

Б У Ч Р Ю Ш Ш У

ЭКРАННАЯ

КУЛЬТУРА

В ЭПОХУ

ТРАНСМЕДИЙНОСТИ

Часть 3

Ф Ф Р М А

Государственный
институт искусствознания

**Большой формат:
экранная культура в эпоху
трансмедийности. Часть 3**

«Издательские решения»

Государственный институт искусствознания

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности.
Часть 3 / Государственный институт искусствознания —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-937922-1

Это монография о новейших трендах массмедиа. В третьей части рассмотрены американские и европейские сериалы, заставки «Игры престолов» и «Твин Пикса», артхаусное кино (Балабанов, Сокуров, Звягинцев, Гринуэй и др.) Издание публикуется по решению ученого совета Государственного института искусствознания. Рецензенты: доктор искусствоведения Ю. В. Михеева, канд. филологич. наук А. Г. Качкаева и канд. философск. наук Д. Г. Вирен. Адресовано культурологам, искусствоведам, практикам экранных искусств.

ISBN 978-5-44-937922-1

© Государственный институт
искусствознания
© Издательские решения

Содержание

Об авторах коллективной монографии	7
Юрий Богомолов АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТХАУСНОМ КИНО. СОКУРОВ, БАЛАБАНОВ, ЗВЯГИНЦЕВ	11
Но для начала – Чаплин	11
Кино как антропологическая практика	14
Сверхзадачи кино в советской и постсоветской России	16
Александр Сокуров	18
Алексей Балабанов	22
Андрей Звягинцев	28
Шоу Бэби-Бум	32
Космос человечности	33
Примечания	35
Наталья Кононенко Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве А. Сокурова. О временных и музыкальных структурах фильма «Духовные голоса»	36
Примечания	50
Дарья Журкова Режиссерский слух: музыка в фильмах Балабанова	53
Музыка как наркотик	56
Музыка как рентген	61
Музыка как наполнитель	67
Музыкально-стилистический пазл	72
«Брат 2»: роман в песнях	78
Груз 200: герметичный анабиоз	89
Лейтмотивы советской идеологии	92
Лейтмотивы персонажей	95
Лейтмотивы нового времени	99
«Морфий»: жестокий роман с уходящей эпохой	102
Заключение: музыкально-коммуникационные регистры	110
Примечания	112
Анна Новикова Сериал как инструмент социокультурного воздействия	119
Телевизионной формат: история становления	119
Сериал как инструмент терапевтической культуры	125
Примечания	130
Екатерина Сальникова Эстетика заставок «Твин Пикса» и «ИГРЫ ПРЕСТОЛОВ»	131
Твин Пикс	133
Игра престолов	139
Одиночкам тут не место	143
Примечания	144
Екатерина Сальникова Эстетика современного артхаусного кино и сериала. Общие наблюдения	145
Ключевые мотивы	152
«Натуральная школа»	157
Одинокие метафоры	163
Организация экранного повествования	169

Ввод новых персонажей и трансформации прежних	174
Жанрово-стилистические миксы	180
Примечания	184
Елена Петрушанская наблюдения над организацией саундтреков сериалов	186
Авторский хоррор «Твин Пикс»; музыка Анджело Бадаламенти	187
Криминальный детектив «Ликвидация»; музыка Энри Лолашвили	195
Медицинский сериал – детективное расследование: «Доктор Хаус»	197
Драмеди «Моцарт в джунглях»; композитор Роберт Нийл	200
Футуристический сериал «Мир Дикого Запада»; композитор Рамин Джавади	203
Примечания	207
Екатерина Сальникова Архетипические образы в современном медийном гипертексте	209
Модернизация Холмса и Ватсона	210
Темная сторона Шерлока	213
Холмс и атмосфера тревоги	216
Новое в Джоне Ватсоне	218
Театрализация мира	219
Идея спасения мира	221
Отголоски библейских мотивов посреди «датских королевств»	225
Как интернет соединяет Гамлета, Холмса, Хауса и других	228
Медицинский сериал	230
Призраки в датском «Королевстве»	232
Падшие	235
Лишний	239
Предыстория кинообраза врача	241
Врачевание врача	243
Примечания	250
Эваллье Виолетта «Ад Данте» и/или «Ад» Питера Гринуэя	252
Феномен большой экранной формы	253
Эстетика полиэкрана	256
Архитектоника образов	264
Заключение	267
Примечания	269

Большой формат: экранная культура в эпоху трансмедийности

Часть 3

Авторы: Государственный институт искусствознания, Кононенко Н. Г., Новикова А. А., Петрушанская Е. М., Эвалльё В. Д., Сальникова Е. В., Богомолов Ю. А.

Редактор Феликс Песков

Дизайнер обложки Александра Бровко

Редактор Дмитрий Турчанинов

Редактор Денис Грищук

Редактор Александр Королев

Редактор Чингиз Турдалиев

Редактор Илья Ершов

Редактор Роман Мошенский

© Александра Бровко, дизайн обложки, 2019

ISBN 978-5-4493-7922-1 (т. 3)

ISBN 978-5-4493-7482-0

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Об авторах коллективной монографии

Богомолов Юрий Александрович, кандидат искусствоведения, лауреат премии НИКА за вклад в науку о кино. Телеобозреватель и кинокритик, постоянный автор журнала «Искусство кино», ведущий программ радио «Свобода». Автор книг: «Проблемы художественного времени на телевидении» (1977), «Курьеры муз» (1986), «Ищите автора. Искусство быть кинозрителем» (1988), «Михаил Калатозов» (1989), «Хроника пикирующего телевидения» (2004), «Затянувшееся прощание. Российское кино и телевидение в меняющемся мире» (2006), «Игры в людей по-крупному и на интерес» (2010), «Прогулки с мышкой» (2014), «Медиазвезды во взаимных отражениях» (2017).

Вартанов Анри Суменович, доктор филологических наук. Сфера научных интересов – киноведение, история и теория фотографии, телевизионное искусство. Ведущий еженедельной телевизионной рубрики газеты «Труд» (1991—2006), обозреватель телевизионной продукции на канале «ТВ Центр» (2001—2012). Выступал с публичными лекциями по вопросам фотографии, кино и телевидения, в разные годы преподавал и вел на телевидении авторские циклы передач о кино, любительской фотографии и современном телевизионном творчестве. В качестве критика по этим вопросам опубликовал около тысячи публикаций в научных сборниках, специализированных журналах и газетах. Член жюри многих профессиональных конкурсов. Автор книг: «Образы литературы в графике и кино» (1961), «Проблемы телевизионного фильма» (1978), «Телевизионная эстрада» (1982), «Фотография: документ и образ» (1983), «Кинорежиссер Сергей Колосов» (1985), «Телевизионные зрелища» (1986), «Учись фотографировать (в соавторстве с Д. Луговьером, 1988), «От фото до видео. Образ в искусствах XX века» (1996), «Актуальные проблемы телевизионного творчества. На телевизионных подмостках» (2003), «Российское телевидение на рубеже веков: программы, проблемы, лица» (2009).

Журкова Дарья Александровна, кандидат культурологии. Сфера научных интересов – отечественная популярная музыка конца XX – начала XXI веков, функционирование классической музыки в современной массовой культуре, роль музыки в кино, на телевидении и в различных медиа-форматах.

Регулярно выступает с публичными лекциями, участвует в российских и международных научных конференциях, читает курс «Массовая и медиа культура» в Московской высшей школе социальных и экономических наук. Лауреат премии Правительства Москвы в номинации «Лучший молодой специалист в сфере культуры» (2014), обладатель диплома лауреата конкурса «Книги 2016 года» в номинации «Статья молодого ученого». Автор книги «Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре» (НЛО, 2016).

Каманкина Мария Валентиновна, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – компьютерные игры, ролевые игры, игровая культура XX века, комиксы, Интернет, любительское творчество в Интернете, любительские субкультуры, блоги, блогосфера, фанфикшн, фанарт, массовая культура, гипертекст, любительское музыкальное творчество. Автор книги «Компьютерные игры: типологические особенности, страницы истории, проблемы интерпретации» (ГИИ, 2016).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских и кандидат филологических наук, профессор, действительный член РАЕН, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета, приглашенный профессор Нанкинского университета (КНР). Сфера научных интересов – теория и история культуры, литературы и искусства, философия культуры и эстетика. Литературно-художественный критик, автор книг: «От Горького до Солженицына» (в соавторстве с Л. Я. Шнейберг, 1994, 1995, 1997), «Введение в историю русской культуры (теоретический очерк)» (1994), «Введение в исто-

рию русской культуры» (1997), «Культура России. Краткий очерк истории и теории» (1999, 2000, 2007, 2008), «Культурология: История культуры России» (2003), «Вместо Пушкина. Незавершенный проект: Этюды о русском постмодернизме» (2011), «Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты» (в соавторстве с Н. А. Хреновым и К. Б. Соколовым, 2011), «Основные этапы русской культуры» (на венг. яз., 2013), «Классическая русская культура» (на венг. яз., 2013), «И. В. Сталин: pro et contra. Т. 2: Сталин в культурной памяти о Великой Отечественной войне. Антология» (2015, 2017) и др.

Кононенко Наталия Геннадьевна, музыковед, кандидат искусствоведения. Сфера научных интересов – смысловые метаморфозы музыки в аудиовизуальных контекстах. Участница российских и международных научных конференций, стажировок, автор учебного курса «История и теория музыки в кино» (ВГИК им. С. А. Герасимова), а также ряда публикаций по музыке в аудиовизуальных искусствах. Дипломант Гильдии киноведов и кинокритиков России в номинации «Теория кино» за книгу «Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма» (2011).

Мукусев Владимир Викторович, журналист, кандидат политических наук.

Сфера интересов – история и практика советского и современного телевидения России.

