей гармоничности. Даже при условии наличия в этом мире жестокости. «Пустота есть форма, форма есть пустота», — провозглашает «Праджня-парамита-хридая сутра». Видимая форма пуста, пустота имеет видимую форму, это не два разных онтологических состояния, это одно и то же.

Одну из наиболее ярких реализаций образа пустоты мы находим в фильме с характерным названием «Пустой дом». Герой, который переходит из одного чужого дома в другой, не оставляя следов, — это образ перерождений, смены оболочек, которые обычно люди принимают за собственное Я. Эта несамотождественность скорее напоминает не конформизм бытия хамелеона, а открытость миру, тому, что можно встретить в нем, готовность быть текучим, как вода, отвечая миру. И поэтому у героя, несмотря на иллюзорность собственного бытия, остается неиллюзорная способность любить и быть любимым.

Пустота в кинематографе Ки Дука не чисто оптическая и не рассудочно-интеллектуальная, она пронизана любовью. Бывает, что и романтической любовью, но это частный случай, а в целом — это любовь к миру, каким бы он ни был, любовью как открытостью миру героя картины. Не случайно в буддизме махаяны речь идет не только о пустоте, но о единстве двух символов: пустоты и сострадания. Сострадание часто понимают как сочувствие и жалость. Однако сострадание — это, скорее, именно открытость.

Поэтому, как ни странно, встречаемые у Ким Ки Дука сцены жестокости не мешают восприятию общей красоты его кинокартин. По этому поводу корейский режиссер сказал:

> «В первые 15 минут фильма вы можете наблюдать сцены насилия и жестокости, поэтому многие не досматривают фильм до конца. Я специально делаю такие сцены, так как без черного невозможно показать белое. Я использовал сцены насилия для достижения драматичного эффекта. У меня тоже болит сердце, когда я смотрю такие сцены, но если их не смотреть, нельзя понять значение фильма» [4].

Сцены жестокости трогают, они также являются манифестацией чувств. Поэтому жестокость со-

четается с лиризмом. Жестокость выполняет функцию хирургического надреза. Она сродни «театру жестокости» А. Арто, призванному пробиться сквозь оболочки человечности к жизненному основанию. Сцены жестокости своей бесчеловечностью пробивают нашу привязанность к нашему Я, к его телесной идентичности. Очищающая боль, вскрывающая оболочку нашей привязанности к телесной самости и освобождающая нас, открывает нас миру.

* * *

Таким образом, различие кинематографических образов в творчестве Микеланджело Антониони и Ким Ки Дука базируется на различиях в понимании пустоты в западном и восточном мировоззрениях: пустоты как открытости и взаимозависимости, опирающейся на буддийское понимание пустоты (шуньята), воплощаемой в фильмах Ки Дука, и пустоты от пресыщения, пустоты одиночества, скуки и безразличия — в фильмах Антониони. Если у Ки Дука это пустота от самобытия, оборачивающаяся полнотой бытия, то у Антониони это образ пустоты как отсутствия, в которой сохраняется привязанность к своему отсутствующему Я, тоска по нему. С точки зрения кинематографических средств, позволивших создать образ пустоты в обоих рассмотренных нами случаях, мы встречаемся с различными формами подачи пространства и времени.

В обоих случаях можно говорить о пустоте архитектурой. У Антониони сама обстановка, улицы, здания, мебель комнат выглядят чуждо и отстраненно, показывая полное равнодушие к проблемам и переживаниям героев. Пустота домов у Ки Дука, напротив, обращает героев к себе, где они находят способность любить. Можно сказать, что в пустоте Антониони нет ничего (кроме вещей, которые подчеркивают внутреннюю пустоту), это давящая пустота, замыкающая человека на самом себе, где он тоже не видит ничего. У Ки Дука пустота движущаяся, открытая.

У обоих режиссеров грань между реальностью и воображением оказывается зыбкой, но у Антониони это оборачивается затерянностью в мире иллюзий, а у Ки Дука — свободой. Ким Ки Дук изображает единство героя и метафизической среды его обитания, так что действие происходит чаще всего в одном месте, а у Антониони герои преодолевают расстояния, как будто пытаясь убежать от себя. У Ки Дука пустота оказывается молчанием, позволяющим звучать мелодии, а у Антониони — вакуумом, где гасятся любые звуки.

И у Микеланджело Антониони, и у Ким Ки Дука мы видим одиночество героев, однако у первого это отчуждение, а у второго — открытость, понимание без слов, где ты один, поскольку и так связан с миром, даже если эта связующая нить исполняет печальную мелодию. У Антониони показано одиночество человека, который раз за разом терпит неудачи в формировании отношений, потому что они выстраиваются от одного Я к другому Я, от одного эгоизма к другому эгоизму, что отчуждает людей друг от друга. У Ки Дука отношения героев также не складываются, но это ссоры и расхождения на основании существующей взаимосвязи, той натянутой тетивы, которая их сопрягает.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони М. Болезнь чувств // Антониони об Антониони / пер. с итал.; вступ. ст. В. Е. Баскакова; коммент. О. Б. Бобровой. М.: Радуга, 1986. С. 94–104.
2. Бибихин В. В. Дело Хайдеггера // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / пер. с нем., сост., вступ. ст., коммент. и указатели В. В. Бибихина [Мыслители XX в.]. М.: Республика, 1993. С. 3–14.
3. Делёз Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. — 622 с.
4. Ким Ки Дук: после личного кризиса я понял — на кино не нужно надеяться // РИА Новости. 09.10.2012. URL: https://ria.ru/interview/20121008/769293198.html (дата обращения: 19.10.2018).
5. Ямпольский М. Открытость как неопределенность. Заметки о пустоте в кинематографе Антониони // Сеанс. 2007. № 33/34. URL: https://seance.ru/n/33–34/in-memorian33–34/otkrytost-kak-neopredelennost/ (дата обращения: 23.09.2018).
6. Botz-Bornstein Th. Identity and Otherness in the Films of Kim Kiduk // Asian Cinema. 2009. Vol. 20. № 2. P. 83–97.
7. Hummel V. Interview with Kim Ki-Duk // SC. 2002. Vol. 19. URL: http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/kim_ki-duk/ (дата обращения: 09.10.2018).
8. Hye Seung Chung. Kim Ki-duk. Urbana: University of Illinois Press, 2012. — 176 p.
9. Jazairy E. H. Cinematic Landscapes in Antonioni's L'Avventura // JCG. 2009. Vol. 26. № 3. P. 349–367.
10. Moore K. Z. Eclipsing the Commonplace: The Logic of Alienation in Antonioni's Cinema // FQ. 1995. Vol. 48. № 4. P. 22–34.
11. Varghese J. Philosophy of Buddhism in Narration and Symbolism in Visualisation of the Film: "Spring, Summer, Fall, Winter and Spring" // Kaav International Journal of Arts, Humanities and Social Sciences. 2017. Vol. 4. № 3. P. 346–350. URL: http://www.kaavpublications.org/journals/journal-2/article/article-1428.pdf (дата обращения: 02.10.2018).

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.024
УДК 791.43.01

Антонова К. А.
Антонова Кира Антоновна — студентка бакалавриата,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: kira.antonova@mail.ru

ОБРАЗЫ БЕЗОБРАЗНОГО: ДЕМОНСТРАЦИЯ ВНЕШНИХ И ВНУТРЕННИХ ИЗЪЯНОВ В КИНОКАРТИНЕ А. БАЛАБАНОВА «ПРО УРОДОВ И ЛЮДЕЙ»

В статье анализируются способы, уровни и смыслы демонстрации образов безобразного в кинокартине российского режиссера Алексея Балабанова «Про уродов и людей» (1998), раскрывается эстетическая и этическая природа безобразного, его роль в современной художественной культуре и его потенциальные возможности развития.
Ключевые слова: кинематограф, эстетика, внешнее/внутреннее, безобразное, уроды, Алексей Балабанов.

Antonova K. A.
IMAGES OF THE UGLY:
DEMONSTRATION OF THE INNER AND OUTER VICES
IN ALEXEY BALABANOV'S FILM *OF FREAKS AND MEN*

The article analyzes the ways, levels and meanings of the demonstration of the ugly in the film made by Alexey Balabanov *Of Freaks and Men* (1998), revealing the aesthetic and ethic nature of the ugly, its role in contemporary art culture and its potential sustainability.
Keywords: cinema, aesthetic, external/internal, ugliness, freaks, Alexey Balabanov.

Мир человека состоит из образов, которые он маркирует как позитивные или негативные. Такая схема прекрасно работает и оформляет социальное бытие, но появляется вопрос: «А выбор остается за самим человеком, как субъектом, обладающим свободной волей, или является детерминированным, навязанным социально-культурными нормами?».

Понятия-оппозиции этики и эстетики: «хорошо–плохо», «красиво–некрасиво» определяют явления и предметы, дают оценку, выносят суждения, которые были укоренены в детском сознании, и, возможно, ограничивают человека в заданных границах не им вынесенного суждения. Напротив, отказ от оценок и использование фраз «не знаю» или «подумай сам» ставят даже взрослого человека в положение беспомощного ребенка, который не решается (а то и не способен) выносить самостоятельные оценочные суждения. Наделение окружающего мира ограничивающими понятиями, казалось бы, упрощает его бытие, но при этом лишает человека способности критического мышления.

Понятие «эстетика безобразного» вызывает вопросы. Представления о безобразном обычно сводятся к физическим изъянам, понятиям асимметричного, аморфного и дисгармоничного, а также к философским категориям несовершенного, т. е. тому, что не соответствует идеальному или не в полной мере его воплощает (обсуждение см. в словарной статье в «Новой философской энциклопедии» [4] и в монографии Умберто Эко [9]).

В «Поэтике» Аристотель рассуждает о безобразном в драме и об удовольствии созерцания «гнуснейших обликов» в искусстве (Arist. *Poet*. IV, 1448b9–16 и V, 1449a33–36):

> «на что нам неприятно смотреть [в действительности], на то мы с удовольствием смотрим в самых точных изображениях, например, на облики гнуснейших животных и на трупы. Объясняется же это тем, что познавание — приятнейшее дело не только для философов, но равным образом и для прочих людей, только последние причастны ему в меньшей степени. Глядя на изображения, они радуются, потому что могут при таком созерцании поучаться и рассуждать, что есть что <…>» [1, с. 648–649].

> «Комедия же, <…> есть подражание [людям] худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть [лишь] часть безобразного. В самом деле, смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное; <…> смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли» [1, с. 650].

Как безобразное может отвечать характеристикам прекрасного? По мнению Карла Розенкранца, можно условно рассмотреть наслаждение в двух аспектах: в нормальном, когда наслаждение вызвано не безобразным, а прекрасным, преодолевающим свое несовершенство, и в патологическом, когда безобразное является идеалом отрицательного состояния людей — представителей деградирующей эпохи, когда эстетическим идеалом выступает гипертрофированная чувственность [7, с. 62; ср. 8, с. 211]. Определить существо и значение безобразного помогает искусство, в частности, киноискусство.

Copyright © 2018

* * *

Как кино передает образы безобразного? Что несут в себе эти образы, вызывающие отрицательные эмоции у зрителя? Рассмотрим эти вопросы на примере художественного фильма А. О. Балабанова «Про уродов и людей».

Эта кинокартина была снята двадцать лет назад — в 1998 г. Действие разворачивается в Петербурге в первые годы XX в. Режиссер сознательно выбирает этот исторический момент: время становления нового искусства в новом столетии — синематографа. С появлением новых художественных средств и революцией в технике стремительно развивается подпольная порнография (о масштабах и формах этого феномена см. в новой книге польского киноведа А. Левицки гл. 10 «Порнография в кинематографе в 1894–1934 годах»: [3, с. 519–533]), и это идеальный аккомпанемент для раскрытия образов героев кинодрамы Балабанова.

Балабановский Петербург — это город-декорация, который изображен не парадной стороной — нарядной, оживленной, величественной (пафос столицы империи), но представлен своей изнанкой: серый, мертвый, мрачный городок, с неестественно пустыми улицами, мостами и набережными. Режиссер смотрит (и заставляет смотреть зрителя) на Город из подворотен и подвалов, где творятся нечистые дела — снимается запретное кино. Фильм тонирован в оттенок коричневого цвета (сепию), за счет чего возникает эффект погружения в «архаику» — ранний кинематограф или фотографию.

Создается впечатление, что таким представлен город и в произведениях Ф. М. Достоевского. Петербург — место, жители которого ведут мучительное существование, страдают из-за какого-то недуга, которым пропитаны затхлые доходные дома с тесными комнатами, промозглые злачные улицы, покосившиеся здания. Петербург в этой картине Балабанова (в отличие, например, от культовой криминальной драмы «Брат», созданной годом раньше) безлюдный и безжизненный город. Кажется, что его жители лишь герои мрачной кинокартины — такие же отстраненные, изолированные, такие же неприглядные, как и сам их город. Режиссер не стремится к убедительному реализму экстерьера, и именно поэтому его Петербург мистичен, почти призрачен.

Критическим, жестким и жестоким реализмом наполнены все персонажи кинокартины Балабанова [2]. Герои «Уродов» — две, на первый взгляд, благополучные семьи, представители разных сословий, и преступная группировка из нескольких человек под начальством Иогана. Под прикрытием своего фотоателье Иоган занимается нелегальной деятельностью: с небольшой командой он производит и распространяет эротическо-садомазохистские фотографии.

* * *

Как следует из названия, это фильм про уродов *и* людей. Но возникает вопрос: а кто же показаны как люди (не-уроды)? О многих действующих лицах, как и о картине в целом, нельзя сказать однозначно — вот эти или вот те: все в фильме одновременно и отталкивающе, и притягательно, а герои вызывают осуждение/отторжение и сочувствие [6].

Через многолинейный сюжет сквозит то самое «безобразное», как внешнее, так и внутреннее. Если внешние изъяны раскрыты через действующих лиц (сиамские близнецы Коля и Толя, слепая жена доктора Стасова), то внутреннее уродство касается каждого из персонажей, без исключения. Более того, оно оказывается подобно заразной инфекции — коснувшись человека однажды, оно оказывается спутником всей его жизни. В картине представлены разные оттенки безобразного: диковинность братьев-близнецов [9, с. 241], физический изъян жены доктора Стасова, травмированная и потому искаженная психика Иогана, отталкивающие внешность и манеры Виктора Ивановича, низкое, эгоистичное поведение Путилова и Груни, домработницы Радловых.

При этом нельзя сказать, что безобразное — внутреннее и внешнее — тождественно некоему «злу». Некоторые кадры заставляют сомневаться в том, что тяга к нелицеприятным сторонам жизни является чем-то неестественным. Нормальные и здоровые, на первый взгляд, люди оказываются на удивление уязвимы перед внутренними и внешними изъянами, они перестают сопротивляться аморальному. Все герои «Уродов» до странности беспомощны перед бандитами с их извращенной психикой. Вопрос, который ставит в своем фильме А. Балабанов: что такое безобразное само по себе?

Если бы в безобразном не было притягательного, то почему доктор Стасов с таким восторгом усыновляет двух имеющих врожденный изъян младенцев — сиамских близнецов? Почему эмоционально холодная жена доктора, дама образованная, музицирующая на фортепьяно, но страдающая физическим недугом — слепотой, влюбляется в жестокого, отталкивающего своими манерами и видом Виктора Ивановича? К тому же этот делец не только ведет себя с нею грубо, но и эксплуатирует несчастную женщину. Почему почти с благоговением во взглядах наблюдает съемочная группа Иогана съемку садомазохистского фильма? И почему Лиза, оставившая свои страшные, травмирующие воспоминания в промозглом Петербурге, возвращается к самоистязаниям?

Режиссер стремится показать: в уродстве и пороках есть что-то привлекательное, магнитизирующее. Герои находят отклик в безобразном, поскольку оно близко каждому человеку на уровне инстинкта. Быть может, потому, что через приобщение к безобразному мы можем разглядеть в себе внутреннего «урода»?

Эта мысль раскрывается через образ сиамских близнецов, которые, казалось бы, являются единым целым (они имеют общее тело), но по духу они различны. Один из них, Толя, оказавшись в ситуации причастности к преступной деятельности, не толь-

ко не противится ей, но и получает удовольствие: ему нравится алкоголь, он перестает слушать своего здравомыслящего брата, и, в конце концов, губит их обоих.

Попав под власть Иогана и его сотоварищей, Толя подстраивается под их образ жизни, он не желает бороться за свои человеческие права и является марионеткой, развлекающей своих хозяев. Однажды столкнувшись с жизнью, в которой не нужно быть культурным человеком, чтобы добиться чего-то, а достаточно быть уродом, Толя полностью отдается ей. Его устраивает судьба убогого существа, и он оказывается среди «своих». Если Толя — «урод», то его брат-близнец Коля пытается остаться человеком, который готов бороться за справедливость и достоинство. Однако Коля зависим от своего брата, буквально он связан с ним и с его пороками. У многих героев драмы Балабанова присутствуют темная и светлая стороны, причем внешнее уродство и внутреннее состояние не противоречат друг другу.

* * *

Таким образом, безобразное не является чем-то инородным, оно составляет часть каждого персонажа фильма. Можно сказать, что безобразное у Балабанова — это не столько персонифицированное зло, сколько некоторая подавляемая цивилизованным человеком внутренняя первобытная энергия. Вероятно, есть что-то естественное в неприемлемом (и при этом бытующем, но скрываемом) для культурного человека поведении вроде вуайеризма, похоти и даже садизма, которые столь откровенно демонстрируются в «Уродах». Однако не стоит забывать о роли восприятия зрителя: если есть красота в глазах смотрящего, то есть в них и безобразное.

Момент, когда происходит, как кажется, развязка, — когда выстрелом из пистолета Коля убивает Виктора Ивановича. На первый взгляд, это желанное освобождение от зла, освобождение от насилия. Казалось бы, справедливость торжествует, и свободные от унижений и эксплуатации Лиза и близнецы наконец-то вольны уехать: она — на Запад, а они — на Восток. На этом мог бы закончиться любой другой фильм, но не этот. Режиссер «Уродов» понимает, что подобные истории (о которых лучше и не вспоминать) не могут кануть в Лету и не оказать влияние на жизнь человека. Поэтому Балабанов переносит «безобразное», воплощенное в аморальных образах Иогана и его команды, на положительных (изначально) персонажей — на травмированных ими «людей». Жертвы насильников теперь стали носителями пороков, избавившись от своих насильников, они сами испытывают недостаток в низменных желаниях. Эта страсть к безобразному стала следствием психологической травмы каждого из них.

В своих воспоминаниях А. О. Балабанов так рассказывал о рождении идеи фильма «Про уродов и людей»:

> «<…> я гулял по городу и придумывал новый фильм. В эротических музеях рассматривал фотографии начала века. И мне понравилась идея: сделать кино о такой любви. Для нас как бы неестественной, но для моих героев единственно возможной» [5, с. 13].

Трагическим является не факт наличия этой «неестественной любви» в человеке, которая представляется изъяном, а неумение и невозможность в полной мере признать ее в себе и сосуществовать с ней. Именно поэтому Лиза, воспитанная девушка из благородной семьи, вынуждена в глазах зрителя «пасть» и вернуться к маргинальному образу жизни, чтобы вновь соприкоснуться с безобразным. Оказывается, что для нее не существует выбора: она не хочет вести двойную жизнь и скрывать свою истинную природу. Лиза страдает, ощущая свою неуместность в обществе, построенном на принципах морали. Кинооператор Ф. Ф. Путилов, бывший «протеже» Иогана (тоже «жертва» его насилия), оказавшись в Европе, наслаждается своей уникальностью и достижениями в области киноиндустрии. Благодаря ему, демонстрация аморальных сторон жизни вышла на новый уровень: в кинотеатрах проходят показы порнографических фильмов, что дает зрителям возможность «извне» понаблюдать безобразное на «безопасном расстоянии» — через экран.

А Иоган вынужден прекратить свою деятельность. Потеряв команду единомышленников, герой оказывается в полном одиночестве. В сцене, когда Иоган приходит в кинотеатр, где демонстрируется садомазохистский фильм Путилова, он оказывается «по эту сторону экрана», выкинутым в мир, где больше не нужен. После посещения кинотеатра Иоган оказывается на берегу Невы, по которой плывут льдины, становится на одну из них и уплывает. Это олицетворение тотального одиночества «безобразного» человека в «нормальном» мире.

* * *

После просмотра фильма «Про уродов и людей» задаешься вопросом: действительно ли безобразное неуместно и отвратительно, поскольку является таковым по своей природе, или оно вызывает у нас негативные эмоции лишь потому, что является желанным?

А. О. Балабанов заставляет взглянуть зрителя на нелицеприятные проявления жизни по-иному: не «с другой стороны экрана», а изнутри, через призму тех самых «уродов», которые кажутся нам чуждыми, на которых мы не привыкли смотреть. Мы считаем «гнуснейшие облики» неуместными, нам удобнее отвернуться от них, промолчать, забыть.

У каждого есть выбор: оставаться по-прежнему вне «эстетики безобразного», оставив ее в стенах кинотеатра, или постараться обнаружить ее в реальной жизни, понять и расширить с ее помощью свой взгляд на прекрасное, которое скрывается за принятыми и утвержденными в обществе моральными канонами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Сочинения: В 4 т. Т. 4 / под общ. ред. А. И. Доватура [Философское наследие]. М.: Мысль, 1983. С. 645–680.
2. Балабанов А. Балабанов о Балабанове // Сеанс. № 17/18. 1999. URL: http://seance.ru/n/17–18/portret-4/balabanov-o-balabanove/ (дата обращения: 12.04.2018).
3. Левицки А. Десятая муза: Кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX–XX веков / пер. с польск. [М. В. Григорьева]. Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2018. — 576 с.
4. Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН; научно-ред. совет В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. М.: Мысль, 2010. Т. 1: А–Д. — 1744 с.
5. Плахов А. Режиссеры настоящего: в 2 т. СПб.: ООО Изд-во «Пальмира»; М.: ООО «Книга по требованию», 2017. — 424 с.
6. Устиян Г. Роковое влечение // Сеанс. № 17/18. 1999. URL: http://seance.ru/n/17–18/rezhisser-film-kritik-2/pro-urodov-i-lyudey/rokovoe-vlechenie/ (дата обращения: 08.04.2018).
7. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. К.: Феникс, 2010. — 448 с.
8. Федоров Ю. В. Феномен безобразного: от историко-культурологических истоков до социокультурных реалий наших дней // Культура народов Причерноморья. 2013. № 263. С. 209–213.
9. [Эко У.] История уродства / под ред. Умберто Эко; пер. с ит. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской. М.: Слово/Slovo, 2007. — 456 с.

Киномифологии Нового Света

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.025
УДК 7.046; 791.3

Никонова С. Б.
Никонова Светлана Борисовна — доктор философских наук, профессор,
кафедра философии и культурологии,
Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: s_b_nikonova@mail.ru

«АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ» Ф. Ф. КОППОЛЫ: ОТКРОВЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ РЕАЛЬНОСТИ*

В статье производится формальный и содержательный анализ фильма Ф. Ф. Копполы «Апокалипсис сегодня» (1979). Повествование фильма рассматривается как развертывание пути самопознания героя, а также самопознания той экспансивной «воли к власти», которая лежит в основе совершаемых в фильме действий. Разбирается структура построения сюжета «Апокалипсиса», специфика организации ряда сцен, позволяющих сделать определенные концептуальные выводы, обсуждаются кинематографические приемы, способствующие восприятию действия фильма как погружения во внутреннюю реальность субъекта. Также анализируется название кинокартины и производится сравнение фильма Копполы с повестью Дж. Конрада «Сердце тьмы» (1898), по мотивам которой он снят. Это позволяет проследить эволюцию западной субъективности и пути преодоления ее кризисных эффектов.
Ключевые слова: кинематографический опыт, западная субъективность, самопознание, основания морального акта, внутренняя реальность, «Апокалипсис сегодня», Коппола.

Nikonova S. B.
APOCALYPSE NOW BY FRANCIS FORD COPPOLA:
REVELATION OF INNER REALITY

The article conducts a formal and substantial analysis of F. F. Coppola's film *Apocalypse Now* (1979). The narrative of the film is seen as the hero's self-knowledge journey, as well as the cognition of the expansive "will to power" that underlies the actions in the film. The author analyzes the structure of the plot of *Apocalypse,* the specifics of the organization of a number of scenes allowing for making certain conceptual conclusions, and also discusses cinematographic techniques that contribute to the perception of the film's action as an immersion into the subject's inner reality. The film's title is also analyzed, and the film is compared with J. Conrad's "Heart of Darkness" (1898), which served the basis of the film. This allows for tracing the evolution of Western subjectivity and the ways to overcome its crisis effects.
Keywords: cinematographic experience, Western subjectivity, self-knowledge, the foundations of a moral act, internal reality, *Apocalypse Now*, Coppola.

Фильм Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» вышел на экраны в 1979 г. Он снят по мотивам повести английского писателя Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1898), хотя и не является ее экранизацией. Оба произведения имеют ярко выраженный социально-критический посыл. В повести Конрада критике подвергается европейская экономическая экспансия в Африке. Действие фильма Копполы разворачивается на фоне Вьетнамской войны, показанной во всем ее ужасе, несправедливости, а главное, бессмысленности. Однако в конечном счете, как война, так и колонизация являются фоном — фоном для некого внутреннего странствия, развертывания и развития самосознания героя. Поднимаясь по реке, герой не только углубляется все дальше в дебри неведомой незнакомой страны, но словно бы погружается в сердце той силы, которая готова в своей экспансивности поглотить весь мир. Он доходит до самых ее истоков, сталкивается лицом к лицу с ее бездонной тьмой и оказывается способным понять ее, вобрать в себя и преодолеть.

Эта тема, безусловно, является центральной для повести Конрада, о чем явно свидетельствует ее название. Между этой повестью и фильмом — если говорить только об историко-политическом контексте, который для обоих произведений является существенным, — лежат две мировые войны, становление и крах тоталитарных режимов, антиколониальные движения, применение ядерного оружия, разделение мира на два лагеря и т. п. Ситуация приросла новыми катастрофическими следствиями той политики, которая, как мы видим в повести, исходит из глубинной бездны, скрытой в субъекте, из черной дыры его воли к власти. И фильм важен для нас тем, что не только заостряет и проясняет некоторые темы повести, но показывает иные грани проблем, проявившиеся с течением времени, и те метаморфозы, которые произошли в сознании и обществе.

Итак, как уже было сказано, действие фильма перенесено из колонизированной Африки конца

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17–03–00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

Copyright © 2018

XIX в. во времена Вьетнамской войны конца 60-х гг. XX в. В «Апокалипсисе» действуют уже не европейские торговые агенты, пытающиеся установить на чуждой территории свои экономические порядки и обеспечить собственное обогащение, но американские военные силы, утверждающие свое политическое доминирование в Индокитае. Как и в повести, в фильме, по сути, есть два главных героя. Один — герой-путешественник — это агент спецназа капитан Бенджамин Уиллард, заменяющий собою конрадовского рассказчика Марлоу. Его образ оказывается сильно измененным по отношению к литературному прототипу — о чем, видимо, говорит и изменение имени. И есть, как и в повести, некто Курц — центр притяжения, центр всех размышлений и стремлений героя-путешественника, а также тех, кто его к этому Курцу направляет. Курц — некогда блестящий, а ныне мятежный полковник, отколовшийся от американских вооруженных сил и организовавший свою общину или отряд где-то глубоко в джунглях Камбоджи, вне зоны ве́дения как вьетнамских, так и американских подразделений. Капитан Уиллард получает от командования секретное задание — подняться вверх по реке, проникнуть в расположение Курца и уничтожить его. Эта задача сразу вызывает недоумение Уилларда, поскольку в первый раз задание направлено на устранение соотечественника, американского военного, не представляющего собой, как кажется, большой опасности, и достойного, может быть, суда, но не убийства в ходе секретной операции. Интересный факт сообщают Уилларду в военном штабе: он не первый агент, направленный на такое задание, однако предыдущий с заданием не справился, потому что… перешел на сторону Курца!

Такова сюжетная завязка. И далее мы видим долгое странствие, полное сомнений Уилларда, растущих по мере того, как он изучает дело Курца, предоставленное ему. Однако Уиллард не отказывается от задания, которое кажется ему нелепым и чрезмерным — возможно потому, что просто хочет нечто *понять*, и — так же как в повести Конрада для Марлоу — для него становится сущностной целью: доплыть и увидеть Курца. А главным вопросом, которым задается Уиллард по мере пути вглубь страны по реке, вопросом, вовлекающим его в усилия по пониманию, оказывается вопрос: почему командование хочет убить Курца? В чем кроется его опасность?

Нужно отметить, что в повести ни у кого не было намерения убить агента торговой компании Курца. Достигнув Центральной станции по сбору слоновой кости, на которой работал Курц, Марлоу должен был увезти его оттуда, поскольку, по сведениям начальства, он был тяжело болен. Хотя, кроме того, у начальства вызывали недоумение странные «методы», которыми действовал мистер Курц. Причем действовал он ими крайне успешно, поскольку его станция поставляла компании наибольшее количество слоновой кости. Возможно, мотивом для того, чтобы забрать Курца со станции, было не только опасение за его жизнь, но и зависть. Из всех слухов, окружающих Курца и воспроизводимых рассказчиком весьма отрывочно и эмоционально, становится ясно, что в нем виделась какая-то тайная опасность, вызывавшая по отношению к нему одновременно страх и восхищение, как по отношению к некой сверхъестественной силе. В некотором смысле желание «спасти» Курца — увезти со станции — было желанием избавиться от магии его чар, действующих отнюдь не только на дикарей, доставляющих ему слоновую кость и совершающих безумные обряды в честь него как в честь божества. И таким образом, желание «спасти» его также было желанием убить. И оно было осуществлено, поскольку едва будучи увезенным, Курц умирает — конечно же со знаменитыми словами на устах: «Ужас, ужас». Однако он, по сути дела, сам соглашается прийти на корабль, хоть и через явный большой внутренний протест. Он сам соглашается умереть — потому что, вероятно, не видит другого выхода. Ведь если его от чего-то можно было спасти — то только от него самого, но именно от этого спасти его было невозможно.

Но, как мы уже говорили, многие темы в фильме еще сильнее заострены и радикализированы по отношению к повести. Так происходит и с этим порывом *уничтожить* Курца, убить его, а не забрать. Но это не единственное, что здесь оказывается более радикальным. Заостряются характеры героев, а также характер развертывающегося абсурда, доходящего до степени истерического безумия, наводящего, в конце концов, на сравнение с Апокалипсисом.

У фильма нет ни титров, ни названия. Надпись *Apocalypse Now* появляется один раз: она написана на камнях стены в поселении Курца. Мы просто видим ее в какой-то момент, и по ней фильм скорее обозначается, чем называется. Что означает эта надпись? Осуществление ли эсхатологического пророчества? Или совершение тех мрачных событий окончательного отпадения от добра, которые предречены библейским текстом перед концом времен? Или, может быть, стоит сделать акцент на самом слове *apokalypsis* — в его значении откровения, открытия, виде́ния, предстающего перед взглядом созерцающего?

Конечно же, в упоминании Апокалипсиса мы можем увидеть как явную отсылку к Откровению Иоанна Богослова, так и совершенно метафорическое высказывание. Однако следует сказать о самом этом тексте, повествующем о конце света и об утверждении после него нового, божественного царства. Ведь этот текст по характеру своего изложения удивителен. Он практически не поддается буквальному толкованию и всеми интерпретаторами рассматривается как символический, аллегорический. Мало того, к фигурам истолкования обращается и сам автор текста — не случайно он выступает как богослов! — постоянно старающийся пояснить, что значит тот или иной образ. И даже ангелы и силы,

открывающие перед ним это видение конца мира, они также постоянно поясняют для него открывающиеся перед ним картины. Но мы можем предположить и иную версию невозможности прочитать Апокалипсис буквально: ведь то, что описывается — это виде́ние, нечто, открывшееся созерцателю не просто так, но «в духе», в неком ином состоянии сознания, в котором только он может видеть подлинно божественное. И он не может эти открывающиеся перед ним картины описать на языке обычного повествования, точно так же, как мы не можем обычным языком, в обычных образных рядах и логике, передать в точности сложные образы, скажем, *сна*, переплетающиеся, наслаивающиеся друг на друга и часто противоречащие всем как физическим, так и логическим законам, всем законам восприятия. Мы можем рассказать о них в бодрствующем состоянии, как бы отчетливо их ни помнили, только лишь развернув их в последовательном дискурсе, путем метафор и аллегорий, путем сравнений и сопоставлений — так, словно мы действительно во сне можем воочию увидеть то, что не способны себе ни помыслить, ни представить. Мы пребывали во сне в иной пространственно-временной структуре реальности, и теперь, перейдя к бодрствованию, вынуждены переводить ее на язык совершенно другого способа восприятия. Что же говорить об откровении абсолютного, бесконечно превосходящего человека божества? Сколь непостижимым и непереводимым на человеческий язык оно способно оказаться?

Итак, образы Апокалипсиса, будучи, на первый взгляд, легко выписываемыми в литературном языке, тем не менее оказываются совершенно непредставимыми. Хотя описывается конкретное виде́ние, фактически, оно непереводимо в план созерцаемой видимости из-за нестыковок и несогласований в образах. Невозможность буквально представить образы Апокалипсиса может служить указателем на принадлежность их к иному плану реальности. Однако язык библейского текста вполне традиционен в своей описательной структуре, поэтому и оказывается сложным понять его не аллегорически. Чтобы воссоздать эффект иного плана реальности или, по крайней мере, ощущение описания сна, язык модернистской литературы научился прибегать к разнообразным приемам, вовсе не относящимся к описанию, но лишь к способу представить описываемое. Например, к приему абсурдизации, или, пользуясь термином Виктора Шкловского, *остранения*. Но кинематограф в данном случае имеет больше возможностей для воспроизведения сновидческой реальности в ее непосредственности, буквально заставляя нас *видеть фильм как сон* [4]. Будучи синтетическим искусством, задействующим сразу множество способов восприятия, он легко способен нарушать логичную целостность образа за счет рассогласования воздействий на разные органы восприятия: замедление, ускорение, смещение планов, расхождение визуальных и звуковых рядов и т. п. Мы можем получить, таким образом, не эффект виде́ния иной реальности, но непосредственное погружение в нее.