Доцент факультета экранных искусств кафедры тележурналистики Санкт-Петербургского университета кино и телевидения. Автор и ведущий ежемесячной культурологической программы «Желтая подводная лодка» на телеканале ВОТ (Ваше Общественное Телевидение) Санкт-Петербург (с 2008 года). Участвовал в создании и ведении телепрограмм: «Мир и молодежь», «12-й этаж», «Донахью-шоу», «Донахью в Москве», «Взгляд». Автор документальных фильмов: «Самолет из Кабула», «Да здравствуют люди», «Ленинград-Сиэтл. Год спустя». Награжден премией ЭММИ за фильм «Ленинград-Сиэтл. Год спустя» (1987). Автор книг: «Разберемся...» (2007), «Черная папка» (2012), «Обратный отсчёт» (из истории телевизионных проектов периода перестройки). Материалы к изучению журналистики XX века. (2016), «Взгляд сквозь время» (2017), «Не стреляйте, мы ваши братья!» (2018).

Новикова Анна Алексеевна, художественный и медиакритик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. Профессор департамента медиа НИУ Высшая школа экономики.

Сфера научных интересов – история и теория культуры, история драматургии, история кино, антропология культуры и медиа, популярная культура, телевизионные зрелища, эстетика новых медиа.

Автор учебных курсов по истории средств массовой коммуникации, основам драматургии, антропологии медиа, мультимедийному продюсированию, арт-журналистике. Академический руководитель магистерских программ «Медиапроизводство в креативных индустриях» и «Трансмедийное производство в цифровых индустриях» ВШЭ.

Автор книг – «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» (2004), «Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия» (2008), «Телевизионная реальность: экранная интерпретация действительности (2013), учебника «История и теория медиа» [в соавторстве с И. Кирия] (2017), «Воображаемое сообщество. Очерки истории экранного образа российской интеллигенции» (2018). Редактор-составитель более 20 коллективных монографий и учебных пособий.

Петрушанская Елена Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения.

Сфера научных интересов – взаимоотношения музыки с иными художественными средствами воздействия. В разные годы исследовала творчество Д. Д. Шостаковича; модификации отношений музыки с массмедиа; отечественную музыку, культуру, словесность; музыку в кинематографе; занималась архивными изысканиями; историей и поэтикой звукозаписи, связями классического отечественного искусства с итальянской культурой. Участвовала во многих международных конференциях в России и Европе.

Автор курсов: «История и поэтика звукозаписи» (РАМ им. Гнесиных, ВШЭ), «Музыка на телеэкране», «Музыка в творчестве российских литераторов», «Музыка Революции», «Творчество женщин-музыкантов в России» (Университет Болоньи), «Современные концерты для фортепиано с оркестром», «Шедевры русской литературы в музыке» («Открытый университет», Пианистическая академия г. Имола).

Автор книг: «Музыка на телевидении» (1984), автор-составитель сб. «Рождение звукового образа. Художественные проблемы фонографии в экранных искусствах и на радио» (1985), «Музыкальный мир Иосифа Бродского» (2004; 2-е изд. испр. и доп. 2007), «Михаил Глинка и Италия: загадки жизни и творчества» (2009), «Приключения русской оперы в Италии» (2018).

Сальникова Екатерина Викторовна, театровед, театральный критик, кандидат искусствоведения, доктор культурологии. В разные годы была постоянным автором журналов «Театральная жизнь», «Театр», «Современная драматургия», «Читающая Россия», «Культпоход», «Новый мир». В 1999—2002 – теле- и кинообозреватель «Независимой газеты». В 2000-х – постоянный автор сетевых изданий «Взгляд», «Частный корреспондент». В настоящий период – постоянный автор научных журналов «Наука телевидения», «Художественная культура».

Сфера научных интересов: история кинематографа, современное кино, теория и история телевидения, археология экранной культуры, антропология медиа, популярное искусство, повседневная культура, английское искусство, советское искусство.

Автор книг: «Эстетика рекламы. Культурные корни и лейтмотивы» (2001), «Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, сюжеты, герои» (2008, 2010, 2014), «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века» (2013), «Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы» (2017) (книга была отмечена дипломом Российской академии художеств в 2018).

Сараскина Людмила Ивановна, литературовед и литературных критик, доктор филологических наук.

Сфера научных интересов – история литературы и культуры. Специалист по творчеству Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына.

Визитинг-профессор в ун-тах Копенгагена (1989), Оденсе (Дания; 1990), штата Иллинойс (1991), Варшавы (1992), Орхуса (Дания; 1994), читала лекции в учебных заведениях Германии, Японии, Китая (2015).

Постоянный участник «Достоевских чтений» в Петербурге, Старой Руссе, Коломне; Международных Симпозиумов по творчеству Достоевского (Словения, Австрия, Норвегия, США, Германия, Швейцария, Италия, Москва, Испания), Яснополянских писательских встреч, Международных Симпозиумов по творчеству А. И. Солженицына (Москва, Урбана (США), Париж (Франция), Токио (Япония), Рязань).

Автор книг – «Бесы»: роман-предупреждение (1990), «Возлюбленная Достоевского. Аполлинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах» (1994), «Фёдор Достоевский. Одоление демонов» (1996), «Николай Спешнев. Несбывшаяся судьба» (2000), «Граф Н. П. Румянцев и его время» (2003), «Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына)» (2006), «Александр Солженицын» (2008, 2018) [ЖЗЛ: Биография продолжается], «Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры» (2010), «Сергей Фудель» [в соавт. с прот. Николаем Балашовым] (2010), «Достоевский» (серия «Жизнь замечательных людей») (2011), «Солженицын и медиа в пространстве советской и постсоветской культуры» (2014), «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» (2018) и других.

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИК С. А. Герасимова, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России.

Сфера научных интересов – история и теория искусства, эстетика и социальная психология.

Автор книг: «Социальная психология искусства: переходная эпоха» (2005), «Человек играющий» в русской культуре» (2005), «Кино: реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному», «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов», «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2018) и других.

Эвальдье Виолетта Дмитриевна, соискатель Государственного института искусствознания. Окончила Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина (ГИТР) по специальности «режиссура кино и телевидения» в 2012 году. Работала в сфере PR и рекламы, на телевидении (в качестве редактора выпустила 20 программ), имеет богатый опыт редакторской работы, является автором публикаций, в том числе в зарубежных и отечественных журналах, в разделах монографий. Постоянный участник всероссийских и международных конференций, а также круглых столов. Сфера научных интересов – визуальная культура, экранные искусства, мультимедийная среда, полиэкран.

Юрий Богомолов АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ПРАКТИКИ В СОВРЕМЕННОМ АРТХАУСНОМ КИНО. СОКУРОВ, БАЛАБАНОВ, ЗВЯГИНЦЕВ

Но для начала – Чаплин

В истории кино была пора, когда эксперты довольно азартно составляли десятки и двадцатки лучших фильмов всех времен и народов. И как-то так получалось, что в них довольно часто не попадала ни одна из картин великого Чаплина.

Не попадала она по простой причине: критики разрывались в своих предпочтениях между «Цирком», «Золотой лихорадкой», «Огнями большого города», «Новыми временами» и «Диктатором». В результате ни один из них не набирал достаточного количества голосов, что, разумеется, не умоляло гениальности их автора. Но была и еще одна более глубокая причина, почему чаплинские ленты не попадали в топ-десятки. Потому, что каждая из них была частью некоего целого, имя которому – «Чаплиниада». «Чаплиниада» стала едва ли не самым первым кинематографическим сериалом, состоящим из полнометражных картин. А вообще сериальность пришла на экраны в эпоху Великого Немого вместе с комическими лентами, в центре каждой из которых оказывались популярные комики – тот же Чаплин, Линдер, Арбакл, Ллойд, Китон. Они почти ровесники: синема и сериальность. Звук, надо признать, почти упразднил эксцентрику, а с ней и комические сериалы. Впрочем, вскоре серийность снова восторжествовала, но уже в такой специфической отрасли киноиндустрии, как мультипликация. После войны случались попытки возобновить сериальную эксцентрику. Во Франции – с Жаком Тати и Пьером Этексом. В Великобритании – с Аткинсоном. В советской России этот формат попытался возродить Леонид Гайдай. Но сколько-нибудь продолжительных серий у мастеров звукового кино не получалось.

Позволю себе сосредоточиться на том, почему у Чаплина получилось. Почему звуковой и многословный кинематограф 30-х годов не смог сразу заглушить немоту Чарли. Все комические короткометражки 20-х годов, включая и чаплиновские, основывались на забавных ситуациях, в которые раз за разом попадал комический персонаж, и из которых благополучно выпутывался. Но не у всех за выразительной тенью на экране обнаруживались характер и судьба.

У Чарли постепенно сформировался характер, и сложилась судьба. Кто-то определил этого героя как неприкаянного бродяжку. Пожалуй, слишком поверхностно. Конкретнее прочих, подметил Эйзенштейн в статье «Charlie the Kid»:

«Когда-то очень давно была широко популярна фотография не то из лондонского „Грэфика“, не то из „Скетча“: „Стоп! Его Величество Дитя!“ – гласила под ней надпись. А фотография изображала безудержный поток уличного движения на Бонд-стрите, Стрэнде или Пиккадили Серкесе, внезапно застывший по мановению руки „бобби“ – английского полисмена. Через улицу переходит ребенок, и потоки уличного движения покорно ждут, пока Его Величество Ребенок не перейдет с тротуара на тротуар. „Стоп! Его величество дитя!“ – хочется воскликнуть самому себе, когда пытаешься подойти к Чаплину с позиций социально-этических и моральных в широком и глубоком смысле слова»^[42].