Дж. Конрад в своей повести активно прибегает к упомянутым нами приемам абсурдизации и остранения, которыми буквально наполнена речь Марлоу. Его рассказ — а повесть написана именно как изложение рассказа этого моряка, а точнее «бродяги», как называет его автор, — с течением времени все больше начинает напоминать описание какого-то странного, непонятного виде́ния, открывающегося перед героем и вызывающего в нем недоумение, внутреннее смятение, глубокое переживание, желание разобраться. Однако в нем нет последовательной логики сюжетного изложения, что и превращает рассказ в некое внутреннее странствие с экзистенциальным смыслом.

Фильм Копполы также совершенно явно настроен на этот лад, выводящий за пределы обычной логики восприятия. С самых первых кадров он погружает нас в сновидческую реальность, воспроизводя в замедленном смещении планов некие внутренние образы в сознании Уилларда (о кино-сновидении см. специально в другой нашей статье: [4, с. 180–186]). И все дальнейшее повествование с этого момента уже может трактоваться как развертывающееся перед его погруженным в себя взором: это внутренний поиск. Чего он ищет? Чем он не удовлетворен? Мы видим: герой грезит, герой страдает, герой пьет, употребляет наркотики, наркотические галлюцинации перемежаются с кадрами его странных жестов и действий, на этом фоне звучат его наполненные крайней горечью внутренние рассуждения — о неспособности: неспособности жить в своей стране, со своей женой, о неспособности пребывать вне джунглей и тех смертоносных ситуаций, которые его там ожидают, о неспособности даже переждать неделю задержки в гостинице Сайгона перед тем, как ему будет дано задание. Мы сталкиваемся с героем внутренне рассогласованным, растождествленным, страдающим — причем не знающим о причинах своего страдания. Он предстает слабым, истеричным, неспособным к действию, неспособным не только к нормальной жизни, но и к жизни вообще. Поэтому тот факт, что он является спецагентом, выполняющим сверхопасные задания по уничтожению противника, может показаться удивительным. С другой стороны, эта тяга к маргинальным ситуациям сама может быть рассмотрена как бегство от неразрешимого внутреннего конфликта.

Это ощущение слабости и несобранности, однако, полностью проходит в тот момент, когда герой приступает к выполнению нового поручения — найти и устранить Курца. Поставленная перед капитаном Уиллардом задача словно бы полностью собирает и концентрирует его. Но его цель, как мы видели, — отнюдь не уничтожить Курца, но ответить на вопрос: *почему* Курц должен быть уничтожен? Только нахождение ответа на этот вопрос может

быть условием выполнения задания. В то же время нахождение ответа на этот вопрос оказывается делом самопознания. Он должен понять, почему лично он, не ради спецзадания и не ради войны, но лично *он сам* должен или не должен убить Курца. Похоже, его предшественник по поручению не нашел положительного ответа на этот вопрос, раз он присоединился к Курцу. И поскольку в конце фильма герой действительно убивает Курца, мы можем понять — он *нашел* положительный ответ на этот вопрос: убийство стало его внутренним решением. Но это произошло не в процессе морального выбора, а в том процессе, который был запущен поиском ответа: в процессе самопознания. Убийство Курца — это ответ на *вопрос о себе*, нахождение самого себя. Весь фильм, таким образом, является развертыванием *внутренней реальности*. И возможно, как раз именно внутренняя реальность в конечном счете не может быть представлена нашему внешнему взору в согласованных и логичных образах, но требует перехода на уровень виде́ния иной реальности, на уровень *откровения об ином мире*.

Характеры обоих героев — Уилларда и Курца — значительно меняются от повести к фильму. Марлоу в повести Конрада — отстраненный созерцатель, перед которым открываются картины абсурда, среди каковых Курц является ответом на вопрос об основе и источнике царящего кругом хаоса — то есть «сердцем тьмы». Капитан Уиллард также является невовлеченным созерцателем, перед взглядом которого развертывается хаос происходящего, но его невовлеченность — это не рассеянная позиция зрителя, но замкнутая позиция сосредоточенного и внимательного наблюдателя-следователя, словно бы докапывающегося до глубинной сути мрачного преступления. Курц, который в повести представлен как внутренне противоречивое существо, в фильме также обретает цельность и собранность. Он действительно становится больше похож на потустороннюю темную силу, каковую в нем подозревают. В Курце «Апокалипсиса» нет противоречия, нет противоречия в его порывах, нет противоречия между его речами и действиями (что свойственно Курцу «Сердца»). Он знает, чего хочет — он хочет проявления той глубинной жуткой воли, которая уничтожает и дает власть. И он прекрасно понимает мрачную суть ее истока.

Отметим две сцены, обрамляющие собой путь героя по направлению к Курцу — поскольку, как нам представляется, эти сцены фиксируют нечто существенное для понимания той проблемы, о которой мы ведем речь. Первая — знаменитая вертолетная атака под «Полет валькирий», в которой безумный начальник десантного отряда проявляет все странности своего поведения. Он казнит и милует по абсолютному произволу, раскидывая по трупам игральные карты, уничтожает целую деревню — конечно, это деревня противника, но он делает это только ради того, чтобы иметь возможность прямо под обстрелом заняться серфингом на высоких волнах побережья. Это желание игры, ради которого он забывает себя, развлечения, похожего на манию, в то же самое время есть абсолютная демонстрация превосходства. И музыка Вагнера для него исполняет ту же самую роль: он говорит, что местное население эта музыка устрашает больше, чем грохот моторов и бомбежка. Столь прямая отсылка не может не напомнить нам о популярности Вагнера в Третьем Рейхе, об идеях фашизма и о концепции «превосходства белой расы», а безумный полковник по всему своему облику производит впечатление нациста, хотя речь и идет об американце, — при том, что он точно так же, как и нацисты, может быть добр и хорош со своими солдатами, может быть «своим парнем». Не удивительна ли и сама мысль о том, что музыка оказывает столь сильное воздействие? Некогда Освальд Шпенглер именно музыку назвал выражением внутреннего духа западноевропейской «фаустовской» культуры [5]. Быть может, в таком случае сам дух вторжения веет из этих звуков, открывающих «сердце тьмы»? В Вагнере Шпенглер видел последнее предсмертное величие, траурный марш этой культуры — и вот уже после двух мировых войн, после падения фашизма, геополитическая экспансия новой глобальной системы вновь находит здесь выражение в этих грозных звуках! Не страшны ли они еще и тем, что из них веет сама смерть? Но может быть, это просто индивидуальная фантазия свихнувшегося военного?

А свихнуться есть от чего: то, что открывается перед взором героя, что показывает нам режиссер — это хаос, отсутствие порядка, отсутствие всякого управления при его формальном утверждении. Фактически же это отсутствие цели: никто из американских солдат, которых встречает Уиллард на берегах реки, толком не знает, зачем действует эта система, никто толком не знает, зачем идет эта война. Это затуманивание и проседание понимания со стороны рядовых американских военных хорошо оттеняется собранностью и суровостью, которые демонстрируют бывшие французские колонисты, неожиданно встречаемые героями в глубине джунглей. Они живут здесь, это их дом, они знают, что воюют за *свою* землю, и готовы сражаться со всеми, кто бы ни захотел ее у них отобрать, будь то коренные вьетнамцы или пришлые американцы. Однако едва ли у них есть внутренние силы для борьбы, так далеки они от цивилизованного мира и так заброшены в лесу…

Система управления американскими войсками, которая должна бы была удерживать их в порядке, сбоит все больше и больше при продвижении к границам ее влияния. На последнем рубеже, у моста, который еще контролируется американскими войсками, герои сходят с катера на землю и ищут командира местного гарнизона. Но его нет. На очередной вопрос, кто здесь главный, кто-то из находящихся здесь солдат отвечает Уилларду: «Ты!» Командир здесь — это любой, кто сможет им стать, и в то же время никто. Солдаты бросаются в воду и просят

забрать их отсюда. Другие беспорядочно палят из орудий по невидимому противнику, подозревая где-то его присутствие.

Возможно, здесь уместно будет вспомнить об известном эксперименте Милгрэма, повергшем в ужас гуманистически настроенные умы, поскольку он выявил, что в ситуации упорядоченной системы, при наличии хорошей инструкции и одобрения начальства любой, даже самый добрый и психически уравновешенный человек, способен совершать крайне жестокие поступки. Социолог Зигмунт Бауман приводит его в пример при обосновании рационального характера организации нацистами системы Холокоста: это не эксцесс, не выплеск животной агрессии, это следствие планомерно проведенной политики ответственного выполнения своей работы согласно полученным инструкциям и рациональным требованиям. Холокост, по Бауману, — результат деятельности слаженной системы по наведению порядка в мире [1]. И вот здесь мы сталкиваемся с вопросом: а кто способен к тому, чтобы продуцировать Холокост в тот момент, когда система сбоит? Кто может продолжать совершать жестокие военные действия, когда начальство не стоит за спиною с четким приказом, их оправдывающим? Что остается, кроме животной паники?

Эта паника проявляет себя в еще одной сцене, когда катер останавливает на досмотр вьетнамскую лодку. Капитан катера, чернокожий военный, всегда собранный и мрачный, производящий впечатление, что он знает цель войны (хотя конкретной цели поездки Уилларда, поскольку она секретна, он не знает и потому испытывает к нему большое недоверие и раздражение), — так вот капитан катера приказывает следовать инструкции: досмотреть лодку. Недаром товарищи называют его глубоко травмированным войною: инструкция въелась в него слишком сильно, она правит им изнутри. Уиллард против досмотра, но пока что он не главный на борту катера, его просто доставляют до места. Он не настаивает. Помощники капитана сопротивляются гораздо более активно. Они не хотят досматривать встречную лодку, они не хотят воевать, они хотят домой, они читают письма от своих возлюбленных и матерей. В воображении члены экипажа живут мирной жизнью, о которой мечтают. Они ненавидят врагов, с которыми воюют, кто бы они ни были — хотя кто они, пожалуй, никто не знает, — но, наверное, лишь за то, что из-за них приходится воевать, что это чужие, отвратительные «дикари». Они не хотят досматривать лодку, считая ее безопасным торговым суденышком, наполненным овощами, зерном и зеленью. Однако едва замечают какое-то непонятное им движение со стороны одной из вьетнамок — начинают истерически расстреливать лодку и все ее содержимое. Это просто порыв животного страха. А оказывается, вьетнамская девушка хотела всего лишь спрятать щенка! Им становится жалко. Всем. До слез жалко. Чернокожий капитан видит, что девушка ранена, и настаивает на том, чтобы вести ее в госпиталь. Тогда Уиллард стреляет в нее, чтобы добить раненую. Он делает это холодно и со словами: «Я же говорил, что не надо останавливаться». Молча они плывут дальше. Цель капитана Уилларда, которой не знают его попутчики, перевешивает все их порывы. Она делает его абсолютно холодным и жестоким. У него нет инструкции, и жалости нет тоже. Позже чернокожий капитан пытается убить его — в тот момент, когда сам уже пронзен копьем — как будто тем самым отсылая нас к другому фильму — к ленте Вернера Херцога «Агирре, гнев Божий» (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), которая действительно повлияла своей эстетикой на фильм Копполы. В этом фильме священник, умирая, в последний момент хочет убить безумного конкистадора Агирре (которому до сих пор с готовностью подчинялся), поскольку понимает, и объявляет ему, что тот намеренно вел их на погибель. Агирре останавливает его жест со смехом и советует ему молиться. В схватке с чернокожим капитаном Уилларду приходится убить его, чтобы спасти себя. Однако мы можем увидеть какое-то странное пересечение этих фигур — сумасшедшего Агирре, выражающего волю к власти без какой-либо обозначенной цели, направленной в чистую дурную бесконечность — то есть к полному самоуничтожению, — и Уилларда, чья цель замкнута и ясна, но от этого она не оказывается менее грозной и более конечной.

Все, кто жил и хотел чего-то конечного от жизни, в этом пространстве концентрации воли оказываются обречены. Интересно отметить, что к концу фильма в живых остается из всей команды, помимо героя, только молодой парень, серфингист. Интересный образ, ведь во время своей игры он скользит по волнам — так и здесь он лишь проскальзывает по поверхности событий, совершенно не участвуя в них и будучи готовым стать каким угодно, растворенный в наркотических видениях. Но остальные умирают — они не могут здесь жить так, как они способны жить, ведь попав во владения Курца, за пределы действия законов, они оказываются в пространстве абсолютного внутреннего действия и абсолютного выбора.

Постепенно все посредники между двумя героями — Уиллардом и Курцем — исчезают. А главным из таких посредников оказывается в конечном счете *речь*. Сначала возникает образ американского журналиста, в который трансформировался образа русского моряка из «Сердца тьмы». Это человек, восхищенный Курцем, презираемый им, но почему-то нужный ему, говорящий, говорящий, говорящий, но в конце концов уходящий в неведомую даль. Интересно, что Конрад (кстати, сам родившийся и выросший в польской семье на территории Российской империи) выбрал русского на эту роль — роль неприкаянного моряка, еще большего бродяги, чем Марлоу. Журналист-фотограф с элементами хиппи в облике оказывается еще одной вариацией на ту же тему. Эти люди *говорят*, они пытаются объяснить, чем восхищены. Когда Уиллард отвеча-

ет на вопрос Курца о том, зачем он к нему явился — он ссылается на присягу. Но есть ли в этом хоть что-то от эйхмановского «Я только выполнял приказы»? Кажется, напротив, Уиллард высказывает верность присяге, внутреннее убеждение. Но Курц знает, что присяга тут ни при чем, и как бы этически глубоко и гордо эти слова ни звучали, это только лишь формальные *слова*, скрывающие суть. Все последующие действия по заточению героя и доведению его до полусмерти — это всего лишь еще один способ снять опосредование, даже опосредование внутренней цельностью, выраженной в формулировке морального закона, чтобы они могли наконец остаться один на один.

Вот теперь мы уже можем подумать о том, что собственно столь ужасного было в бывшем полковнике Курце для американского командования, почему они так таинственно страшились его и желали убить. Напомним еще раз, Курц — блестящий офицер, совершивший ряд самостоятельных поступков, направленных на преодоление противника, за которые он мог быть наказан, но из-за их успешности и шумихи в СМИ, напротив, получил повышение, почти случайно, и в то же время отказался от прекрасной карьеры ради сомнительной в его положении и возрасте службы в десантных войсках. Это мы узнаем из досье, с которым в течение фильма знакомится Уиллард. Кроме того, мы слышим рассуждения Курца о том, как одолеть противника, историю об отрезанных ручках вьетнамских детей — отрезанных после вакцинации, произведенной захватчиками (с самыми гуманными целями!). Жалость охватывает его — но жалости нет в тех, кто отсекал руки собственных детей, чтобы отсечь от себя влияние врага. И вот это отсутствие жалости, эта абсолютная собранность представляется ему решающей, безусловно важной. Он говорит, что с парою сотен таких бойцов он бы выиграл войну… Эта война — дело его жизни, а не следование приказу. Он хочет, чтобы враг был побежден, но не видит в действиях командования возможностей для победы.

Попробуем разобраться в этом вопросе, обратившись к одной любопытной этической концепции. В работе «Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие» Славой Жижек описывает некую странную структуру поступка, обратную по отношению к обычной логике морального действия. Эту структуру он называет «выстрелом в себя» [2, с. 147–152]. Обычно, когда нечто безусловно ценное для человека, составляющее цель его стремлений, условие возможности его личности, подвергается опасности, человек готов защищать его всеми силами и даже принести себя в жертву, пожертвовать своей жизнью, счастьем, свободой ради этого драгоценного предмета, который Жижек также называет «агальмой», божеством, которому приносятся дорогие дары. Однако Жижек обращает внимание на то, что возможно и обратное поведение, которое он выявляет в ряде художественных сюжетов, начиная от древнегреческих мифов и заканчивая голливудскими фильмами. А именно: в момент, когда предмет безусловной любви, агальма, подвергается опасности, человек может сам совершенно неожиданным образом обратиться против него и разрушить его. Предельным примером совершения такого действия служит миф о Медее, покинутой Ясоном, ради любви к которому прежде она предала своего отца и родину, добыла золотое руно и бежала на чужбину. Теперь же, когда Ясон оставляет ее ради другой, она неожиданно убивает своих детей — последнюю ниточку, связывающую ее с мужем. Убивает, чтобы отомстить ему? Но ведь это самое ценное также и для нее. Самое ценное для нее — любовь к Ясону, связь с ним, дети. Убив их, она обретает вновь свою магическую силу, прежде словно отнятую любовью, и улетает прочь на колеснице, запряженной драконами.

Историю Медеи Жижек противопоставляет истории Антигоны, которая жертвует собой ради того, чтобы похоронить брата, исполнив таким образом свой родственный долг и долг перед подземными богами, вопреки запрету, наложенному правителем Фив. Соблюдение похоронного долга становится для Антигоны ее агальмой — и ради нее она готова пожертвовать всем, идя наперекор закону. Так действующая Антигона естественно оказывается этически прославляемой, хвалимой, образцом для подражания. Мало того, она фактически оказывается источником нового закона, превосходящего законы государства — внутреннего морального закона, переструктурирующего систему политической власти. Но, несмотря на то, что ее акт является, на первый взгляд, свободным и отвергающим систему власти, на самом деле он обеспечивает гораздо более надежное основание для формирования политической системы, чем мог обеспечить страх перед наказанием.