Бродяга Чарли, стараясь изо всех сил смотреться господином, уверенным в себе и уважаемым, несмотря на всю противоречивость своего туалета, психологически выглядит

ребенком, заблудившимся в мире взрослых. Ребенок – это такая отчетливая единица измерения человечности, это ее самый универсальный эталон. Собственно, потому Виктор Шкловский и назвал чаплиновского Чарли «неизменяемым мерилom изменяющегося мира».

А мир в 20-е – 30-е годы стремительно менялся, что у нас, в Советской России, что у них, на «проклятом Западе». К тому же – «загнивающим», по версии отечественных пропагандистов. У нас на основе идеологизированной биомассы в экспериментальном порядке конструировалась модель нового человека – строителя коммунизма.

У них жизнь ускоренными темпами обуржуазивалась, капитализм обрел второе дыхание: одни граждане обогащались, другие – нищали. Вместе с этим рационализировались и производственно-частные отношения людей. Уровень угрозы живой естественной человечности как раз вернее всего и позволил измерить Его Величество Чарли. Одним из его первых полнометражных фильмов стал «Малыш» (1921). Его можно было бы назвать и «Малыши». И Чарли, и Джеки оба – малыши. Оба нищие, оба в ментальном отношении – ровесники и оба – принцы. Точнее: нищие принцы. Еще точнее: принцы нищих. У них мальчишеская дружба. У них общий бизнес: Джеки из хулиганских побуждений разбивает стекла и сбегает, а появившийся из-за угла стекольщик Чарли вставляет новое стекло, понятно, за вознаграждение. В финале их величества принцы, выпавшие из лона благополучия, любви и просто семейного очага, находят и то, и другое, и третье. Метасюжет «Чаплинады» был продолжен в «Золотой лихорадке». Северная Америка заболевает жаждой обогащения, мерой человечности которого оказывается опять же Его Величество Дитя. То есть – Чарли.

Чаплин как бы взвешивает такую тяжеловесную радость, как богатство. На одной чаше – счастливый случай, на другой – жестокий голод. И понятно, как драматичны они оба. И не менее смешны оба они. В «Огнях большого города» знакомый мотив обретает гротескно-мелодраматический характер: сначала слепая цветочница приняла бездомного бродягу за респектабельного господина, затем тот же бродяга братается с пьяным миллионером, который только тогда и чувствует себя человеком, когда пьян до бесчувствия. В нем парадоксальным образом пробуждается сентиментальность, и он готов облагодетельствовать весь мир. Пока пьян.

Чарли сентиментален и самоотвержен, когда влюблен. Он благодетельствует слепой девушке, оставаясь неузнанным бомжом, по нынешней терминологии. Их последняя встреча-узнавание освещена улыбкой Чарли. А в ней – вся человечность мира. Так это читалось тогда, чуть менее века назад. Так это прочитывается и сегодня. В финале «Новых времен» бродяга Чарли беззвучно просит свою подружку улыбнуться перед дальней дорогой. Они сделали важное дело: испытали этот новый механистичный мир опять же на человечность. Машинный мир, накормив Чарли железными болтами и гайками, заглотив его самого в свою стальную пасть, но не переварил.

Чарли как сказочный герой счастливо миновал массу опасностей, помимо индустриального чудища, среди которых оказались и психушка, и тюрьма, и сума, в смысле – нищета, что всегда при нем. С нищетой человечный человек еще может ужиться и остаться тем, кем он на свет уродился. Но тут маленького человека подстерегла новейшая опасность – диктатура толпы, ведомой великим диктатором.

Индустриальный, рационализированный мир раскололся. Раздвоился и человек. И диктатор Хинкель и парикмахер Чарли – одно лицо. Они – близнецы, можно подумать, братья. Но тогда: брат мой – враг мой...

«Великий Диктатор» – самый политизированный фильм Чаплина. При всем портретном сходстве Хинкеля с Гитлером, в зеркале чаплиновского героя отразились и другие цезари или кандидаты в цезари, уже наши современники. В первую очередь, конечно, харизматики Лукашенко и Жириновский. Видимо, заметил свое сходство с Хинкелем тогда и товарищ Сталин. Свою картину Чаплин подарил Советскому Союзу. Она даже была дублирована, но в то время

так и не вышла, чем был автор сильно удивлен, если не сказать, обижен, поскольку симпатизировал стране, которая стала одной из жертв хинкелевской агрессии. Ее не показывали и позже, после смерти вождя, уже скорее всего по другой причине – по причине, я думаю, пятого пункта. В фильме слишком очевидной оказалась «еврейская составляющая» антигитлеровского сопротивления. Этой темы в советское время по умолчанию было не принято касаться. А тут она столь ярко и столь художественно убедительно интерпретировалась, что картину по необходимости пришлось отправить на полку. Следующим художественным исследованием человеческого общежития оказался «Месье Верду» – гиньольная комедия, снятая уже после войны.

Если «Великий диктатор» стала первой картиной, где Чарли обрел дар речи, то в «Месье Верду» Чаплин впервые отказался от маски Чарли. То был страшно рискованный эксперимент, поскольку маска тщедушного бродяги, взрослого ребенка стала лицом Чарльза Спенсера Чаплина. Казалось, что отбросить маску значило потерять себя. Повторю цитату из Шкловского: «Зачем ему меняться? Он неизменяемое мерило изменяющихся миров». Но действительность в XX веке трансформировалась слишком стремительно. Еще в 20-е годы самой разительной ее приметой стала механистичная индустрия. Как отклик на нее смотрелись знаменитые гэгги с конвейером и кормящей машиной в «Новых временах», где живому человеку назначено стать деталью, колесиком машины. А уже в конце 30-х ее навязчивыми мотивами становятся фашизм, войны... Тогда-то у Чарли появляется двойник – Хинкель.

Чаплин гениально, скорее всего, на подсознательном уровне, угадал эту двоякую природу человеческой цивилизации. Вторая Мировая война столкнула обе природы.

И вот наступает суровое послевоенное время, когда массовый человек адаптировался к бесчеловечности, которая, в свою очередь, стала его органичной частью. И тогда инстинктивно сердечный Чарли внутренне раздваивается и предстает перед нами месье Верду, альфонсом и убийцей тех прекрасных дам, на чьи средства живет и выхаживает свою жену-калеку.

Респектабельный, элегантный месье Верду – уже совсем другое мерило, нежели бродяжка Чарли, совсем иного мира, нежели тот, что остался за горизонтом Второй мировой войны. «Король в Нью-Йорке» – еще одна мера изменчивой реальности. Перед нами человек-отшельник, который с заоблачных высот, из своего швейцарского далека (двойник Мышкина?) вернулся на землю.

...С этой точки зрения все его фильмы важны и существенны. Особенно если их смотреть кряду.

Если его картины смотреть к ряду, то нетрудно заметить, что каждая из них не вполне автономна от предшествующей и предполагает продолжение. А при более пристальном взгляде понимаешь, что не в том дело, что каждая из них обручена с одним актером. Тут узы другого свойства.

Тут предметом интереса художника стала участь не самого героя, а участь человечности современной цивилизации. Сверхзадача, возможно, и бессознательная, вызвала к жизни сериальный формат, значимость и перспективность которого в полной мере мы можем оценить только сегодня. Хотя природа его имеет глубокие корни и связана она с тем, что известный культуролог Михаил Ямпольский назвал «антропологической практикой»^[43].

Кино как антропологическая практика

Ямпольский исходит из того, что

«никакого искусства не существует, а есть просто разные антропологические практики нашего постижения мира или отношения к миру, которое меняется с географией, историей и так далее»^[44].

Далее он обращает внимание на то, что до Ренессанса искусство не называлось искусством, и, что

«искусство возникает тогда, когда происходит автономизация каких-то текстов или изображений от иных практик. Так происходит возникновение чего-то самодостаточного, независимого, того, что мы называем искусством»^[45]. Помимо самоопределения отдельной сферы художественной культуры, называемой «искусством»

происходит автономизация отдельных явлений культуры, называемых «произведениями искусства». На примере развития мировой киноиндустрии мы можем наблюдать этот процесс на коротком временном промежутке в свернутом виде. Сначала мы видим некую киношную практику, которая ни в коей мере не представляется искусством и не претендует на этот статус. Если и есть в огромном корпусе мелодраматической продукции элемент антропологического исследования, то весьма поверхностного, по большей части спекулятивного и, как правило, сугубо коммерческого. Величие Великого немого – это величие стремительно развивающегося ремесла. Не проходит и двух десятилетий от рождения Синема, как зритель начинает отличать фильмы не только по сюжетам, но и по именам создателей: на первом этапе актеров, на втором – режиссеров. И в немых фильмах Эйзенштейна, Гриффита, Ренуара, Чаплина обнаруживается другой уровень антропологии. В первую очередь потому, что это нечто отдельное от реальности и нечто самодовлеющее – раз, и самоценное – два.

Их фильмы – не суммы. Не суммы поступков, обстоятельств, ситуаций и переживаний.

Их фильмы – произведения поступков, обстоятельств, ситуаций и переживаний.

На экране уже отдельная жизнь, в зеркале которой проступают сущностные закономерности и ценности жизни не сочиненной. Замкнутые художественные структуры произведений наиболее эффективны в объяснении как исторических явлений, так и футурологических предупреждений.

Тут важно оценить последовательность того, как обособляется кинематографическая практика. Сначала киностилистики сбиваются в национальных границах с характерными для них культурными кодами: «Монтажный кинематограф» в СССР, «Немецкий экспрессионизм» (Германия), «Поэтический реализм» (Франция 30-е годы). После войны тенденция к суверенизации национальных кинематографий усиливается. Итальянский неореализм, французская «Новая волна», польская «Кишкола», «Чехословацкое чудо». Советское кино самоопределилось в 60-е годы как «Оттепельное кино».

Понятно, что все эти художественные практики в значительной степени были обусловлены социально-политическими и общественными обстоятельствами. Жизнь в мирное время, как ни странно, усложняется. Но не на поверхности, а там – в глубине. Или – в вышине.

Суверенизация направлений национальных кинематографий сопровождалась заметными всплесками взаимовлияний. В конце концов, интеграционные процессы в Европе привели к размыванию государственных границ, одно из последствий чего явилась эстетическая нивелировка национальных культурных кодов. На этом фоне в Европе наблюдается уже доста-

точно интенсивное стилистическое обособление художественных миров отдельных европейских мастеров кино.

В 60-х годах стилистическая уникальность ассоциируется уже не столько со страной, сколько с мастером. Великие мастера кино обзавелись собственными мирами: Ренуар, Бюнуэль, Росселини, Феллини, Антониони, Бергман, Тарковский, Вайда, Тати, Куросава... Это отдельные миры со своими законами и стилистическими. Каждый их следующий фильм – это рефлексия по поводу внутреннего устройства своего художественного мира, блуждания по его сложно пересеченному ландшафту, заглядывания в его потаенные норы, по пути натываясь на тупики, нарываясь на катастрофы. А потом, в какой-то момент создатели художественных миров, обнаруживают, что в жизни пошло что-то не так: то ли современность нежданно рванула вперед, то ли история кинулась вспять. И тогда Федерико Феллини горько сетует на своего зрителя: «Мой зритель умер»^[46]. Это, наверное, потому что автор считает зрителя в кинозале неотъемлемой принадлежностью своего художественного мира, его персонажем. Конечно, зритель и Феллини, и Антониони, и других властителей его дум и чувств, остался живым. Просто он пошел дальше вслед за колесом истории, навстречу новым его поворотам. Сами художники, теша себя иллюзиями об исчерпанности исторического развития, остались памятными вехами культуры на его пути. Подобно тому, как идеологические мантры (расизм, национализм, коммунизм) поникли, раздробились, осыпались после разрушительных двух мировых войн и под впечатлением экономических чудес Западного мира, художественные течения утратили былые масштабы, а с этим и впечатляющую автономность. Искусство занялось рутинной работой: насыщенной антропологической практикой.

Художественные сочинения перестали быть соборами. Они образуют жилые кварталы, увеселительные парки, небольшие особняки и многочисленные коттеджи.

С таким понижением уровня суверенности художественного произведения трудно примириться, но, видимо, придется смириться.

Сверхзадачи кино в советской и постсоветской России

Кино в советской России на всех этапах ее становления и развития играло значительную роль. Оно, согласно установке основателя государства Ленина, считалось важнейшим из искусств (в смысле – важнейшей из коммуникаций), поскольку страна была не шибко грамотной.

По замыслу его продолжателя Сталина, кино стало важнейшей из мифологий. В пору иррационального Большого террора потребность в иной, строго иерархичной реальности оказалась остро насущной.

В хрущевскую пору, когда на горле культуры был ослаблен партийный ошейник и удлиннен политический поводок, искусство способствовало деколлективизации идеологического «мы» и эмансипации личностного «я». То было время оттепели, самым ярким достижением которой стал фильм «Летят журавли».

Со сменой Хрущева Брежневым произошел застой и в экономике, и в общественно-политической жизни. Мастера кино тогда позволили себе заглянуть во внутренний мир индивида (Тарковский, Сокуров, Параджанов). Еще целый отряд советских кинематографистов рискнуло диагностировать недуги общественного организма. Недуги, если судить по фильмам Абдрашитова, Панфилова, Германа, Балаяна, Муратовой, Аскольдова, Кончаловского и других, оказались запущенными. Иные из них – неизлечимыми. Собственно, сам политический режим страны Советов уже тогда представлялся неоперабельным. В августе 1991 он умер окончательно, но, как впоследствии выяснилось, не бесповоротно.

В постсоветской России кинематограф на первых порах, освободившись и от ошейника, и от поводка, довольно быстро утратил былой авторитет и бывшее влияние в обществе. Факторов, способствовавших этому, было несколько. Кино проиграло за место под солнцем массового внимания двум конкурентам: телевидению и Голливуду. В значительной степени потому, что аудитория, представлявшая собой до этого нечто однородное и целостное, в свою очередь освободившись от идеологических вожжей, заметно расслоилась и в значительной степени атомизировалась.

Нельзя сказать, что новое поколение кинематографистов не предпринимало никаких усилий создать нечто общезначимое для страны, хотя бы в легком жанре. В первую очередь можно отметить две наиболее амбициозные попытки. Обе представляли собой осовремененные версии наиболее рейтинговых советских комедий Эльдара Рязанова – «Иронии судьбы» и «Служебного романа». Повторение сюжетных мотивов не привело к повторению зрительского успеха. Не преуспел в этом направлении и сам король советской комедии Эльдар Рязанов, снявший современную версию некогда суперпопулярной комедии «Карнавальная ночь 2 или 50 лет спустя».

Еще более претенциозными, но неоправдавшимися надеждами на интегральный успех оказались блокбастеры Никиты Михалкова «Сибирский цирюльник», дважды «Утомленные солнцем», а также ремейк голливудского фильма «Двенадцать разгневанных мужчин» и экранизация бунинской прозы «Солнечный удар». В чем не смогло отказать себе постсоветское кино, так это в том, чтобы посчитаться с советским прошлым. Начало этому процессу положил фильм грузинского режиссера Тенгиза Абуладзе «Покаяние», снятый еще при советской власти (1984), показ которого был отложен до лучших времен, и выпущенный в прокат с началом перестройки. Фильм, который стал знаком ее необратимости. Другие знаменательные в этом отношении картины – «Хрусталеv, машину» Алексея Германа-старшего. Притча Абдрашитоv и Миндадзе «Слуга». В ряду этих созданий оказались трилогия Александра Сокурова «Молох», «Телец» и «Солнце», и послесловие – «Фауст». Все эти ленты в той или иной степени

повествуют, что чудовищ XX века рождал не только сон разума в мифотворческом экстазе, но и неустанное его бодрствование.

Александр Сокуров

Немногие из мастеров отечественного кино смогли перейти границу, разделившую советское прошлое и постсоветское настоящее без потери творческого лица. Среди них – кинорежиссер Александр Николаевич Сокуров. Он снимал много и интересно до крушения режима. Он продолжает это делать и после его падения. И не потому, что скорее и успешнее других смог приспособиться к новым реалиям жизни, к новым условиям кинопроизводства. В этом отношении, думаю, процесс адаптации Александру Сокурову дался не менее мучительно и болезненно, чем его собратьям по цеху. Ему, пожалуй, было легче других вот чем. Он не слишком прочными узами оказался связанным с ценностными началами советской реальности – с надеждой на социализм с человеческим лицом, с упованиями на душеспасительный коллективизм, с лирическими манифестациями оттепельного кино. Бог знает, как его Бог уберег от всего этого. Потом, много позже, он признался: «Ответственность перед отдельно взятым человеком для меня больше, чем ответственность перед отечеством моим»^[47]. Собственно, советский режим, который доставил ему, как и многим его коллегам, множество мучительных неприятностей, он не отвергал ни прямо, ни косвенно. Просто коммунистическую идеологию он в упор не видел. Потому по ее поводу даже не рефлексировал, чем занималась с разной степенью успеха большая часть талантливых мастеров нашего кино. Их путь лежал от «Заставы Ильича» Марлена Хуциева к «Городу Зеро» Карена Шахназарова. Когда в фильме «Поезд остановился» Вадима Абдрашитова, могло показаться, что довольно было что-то поправить в локомотиве, исправить скоростемер, и наш паровоз вперед лети...

Не полетел. Побуксовал еще немного (см. «Премия», «Мы, нижеподписавшихся...», «Прошу слова») и... развалился. Какому бы то ни было мировоззрению Сокуров предпочитал и предпочитает миросозерцание. Все производственные драмы «развитого социализма» и лирические переживания его героев были совершенно неинтересны автору художественного фильма «Одинокий голос человека». В свою очередь, Режиму был абсолютно неинтересен одинокий голос дебютанта Сокурова, и потому его фильм пролежал на заветно-запретной полке без малого десять лет. Миросозерцанием заниматься он, как правило, предпочитает в хорошей компании. То с Андреем Платоновым («Одинокий голос человека»). То с Бернардом Шоу («Скорбное бесчувствие») и с Гюставом Флобером («Спаси и сохрани»). То, наконец, с великим Гете («Фауст»). Первые три фильма были сняты еще при советской власти. Они казались современникам надмирными. Идеологическим функционерам – оторванными от действительности. Хотя бы потому, что он игнорировал человека социализированного и интересовался человеком отдельным. Отдельным как остров в океане. И вот так получилось, что он, «оторвавшись от земли и от народа», с высоты своего надмирного положения поставил нашему обществу жесткий диагноз – «Скорбное бесчувствие», который несколько позже был подтвержден Кирой Муратовой в «Астеническом синдроме». И уже только много позже, на «вскрытии», благодаря фильмам Алексея Балабанова, мы воочию увидели, как далеко зашла болезнь общества. Задним числом стало понятно, что организм уже не поддавался амбулаторному лечению. И сегодня до нас не очень доходит, что философы-художники видят дальше и глубже популярных беллетристов. У Сокурова свои взаимоотношения со зрителями. Вот как он их для себя сформулировал:

«Когда-то меня очень беспокоило, что у моих фильмов мало зрителей. Сегодня – нет. Настоящее искусство предполагает избирательность и узкий круг. Это обязательные условия его, искусства, существования. Массовый спрос на какое-нибудь произведение означает для меня только одно: в этом произведении есть серьезные художественные проблемы, изъяны.