Медея противопоставляется Антигоне как иная, жуткая фигура, которую сразу хочется назвать аполитичной или антиполитичной. Возведя нечто на уровень агальмы, она неожиданно уничтожает этот объект, тем самым совершая акт абсолютного освобождения. Но именно такой акт освобождения, отменяющий границы этического порядка, согласно Жижеку, «имеет структуру политического решения» [2, с. 151]. Свобода, обретенная после утраты самого дорогого, — это условие абсолютного произвола, разрушающего границы системы и позволяющего стать подлинным источником действия.

Возвращаясь к фильму, мы можем задуматься: не является ли предательство, совершенное Курцем, его выход из подчинения командованию, поступком, подобным поступку Медеи, — «выстрелом в себя», отказом от самого драгоценного? Точно так же, как отказ от жалости к убитым детям, отказ от гуманизма. Да, он становится монстром, чудовищем, залившим кровью и завалившим гниющими трупами территорию, которой он овладел под почти мистическое восхищение населения, увидевшего в нем проявление божественной силы. Но сначала он со-

вершает акт отречения, этот самый изначальный политический акт, расчищающий пространство для любого действия. После этого освобождающего акта можно организовывать любую систему, не считаясь ни с какими человеческими чувствами и страданиями, даже если система направлена в конечном счете на преодоление этих страданий и утверждение гуманизма, или же на утверждение демократии, победу в войне и т. п. Но не то же ли самое делает и та захватническая экспансивная система, которой он прежде служил и которая из черной дыры своей тотальной негативности способна вывести порядок мирового пространства, подчиненного ей?

Сначала нужно разрушить все «святое», все «божественное», любые формы подчинения каким-либо внешним силам, подвергнуть все тотальной критике — и тогда стать источником всех новых форм порядка и гуманизма. Нет ли в этом ужаса? Нет ли в этом безумия? От подчинения Курц освобождается тем же «медеиным» катастрофическим жестом, и неожиданно заставляет систему — систему западной экспансивной политики, в которую он прежде был включен и из которой теперь себя изъял ради выстраивания своей собственной, — осознать саму себя как основанную на таком же точно жесте. Он заставляет систему столкнуться с собственной произвольностью, безосновностью, бесстыдной жестокостью, с чистым проявлением «воли к власти» и с собственным ужасом, прикрытым впоследствии идеологической завесой «гуманных» целей. Глядя на него, военной экспансивной системе приходится понять, что она сама действует так же, как Курц, что он — явное и прямое ее выражение. И это не может не устрашать всех, кто является лишь ее функциональными элементами, даже если это сумасшедший нацист, любящий запах напалма по утрам (командир американской «воздушной кавалерии» полковник Килгор). Но не означает ли это также, что все проповедуемые системой новые ценности прогресса, демократии и гуманизма — это только новая вариация того убийственного кровавого произвола, который творит Курц? Это открытие, безусловно, способно породить в душе глубочайший ужас.

И вот теперь два героя сталкиваются и оказываются тождественными в своем осознании этой раскрывшейся бездны освобождения, которое они осуществили, выйдя из действия системы, и этим раскрыв ее тайную суть. И все же — вновь, пользуясь словами Жижека, — при сохранении «минимального различия»! Курц достигает сознания в *действии*, совершая акт разрушения и извлечения из себя нового ужасающего порядка. Уиллард получает сознание в *созерцании* порядка уже ставшего. Он попадает сюда словно вторым актом отстраненной рефлексии. И в этом смысле он как будто бы не заражен страшным началом. Потому, должно быть, Курц так желает найти в нем свое повторение на новой стадии, своего усовершенствованного *двойника*, слившись с которым он сам избавится от ужаса, исходящего из внутренней бездны. Он хочет быть уничтоженным именно потому, что в нем разверзается катастрофа безосновности.

В полном соответствии с идеями Рене Жирара о священном насилии как основании трепета перед потусторонним, обожествленный Курц предстает как образ низвергнувшейся в мир в качестве кровавого террора вытесненной, но ныне вернувшейся негативности, являющей себя как грозный архаический бог, как «гнев Божий». Для продолжения жизни и восстановления порядка этот бог должен умереть в акте жертвоприношения, быть вытесненным обратно [3]. Жертвоприношение — заклание быка — совершается в фильме во время архаического обряда как раз параллельно тому, как Уиллард таким же жестом заносит руку с оружием над Курцем, и тот покорен ему, как и жертвенный бык. Эти два визуальных ряда чередуются не случайно: убийство Курца и есть религиозное жертвоприношение, после которого убийца, совершивший его, измазанный кровью, словно во фрэзеровской «Золотой ветви», замещает место божества, сам становится богом, вождем, новым центром системы. Уиллард должен стать обновленным Курцем.

Но обратим внимание на показательный кадр в конце фильма, меняющий диспозицию, заложенную в архаическом действе, и преодолевающий его. Уиллард выходит из храма перед притихшей толпою последователей Курца с оружием в руке. Его лицо раскрашено так же, как прежде было раскрашено лицо Курца, и его взгляд так же мрачно направлен на собравшихся, а камера показывает его намеренно в том же ракурсе и с той же подсветкой, как прежде Курца. Герой не совершает никаких действий, которые могли бы разрушить его обретенную через жертвоприношение божественность. Теперь *он* — тот, кто отдает все приказы, *он* — абсолютный вождь. Уиллард бросает оружие — и все собравшиеся у храма бросают свое оружие. Все опускаются перед ним на колени. Но вот этот бог производит странный жест. Он молча идет сквозь толпу — и никто не может сопротивляться ему, ведь ему подчиняются абсолютным образом. Он идет, перед ним расступаются, его пропускают. И Уиллард *уходит*. Образ уходящего бога, оставляющего людей, которые только что обрели его через акт насилия, — это некий подлинно христианский жест. По словам Жижека, связывающего описанный выше ужасающий в своей освобождающей силе поступок Медеи с возможностью искупления и освобождения в христианстве, чтобы дух, до этого сконцентрированный в насилии и в жертве, перешел в общину, трансцендентная мощь божества должна *самоустраниться* [2, с. 158].

Забрав с собою серфингиста Лэнса, единственного из оставшихся в живых его спутников, Уиллард спускается к катеру, где выключает рацию. По рации штаб, под кодовым (говорящим) названием «Всемогущий», призывает его ответить. Таким образом он символически уничтожает связь с любой внешней

божественной силой. Да, он сам есть божество, но он уплывает в молчании, слыша лишь отзвуки последних слов умирающего Курца: «Ужас, ужас…» И оставляя другим то, что он обрел в себе — абсолютную самодостаточность и свободу, — способный теперь смотреть взглядом Бога изнутри, для чего фильму не надо слов, ибо мы видим его взгляд рядом со взглядом древней статуи.

И теперь, погруженные в эту длительную фантазию, мы можем сами смотреть на происходящее этим взглядом, в котором давно растворились за время странствия по сновидческой реальности фильма [4, с. 185–186].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман З. Актуальность холокоста / пер. с англ. С. Кастальского, М. Рудакова. М.: Изд-во «Европа», 2010. — 316 с.
2. Жижек С. Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие / пер. с англ. В. Мазина. М.: Художественный журнал, 2003. — 178 с.
3. Жирар Р. Насилие и священное / пер. с фр. Н. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 400 с.
4. Никонова С. Б. Кино как сновидение. О переструктурировании пространства и времени в фильмическом переживании // СТЧ. 2018. — С. 180–186.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1 / пер. Н. Ф. Гарелина. М.: Мысль, 1998. — 663 с.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.026
УДК 7.046

Удалова В. В.
Удалова Валерия Викторовна — студентка магистратуры,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербург, Россия
E-mail: udalova.v@list.ru

РАЦИОНАЛЬНОСТЬ МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ ГИЛЬЕРМО ДЕЛЬ ТОРО

В статье рассматриваются некоторые аспекты творчества мексиканского режиссера Гильермо дель Торо. По мнению автора, дель Торо является примером художника, который стремится присутствовать «в момент пробуждения», находясь между рациональным и мифологическим, между светом и тьмой. Автор ставит вопрос, как в человеческом сознании сосуществуют одновременно мифическое и рациональное, и как они воплощаются в искусстве.
Ключевые слова: Г. дель Торо, Г. Башляр, миф, рациональность, искусство, кинематограф.

Udalova V. V.
THE RATIONALITY OF MYTH IN GILLERMO DEL TORO'S WORKS

This article deals with certain aspects of Guillermo del Toro's work. The author holds that Del Toro is an artist who seeks to witness the "moment of awakening", finding himself between the rational and the mythological, between the light and the darkness. The author poses a question of how the mythical and the rational coexist in human consciousness and how they are externalized in art.
Keywords: G. del Toro, G. Bachelard, myth, rationality, art, movies.

В современном кинематографе наблюдается интересная тенденция: в «мейнстрим» прорываются режиссеры, работы которых можно назвать неоднозначными для включения их в категорию «блокбастеров» и странными для восприятия их массовым зрителем. К этому типу режиссеров относятся, например, Дени Вильнёв («Прибытие», 2016; «Бегущий по лезвию 2049», 2017) и Гильермо дель Торо («Лабиринт Фавна», 2006; «Форма воды», 2017).

Мы понимаем миф как форму повествования, выраженного символически. Наша способность к прочтению и созданию символов и символических образов выступает одной из главных характеристик мифического мышления. Символический язык мифа изначально выступал главным и единственным способом понимания и объяснения мира. П. А. Флоренский так определял символ:

> «органически-живое единство изображающего и изображаемого, символизирующего и символизируемого. Эмпирический мир делается прозрачным, и через прозрачность этого мира становятся видимы пламенность и лучезарный блеск других миров» [10, с. 178].

В контексте мифосимволической интерпретации предлагается посмотреть на творчество Г. дель Торо. В первую очередь мы остановимся на его новом фильме «Форма воды» (2017).

Своей текучей эстетикой эта кинокартина создает особую атмосферу, благоприятную для восприятия символических смыслов, заключенных в водной стихии. Название содержит в себе квинтэссенцию значения стихии воды. Вода лишена внешней формы, но обладает формой внутренней, поиск которой заставляет погружаться в нее. Это позволяет дойти до самых глубин созидающей силы воображения и обнаружить бездну бытия. Эти процессы описал французский философ и искусствовед Гастон Башляр в книге «Вода и грезы»:

> «Некоторые формы, порожденные водами, вызывают большое впечатление, обладают большим упорством, большей устойчивостью: это происходит потому, что вмешиваются более материальные и более глубокие грезы, потому что наша сокровенная суть берется за работу более основательно, а к нашему воображению вплотную подступают грезы о деятельном творчестве. В этих случаях поэтическая выразительность, которая была незаметна в поэзии отражений, внезапно обнаруживается: вода тяжелеет, погружается во мрак, становится глубже; она материализуется. И вот греза, материализующая воображение, начинает соединять видения воды с видениями менее подвижными, более чувственными; эта греза, в конце концов, начинает возводить постройки на воде, ощущать воду с большой интенсивностью и глубиной» [2, с. 42].

Чтобы изобразить поэтику воды, дель Торо сплетает ткань мифа, и символические образы персонифицируются в героев картины. Они являются в виде чудовищ, монстров непонятных профанному миру. На вопрос, что олицетворяют собой монстры в метафизическом смысле, Г. дель Торо отвечает:

> «Я думаю, что интересуюсь монстрами не потому, что они имеют какое-то определенное значение. На самом деле, я думаю, <…> у них есть множество значений, в зависимости от того, как вы их исполь-

Copyright © 2018

> зуете. Они — символы колоссальной силы. Я думаю, в какой-то момент, когда мы начали воображать существ, мы решили трактовать мир через создание мифологии богов и монстров. Мы создали ангелов, мы создали демонов, мы создали Змея, пожирающего Луну. Мы создали мифологию, чтобы придать смысл миру вокруг нас. И монстры появились в то же самое время, что и ангелы, или любые другие божественные создания и персонажи. Так что, я присваиваю им конкретное значение, но я очень внимательно отношусь к тому, как я обхожусь с ними в фильмах и книгах, потому что отвожу им особую функцию и стараюсь выжать из этого все возможное. Делаю их жертвами и заставляю симпатизировать или делаю их безжалостными паразитами. И они становятся метафорой для чего-то еще. Очевидно, что монстры живут, дышат, являются метафорами. Для меня половина удовольствия — объяснять их социально, биологически, мифологически и так далее» [9].

Двух главных персонажей фильма «Форма воды» — человека-амфибию и Элайзу Эспозито — можно отождествить с такими мифическими образами Океана и Души. Взаимодействие Океана, как первозданной вечности и беспредельной глубины бытия, с Душой становится основой сюжета кинокартины дель Торо. Образ души показан через отсутствие у главной героини таких важных атрибутов, как голос и красота. Ее индивидуальность бесформенна и направлена в самую сердцевину ее существования. Шрамы — скрытые жабры на ее шее свидетельствуют о том, что она вышла из воды, является порождением Океана. Душа охвачена стремлением вернуться в свою родную стихию — туда, откуда она вышла. И фабула фильма «Форма воды» — возвращение Души в Океан, к своим истокам. Это оказывается сложным и рискованным. Героиня постоянно совершает нравственный выбор, сначала спасая человека-амфибию, а потом отпуская его и жертвуя собой. Лишь в тот момент, когда раны на теле амфибии заживают сами собой, становится понятно, что это было испытание для Элайзы. Эти действия носили характер инициации и были важны для того, чтобы Душа получила возможность вернуться в глубины Океана.

В Океане происходит кульминация: амфибия вдыхает в Элайзу воду, и у нее открываются жабры. Душа начинает дышать водами безграничного Океана. Автор раскрывает сущность души, которая заключена в этом дыхании. В переводе с древнегреческого языка «психея» означает «душа», «дух», «дыхание». Душа вдыхает воду первозданного Океана, который ее оживляет и наделяет внутренним бытием, которое не нуждается в форме. Как и всякий миф, рассказ об Элайзе и человеке-амфибии можно интерпретировать по-разному, и все толкования будут резонными, но только на определенном уровне восприятия.

Многие кинокритики сравнивали «Форму воды» с другой блестящей работой Г. дель Торо — «Лабиринт Фавна» (2006). Этот фильм также является сказкой о возвращении души. Автор изображает два мира, которые существуют параллельно: реальный мир Испании времен гражданской войны и волшебный «лунный» мир, дверь в который охраняет Фавн. Следует отметить, что в одном из своих интервью режиссер признается в том, что мифический мир Фавна абсолютно реален, и зритель волен трактовать сюжет по-своему. Юная Офелия, главная героиня «Лабиринта Фавна», как и Элайза, проходит испытания: этический выбор и самопожертвование. Выбор девочки дает ей возможность вернуться обратно в «лунный» мир. Действие происходит в лабиринте, что очень символично, так как с древних времен лабиринт обладал сакральным смыслом и ритуальным значением. Таким образом, в самом названии фильма «Лабиринт Фавна» скрыт смысл мифа о возвращении, как разгадывании загадки лабиринта, чтобы открыть дверь, ключи от которой хранит Фавн.

Образы, созданные Гильермо дель Торо, сложны. Картины «Лабиринт Фавна» и «Форма воды» вводят зрителя во внутренний мир собственного бытия, они показывают, что индивидуализирующая сила мира и материи скрыта в отказе от формы.

Айн Ренд определяла искусство как «воссоздание реальности в соответствии с метафизическими оценочными суждениями художника» [7, с. 7]. Примеры воплощения философских концепций в художественных произведениях встречаются и в изобразительном искусстве: в творчестве художников эпохи Возрождения и мастеров XX в. (В. В. Кандинский, Э. Мунк и др.). Через искусство автор раскрывает свое мировоззрение, облекая мысли в загадочные метафоры. Есть мастера, для которых истоками художественного творчества является опыт мистических переживаний, они творят в состоянии, подобном трансу. К числу таких художников можно отнести Уильяма Блейка. А что, если и мистическое творчество не может быть лишено рационального начала? Возможно, рациональность изначально присутствует в любом мифе, будучи такой же неотъемлемой частью существования не только человека, но и мира.

Где в мифе о воде и душе, рассказанном через символическую метафору образа, может быть скрыто рациональное начало? Ведь рациональность не может отказаться от формы и скрыться в глубинах. Рациональность всегда открыта и стремится ухватить формы вещей, выстраивая их в логический порядок. Рациональный разум нуждается в господстве над миром, раскрывая его тайны и даже принуждая их обретать формы. Он своей силой превращает органический живой мир в механизм. Но так ли необходимо это делать? И если допустить, что тайна и глубина все-таки жизненно важны не только для нашего человеческого бытия, но и для мироздания в целом, то как же тогда преодолевается в нашем мышлении дуализм мифа и рацио, тьмы и света?

Гастон Башляр говорил о концепции философского обоснования антропологии, которую назвал

«Человек в течение 24 часов», выделяя в ней «человека дня» и «человека ночи». Эти состояния сменяют друг друга, как периоды сна и бодрствования. «Человек ночи» пребывает во сне, он погружен в глубины собственной экзистенции. Этот человек порождает метафоры и символические образы мифа, живет в мире сновидений. Это возможно потому, что:

> «ночью “ночной человек” всегда находится в контакте с началом. Ночное существование всегда представляет собой как бы жизнь в материнском лоне, в космосе, откуда он должен выйти в момент пробуждения. Именно там находится начало: мы начинаем когда-то наши дни и начинаем их в этой магме начал <…>» [1, с. 289].