И еще: опыт показывает, что люди, которые по-настоящему встретились с моими ли фильмами, с фильмами ли других режиссеров, которые выбирают индивидуальный путь, – эти люди уже кресел не покидают. Остаются. Этим людям никогда не будет ни слишком много, ни слишком мало. И для меня честь делать для них картины. Большая честь»^[48].

Я это суждение готов разделить с одной оговоркой. «Настоящим искусством» может быть и то, которое ориентируется на массовые чаяния, которое опирается на массовое отчаяние. Чайания и отчаяния миллионов – это, ведь само по себе феноменально, это уже пространство истории, граничащее с зоной мифологии. Как, например, в фильме «Русский ковчег». Это очень неожиданное кино. Это не урок истории России. Скорее – философствование по поводу истории и культуры России, по поводу ее мифологии. Европейский гражданин путешествует по европеизированной Руси, средоточием которой и является Эрмитаж, вытянувшийся вдоль Невы. Европейец идет по залам, изумляясь способности русских к подражанию, их замечательному таланту копировать и делать списки с оригинала не хуже оригинала. И только успеваешь все время приговаривать то от ужаса, то с восхищением «ой-ой-ой» и причмокивает языком. Собственно, все изумление «ревизора» в том, как азиатчина Руси смогла соединиться с цивилизованной Европой, как Европа покорила Россию и как она при этом уцелела в России. Он-то знает, что Азия есть Азия и что Европа есть Европа. И он видит, что они сошлись. Мы до сих пор ищем особый путь для своей страны, а она уж который век следует им. Эта тяжелая дорога, по которой идти нас понуждают кнутом и пряником, тиранией и рынком. У Сокуровского героя, закружившегося в мазурке, почти вырвалось: «Боже, как весела и празднична Россия!» Заключительная мазурка – кульминация фильма, самая впечатляющая его сцена и самая экспрессивная. И в такой момент до конца понимаешь, зачем Сокурову нужно было снимать эту картину одним планом – без монтажных стыков, скачков, бросков. Вот она – жизнь на одном дыхании! И вот она – многовековая история и тоже на одном дыхании. Откровение сокуровского фильма в том и состоит: «Боже, как коротка, почти мгновенна история!»

«Молох» о том, как она трагична в своей будничности. Как будничен и обыкновенен сам тиран. Его безумие – всего лишь маска безумия «биомассы». «Телец» – вторая глава задуманной тетралогии. Ленин, пребывая все еще на вершине власти, не контролирует не только историю, но и власть. И это бы ладно. Но он не властен и над собственным сознанием. С этой точки зрения драма Гитлера – не такая уж и драма. У него что-то там атрофировалось. У него, бедолаги, какое-то половое расстройство и утрачен вкус к хорошей еде, к иным радостям жизни. Но ему все еще доступно наслаждение властью. Он еще на этом свете. Ленин уже по другую сторону реальности. Насмешка над Гитлером в другом. Средних дарований обыватель вознесся на вершину мира, а в быту, вне своей зажигательной риторики, вне своего мундира, имперского антуража, обожания толпы идеалистов он – ничто. И тшится быть нормальным земным персонажем, а выходит одна судорога. С нашим Ильичом – другой случай. На краю жизни он не может умножить двузначные числа в уме. Он пытается, но не знает, как к этой проблеме подступиться. Жена подсказывает: «столбиком». Его мука и отчаяние от того, что его оставил рассудок. Тот самый, что был стержнем его внутреннего мира. Тот, в который он пытался заточить весь мир. Его рассудок призван был заменить и совесть, и мораль, и любовь. Что целесообразно, то и свято. Что логично, то и неизбежно. Рационализм – превыше всего. На этом, по Сокурову и Арабову, и основан ленинский глобализм. Неважно, какое он имел отношение к реальному историческому персонажу. Важно, что ленинский молох пострашнее гитлеровского. Важно, что это – та реальность, которую XX век переварил и которую XXI еще долго будет отрывивать. Что касается Владимира Ильича и Надежды Константиновны, то они свой век доживают в тиши Горок, на природе и в изоляции от разума. Эта парочка в какую-то минуту могла бы вызвать вполне пасторальные ощущения. Как гоголевские старосветские помещики. Они и есть Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, но, разуме-

ется, карикатурные, трагические и фарсовые сразу, поскольку из их отношений вымыты без остатка любовь и душевность, заменой которым стали рефлекторные жесты и генеральный секретарь. Что правда, то правда: сон разума рождает чудовищ. Но вечная бессонница разума способна вызвать к жизни такое, что не может и присниться. Смерть прибрала разум героя, а тело оставила нам. На несчастье нам и во славу науки. Наука от лица всемирного и всепобеждающего разума отплатила Ленину-молоху тем, что сохранила на века его пустую оболочку. Смысл следующей части тетралогии Сокурова «Солнца» открывается, если держать в голове предыдущие две части. И Гитлер, и Ленин – безнадежные пленники тех вершин, к которым они шли, на которые столь целеустремленно взбирались. Спуститься с них они уже не могут при всем желании. В своем безумии они как в заточении, из которого побег – невозможен. А император Хирохито, оказавшийся императором не по своей личной воле, осторожно шаг за шагом спускается со своей заоблачной вершины в частную реальность. Кто куда: одни вверх по лестнице, ведущей вниз и далее в бездну; другой – вниз, по той же лестнице, к себе самому. История императора Хирохито в изложении Сокурова – история простого смертного, вознесенного многовековой традицией на национальную вершину. Там, в надмирном пространстве, предельно регламентированном и ритуализированном, он как бы нечаянно остался вполне деликатным и, по русским понятиям, интеллигентным человеком. Рискну сказать, чеховским персонажем со своей «скучной историей» императорского житья-бытья. Там, на троне, его и застала Вторая мировая война, которая выдернула из-под него многовековую традицию. Вот он и спустился с неба на землю, где для американских журналистов он – всего лишь экзотическая достопримечательность, а для своего народа – померкшее небесное светило. Схематично схожую ситуацию в свое время претворил Чаплин в комедии «Король в Нью-Йорке». Сходство и невольное, и сознательное: в «Солнце» император скрашивает время просмотром фрагментов чаплиновских короткометражек, а потом в меру своей артистичности пробует повторить гэги Чарли. Так он пытается найти контакт с реальной действительностью. Самая мучительная драма для Сокурова связана не с личной участью каждого из трех властителей, а с общей судьбой вверенных им толп. Каково целому народу отрешиться от своего божественного статуса...

А на пороге уже новый вызов – искушение массовой культурой с ее демонической энергией. Иначе, по Сокурову – искушение безумием.

«Но это не безумие отдельно взятого параноика, – говорит Сокуров, – это опаснее, это безумие миллионов. Главный ужас и главная опасность заключаются в этом. Меня в отчаяние приводит то, что происходит сейчас у нас в стране и что ползет на нас из телевизионного эфира. Потому что в этом зеркале опять множатся рожи – не лица, а рожи. Их постепенно становится все больше, они наступают... эти клыки, эти кошмарные слюнявые морды, заросшие шерстью...»^[49].

Перед лицом этой угрозы и под впечатлением ее режиссер снимает заключительную часть своей тетралогии – «Фауста». «Фауста» Александра Сокурова и Юрия Арабова вернее было бы назвать «Мефистофелем».

Сценарист Арабов это прокомментировал так. В XXI веке обнаруживается разрыв человека не только с Богом, но и с чертом. В финале мы видим ничтожного Мефистофеля, побиваемого тяжелыми камнями.

Человечество, по мысли авторов устремлено к идее торжества рационализма над всем иррациональным. В том числе, и над Любовью. И над Человечностью.

Человек в этом случае склонен не просто гнать от себя эти невещественные, но сущностные субстанции. Он стоит перед необходимостью изгнать их из себя. Уже не черт страждет найти человека, чтобы заключить с ним сделку, как полагает Арабов; это люди выстроились в очередь к дьяволу с предложением продать ему душу практически за бесценок.

Таков новый цивилизационный поворот, перед которым оказался Индивид в XXI века.

Алексей Балабанов

Если Сокуров исследовал участь человечности на верхних ступенях общественно-политической пирамиды, то Алексей Балабанов занялся ее отслеживанием на самых нижних ее этажах и в подземелье, в подполье сознания. Он прожил коротко, но плодотворно. Ушел из жизни на 55-ом ее году, оставив нам с два десятка картин. Первое, что вспомнилось с вестью о его кончине, – его последний фильм «Я тоже хочу», где кинорежиссер и член Европейской Киноакадемии Алексей Балабанов умирает у подножия разрушенной Колокольной счастья посреди ядерной зимы... Память бывает крайне близорукой. Вот и на этот раз она упустила из вида самую личностную его ленту – «Мне не больно». Это картина о том, как истончается и угасает жизнь близкого человека. О его предсмертных мгновениях реального счастья. Картина датирована 2006 годом. На самом деле ему давно было больно. Хотя снимал он картины почти беззаботно, как бы безучастно, будто не о своей боли. Он один из немногих мастеров кино, если не единственный, кто прочувствовал боль перелома общественного сознания, кто беспощадно описал его травму. И не только ту, что случилась с обрушением советского режима. Он диагностировал родовую травму.

Его фильмы от «Брата» и до «Кочегара» – своего рода медицинская карта нашего общественного организма, где зафиксированы все инфаркты, инсульты, частичная потеря памяти, стрессы, мании величия и преследования...

Результаты анализов Балабанова впечатляющи.

Начало его основательной антропологической практики, пожалуй, было положено в новелле «Трофимъ», которую режиссер снял для альманаха «Прибытие поезда», который в свою очередь был приурочен к юбилею рождения кино. Мужик из ревности убил брата топором (как издревле принято на Руси), хотел повеситься да не получилось – веревка оказалась хилой. Тогда с сумой поехал в тогдашний Санкт-Петербург, где на перроне столкнулся с киноаппаратом. Из простодушного любопытства заглянул в объектив, да не один раз, чем очень рассердил французского оператора, но засветился на пленке. Сам он потом пропал, заглянув сначала в кабак, потом в бордель, и всякий раз делился с первыми встречными ужасом своего преступления. И, наконец, оказался в участке, где и потерялся его след. Тень его мелькнула через много лет на пленке, которую нечаянно отыскал ленфильмовский ассистент режиссера (Алексей Балабанов). Пленку с прибытием поезда в Санкт-Петербург во славу кино прокрутил на мовиоле его шеф (Алексей Герман-старший). Прокрутил второй раз. Неопрятный мужик, лезущий в объектив, конечно же, компрометировал торжественность момента, и режиссер повелел монтажнице вырезать мужика, что она послушно и сделала, а кусок целлулоида выбросила в корзину. За человеком канула в небытие и его экранная тень. И тем не менее, спасибо детищу Люмьеров, посредством которого режиссер Балабанов рассказал выдуманную историю про выдуманного человека. По ходу повествования автор обнаружил и простодушно удивился тому, как близко друг от друга в человеке искренняя сердечность и звериная жестокость, незамутненная человечность и темная мощь бесчеловечности. Комментарием к этому художественному вымыслу могли бы стать наблюдения и соображения писателя-фронтовика Виктора Астафьева. Он на вопрос корреспондента, что значит быть русским, отвечает:

«Такая линия пошла в нации: добродушие рядом с жестокостью, с остервенелостью, безволие – с огромной волей... Сердечность, а рядом бессердечие, подонство, неуважение к себе <...> Неуважение к себе – значит неуважение ко всем остальным... Фронт все проверяет. Там край проверяется, все грани проверяются <...> Как-то победили <...> Организованную нацию, образованную <...> Кровью, трупами <...> Сколько положили народища <...> > Основа еще есть. Ее бы не растереть в порошок, не распустить как кудель...

Тогда, конечно будет плохо. Тогда – перерождение, тогда распад страны. Распад тяжелый. Его даже не предугадаешь, какой он будет. А пока <...> Пока еще можно вполголоса прокричать: „Я – русский“»^[50].

Сказано двадцать лет назад. В фильме «Про уродов и людей», который был снят позже первого «Брата», но задуман и написан до него, рассказано о том сколь может быть губительной смесь простодушного идеализма и циничного прагматизма.

Некий господин Иоганн одержим идеей коммерциализации фотографической порнографии. Он вовлекает в свой бизнес молодого идеалиста по фамилии Путилов, одержимого идеей фотографической художественности и развращает его. Развращает он и добропорядочное интеллигентное семейство. Бизнес берет верх над эстетикой, а цинизм – над идеализмом. Подрастающие сиамские близнецы тоже становятся товаром. У них ангельские голоса; они на пару играют на баяне и поют: «Однозвучно звенит колокольчик...»^[51]. Публика счастлива. Физическое уродство, приправленное самодеятельной сентиментальностью, имеет успех. (Сегодня это едва ли не самый ходовой товар – см. таблоидные шоу, типа «Пусть говорят» и «Прямой эфир» на наших каналах).

Грань между так называемыми «уродами» и, условно скажем, нормальными людьми в фильме делается совсем зыбкой. Чтобы обострить эту ситуацию Балабанов и ввел в обособленное пространство своей киношной кунсткамеры сиамских близнецов. Они-то по ходу сюжета раздваиваются в переносном смысле: один по серьезному влюбляется, другой безнадежно спивается. А физически они по-прежнему нераздельны.

Иоганн и Путилов, разойдясь, напротив, ментально сближаются и становятся сиамскими близнецами в переносном смысле. В финале обездоленный, больной Иоганн забредает в кинотеатр, где видит движущуюся порнографическую картинку, им придуманную, им поставленную. Только теперь этот аттракцион называется «фильмой». Ее режиссер – идеалист Путилов. Прежний рыцарь фото- и кино-ремесла обернулся практичным бизнесменом. Превращение одной крайности в противоположную через десяток лет жестко аукнется в самом шокирующем фильме Балабанова – «Грузе 200». Пожалуй, трудно найти другого российского кинорежиссера, который был бы так чуток к тому, что происходило в подкорке нашего общества на протяжении последних двух десятков лет. И который бы так последовательно отслеживал все стадии его тяжелого хронического недуга.

Собственно, Балабанов делал в нашей стране ту же работу, что проделал Анджей Вайда – в своей. В своих воспоминаниях польский режиссер привел строку из «Макбета»:

«Если бы мог ты, доктор, исследовать мочу моей страны...»

А затем определил свое и коллег предназначение стать «исследователями урины своей страны».

«И на результаты наших анализов, – добавляет он, – в мире смотрели приблизительно с тем же интересом, что на анализы мочи Брежнева, добытые ЦРУ»^[52].

А общество – это живой организм. Ему больно, когда внутри что-то нарушено, изношено, изъязвлено... Когда снаружи все вроде бы и ничего, а болезнь уже берет свое.

Первый «Брат» – фильм о человеке, выжившем на войне, но на гражданке оставшимся без крыши. Как идеологической, так, впрочем, и государственной. Все, чем он одержим, так это инстинктом животной справедливости. Цена человеческой жизни для него вдруг разом понизилась и практически обесценилась. Он легко убивает. И в кадре нет корчей умирающих людей. Будто это компьютерная «стрелялка». Будто это и не убийство живых, а всего лишь устранение неодушевленных помех. Остался с ним один моральный поводырь – лирика отчаяния Бутусова.

Второй «Брат» – романтика вооруженного реваншизма, с идеей которого герой Балабанова мотается по миру, пересекая океаны и континенты, по дороге кого-то убивая с привычной непринужденностью, кому-то щедро благодетельствуя.

«Война» о том, как война стала миром, состоянием, повседневностью.

«Жмурки» – все тоже самое, но доведенное до гротеска.

«Мне не больно» – последняя судорога боли перед забытьем.

«Груз 200» – это за пределами всего. Войны, боли, смерти, идеологии, вечности и даже любви.

Фильм был снят после 1991-го, но снят он был о том, чем жила страна до 1991-го.

«Груз 200» – отходная по советскому прекрасноту. Лирический герой Балабанова мутировался в монстра, в нелюдя. Платоник – в сексуального маньяка. Нежная душа – в жестокого садиста...

И если существует в зазеркалье отдельная жизнь, а с ней – какие-нибудь межличностные отношения, моральные принципы, общественные ценности, то они могли бы предстать такими, какими описаны и запечатлены в «Грузе 200».

Не успели в кинообществе стихнуть возмущенные возгласы по поводу «Груза 200» Алексея Балабанова, как автор вбросил в прокат следующий шокирующий артефакт под названием «Морфий». Возгласов и негодований на этот раз было не меньше. Первые из них раздались сразу после предварительных показов. Экспертное сообщество тут же и раскололось.

Были слышны чистосердечные признания типа: после просмотра фильма молодому человеку не захочется стать доктором и лечить людей, а захочется повеситься. Что, правда, то правда: фильм «Морфий» – не самое верное пособие по выживанию. В нем много чего неприятного: ампутация, ненормативные роды, трахеотомия ребенка, рвота в нагрузку к анальному сексу, обожженные тела, обугленные лица...

И отчего так приключилось в этом фильме?

Вроде никаких предпосылок к тому не было. Литературная основа – ранняя проза Булгакова «Записки на манжетах». Сценарий по ее мотивам написан Сергеем Бодровым-младшим, который сам и собирался снять фильм. Конечно, рассказ «Морфий» о молодом докторе, который по случаю «подсел» на наркотик, не заражает хорошим настроением, не заряжает бодростью. Но, все-таки, Булгаков есть Булгаков. Этот автор далеко не первый мизантроп в отечественной литературе. Да и младший Бодров, так рано ушедший из жизни, тоже не отличался чрезмерной депрессивностью своей повседневности. Единственно, что могло бы насторожить в этом создании, так это имя кинорежиссера. Действительно Алексей Балабанов умеет огорчить и массового зрителя, и зрителя элитарного. Ему под силу настроить против себя едва ли не все категории граждан: рабочих, крестьян, интеллигентов, антисемитов, западников, почвенников, сталинистов, антисталинистов, патриотов, антипатриотов, старых русских, новых русских, новых советских и старых, заслуженных антисоветчиков.

Примечательна к режиссеру претензия: зачем он своей мизантропией отягощает нашу повседневность. Предположим, ему, больному, надо излиться, освободиться от терзающих его душу наваждений, а нас-то, здоровых, зачем впутывать в свои подсознательные комплексы? Он болен – он пусть и лечится!

Ужасная мысль, однако, посещает, столкнувшись с таким «медицинским» случаем: так ли здоровы мы сами – каждый по отдельности и все вместе?

«Морфий» – не пролог к «Грузу», не предвестие того, что случилось в благословенную эпоху советского застоя, а его продолжение. Только «груз» этот еще тягостнее.

Этот фильм Балабанова про болезнь распада и разложения личности, что добралась до доктора. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях.

К слову, фильм совсем не болен натурализмом, в чем его склонны были подозревать многие критики. Он надежно посеребрен ненавязчивой стилистикой немого кино и серебристой лирикой Вертинского.

Еще, к слову, упреки к фильму в антисемитизме на том основании, что неприятный герой, член РСДРП, наделен еврейской фамилией, совсем уж абсурдны. Тогда можно было в том же укорить и «Собачье сердце» за Швондера. Затем – в русофобии за гипофиз Клим Чугункина. И т. д.

У Булгакова за рассказом о юном враче, высадившемся на заснеженной равнине и лечащим ее обитателей от сифилиса («Звездная сыпь»), следует «Морфий», где изложена история болезни другого юного врача, и к тому же от первого лица в виде дневниковых записей.