Наступает момент пробуждения. «Человека ночи» сменяет «человек дня», то есть рациональный человек. Его сознание бодрствует, он занят конструированием мира сообразно расчетам своего чистого разума. Но рациональность «человека суток» особенная, она направлена в большей степени на постоянное переосмысление и обновление конструкций. Г. Башляр считает, что «рационально мы организуем лишь то, что реорганизуем». И процесс обновления мироздания для «человека суток» становится главным рациональным действием. «Человек суток» проявляет свою рациональную природу как готовность к постоянному изменению и движению.

Важное различие между этими двумя состояниями («дня» и «ночи») — языки этих состояний, их способы выражения и объяснения мира. Язык, которым мы пользуемся, для иных культур всегда нуждается в переводе, но язык мифических образов способен обходиться без этого. Паола Волкова в лекциях, проходивших в Открытом университете, отметила, что «изобразительное искусство не нуждается в переводе, оно всечеловечно!» [3]. Е. В. Сальникова в статье, посвященной интерпретации зрительного образа в искусстве XX в., характеризует природу визуальности следующим образом:

> «Особая фактура и особая форма существования визуальности и есть ее сущность. Она изначально несет в себе фермент мифа — вне зависимости от конкретики образов, от наличия архетипических мотивов, характерных для мифа. Собственно, в рамках европейской культурной парадигмы рождением мифа было предрешено рождение визуальной культуры, пусть и свершившееся многими столетиями позже» [8, с. 594].

В этом и состоит главное преимущество «человека ночи» перед повествованием рационального. «Человек дня» способен меняться, способен двигаться вперед, осуществляя постоянную реконструкцию себя и окружающей действительности.

Кинематография родилась из попытки запечатлеть бег лошади, с целью изучить, как происходит живое движение. Маршалл Маклюэн в своей книге «Понимание медиа: внешнее расширение человека» пишет о знаковости этого события, усматривая в нем воплощение единства органического и механического. Единство органического и механического представлено и в работах Г. дель Торо «Хронос» (1993) и «Тихоокеанский рубеж» (2013). Сражающиеся между собой монстры-кайдзю и роботы-егеря являются органическими машинами: одни — животные, искусственно созданные и управляемые с целью захватить чужой мир, другие — гигантские механизмы, способные синхронизироваться с человеком, и служащие телом для находящегося внутри пилота. Эта идея механизма, который уже является органически живым существом, позаимствована из восточного медийного искусства (например, такие анимационные картины, как «Призрак в доспехах» и «Евангелион» режиссера Хидэаки Анно).

Еще одним примером воплощения живого мифа в киноискусстве являются две трилогии Джорджа Лукаса «Звездные войны», соединяющие в себе мудрость мифологии Востока и Запада, вершины научно-технического прогресса и космические глубины. Современный эпос о звездных войнах ремифологизирует наше сознание через новые образы, движимые древними архетипическими мотивами. Анализируя религию «Звездных войн», Дж. Капуто замечает:

> «Сага о звездных войнах не развенчивает религию и не представляет ее чем-то вроде донаучного суеверия, ее многолетняя популярность не в последнюю очередь объясняется тем, что в ней воспроизводятся первичные мифологические структуры, а классические религиозные образы перенесены в мир высоких технологий. <…> На примере этого фильма (а есть и другие) мы видим, что религиозную трансцендентность необязательно опровергать или демифологизировать, ее можно заново раскрыть и ремифологизировать» [5, с. 132–133].

Кино, как достижение научного прогресса, способно передать всю непрерывность и единообразие живого пространства механическими средствами и приемами, создавая иллюзии. Этот вид искусства способен управлять временем.

М. Маклюэн приводит в пример бесписьменные народы, своеобразно воспринимающие не только кинематограф, но и фотографию:

> «Бесписьменные люди просто не схватывают светотеневые эффекты перспективы и дистанцирования, которые мы считаем врожденным человеческим оснащением. Письменные люди мыслят причину и следствие как расположенные последовательно, как если бы одна вещь подталкивала другую вперед физической силой. Бесписьменные люди проявляют очень мало интереса к такого рода “действенным” причине и следствию, но очарованы скрытыми формами, производящими магические результаты. Бесписьменные и невизуальные культуры интересуются скорее внутренними, нежели внешними причинами. Поэтому письменный Запад

> и видит весь остальной мир скованным цельносплетенной паутиной суеверия» [6, с. 365].

Это происходит потому, что глаз человека, принадлежащего к западноевропейской культуре, за долгие годы работы с рациональными конструктами приучился воспринимать ментальные и воображаемые формы, как бы ощупывая их. Зрение стало способно осязать нефизические воображаемые формы. В отличие от человека архаической культуры, которому необходимо дотронуться до изображения, чтобы воспринять его. Этот процесс формирования особого восприятия реальности западной культурой был бы невозможен без длительного господства рационального начала в мировоззрении.

Мифическое мышление способно воспринимать образы, не опираясь на рациональные средства. Но вспомним «человека 24 часов» Г. Башляра, пробуждающегося человека. Ведь его рационализм не отказывается от своих мифических истоков. Черпая витальную энергию, такой человек способен к осознанной трансформации и реорганизации, которые позволяют ему осуществлять гармоничное движение в мире, выраженное в творчестве.

Момент созидания, как момент преобразования старого и открытия чего-то нового, заключен в акте «пробуждения человека суток». Это момент, когда в восприятии такого человека рациональное и мифическое, механическое и органическое, слово и изображение, тьма и свет становятся целым. Момент, когда то, во что мы верим, и то, что ищем разумом, становятся единым. Именно тогда возможно искусство, обнажающее метафизическое бытие мира. И не важно, на каком языке оно будет рассказано — языке текста или языке изображения. Это мгновение и есть непостижимая загадка искусства, поскольку оно неуловимо. Никто не знает, когда случится это событие.

Свой путь в кино Гильермо дель Торо начал тогда, когда восьмилетним мальчиком взял в руки отцовскую кинокамеру. Позже он не сошел с этого пути, став писателем, сценаристом, продюсером и кинорежиссером. В творчестве дель Торо преобладает мрачная и мистическая эстетика, наполненная образами привидений, вампиров, демонов и прочих монстров. Все это служит инструментом для того, чтобы вызвать у зрителя главную, по мнению дель Торо, эмоцию — страх. Сам мексиканский режиссер объясняет это следующим образом:

> «В мире, где все придерживаются прагматизма и материализма, страх — единственная эмоция, которая позволяет искушенному человеку поверить в нечто потусторонне» [4].

В своем искусстве дель Торо стремится повернуть зрителя от преобладающего рационного начала в сторону мифического, т. е. того, что вызывает ощущения соприсутствия чему-то важному и в то же время пугающему. Ощущение нахождения вблизи *Начала*, скрытого во мраке, которое может быть понято человеком, но всегда не высказано. Режиссер понимает, что слова абсолютно слабы для передачи таинственного ощущения, и поэтому он сам использует для этого лишь визуальные приемы.

Искусство, а особенно искусство кинематографии, как самое популярное, должно демонстрировать нам единство «человека дня и ночи», целостность «человека 24 часов» в моменте созидания искусства, таящегося в миге пробуждения. Там, где рациональное и мифопоэтическое сливаются, создавая новые образы и мифы, наполненные невысказанной реальностью, то есть той реальностью бытия, о которой невозможно ничего сказать, а можно лишь молчать (как главная героиня в кинокартине «Форма воды»). Задача художника — стремиться пребывать именно в таком моменте, так как это переживание способно порождать подлинные произведения искусства.

Дель Торо — образец такого художника. Он «человек суток», который всегда стремится присутствовать в моменте пробуждения, находясь между рациональным и мифическим, между светом и тьмой. В одном из своих интервью режиссер говорит:

> «Я думаю, что в тот момент, как мы истолковали мир как своего рода двоичную систему, ночь и день стали самостоятельными сущностями — Светом и Тьмой. И мы прошли через создание мира посредством понимания его через противоположности. Мы нуждаемся в толковании мифов. И, я думаю, что это говорит нам, что это в основном западная культура мышления. Есть восточные философии, которые считают добро и зло частями целого. И они считают, что добро перетекает во зло, а зло перетекает обратно в добро. И это прекрасный способ понимания мира и Вселенной. Но западная культура <…> она говорит нам, что мы понимаем мир только через противоположности. В Дао есть отличная фраза, и я могу переврать ее, где говорится, что, по сути, всякий раз, когда мы обдумываем что-то хорошее, в то же самое время мы полагаем что-то плохое. Когда мы рассматриваем что-то светлое, это потому что мы рассматриваем что-то темное. И лучше принять все это как самое главное, посвятить себя этому» [9].

Истинная природа человека, как считает мексиканский художник, раскрывается в единстве света и тьмы — в том единстве, которое способно дать каждому человеку самоосознание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. О природе рационализма // Башляр Г. Новый рационализм / пер. с фр.; предисл. и общ. ред. А. Ф. Зотова. М.: Прогресс, 1987. С. 284–324.
2. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. — 268 с.
3. Волкова П. Д. Открытый университет Сколково. Онлайн-курс «Беседы об искусстве с Паолой Дмитриевной Волковой». URL: https://www.youtube.com/watch?v=malV_Mwp-Zo (дата обращения: 30.11.18).

4. Долгин Н. Как это смотреть: Путеводитель по творчеству Гильермо дель Торо // КиноПоиск. URL: https://www.kinopoisk.ru/article/3111473/ (дата обращения: 23.11.18).
5. Капуто Дж. Религия «Звездных войн» // Логос. 2014. № 5. С. 131–140.
6. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. 5-е изд., испр. М.: Кучково поле, 2018. — 464 с.
7. Рэнд А. Атлант расправил плечи: в 3 ч. / пер. с англ. М.: Альпина Паблишер, 2018. — 1131 с.
8. Сальникова Е. В. Визуальность как идеальная материя мифологии в XX в. // Миф и художественное сознание XX века / отв. ред. Н. А. Хренов. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2011. С. 594–611.
9. Торо Г. дель. Интервью для “big think” (русские субтитры). URL: https://www.youtube.com/watch?v=hdnDP6NYseg (дата обращения: 20.11.18).
10. Флоренский П. А. Эмпирея и Эмпирия / Флоренский П. А. Сочинения в 4 т. Т. 1 / сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой [Философское наследие]. М.: Мысль, 1994. Т. 1. С. 146–195.

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.027
УДК 111.85; 791.3

Братина Б. Р., Братина О. А.
Братина Борис Рудольфович — доктор философии, профессор,
Университет в Приштине (Косовская Митровица),
Белград, Сербия
E-mail: bokibor@yahoo.com

Братина Оксана Александровна — кандидат философских наук, доцент,
Белград, Сербия
E-mail: shtaynshtayn@gmaol.com

ПОСЛЕДНИЙ ФИЛЬМ ПРО ЛЮБОВЬ

Фильм Джима Джармуша «Патерсон» (2016) авторы объявляют «последним фильмом про любовь». Жизнь семейной пары в течение семи рабочих дней недели — это жизнь после фразы: «И жили они долго и счастливо». Тот момент, на котором заканчиваются все сказки о любви. Повседневная реальность обрамляется поэтическими строфами водителя автобуса и эстетическими экспериментами его возлюбленной Лауры. Отсутствие суперменов и антигероев, критических ситуаций и ярких сцен делает этот фильм в некотором роде некоммерческим и «неголливудским». Фильм «Патерсон» можно рассматривать как художественную иллюстрацию рассуждений Алана Бадью о феномене любви в работе «Похвала любви».
Ключевые слова: любовь, поэзия, кино, Ален Бадью, Джим Джармуш, «Патерсон».

Bratina B. R., Bratina O. A.
THE LAST FILM ABOUT LOVE

The authors declare Jim Jarmusch' film *Paterson* (2016) to be "the last film about love". The life of a married couple during seven working days is life after the phrase "and they lived happily ever after", the moment when all tales of love end. Everyday reality is framed by poetic stanzas of the bus driver and esthetic experiments made by his beloved Laura. The absence of supermen, anti-heroes, critical situations, and vivid scenes makes this film non-commercial and "non-Hollywood". The film *Paterson* can also be viewed as an artistic illustration of Alan Badiu's deliberations about the phenomenon of love in the work "Praise of Love".
Keywords: love, poetry, cinema, Alain Badiou, Jim Jarmusch, *Paterson*.

Небо должно быть именно в нас: густое, темно-синее,
с налившимися звездами, с жгучим солнцем, но с полной луной;
вот-вот просыплется и упадет, но не просыпай его, береги его.
Василий Розанов

С этих слов русского мыслителя В. В. Розанова, взятых в качестве эпиграфа к данному очерку, хочется начать рассказ о последнем фильме про любовь. Это фильм Джима Джармуша «Патерсон» (*Paterson*, 2016). Фильм держится на вдохновении: стихи, интерьер, водопад, паб, даже капкейки. «Во вдохновении — зерно универсального!» [1, с. 23].

Нам не показана встреча влюбленных Патерсонов, где они познакомились, как проходило их венчание. Их образы выписаны идеально чисто, почти абстрагированно. Как в феноменологической редукции, все ненужное для условий любви убрано за скобки. Что происходит в мире, какие политики стоят за трибунами, исторические события «Сирия, Россия, Америка», — всё это убрано за скобки. Эстрада, Animal Planet, спорт, культура, бизнес, политика, экономика… — всё по эту сторону экрана, вне жизни семейной пары Патерсонов. Они не смотрят телевизор и не слушают радио, не надевают наушники, когда выходят на улицу, не ведут беседы с соседями и не разговаривают по телефону. Социальные медиаволны не проникают в их дом подобно радиации и не отравляют отношений между ними.

Мы видим молодых Патерсонов, которые живут в городке Патерсон штата Нью-Джерси. Патерсон водит автобус, повторяя каждый день один и тот же маршрут:

Стрелки дворников гладят стекло
с легким скрипом.
Дождь кончился. Конец маршрута*.

Любимая остается дома. Лаура кроит платья, раскрашивает шторы и стены, придумывает новые рецепты пирогов. Подобно постмодернистскому художнику, она экспериментирует и живет в стиле наивной художественной практики. Лаура за день может научиться играть на гитаре, за утро испечь 200 капкейков для ярмарки. Причем каждый капкейк, как и круги, раскрашенные ей на шторах, — неповторим и несхож с другими. Это не просто

* Все стихи Патерсона, которые приводятся в статье, взяты из фильма Джармуша.

Copyright © 2018

капкейк для утреннего кофе, это маленькая картина без рамки.

Они видят по ночам «темно-синее небо» с «налившимися звездами»: картинка их утреннего сна — ключевая точка во вселенной фильма. Начало нового дня в нежности и гармонии, в бледно-голубом и накрахмаленном белом свете. «Человек благодаря любви совершает переход от сингулярного к универсальному» [1, с. 44]. Джармуш показывает нам жизнь Патерсонов в течение недели. Каждое утро неповторимо и одинаково. Часы показывают 06.10, 6.25, 06.30…

Когда я просыпаюсь первым,
то вижу твое лицо, обращенное ко мне,
волосы твои, разметанные по подушке.
Я ловлю этот миг и сморю, смотрю,
замирая от любви.
И боюсь, а вдруг ты откроешь глаза.

Они засыпают и просыпаются в объятьях, живя на своем корабле. Мы не видим в их жизни друзей и знакомых, родителей, родственников, детей. Они в своей лодке, которая не только не разбилась о быт, но спокойно плывет в неспешном ритме гармонии.

«Когда засыпаем в объятьях любимого — Ноев Ковчег» [1, с. 52].

Их мир уединен и размерен, но в этом нет скучного однообразия. Каждое утро Патерсон приходит в автопарк, начинает движение автобуса по остановкам, ровно в 14 часов — обед, который он обычно проводит, глядя на водопад: «Вода падает…»

Патерсон черпает вдохновение для стихов из себя. Он всегда сосредоточен и находится в продолжении новой фразы. Коллега по автопарку рассказывает Патерсону о своих проблемах в семье, но понимает, что Патерсон не утешит и не поддержит. Патерсон всегда погружен в свои мысли о поэзии. Он не изолирован от мира, напротив, включен в него, у него работа, семья, дом. Вместе они ходят в кино, участвуют в ярмарках, его любят друзья из паба. Но ничего, что привязывало бы Патерсонов к социальной повседневности, в фильме не показано. Мы не знаем, платят ли Патерсоны кредит за дом, и есть ли у них проблемы с родителями. Фильм как картина авангарда, очищает поэта и его возлюбленную от ненужных деталей в геометрической фигуре их отношений. Иногда случайные короткие встречи, не требующие длительной связи, вдохновляют его: с девочкой-поэтом или путешествующим поэтом из Японии.

Интересно, что в фильме не сказано слов любви. Но любовь там струится как свет, не привлекая к себе внимания. Они не ищут повода или событий, встреч с другими людьми, они просто любят, находясь в повседневной реальности и не отягощаясь ею. Стихи фиксируют невысказанные вслух объяснения в любви. Лаура спрашивает: «Как прошел день?» — «Пишу стихи для тебя», — отвечает Патерсон.

«В любви субъект выходит за пределы себя» [1, с. 72]. Как вылившееся молоко из белой фарфоровой чашки. Оно не бежит и не кипит, оно неспешно льется, утверждаясь в своем существовании и покрывая новые поверхности.

Стих о любви:
У нас так много спичек в доме,
Протянешь руку и возьмешь.
У нас так много спичек в доме.
Сейчас мы покупаем синие «Огайо»,
Хотя нам прежде нравился «Алмаз».
Но прежде мы не знали об «Огайо»,
Они прекрасны, эти чудо-коробки,
и сделаны на совесть.
На синем фоне бело-голубые буквы…
Вот спичка, краше которой нет на свете.
На гладкой тонкой ножке из сосны
Шероховатая головка, которая,
может быть, однажды коснется
первой сигареты любимой женщины
твоей.

Признание в любви фиксирует любовь в вечности: «Я люблю тебя — это объявление в вечности» [1, с. 90]. В фильме нет поцелуев и постельных сцен, это тоже убрано за скобки кадра. Художественные картины просыпания Патерсонов каждый день недели вмещают в себя всевозможные догадки об их интимной жизни, которая не демонстрируется зрителю. Патерсоны не требуют к себе внимания публики, им не нужны для любви сцена и аплодисменты.

В фильме упоминаются поэты Уильям Карлос Уильямс, Ирвин Аллен Гинзберг, Эмили Дикинсон, Лу Костелло, Петрарка (его «секретная книга» и возлюбленная Лаура) и Данте (открытку с портретом которого Патерсон держит в своей сумке). Патерсон — скромный и образованный поэт, он не показывает и не читает свои стихи окружающим, не печатает их в журналах. Патерсон записывает стихи в «секретную тетрадь», а на вопрос о себе, отвечает: «Водитель автобуса». На просьбы Лауры сделать копии записанных стихотворений, Патерсон отнекивается. Он живет в поэзии и живет поэзией, знает историю поэзии, дышит ей. В нем нет никакой манифестации и провокации, которая является неотъемлемой частью современной художественной практики, будь то поэзия или живопись, перформанс или видеоарт.

Неспешность жизни Патерсонов делает их несколько несовременными. Их любовь вне времени и скорости течет в соответствие со своим измерением. Никакого утреннего бега, бизнес-ланча или опозданий на работу. Они никуда не торопятся. Даже утром в автопарк Патерсон идет почти прогулочным шагом, как идет вечером в паб или гулять с собакой, что не характерно для современной Америки или любого другого города мира.

«Патерсон» — нетипичный некоммерческий фильм о любви, в котором нет героев и острых ситуаций. В нем показана жизнь семейной пары после фразы «И жили они долго и счастливо». Это своего

рода некрикливый ответ на коммерческую любовь в фильме «Девять с половиной недель» Э. Лайна, нестандартную любовь в «Ночном портье» Л. Кавани или в «Прирожденных убийцах» К. Тарантино и О. Стоуна. Перверсии, перверсии, перверсии… Так много фильмов на тему любви, но так мало фильмов про любовь.

Джармуш показывает нам «абсолютно нормальную» любовь и даже «нормированные» любовные отношения. Живут супруги Патерсоны: муж работает, а жена ведет домашнее хозяйство. В доме нет ревности, непонимания, пафосных диалогов. Патерсоны подлинны в своих отношениях.

Всякое творчество скромно пропитывает повседневную реальность этой семейной пары. У Лауры нет ни одного одинаково нарисованного круга, а у Патерсона ни одного одинакового дня, хотя, казалось бы, все круги и все дни воспроизводят одну и ту же временную и пространственную линию.

Что тут сказать?
Я взял и съел все сливы,
что за окном хранились для завтрака.

В фильме показаны и другие пары. Ромео и Джульетта в баре. Джульетта называет Ромео актером, и он разыгрывает сцену с пистолетом, заряженным пластмассовыми пульками. Еще один пример: отношения между барменом и его женой, прожившими в браке много лет, которые скрепили их и сделали отношения похожими на обоюдный договор.

Алан Бадью выделяет три типа любовных отношений: 1) романтические: любовь-эксперимент, неожиданная встреча; 2) коммерческо-юридические: любовь-сообщение, контракт (как у бармена с женой в фильме Джармуша); 3) скептические: любовь-иллюзия (пример «Ромео и Джульетты» в фильме). Любовь Патерсонов нельзя подвести ни под один из названных Бадью видов. Но она — конструкт истины. «Ромео» в фильме вопрошает: «А без любви разве что-то имеет смысл?»

Неспешная жизнь четы Патерсонов кажется архаической, не современной, что подтверждается отсутствием мобильных телефонов. Мы наблюдаем это в эпизоде, когда случилось авария автобуса, и школьник спрашивает: «А у вас нет смартфона?»; или в баре: «Ты так и не завел телефон?» На что Патерсон отвечает: «Наш мир нормально существовал и до мобильного».

Интересно, что в прошлом году вышел в прокат российский фильм А. Звягинцева «Нелюбовь» (2017), в котором показана пара, неспособная к любви. В этой русской драме действуют родственники и дети, семья, школа, мобильные телефоны, конфликты, жестокость… Отравляющая атмосфера фильма сведена в итоге к трагической гибели отчаявшегося ребенка.

Фильм «Патерсон» вряд ли будет иметь коммерческий успех или большое признание. В этой картине отсутствуют супергерои и острые сюжеты, неожиданные повороты и катаклизмы. В ней нет трагедии. «Патерсон» — это история, в которой случился хэппи-энд: два любящих человека *уже* встретились. Минимизация и точность кадра, отсутствие эротических сцен, снятых в голливудской манере, продолжение и развитие художественного образа Адама и Евы (как в предыдущем фильме Дж. Джармуша «Выживут только любовники», 2013), — это творческий успех Джармуша-художника и его последней (пока) кинокартины про любовь.

Одна старая песня, которую
мой дед часто пел.
В ней спрашивается:
А ты хотел бы рыбой стать?..

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадју А. Похвала љубави. Нови Сад: Адреса, 2012. — 152 с.
2. Розанов В. В. Люди лунного света. Метафизика христианства. М.: Азбука, 2008. — 272 с.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ РХГА

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.028
УДК 061.3; 79.01/.09

Синицын А. А.
Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия;
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

О РАБОТЕ АНТРОПОЛОГИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «БОГИ, ЛЮДИ И МИРЫ В ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ — VI», ПОСВЯЩЕННОГО СТОЛЕТИЮ ИНГМАРА БЕРГМАНА (РХГА, 24 мая 2018)

Представлен краткий отчет о заседании антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем–VI», состоявшемся 24 мая 2018 г. в Русской христианской гуманитарной академии (ведущий — к. и. н., доцент А. А. Синицын). Шестое заседание прошло в рамках XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений, и было посвящено 100-летию великого шведского режиссера Ингмара Бергмана (1918–2007). Приоритетными были темы по истории и теории кино, но и в целом тематика выступлений оказалась разнообразной: от античности до XXI в., на стыке многих гуманитарных дисциплин: философии, истории, литературы, истории искусства, архитектуры, культурологии и религиоведения.
Ключевые слова: кино, история, философия, литература, религия, культура, Ингмар Бергман, антропологический семинар, «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем», Русская христианская гуманитарная академия (РХГА), Свято-Троицкие академические чтения, научная конференция.

Sinitsyn A. A.
ON THE WORK OF THE ANTHROPOLOGICAL SEMINAR
"GODS, PEOPLE, AND WORLDS IN THE PAST AND IN THE PRESENT — VI":
TO THE CENTENARY OF BIRTH OF INGMAR BERGMAN
(RUSSIAN CHRISTIAN ACADEMY FOR HUMANITIES, 24 MAY 2018)

A brief account finalizes the work of the anthropological seminar "Gods, People, and Worlds in the Past and in the Present" held on 24 May 2018 at the Russian Christian Academy for Humanities (Aleksandr A. Sinitsyn, Associate Professor, as moderator). The sixth meeting was devoted to the centenary of birth of Ingmar Bergman (1918–2007), an outstanding Swedish director; 17 speakers gave their oral reports. At the sixth meeting, of high priority were speeches on the film art, but, on the whole, the topics covered a vast variety of issues ranging from high antiquity to modern times, each as seen by different researchers engaged in the study of philosophy, history, literature, the history of arts, archeology and architecture, culture and religion.
Keywords: cinema, history, philosophy, literature, religion, culture, I. Bergman, anthropological seminar, "Gods, People, and Worlds in the Past and in the Present", the Russian Christian Academy for the Humanities, conference.

23–26 мая 2018 г. в Русской христианской гуманитарной академии проводились XVIII Свято-Троицкие международные академические чтения. В рамках этого ежегодного научного форума 24 мая состоялось VI заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем», действующего при РХГА с 2015 г. (руководитель — кандидат исторических наук, доцент Русской христианской гуманитарной академии и Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *А. А. Синицын*). Первые заседания семинара прошли в декабре 2015, 2016, 2017 гг. и в мае 2016, 2017 гг. (отчеты о работе этих собраний представлены в журналах «Acta eruditorum» и «Вестник РХГА»: [8; 9 и 10]).

14 июля 2018 г. исполнялось 100 лет со дня рождения Эрнста Ингмара Бергмана (1918–2007), и в связи с этой датой организаторы решили посвятить шестое заседание нашего семинара юбилею прославленного режиссера кино и театра. Поэтому значительная часть докладов, представленных на секции, были связаны с искусством И. Бергмана и различными проблемами истории и теории кинематографа.

Заседание открыл *Александр Александрович Синицын*, выступивший с сообщением на тему «Слово о Бергмане. К юбилею мастера». Ведущий семинара кратко рассказал об основных этапах жизни и творчества шведского режиссера. Выступление сопровождалось показом кадров и эпизодов из наиболее значительных кинокартин Бергмана, цитатами из его автобиографических сочинений [1; 2] и цитатами из нового исследования Тумаса Шёберга о «жизни, любви и изменах» И. Бергмана [12].

Copyright © 2018

Аспирант Санкт-Петербургского государственного университета, ассоциированный научный сотрудник Социологического института РАН *Сергей Владимирович Лагутин* в докладе «Ингмар Бергман: Семьдесят минуло» предложил интересную интерпретацию известного поздравительного письма Акиры Куросавы к 70-летнему юбилею Ингмара Бергмана (1988). В докладе особое внимание было уделено рассказанной Куросавой притче как способу разрешения творческого кризиса художника, а также чуткому отношению японского режиссера к психологическому складу и творчеству своего шведского коллеги. На основе большого массива источников докладчик дал оценку влияния восточной культуры на европейскую.

Затем прозвучал доклад кандидата философских наук, доцента кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Ольги Ивановны Ставцевой* «Стыд и насилие: анализ фильма И. Бергмана “Стыд” в контексте современных философских и социологических теорий». Докладчица осветила историю представлений и трактовок понимания стыда в европейской культуре от античности до конца XX в. Опираясь на современные философские и социологические концепции (З. Бауман, Дж. Агамбен и др.), О. И. Ставцева предприняла попытку интерпретации одной из самых мощных по психологическому напряжению кинокартин Ингмара Бергмана — «Стыд» (*Skammen*) 1968 года.

В докладе *Александра Александровича Синицына* «Замечания к Dödsdansen в эпилоге кинофильма И. Бергмана “Седьмая печать”» обсуждалась пляска смерти (швед. Dödsdansen) в финальной сцене «Седьмой печати» (*Det sjunde inseglet*, 1956) — самого «панмортального» произведения Бергмана. Была предпринята попытка растолковать одну из бергмановских загадок: почему в эпилоге этого фильма только часть героев (фигуры в утреннем видении актера Йофа) включены в «танец смерти», а другая часть умерших (три женских персонажа) отсутствуют в заключительной сцене Dödsdansen. Отчасти повторяя и развивая те идеи, которые были высказаны в открытой лекции, посвященной 60-летию премьерного показа «Седьмой печати» (РХГА 16 февраля 2017 г.), А. А. Синицын предложил вариант ответа, который связан с темой веры и спасения.

Студентка Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Людмила Сергеевна Ибракова* представила сообщение на тему «Многоголосица философских подтекстов в изощренном исполнении Ингмара Бергмана». Кинокартины Бергмана ставят глубинные философские проблемы, сравнимые, по мнению Л. С. Ибраковой, с Кантовским вопросом о том, что такое просвещение, или с проблематикой романов У. Эко, наполненных мифологическими и философскими темами, вымышленными царствами человеческого (или нечеловеческого) бытия. Докладчица попыталась рассмотреть сюжетные линии фильмов Бергмана через призму философских концепций классиков-экзистенциалистов и составить психологический «портрет» художника-режиссера.

Обсуждением доклада Л. С. Ибраковой завершилась бергмановская тематика нашего заседания. Далее прозвучали еще шесть докладов, посвященные разным аспектам киноискусства.

Доктор философских наук, профессор кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Светлана Борисовна Никонова* представила доклад «Кино как сновидение. О переструктурировании пространства и времени в фильмическом переживании». Докладчица начала с сопоставления киноискусства со сном, но ее главный интерес был обращен не на предполагаемую иллюзорность представлений, сообщаемых кинофильмами и сновидениями, а на иную структуру воспринимаемой в них реальности вне зависимости от ее онтологического статуса. На примере творчества режиссеров, чьи фильмы имеют выраженный сновидческий характер (И. Бергман, В. Херцог, А. Тарковский), была предпринята попытка выяснить, как средствами кинематографа создается эффект переструктурирования реальности. Доклад С. Б. Никоновой вызвал долгую дискуссию.

Доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургского государственного университета *Сергей Витальевич Никоненко* выступил с докладом на тему «Какие петербургские дома сыграли роль Москвы в фильме В. Бортко “Собачье сердце”?» В докладе был представлен разбор некоторых сцен из «Собачьего сердца» (Ленфильм, 1988), которые снимались в Ленинграде. С. В. Никоненко дал архитектурный комментарий тем ленинградским/петербургским домам, которые попали в кадры этого кинофильма. Особое внимание докладчик уделил «дому на Пречистенке», где проживал профессор Ф. Ф. Преображенский; в действительности В. Бортко задействовал доходный дом страхового общества «Россия», построенный выдающимся зодчим Л. Бенуа на Моховой улице. В докладе было уделено внимание и планировке квартиры главного героя, которая выведена в фильме как большая «барская» квартира в доходном доме начала XX в.

Следующим прозвучал еще один доклад на тему кино — история — литература — мифология. Студентка кафедры истории Древней Греции и Рима Института истории Санкт-Петербургского государственного университета *Александра Сергеевна Соловьева* представила сообщение «“Странствия Одиссея” (1954): исторический анализ кинокартины». Был проанализирован сюжет фильма М. Камерини и М. Бава «Улисс» (другое название — «Странствия Одиссея») в сопоставлении с текстом эпической поэмы Гомера «Одиссея». Помимо различия сюжетных линий А. С. Соловьева рассмотрела характеры героев фильма в сравнении с гомеровскими героями.

С докладом на тему «Ферзан Озпетек и его “Великолепное присутствие” в итальянском кине-

матографе» выступила студентка Русской христианской гуманитарной академии *Елизавета Юрьевна Аникина*.

Студентка факультета искусств Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Анастасия Сергеевна Жолудева* представила сообщение «Образ бога в фильме Н. В. Рефна “Только бог простит”». В известном фильме 2013 г. скандинавского режиссера Николаса Вендинга Рефна образ бога получил человеческое воплощение в лице Чанга — полицейского в отставке, который вершит возмездие за деяния семьи Томпсонов, занимающейся преступной деятельностью. Действие разворачивается в различных районах Бангкока, но изображенный город имеет мало общего с реальным Бангкоком. Отсутствие деталей в повествовании, изолированность героев в окружающем статичном пространстве и контрастный монтаж делают историю похожей на притчу, где герои выступают как архетипы. Персонаж Чанга — спустившийся на землю высший судья, помещенный в особую среду, которая формируется с помощью таких выразительных средств киноязыка, как цвет (в первую очередь неоновое освещение), композиция, тишина и музыка.

В заключение первой части нашего заседания прозвучал доклад магистрантки Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *Анны Константиновны Новиковой* «Оперный принцип в кинематографическом пространстве: формы травматических трансформаций субъекта (на материале фильма Чэнь Кайгэ “Прощай, моя наложница”)». Основания человеческой субъективности не статичны во времени, они естественно меняются под воздействием исторической смены культурных парадигм, однако в каждую эпоху механизм реализации этой субъективности предполагает элемент травмы. В докладе была рассмотрена специфика слияния двух различных принципов субъективности (модернистского и постмодернистского) через выражение оперного принципа в кинематографическом пространстве. Такой синтез, по мнению А. К. Новиковой, представляется особенно важным в деле анализа взаимного влияния различных форм травматического опыта для более глубокого представления об основаниях субъективности и их трансформации.

На этом завершилась киноведческая часть шестого заседания семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем». После небольшого перерыва продолжилась работа нашей секции, и во второй части были представлены доклады по литературе, философии, искусству.

Первым был заслушан доклад доктора филологических наук, профессора кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов *Анны Викторовны Успенской* «Российские барды и латинские классики». Гораций уже много раз за 2000 лет был созвучен настроениям поэтов разных эпох, и особенно, как считает докладчица, это проявлялось в кризисные моменты. Бардовская поэзия, возникшая, как казалось, на переломе от сталинизма к «социализму с человеческим лицом», а как оказалось — в начале кризиса Советского Союза, обратилась в поисках универсальных сюжетов и образов к античности, к Горацию. Римский поэт — мужественный пессимист, мудрец, певец золотой середины — оказался близок к современной песенной стихии. В докладе А. В. Успенской были рассмотрены сочинения российских поэтов второй половины XX века: М. Щербакова, И. Бродского и др.