Сценарий, написанный Сергеем Бодровым-младшим, соединил оба рассказа в одно повествование и представил обоих героев в одном лице. И даровал им одну судьбу на двоих. Только теперь это взгляд на трагедию души не изнутри, а со стороны, издалека; дистанцию как раз и дает почувствовать стилизованная эстетика Великого Немого.

В рассказе доктор Поляков ищет спасение от боли физической и нравственной, от тоски одиночества в морфии и в литературе (для него дневник как последняя ниточка, связывающая его падающую в пропасть бессознания жизнь, с рассудком).

У режиссера Балабанова доктор Поляков утешается сексом с Анной Николаевной, Вертинским и синемаграфом. На периферии его сознания: снежная метель и пожар революции. Фильм так организован, что невольно, без какой-либо подсказки режиссера, обе стихии соединяются в одну.

Фильм так организован, что в зале кинотеатра приходится переживать не столько за вчерашний, сколько за сегодняшний день.

«Доктор» Балабанов пользуется прошлым, как медицинским инструментарием, с помощью которого простукивает, прослушивает, делает анализы крови, мочи, кала и что еще там приходится рассматривать под микроскопом. Только при этом надо иметь в виду, что «доктор» Балабанов – по медицинской специальности не терапевт, не хирург, не анестезиолог. Он – врач-диагностик.

В упоминавшемся рассказе «Звездная сыпь» есть эпизод с пациентом, который пришел к врачу с жалобой на горло. Доктор сразу понял, что это сифилис. Но несколько замедлил с определением, опасаясь повергнуть больного в шок. Потом, все-таки, мягко сказал ему, что тот болен нехорошей болезнью. И назвал ее. Вопреки ожидавшемуся эффекту, пациент не испугался. «Это что же?» – спросил он. И потом, сколько доктор не рассказывал ему о возможных последствиях заболевания, о том, как долго ему придется лечиться, мужчина никак в толк не мог взять, почему из-за заложенной глотки он месяцами должен будет втирать в себя какую-то черную мазь.

А на дворе – Революция, Заря новой жизни...

Случай уже не медицинский, а исторический.

Сквозь кристаллик давно оставшегося позади времени видно, почему нам не удаются рывки и прорывы в светлое будущее, к звездам... И понятно почему раз за разом, хоть в 1917-м, хоть в 1956-м, хоть в 1991-м на всех разломах, после всех упований и надежд, проваливаемся в бездну разочарований и тяжелой безнадёги. «Морфий» – про болезнь распада (Той самой, что диагностировал писатель Виктор Астафьев) и разложения личности в пору революционных метелей и в преддверии перманентной гражданской войны. Мор добрался до врача, что пытался лечить народ и заразился сам неизлечимым недугом. В этом суть ужаса, а не в тех или иных физиологических подробностях, которые с содроганием живописали рецензенты. Казалось, что именно эта картина – край отчаяния автора при взгляде на то, как и куда движется мир. Оказалось, что можно пойти дальше. В «Кочегаре» Балабанов шагнул дальше. Фильм несложен по языку. Напротив – прозрачен до самого дна. Вернее – до бездонья. Исто-

рия простая, ясно изложенная, абсолютно законченная, отдаленно напоминающая трагическую участь шута Риголетто из одноименной оперы Джузеппе Верди. Впрочем, судите сами. Жил-был кочегар. Он жил-был с утра до вечера в кочегарке. Страна давала на-гора уголек, а он его кидал в топку в такт музыке, звучащей за кадром. Его бывшие однополчане, а теперь добросовестные и безотказные киллеры привозили в черных полиэтиленовых мешках трупы тех, кого им заказывали конкурирующие меж собой фирмы. Трупы заправляли в печи, подталкивали кочергой и объясняли молчаливому якуту, что это плохие люди. Он верил. Барыша с этого не имел, кроме пачки чистой бумаги, на которой выстукивал рассказ о доисторическом русском разбойнике. Рассказ не дописал по вполне уважительной причине. В один из зимних вечеров привезли очередной мешок, сказали, что проститутка, еще, бог знает, что наплели, словом, плохой человек. Воткнули труп в огненное горло, протолкнули кочергой...

Когда он понял, что сжег собственную дочь, рыдать не стал, подобно шуту Риголетто, без разговоров порешил своих сослуживцев, вернулся в кочегарку и вскрыл себе вены. Умирал он на глазах ничего не понимающего ребенка, который сфотографировал на свою мыльницу смерть кочегара. Вот, собственно, и все, если не считать черно-белого послесловия. Оно – своего рода экранизация рассказа героя о русском каторжанине. На экране как бы доисторическое прошлое, чуть ли не каменный век. Заросший детина убивает якута, насилует его жену, а потом просто лупит ее палкой. Что бы это значило?

Контуженый майор спрятался в кочегарку от реальности, отгородился от исторической несправедливости мира думой, которую тщетно пытается перенести на бумагу. Биографических подробностей немного. Пожилой якут прошел Афган, дослужился до майора, за одну из успешных операций получил Звезду Героя Советского Союза, по контузии демобилизовался. Жена далеко – в Детройте, откуда надоедает дочери международными звонками с просьбами позаботиться об отце. Дочери не до этого – у нее бизнес и любовник. Семья разбежалась. Истлели и прочие узы. В их числе и те, что были нажиты воинской службой в Афганистане. «Кочегар», несмотря на весь аскетизм изобразительных средств (оператор Александр Симон), убеждает в первую очередь своей художественной стороной. Притом совершенно как будто бы и неосязаемой, неосознаваемой. Ну, швыряет человек уголь лопату за лопатой...

Ну, покачиваются в джипе два амбала с непроницаемыми лицами...

Следуют одна за другой монтажные перебивки. Это самое начало фильма. Но сразу понятно, что это не просто кино, но что это кинематограф. Что это настоящее, подлинное. Это беспощадный диагноз тем процессам, что идут в глубинах массового подсознания, что таят гуманистическую катастрофу. В отличие от «Груза 200», с которым прослеживается очевидная связь нового балабановского фильма, «Кочегар» не бьет по нервам какими-либо шокирующими сценами, он просто оседает в сознании зрителя нечаянными и продуманными метафорами, двусмысленными образами, ассоциативными отсылками...

В «Грузе 200» ясно проступил метафорический смысл названия. Гробом с живым трупом, по мнению Балабанова, оказалась позднесоветская действительность. И еще не выветрился тот запах, как дохнуло новым гниением. 1990-е годы автор ощущает и интерпретирует еще страшнее. Сначала на общем плане мелькают высокие дымящие трубы. По ходу сюжета – они все ближе. И по мере того, как кочегарка отставного майора все вернее ассоциируется с кремационной печью, надземное пространство осознается грандиозным символом глобального крематория. Опера Верди в XIX веке вызвала общественный скандал с политическими обертонами. Спектакль запрещался. Чтобы его спасти, монарших особ приходилось понижать в званиях. «Плохой человек» у Верди – не король (как у Гюго), а всего лишь Герцог. Светскую публику шокировал мешок, в котором был упакован труп дочери Риголетто и т. д. В XXI веке общественный цинизм пустил корни столь глубоко, что под подозрением оказалась «священная корова» русской интеллигенции – русский народ.

Если биографических подробностей представленных в фильме героев – по минимуму, то психологических нюансов и вовсе нет. Герои убивают без эмоций, рутинно и деловито. Так же кремируют трупы. Так же занимаются сексом. Это жизнь и смерть – на автопилоте. Эффект иронического осознания ужаса создают проходы двух деловых женщин под бодрящую, и вместе с тем монотонную тему музыканта Дидюли. Под нее шагает при полном параде отставной майор с орденами, медалями, со звездой героя Советского Союза. Он шагает, чтобы убить убийц своей дочери. И опять же – без тени эмоции. В кочегарку, где догорает жизнь кочегара, заглядывает девочка, что прежде не раз приходила сюда полюбоваться на огонь. С разрешения умирающего она его снимает на мыльницу. Это уже и вправду, что-то вроде конца света. Ну, не Света, так Человечности...

Это добывает. Черно-белое послесловие, где дореволюционный каторжанин насилует жену простодушного якута и потом бьет ее палкой, а она просит его бить не больно, уже не так страшно. ...Оказалось, что разорвать круг скованного одной цепью Добра и Зла совсем не просто, если вообще возможно. Послесловием к антропологическим опытам Алексея Балабанова стала его последняя картина – «Я тоже хочу», рассказывающей о том, как праведники и грешники устремляются к единственному месту на Земле – к колокольне счастья, что находится посреди термоядерной зимы...

Режиссер собирался приступить к съемкам новой картины, да «колокольня Счастья» его забрала. Нам остался неутешительный диагноз, который, к слову сказать, совпал с тем заключением, что предъявил его старший современник Алексей Герман-старший в фильме «Трудно быть богом».

Уж такова логика эволюции пост-тоталитарного массового общества.

Картина «Трудно быть Богом» Алексея Ю. Германа о фантазмагорическом путешествии в инопланетное Средневековье, где люди еще не стали людьми. Или: уже перестали быть ими. Картина не о том, что в столице Заливья в Арканаре трудно быть Богом; она о том, что здесь им стать невозможно.

В сущности, нам предложена еще одна Антиутопия. Еще одна версия инволюции человеческой цивилизации, как бы продолжение замятинского романа «Мы».

У Замятина машинные люди отгородились от людей стихийных электронной стеной.

У Германа его герой Румату не захотел быть вождем стихийных рабов, но и не стал их Богом. Из местных на планете остались два оппозиционера, два книгочея. Но и они, перессорившись, убивают друг друга. Выжившие посланцы Земли покидают планету под грустное, но теплое соло на сопрано-саксофоне разочарованного Руматы. Всадники растворяются в белизне заснеженной планеты, ландшафт которой ничем не отличается от пейзажа, за чертой едва ли не каждого мегаполиса государства российского.