Следующий доклад также был по истории литературы — на стыке античной и русской классики. Доктор филологических наук, профессор, руководитель Научно-организационного центра «Всероссийский музей А. С. Пушкина» *Алексей Викторович Ильичёв* представил к обсуждению тему «Синтез античных и христианских мотивов в оде Пушкина “Я памятник себе воздвиг…”». Докладчик показал, что текст этого известного пушкинского стихотворения вобрал в себя традицию оды Горация (античность) и нерукотворенного памятника (христианство), высокохудожественно соединив важнейшие мировые культурные традиции.

Пушкинскую тему продолжил доклад магистранта кафедры еврейской культуры Института философии Санкт-Петербургского государственного университета *Евгения Павловича Сложеникина* «Как “Евгений Онегин” участвовал в образовании государства Израиль». Воплощение культурного проекта возрождения современного иврита стало возможно благодаря самоотверженному служению многих еврейских художников слова — поэтов, писателей, драматургов, публицистов и переводчиков. На возрожденном языке стали появляться переводы шедевров мировой литературы, в том числе и русских классиков. Одним из них стал блестящий перевод на иврит пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин», выполненный еврейским поэтом Авраамом Шлёнским. Докладчик представил краткую биографию переводчика; а затем на многочисленных примерах сравнения пушкинского «Онегина» с еврейским переводом показал, с какой скрупулезной точностью А. Шлёнский воспроизвел ритмику и стилистическое богатство оригинального текста. Этот перевод стал своеобразной данью любви и признательности еврейского поэта русской словесности. Как отметил в заключении Е. П. Сложеникин, версия Шлёнского считается одним из лучших переводов русского романа на иностранный язык.

Студентка Санкт-Петербургского горного университета *Анастасия Михайловна Лебедева* представила сообщение «“Вавилонская библиотека” Х. Л. Борхеса и автореферентный характер понятия бесконечности». Докладчица сопоставила примеры «всеобщей» библиотеки из новеллы знаменитого аргентинского писателя и мыслителя Хорхе Луиса Борхеса «Вавилонская библиотека» и бесконечного

отеля из парадокса «Гранд-Отель», придуманного Д. Гильбертом. Классические математические иллюстрации, которые были созданы для того, чтобы продемонстрировать трудности применения математического понятия бесконечности, А. М. Лебедева показала в докладе в свете автореферентного свойства понятия математической бесконечности, а также понятий рекурсии и автологии (self-description). Был также использован интересный прием виртуальной экскурсии по отелю Гильберта и библиотеке Борхеса.

Тематика следующего выступления была на стыке русской литературы и философии. Магистрант Санкт-Петербургского горного университета *Дарья Владимировна Тригубко* и кандидат философских наук, научный сотрудник сектора исторических исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», доцент кафедры философии Санкт-Петербургского горного университета *Оксана Юрьевна Гончарко* представили совместный доклад «Логический анализ аргументации в споре М. А. Берлиоза и И. Н. Понырева (Бездомного) с Воландом об онтологическом доказательстве в “Мастере и Маргарите” Михаила Булгакова». Предметом анализа был выбран спор двух героев-литераторов с Воландом о доказательствах и опровержениях бытия Божия в начале булгаковского романа. Докладчицы предложили аргументационную карту дискуссии, предполагающую аргументационный анализ структуры доводов и возражений оппонентов к основному тезису спора: «Бога не существует». Для проведения логического анализа аргумент-карты дискуссии было предложено аудитории оценить обоснованность/необоснованность, а также релевантность/нерелевантность и степень убедительности каждого отдельного аргумента спора, а также упомянутых в дискуссии средневековых доказательств бытия Божия и литературоведческих данных об обращении М. А. Булгакова к историко-философской составляющей дискуссии от Аристотеля до Канта. В качестве отдельной исследовательской задачи Д. В. Тригубко и О. Ю. Гончарко поставили вопрос об анализе риторических средств и приемов аргументации, задействованных персонажами романа в споре на Патриарших прудах, и их сравнении с классическими средневековыми риторическими приемами, использовавшимися в данного типа дискуссиях византийскими и западноевропейскими средневековыми богословами.

Последним прозвучал доклад «Античная наука и военное искусство. Влияние математических теорий на фортификационную архитектуру эпохи эллинизма», прочитанный архитектором и художником, доцентом кафедры истории и теории архитектуры Санкт-Петербургского государственного архитектурно-строительного университета *Александра Васильевича Сильнова*. В докладе были рассмотрены вопросы взаимосвязи античной полиоркетики с элементами греческой геометрии и философии, нашедшими свое приложение в типологии форм и композиционных приемов крепостей и городов эллинистической эпохи. Как показал докладчик, различные типы фортификационных сооружений находят свои аналогии в теоретических разработках греческих мыслителей. Доклад А. В. Сильнова сопровождался показом тематической презентации, авторскими реконструкциями древнегреческих крепостей, способов осады и обороны городов.

Работа семинара завершилась обсуждением всех прозвучавших в этот день докладов. Вечер завершился благодарственными словами гостей, после чего А. А. Синицын подвел итоги работы семинара. Заседание продолжалось весь рабочий день — с 12 до 21 часа. Всего из 19 докладов, которые были изначально заявлены на секцию, было заслушано и обсуждено 17 докладов. Каждое сообщение сопровождалось вопросами, обсуждениями, причем порой довольно бурными. Приоритетными были темы по истории и теории кино, но и в целом тематика выступлений оказалась разнообразной: от античности до XXI в., на стыке многих гуманитарных дисциплин: философии, истории, литературы, истории искусства, архитектуры, культурологии и религиоведения.

Шестая встреча состоялась благодаря участию постоянных членов антропологического семинара — А. В. Ильичёва, С. Б. Никоновой, А. В. Успенской, С. В. Никоненко, О. И. Ставцевой и других. Но, как и на предыдущих собраниях, присутствовали новые участники, молодые петербургские коллеги. Следует отметить, что среди докладчиков были студенты и магистранты нескольких вузов — РХГА, СПбГУ, СПГУ и СПбГУП, а также доценты, профессора и научные сотрудники университетов, институтов и музеев.

Логическим продолжением научного заседания «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем–VI», посвященного юбилею И. Бергмана, стал показ его фильма «Шепоты и крики» (1972), приуроченный к 100-летию режиссера. Через неделю после «Свято-Троицких чтений», 1 июня 2018 г. в актовом зале РХГА состоялся просмотр и обсуждение бергмановского киношедевра. Это было последнее в учебном сезоне 2017–2018 гг. заседание Киноклуба РХГА (см. видеоматериал: http://rhga.ru/news/detail.php?ID=6373).

Часть докладов, прозвучавших на шестом заседании семинара, были опубликованы в «Сборнике материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге»: статьи А. С. Жолудевой [4], А. В. Ильичева [5], О. Ю. Гончарко и Д. В. Тригубко [3], А. М. Лебедевой [6], С. Б. Никоновой [7] и А. А. Синицына [11]. В настоящем выпуске “Acta eruditorum”, посвященном киноискусству, публикуются три доклада, которые были представлены на шестом заседании нашего семинара: статьи С. В. Лагутина, О. И. Ставцевой и А. С. Соловьевой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бергман И. Латерна магика: Воспоминания / пер. со швед. А. Афиногенова. М.: Искусство, 1989. — 286 с.
2. Бергман И. Картины / пер. со швед. А. Афиногенова. М.; Таллин: Музей кино; Aleksandra, 1997. — 440 с.
3. Гончарко О. Ю., Тригубко Д. В. Логический анализ аргументации в споре М. А. Берлиоза и И. Н. Понырева (Бездомного) с Воландом об онтологическом доказательстве бытия Божия в «Мастере и Маргарите» Михаила Булгакова // СТЧ. 2018. С. 210–213.
4. Жолудева А. С. Образ бога в фильме Николаса Виндинга Рефна «Только бог простит» // СТЧ. 2018. С. 214–217.
5. Ильичёв А. В. Ода А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» в контексте мировой культуры // СТЧ. 2018. С. 187–193.
6. Лебедева А. М. «Вавилонская библиотека» Х. Л. Борхеса и автореферентный характер понятия бесконечности // СТЧ. 2018. С. 218–223.
7. Никонова С. Б. Кино как сновидение. О переструктурировании пространства и времени в фильмическом переживании // СТЧ. 2018. С. 180–186.
8. Синицын А. А. О работе антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» // АЕ. 2017. Вып. 22. С. 110–111.
9. Синицын А. А. Обзор третьих и четвертых чтений антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» // АЕ. 2018. Вып. 25. С. 119–122.
10. Синицын А. А. Пятое заседание антропологического семинара «Боги, люди и миры в прошлом и настоящем» (РХГА, декабрь 2017) // Вест. РХГА. 2018. Т. 19. Вып. 4. С. 367–372.
11. Синицын А. А. Семь фигур в видении Йофа: Замечания к Dödsdansen в эпилоге кинофильма И. Бергмана «Седьмая печать» // СТЧ. 2018. С. 194–209.
12. Шёберг Т. Ингмар Бергман. Жизнь, любовь и измены / пер. со швед. Н. Федоровой. М.: АСТ: CORPUS, 2015. — 480 с.

IN MEMORIAM

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.029
УДК 7.03; 791.43

Синицын А. А., Братина О. А.
Синицын Александр Александрович — кандидат исторических наук, доцент,
Русская христианская гуманитарная академия,
Санкт-Петербургский государственный университет,
Санкт-Петербург/Саратов, Россия
E-mail: aa.sinizin@mail.ru

Братина Оксана Александровна — кандидат философских наук, доцент,
Белград, Сербия
E-mail: shtaynshtayn@gmaol.com

ПАМЯТИ РЕЖИССЕРА БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ (16.03.1941–26.11.2018)

26 ноября 2018 г. ушел из жизни Бернардо Бертолуччи — культовый режиссер последней трети XX века, поэт и драматург, мастер провокаций и парадоксов, мечтатель и нонконформист, итальянец и гражданин мира. Этот этюд авторы посвящают памяти прославленного итальянского кинематографиста.
Ключевые слова: Бернардо Бертолуччи, кинорежиссер, поэт, сценарист, итальянское кино, память.

Sinitsyn A. A., Bratina O. A.
IN MEMORY OF THE FILM DIRECTOR
BERNARDO BERTOLUCCI (16.03.1941–26.11.2018)

The famous Italian film director Bernardo Bertolucci died on 26th November 2018. This essay is dedicated to the memory of an iconic film director of the last third of the 20th century, a poet and playwright, a master of provocation and paradox, a dreamer and nonconformist, an Italian and a citizen of the world.
Keywords: Bernardo Bertolucci, film director, poet, scriptwriter, Italian cinema, memory.

Бернардо Бертолуччи умер.

Он ушел из жизни 26 ноября 2018 г. в Риме в возрасте 77 лет. Культовый режиссер рубежа веков, поэт, драматург и сценарист, мечтатель и нонконформист, итальянец и гражданин мира, Б. Бертолуччи можно назвать «последним императором» итальянского кинематографа.

Бернардо Бертолуччи родился 16 марта 1941 г. в провинциальном городе Парма на севере Италии. Он был сыном поэта и искусствоведа Аттилио Бер-

Copyright © 2018

толуччи, и кинокадры произведений ББ — это визуальная поэзия, картинка в слове. (Поэт Иосиф Бродский был сыном фотографа, и его слово как память, визуально и телесно запечатленная в кадре.) Позже ББ вспоминал:

> «Я начал сочинять стихи, как только научился писать, лет примерно в шесть. Разумеется, я показывал их отцу, и так крепло подражание-соревнование, которое часто возникает между детьми и родителями и лежит в основе всей диалектики отношений отцов и детей» [1, с. 22–23].

Эти строки из книги ББ «Мое прекрасное наваждение», изданной во всем мире; в России книга вышла в 2012 г. [1]. В молодые годы Бернардо получил признание как поэт: за два первых сборника стихотворений итальянский вундеркинд был удостоен престижных литературных премий. С конца 1950-х гг. он уже делает первые опыты в кино; в начале 1960-х гг. работает с П. П. Пазолини (ассистент режиссера на съемках фильма «Аккатоне»). Стихотворение «Мальчику» Пазолини посвятил юному Бернардо.

ББ рассказывает о стремлении создать свое кино:

> «Вероятно, у меня сильная склонность к подражанию, поэтому я в конце концов и спрятался за кинокамерой, способной, как никакая иная вещь на свете, создавать подобие жизни, зеркало, которому нельзя солгать (впрочем, его часто используют для распространения лжи)» [1, с. 23].

«Прячась за кинокамеру» и «создавая подобие», по собственному признанию ББ, он пытался с помощью своих «зеркал»-кинокартин определить молодого себя и вместе с тем помогал определиться новым поколениям своих зрителей. В 1957 и 1958 гг. любительским киноаппаратом ББ снял два пробных фильма, а уже в 1962 г. (в двадцать лет) он поставил свой первый художественный фильм «Костлявая кума» (*La commare secca*) — мрачный детектив, обнажавший проблемы социальной несправедливости. Героем следующей игровой киноленты ББ, «Перед революцией» (*Prima della rivoluzione*, 1964), был парень-бунтарь Агостино. Эту роль исполнил земляк ББ, Франческо Барилли, как и Бернардо, выросший в богемной среде Пармы. Для горячих молодых сердец революция — это романтика, и герой фильма оказывается перед выбором: принять идеи марксизма и вступить на путь борьбы либо пребывать в комфортном буржуазном мирке своей семьи. В финале революционный порыв Агостино угасает, и он возвращается в семью.

Коммунистические идеи, вдохновлявшие молодого ББ, в конце 1960-х привели его в Итальянскую коммунистическую партию (ИКП). Надо сказать, что второй половине XX века в Европе было немало «красных» режиссеров, писателей и художников. Но для ББ Революция становится Музой (причем революция не только политическая, но par excellence сексуальная, которая в шестьдесят восьмом году перевернула «старую Европу»). Политические пристрастия ББ нашли отражение в ряде его картин 1960–1970 гг. [3]. В эти годы он был увлечен идеями Маркса и Фрейда, кинематографом Пазолини и Годара, прозой Борхеса и Моравиа. Его фильмы критиковали за попытку совместить марксизм и фрейдизм, хотя в этом сочетании нет парадокса, напротив, во многом эти учения близки в социально-политическом смысле (см. главу 10 «Миф, Маркс и Фрейд у Пьера Паоло Пазолини и Бернардо Бертолуччи» в книге П. Бонданелла и Ф. Паччони «История итальянского кинематографа»: [5, p. 325–362]).

В «революционном» 68-м ББ создал фильм «Партнер» (*Partner*), в сюжет которого были вплетены идеи А. Арто и Ж.-Л. Годара, темы киноэкспрессионизма и театра жестокости (Le théâtre de la cruauté), мотивы шизофрении и двойничества (Doppelgänger). Литератора Джакобе и его симулякр (двойник, alter ego Джакобе) исполнил французский актер Пьер Клементи — один из выразителей идей 60-х гг. Двойной красно-синий цвет в заставках фильма, двуцветные плакаты с воззваниями: «Свободу Вьетнаму!». Этим опытом психоаналитического исследования кино ББ сразу привлек внимание аудитории и критиков.

В 1969 г. он снял фильм «Стратегия паука» (*Strategia del Ragno*) по новелле аргентинского писателя и мыслителя Х. Л. Борхеса. Философская проза Борхеса изначально сопротивляется кадрированию, слово защищается от того, что его упрячут в рамки кинокартины. Но молодому итальянскому режиссеру удалось воссоздать на экране один из борхесовских «лабиринтов».

> «Затею (экранизировать новеллу Борхеса. — *А. С., О. Б.*) довел до конца Бертолуччи. <…> В “Стратегии паука” Бертолуччи благоразумно заключил сюжет Борхеса в рамки другого сюжета. Так совершенно случайно Борхес проник в кино» [4, с. 334–335].

«Стратегию паука» обычно причисляют к жанру детектива или детективного триллера. Это мрачная мистическая драма о психологических корнях фашизма и «героизированном Иуде», о зеркальном двойничестве и присутствии прошлого в настоящем. В эссе на тему лабиринтов, зеркал, отражений и удвоений в кино Антон Хаакман замечает:

> «<…> В фильме Бертолуччи “Стратегии паука”, вдохновленном кроме прочего рассказом Борхеса, главный герой отождествляет себя со своим отцом, которому отведена двойственная роль героя и предателя» [4, с. 184].

Всё так. Однако нам видится еще одна главная тема «Паука». Истина и легенда — вещи различные, в том смысле, что зачастую несхоже *то*, как было на самом деле, и *то*, в каком виде это некогда случившееся событие сохранилось в народной памяти (в социальной мифологии); при этом сложившаяся легенда всегда воздействует и захватывает сильнее

того самого исходного события. Есть и еще один мотив: скитание по лабиринту в поиске выхода в итоге приводит ищущего к вопросу о себе самом.

Следующим был «Конформист» (*Il Conformista*, 1970). Как и предыдущий фильм по Борхесу, «Конформист» обсуждал истоки психологии фашизма, проблемы предателя-героя и двойничества. Итальянский аристократ Марчелло Клеричи осознает свою непохожесть на окружающих, но желает быть как все, «обычным буржуа». В возрасте Христа он поступает на службу правящему режиму, причем выбирает связь с фашистами осознанно. Марчелло получает задание расправиться со своим учителем, университетским преподавателем, который является деятелем итальянского антифашистского движения, эмигрировавшим во Францию. Присутствующий здесь «эдиповский» мотив (в интерпретации Фрейда) был подсказан учением психоанализа, которым ББ был увлечен в эти годы. В фильме критики усматривали и антигодаровский подтекст: Бертолуччи — аристократ Клеричи — итальянец — фашист — тема сына *contra* Годар — профессор Квадри — французский мотив (для выполнения задания Клеричи едет в Париж) — революционер — тема учителя/отца. В «Конформисте» ББ (в отличие от одноименного романа А. Моравия, по которому снят фильм) мотивирует поступки героев подсознательными силами. Поведение супругов Клеричи связано с психологическими травмами, полученными ими в детстве или подростковом возрасте (для Марчелло и его жены Джулии это сексуальное насилие). Кинокартину «Конформист» можно назвать эпохальной: она стала не только рубежом в творчестве самого ББ, новаторские принципы кинонарратива оказали влияние на других режиссеров (Ф. Ф. Коппола, С. Спилберг, М. Скорсезе и др.).

Начиная с этого произведения ключевую роль в фильмах ББ будут играть чувственность и психологические аспекты сексуальности. Тема девственности и потери невинности — как личный протест, жертва или индивидуальная революция — будут принципиальны в творчестве режиссера, что найдет отражение в ряде его фильмов: «Двадцатый век» (*Novecento*, 1976), «Ускользающая красота» (*Stealing Beauty*, 1996), «Мечтатели» (*The Dreamers*, 2003) и др. Всеобщий животный инстинкт (в метапсихологии Фрейда либидо/эрос — инстинкт жизни) ББ рассматривает как детерминант деятельности всякого человека: творчество, политика, война, революция — всё связано с Basic Instinct.

После скандального своей сексуальной откровенностью «Последнего танго в Париже» (*Ultimo Tango a Parigi*, 1972) ББ становится культовым режиссером для молодого поколения семидесятых годов. И он зарекомендовал себя как enfant terrible в кино: «Танго» приговорили к уничтожению, а сам режиссер был лишен гражданских прав.

Этот фильм отражает западную модель отношений между мужчиной и женщиной 1960–1970 гг. Пол и Жанна прячутся вдвоем в съемной квартире отеля на улице Жюля Верна (имя автора фантастических приключенческих романов, которое носит улица, конечно, не случайно). Как и герой предыдущей картины ББ, Пол — травмированный идиот, «умирающий слон». Он мужественно агрессивен, она еще не эмансипирована, отсюда, экзистенция любви в разрыве отношений. Он олицетворяет власть и тайну, она рабски покорна и психологически зависима от него.

> *Жанна*: Почему я здесь с тобой встречаюсь?.. Любовь?
>
> *Пол*: Ну, скажем, что так мы сбегаем от жизни к чертям собачьим…

Отношения героев странные. Она его за грубость полюбила, а он ее за подчинение своей силе. И их чувства «с душком» приводят к ожидаемой трагической развязке. При этом у каждого из любовников была своя жизнь, но Пола и Жанну объединяло стремление скрыться и уединиться. Без имен, втайне от окружающих — в этом их протест миру. Этот мотив повторится у ББ отчасти в «Осажденных» (*Besieged*, 1998), в сексуально-революционных «Мечтателях» и гипертрофированно — в последней (буквально, камерной) драме «Ты и я» (*Io e te*, 2012).

Самую мощную свою кинокартину ББ создал в 35 лет. Ею стала киноэпопея «Двадцатый век», в которой представлены события полувековой истории одного итальянского селения: с 1901 по 1945 г. (с эпизодом из конца 1960-х гг. в эпилоге). Фильм в пять с половиной часов экранного времени рассказывает о судьбах двух мальчишек, родившихся в один день в начале нового века. Один из них, Альфредо — из богатой семьи Берлингьери, другой, Ольмо — из семьи бедняка. Парни вместе играют, растут, участвуют в Первой мировой войне, вместе развлекаются в молодые годы, но их пути различны: один из них хозяин, другой — батрак; один симпатизирует черным, другой становится красным. «Двадцатый век» не только антифашистская, но социалистическая картина. Партизаны, коммунисты, красные полотнища на площади, красные флаги с серпом и молотом в руках крестьян, красные маки, мчащийся в финале на полных парах поезд, украшенный флагами и транспарантами кумачового цвета… Симпатии автора на стороне трудящихся бедняков — «социалистов пустых карманов», как называет себя герой Ольмо. «Двадцатый век» знаменует расцвет творчества итальянского художника.

После нескольких произведений исторического характера («Стратегия паука», «Конформист», «Двадцатый век») ББ создал два фильма на современный сюжет: «Луна» (*La Luna*, 1979) и «Трагедия смешного человека» (*La tragedia di un uomo ridicolo*, 1981). Обе драмы о современной итальянской действительности, обозначающие проблему поколений, отношений родителей и детей (в каждой картине по-разному), но в них, как и в предыдущих произведениях режиссера, переплетаются личные проблемы и переживания героев с социальным контек-

стом. В «Луне» снова улавливаются фрейдовские подтексты. Здесь и тема ухода от реальности (через музыку — для матери, оперной певицы Катерины Сильвери; через наркотики — для ее сына Джо), тема привязанности матери к сыну (Джо/Катерина; вторая пара: настоящий отец Джо, итальянский учитель/его пожилая мать), тема инцеста (мать и подросток-сын). О «Трагедии смешного человека» (с У. Тоньяццы в главной роли) можно встретить отзывы, что это самый психологичный из всех фильмов Бертолуччи.

В начале 1980-х прежние увлечения ББ коммунизмом, марксизмом, психоанализом, фрейдизмом, годаризмом и прочими революционными (в разных аспектах) идеями, сменились новыми, экзотическими интересами — буддизм и ориентализм. Режиссера привлекала не только внешняя экзотика Востока, но история и культура Африки, Китая и Индии. Нам кажется, что было здесь что-то от новых веяний 1960-х гг.: хиппи, политическая теория маоизма, социальные и политические движения в борьбе за Вьетнам… Но революционные цвета красный и синий со временем уступают в фильмах ББ место китайским и буддийским цветам.

Историческая драма-байопик с ориентальным колоритом «Последний император» (*The Last Emperor*, 1987) получила девять кинопремий «Оскар», в том числе за режиссуру и лучший фильм. «Последний император» — это триумф эстетики, воссоздание точности ритуала и костюма передает исторические линии традиции, разорванные новыми политическими режимами в первой половине XX в. Золотым светом императорского трона отражается безвольный характер последнего императора, чьи шрамы на руках не сшили исторический разрыв поколений.

Следующим масштабным полотном стал экзотический «Маленький Будда» (*Little Buddha*, 1993). В 90-е годы ББ создал еще два квази-истерна: «Под покровом небес» (*The Sheltering Sky*, 1990), о путешествии трех американцев по Африке, и «Осажденные», где действия хотя происходят в Риме, но они тесно связаны с Африкой. Фильмы ББ 1990–2000 гг. демонстрируют эволюцию его взглядов от социальной борьбы в интимную проблематику, в мир для двоих («По покровом небес», «Ускользающая красота», «Осажденные», «Ты и я») или же троих, как это показано в сексуально-синефильных «Мечтателях». В «Осажденных» молодая героиня Шандурай, попавшая из Африки в Европу, встает перед выбором: остаться верной своему мужу-африканцу, который критиковал правящий режим своего государства, пожертвовал собой для других и поэтому оказался на своей родине в тюрьме, либо ответить на чувства англичанина Кински — влюбившегося в нее затворника-музыканта, который, пожертвовав многими дорогими для него вещами, лишился комфорта, но содействовал тому, чтобы вызволить мужа негритянки из диктаторских застенков африканской страны. Окончательный выбор верной и благодарной женщины остается загадкой, хотя зрителю подсказывают, что, судя по всему, героиня должна «оценить» поступок Кински, а ее муж остается стоять на улице у входа, за закрытой дверью…

Здесь мы сталкиваемся с одной из загадок ББ, которые были для режиссера условием игры со зрителем: так в «Стратегии паука», «Конформисте», «Луне», «Трагедии смешного человека» и ряде других картин. Как бы недосказанным остается и финал «Мечтателей». Этот фильм, созданный полтора десятилетия назад, представляет собой лиричный формат политического вдохновения. Картина о молодых синефилах, сексуальной революции и студенческих волнениях 1968 года. Сам режиссер отрицал автобиографичность этой «истории эротического самопознания личности на фоне исторических событий», но признавался:

> «<…> Мои герои находятся в сердцевине той жизни, которой я сам жил. Я был постарше их: в 1968 году мне уже стукнуло 27. Это было волшебное время, в одном плавильном котле варились политика, кино, джаз, рок-н-ролл, философия, наркотики… Я жадно поглощал все это, состояние передозировки было постоянным и типичным» [3].

Своей задачей в этом фильме ББ видел личное переосмысление «волшебного времени» 68-го в Париже и возвращение новому поколению исторической памяти о событиях 35-летней давности, которые всколыхнули тогда пол-Европы. О задачах, который ставил перед собой режиссер «Мечтателей», он говорит так:

> «Я хотел вернуть молодым людям память, которую украли у них родители. Подбирая молодых актеров на главные роли, я столкнулся с тем, что никто из них ничего не знал о революции 1968 года. Родители, которым в те годы было по 20, не рассказывали им о ней. Я думаю, им было стыдно за то, что они проиграли. Но это ошибка! Современная молодежь — такая раскованная и свободная, потому что их родители вышли на баррикады в 1968-м! Этот год изменил все! Политику, секс, кино, музыку! Именно в то время расцвел феминизм. Освобождение женщины стало, быть может, главной революцией XX века» [3].

Историческая память это показанная судьба Италии первой половины XX в. в киноэпосе «Двадцатый век» и судьба Китая двадцатого столетия в «Последнем императоре», историческая память — это сам ББ, который назвал свои кинопроизведения счастливым совпадением «объективной реальности» с «детской мечтой о всемогуществе». В собрании кинопроизведений ББ каждый найдет для себя близкий фильм: новаторский «Конформист», эпические «Двадцатый век» и «Последний император», мятежно-эротические «Мечтатели» или др.

В разные годы в разных кинопроектах ББ работал со «звездами» мирового кинематографа: из старого поколения — Ж.-Л. Трентиньян, У. То-

ньяцци, М. Брандо, А. Валли, Д. Сазерленд, С. Сандрелли, Р. Де Ниро, Ж. Депардье, А. Эме, Дж. Айронс… но и привлекал актеров нового поколения — Л. Тайлер, К. Ривз, Е. Грин, М. Питт, Л. Гаррель, Т. Фалько и др.

Во многих произведениях Бертолуччи звучит мотив ощущения конца — любовных отношений, жизни, эпохи, империи: «Последний император», «Новеченто» «Последнее танго в Париже», «Конформист», «Под покровом небес», «Осажденные», «Мечтатели»… Но конец одной формы предполагает зарождение другой, новой…

Бертолуччи был противоречив… Ему хотелось показать, что он на стороне «подвалов и подворотен», что он и сам один из недовольных низов, однако даже стиль его кинокартин выдавала в нем художника-аристократа, более близкого европейской богеме, нежели «социалистам пустых карманов». Но ББ был настоящим художником — мечущимся, дерзающим, провоцирующим, воображающим и созидающим. Кино (настоящее, как и всякое настоящее искусство) революционно по сути своей. И фильмы ББ будут удивлять своей откровенностью еще многие поколения зрителей. О самом режиссере еще будут спорить, пересматривая его кинокартины, обсуждая проблему Бертолуччи [2, с. 222–226].

Ныне в память об итальянском режиссере кинотеатры и киноклубы многих городов мира показывают его фильмы. Оба автора этого очерка, узнав о смерти мастера, не сговариваясь друг с другом, каждый в своем городе, пересмотрели все его картины. В Киноклубе РХГА in memoriam режиссера был показан фильм «Конформист». И как поминальные свечи целую неделю в Югославской кинотеке Белграда шли фильмы Бертолуччи.

Самый мощный фильм ББ, «Двадцатый век» начинается со слов: «Верди умер!» Музыка великого соотечественника звучит в фильмах Бертолуччи. Композитор, который для многих олицетворял век девятнадцатый («золотой век» итальянской музыки), ушел из жизни на заре нового столетия — в январе 1901 г. «Джузеппе Верди умер!» — голосит персонаж, ряженный в шутовской костюм Риголетто. Смерть итальянского гения музыки ознаменовала конец предыдущего столетия и начало нового. В этом смысле, конец XX века затянулся почти на два десятилетия… Можно сказать, что предыдущий век окончился только в ноябре 2018-го — со смертью итальянского гения кино Бернардо Бертолуччи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бертолуччи Б. Мое прекрасное наваждение: Воспоминания, письма, беседы. 1962–2010 / пер. с ит. Т. Риччо. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2012. — 304 с.
2. Плахов А. Кино на грани нервного срыва. СПб.: Книжные мастерские; Мастерская СЕАНС, 2014. — 424 с.
3. Тыркин С. Бернардо Бертолуччи: Я поглощал политику большими дозами // Комсомольская правда. 2003. URL: https://www.balkans.kp.ru/daily/23121/23474/ (дата обращения: 29.11.2018).
4. Хаакман А. По ту сторону зеркала. Кино и вымысел / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 392 с.
5. Bondanella P., Pacchioni F. A History of Italian Cinema. 2nd ed. New York et al.: Bloomsbury Academic, 2017. — 752 p.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АН — Античное наследие в последующие эпохи: рецепция или трансформация? Российско-германский международный научно-образовательный симпозиум. Казань, 18–20 октября 2018 г. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2018

Аристей — Аристей. Вестник классической филологии и античной истории (Москва)

БИ — Боспорские исследования (Керчь)

ВГИК — Всероссийский [Всесоюзный] государственный институт кинематографии имени С. А. Герасимова. Москва

Вест. РХГА — Вестник Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург)

Вест. СамГА — Вестник Самарской гуманитарной академии (Самара)

Вест. СПбГУ — Вестник Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)

Вест. УдГУ — Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология (Ижевск)

ВЛ — Вопросы литературы (Москва)

ГИИ — Государственный институт искусствознания. Москва

ГУК — Государственное управление кинематографии СССР. Москва

ДВ — Диалог со временем: Альманах интеллектуальной истории (Москва)

Изв. Сам. науч. центра РАН — Известия Самарского научного центра Российской академии наук (Самара)

Изв. УрФУ — Известия Уральского федерального университета (Екатеринбург)

ИК — Искусство кино (Москва)

Казус — Казус: Индивидуальное и уникальное в истории (Москва)

КЗ — Киноведческие записки (Москва)

Мнемон — Мнемон: Исследования и публикации по истории античного мира / под ред. Э. Д. Фролова (Санкт-Петербург)

НВ БелГУ — Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия История. Политология. Экономика. Информатика (Белгород)

НВ МГТУ ГА — Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации (Москва)

НЛО — Новое литературное обозрение (Москва)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства. Москва

РХГА — Русская христианская гуманитарная академия. Санкт-Петербург

СПбГИК — Санкт-Петербургский Государственный институт культуры. Санкт-Петербург

СТЧ — Сборник материалов XVIII Свято-Троицких ежегодных международных академических чтений в Санкт-Петербурге, 23–26 мая 2018 г. СПб.: изд-во РХГА, 2018

Труды СПбГУКИ — Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств (Санкт-Петербург)

УЗКУ — Ученые записки Казанского [государственного] университета (Казань)

УЗПетрГУ — Ученые записки Петрозаводского государственного университета. Филологические науки (Петрозаводск)

ЭФН — Эпистемология и философия науки (Москва)

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства. Санкт-Петербург

AAe — Antiquitas Aeterna: Поволжский антиковедческий журнал (Казань; Нижний Новгород; Саратов)

AE — Acta eruditorum (Санкт-Петербург)

AN — Ancient Narrative (Eelde)

Arabeschi — Arabeschi: Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità (Catania)

AthJP — Athens Journal of Philology (Athens)

BLFJ — Bright Lights Film Journal

BMCR — Bryn Mawr Classical Review

CB — The Classical Bulletin (Cincinnati, Ohio)

CJ — The Classical Journal (Gainesville)

CPh — The Classical Philology (Chicago)

CQ — The Classical Quarterly (Cambridge)

FQ — Film Quarterly (Oakland, CA)

Gravesiana — Gravesiana: The Journal of the Robert Graves Society

G&R — Greece & Rome (Oxford)

Hermes — Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie (Berlin)

Horizon (ФИ) — Horizon. Феноменологические исследования (Санкт-Петербург)

JAAC — The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Michigan; Minnesota)

JAH — The Journal of American History (Oxford)

JCG — Journal of Cultural Geography (Oklahoma)

Latomus — Latomus: Revue d'Études Latines (Bruxelles)

Lexis — Lexis: Poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica (Amsterdam)

Maia — Maia: Rivista quadrimestrale di letterature classiche (Bologna)

MEFRA — Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité (Rome)

NJES — Nordic Journal of English Studies (Oslo; Gothenburg)

RhM — Rheinisches Museum für Philologie (Frankfurt am Main)

SC — Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema

TPAPhA — Transactions and Proceedings of the American Philological Association (Baltimore)

Copyright © 2018

ACTA ERUDITORUM. 2018. Вып. 29.
СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2018.

Подписано в печать 28.12.2018. Формат 60×90 1/8. Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,5. Тираж 550 экз. Заказ № 1230

Издательство РХГА
191023, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, д. 15.
Тел. (812) 310-79-29, факс. (812) 571-30-75

Отпечатано в типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 199