Андрей Звягинцев

К тому же клонит и Звягинцев в «Левиафане». Только он в качестве ретроспективной подсветки использовал евангельскую легенду об Иове, заметно ее перенастроив. Нынешний Иов, слесарь Николай Сергеев, оказался лишенным поддержки Бога. Жизнь не научила его смирению. Она его просто сломала и размазала по отвесному краю Бездны бесчеловечья. Более того, выяснилось, что в этом мире уже нет места для Бога и для веры.

Об этом, собственно, думал и высказался сценарист «Фауста», продолжая комментировать то, что ему совместно с режиссером удалось воплотить на экране:

«Когда я посмотрел финал, я понял магическую природу кино – конечный смысл фильма непредсказуем. Я увидел, что мы сделали картину о разрыве современного человека с метафизикой. Обычно говорят: современный человек не верит в Бога. Но порывая с Богом, мы порываем со всем, в том числе и с темным миром. В этом плане мы, по сравнению с людьми Средневековья или эпохи Возрождения, представляем собой плоский лист бумаги. Когда мы порываем с метафизикой вообще, как мне кажется, мы порываем с сердцевиной того, что в нас есть. Так как человек не исчерпывается тем, чем он есть»^[53]. Так ли это? И не в том ли проблема, что в XXI веке человек, играющий все более заметную роль в общественно-политической жизни, «исчерпывается тем, что он есть».

О том, как уплощение человеческой индивидуальности далеко зашло, намекнул Звягинцев в «Елене».

В картине мы видим, как окончательно и бесповоротно истлели и распались человеческие связи в отдельно взятой стране. И наверху – среди новых русских буржуа. И внизу – в спальных районах с хрущобами по соседству с какими-то производственными предприятиями, с незастроенными оврагами.

И дело уже не в социальной пропасти между теми, кто с деньгами в комфортабельных жилищах, и теми, кто прозябает в домах-сотах, перебиваясь с пива на водку. Дело как раз в одинаковой иссохшей человечности там и тут.

В пропасть ухнули оба этажа социального мироздания.

И вот, что хорошо было бы до конца осознать. Та разруха в головах и в сердцах наших – итог не последних двух десятков лет жизни. Это итог столетия с его смертельными мировыми войнами, с его душегубскими гражданскими войнами, с его опустошительными идеологическими сражениями, с мифологическими надстройками.

Антибуржуазная революция 1917-го подготовила почву бесчеловечности, на которой сегодня выросло то, что выросло.

Респектабельный вдовец поступил рационально, взяв в жены ту, кто его выхаживала в больнице – медсестру Елену, женщину простую, добросовестную и, кажется, добросердечную. Они живут без любви, но ладно и складно. И прекрасная Елена поступила рационально, когда поспособствовала кончине своего не очень здорового, но состоятельного мужа, чтобы помочь своим родным деньгами и жильем.

Стихийные люди с окраины мегаполиса переезжают из «хрущобы» в хорошую квартиру в хорошем районе, потеряв по дороге нечто сущностное – человечность.

О надвигающейся гуманитарной катастрофе, о ее корнях предупреждал и фильм Андрея Смирнова «Жила-была баба». Это картина о том, как большевистское неоязычество каленым железом выжигало в народе христианскую мораль...

Культура, намекая на возможную беду, свидетельствует о прошлом, комментирует настоящее и заглядывает в будущее. Вольно же нам считать (или не считать) ее показания и предсказания...

Сегодня мы не спрашиваем, по ком звонит колокол культуры? Возможно, потому, что он звонит уже не по нам, «на три поколения запродавшим рябому черту».

Он звонит по тем, кто идет следом за нами.

«Нелюбовь» Звягинцева начинается неторопливой панорамой по сухостою в лесу: неживые деревья с искривленными позвоночниками, покосившиеся, отвалившиеся, согбенные и безнадежно несчастные. Мелькнул обнаженный корень дерева. Он еще раз попадет на глаза, но уже вырванным из земли, когда волонтеры будут прочесывать лес в поисках исчезнувшего мальчика.

С высокого края оврага открылся вид на другой лес – лес бетонных многоэтажек, вытянувшихся по стойке «смирно». Москва реновационная?..

Герои, что бесхарактерны и безличны как новые дома, скучны как сухой валежник в запущенном лесу. В них ни лирики, ни романтики, ни загадочности, ни простого человеческого обаяния. Они по-человечески неинтересны. Но это выбор авторов. Несогласные с фильмом не могут допустить, что неинтересных людей нет, или: что нет простых людей. А они есть и их довольно много. И гораздо больше, чем интересных и сложных. И их совершенно невозможно препарировать, исследовать, объяснять... Они лишены объема. Такой человек прост, как страница, вырванная из блокнота. Либо она пустая, либо – исчеркана не пойми, как и чем. Что, впрочем, не помешало русским классикам наградить этот люд статусом «священной коровы».

Автор «Войны и мира» вывел в качестве представителя такого мужика Платона Караева. И тем не менее граф Лев Николаевич Толстой предварил первую публикацию своего романа самокритичным разъяснением:

«Я пишу до сих пор только о князьях, графах, министрах, сенаторах и их детях и боюсь, что и вперед не будет других лиц в моей истории.

Может быть, это нехорошо и не нравится публике; может быть, для нее интереснее и поучительнее история мужиков, купцов, семинаристов, но, со всем моим желанием иметь как можно больше читателей, я не могу угодить такому вкусу, по многим причинам».

И далее причины. Их штук семь. Одна из ключевых:

«... Жизнь купцов, кучеров, семинаристов, каторжников и мужиков для меня представляется однообразною и скучною, и все действия этих людей мне представляются вытекающими, большей частью, из одних и тех же пружин: зависти к более счастливым сословиям, корыстолюбия и материальных страстей. Ежели и не все действия этих людей вытекают из этих пружин, то действия их так застилаются этими побуждениями, что трудно их понимать и потому описывать».

Вкусовая:

«... жизнь этих людей некрасива».

Оскорбительная:

«...я никогда не мог понять, что думает будочник, стоя у будки, что думает и чувствует лавочник, зазывая купить помочи и галстуки, что думает семинарист, когда его ведут в сотый раз сечь розгами, и т. п. Я так же не могу понять этого, как и не могу понять того, что думает корова, когда ее доят, и что думает лошадь, когда везет бочку»^[54].

Впрочем, как мы знаем, жизнь и культура так или иначе побудили писателей попытаться понять, что думает «священная корова», когда ее доят, и о чем может размышлять лошадь, когда везет бочку. И граф пытался понять, и менее высокородные литераторы – Достоевский, Островский, Чехов, Горький, Платонов немало преуспели по этой части. Но тут надо признать, что и купцов, кучеров, семинаристов и будочников, и лавочников коснулась тень просвещения и окультуривания, а с ней пробудилась охота к рефлексии, пусть и неловкая, смешная, как у чеховского Апломбова, поминающего не к месту про Спинозу. Или агрессивная, как у шукшинского Глеба Капустина, слышавшего звон про первичность материи. Наметился процесс окультуривания тех слоев населения, которые имел в виду Толстой.

Процесс шел зигзагообразно и разнонаправлено. Репрессии, ГУЛАГ, войны, жесткие режимы, оттепельные послабления, – все это нагибало и распрямляло «простых людей». И снова нагибало, расплющивало и опустошало их.

Нынешнее отупение «священной коровы» стало столь очевидным, что последний фильм Звягинцева, отразивший его, не мог не вызвать резкого общественного сотрясения. И причем в первую очередь не на политической подкладке, а на почве гуманитарной. Как в случае с балабановским «Грузом 200».

Но тогда кто-то мог обольщаться, что это не про настоящее. Про советское прошлое. Тогда мы как-то не отдавали отчет, что на кону стоит не просто человеческая жизнь, но собственно – человечность, исчезновение которой и будет означать конец человеческой (в смысле человеческой) цивилизации.

Теперь особенно стало ясно, что «свидетельские показания» об идущей на убыль, издыхающей человечности дают фильмы Звягинцева. И зло в «Елене» уже воспринимается как нечто рациональное в этом рациональном из миров. Успешный предприниматель берет в жены медсестру, что так профессионально его выхаживала в больнице. Она столь же добросовестна в ведении домашнего хозяйства, как и в исполнении супружеских обязанностей в постели. Но и она, простая русская женщина, воплощенная доброта, из рациональных соображений отправляет на тот свет своего мужа-благодетеля, брак с которым был заключен явно не на Небесах. Да и в отношениях отца с родной дочерью нельзя было заметить особой теплоты.

Нелюбовь уже в «Елене» стала подспудным лейтмотивом, ровным потоком текущей повседневности. И обернулась корыстным преступлением. Но таким мирным, таким будничным, таким не слышным...

Одним «грузом 200» стало больше.

В «Левиафане» Зло безлично и безбожно. Оно овладело государством. Оно стало им. И оказалось несовместным с человеческим человеком.

Где-то в начале 2010-х ожидался конец Света. Федеральные каналы усердно нас, телезрителей, готовили к его встрече. Было множество и спекуляций, и розыгрышей. Ближе к сегодняшнему дню шутки кончились. Но, как это часто бывает, вчера наступило внезапно. Сегодня мы живем уже после конца Света. Но живем так, как если бы он не наступил.

Об этом как раз и последний фильм Звягинцева «Нелюбовь». О жите-бытье, оторванном от прошлого, безразличном к будущему. О людях, из которых выкачена какая-либо мораль, самобытность, живая любознательность или просто характерность. Лица неинтересные. У офисного труженика Бориса – очевидно безвольное. У его супруги Евгении, с которой он разводится, – каменное. Секс есть, но отдельный от чувств. И деторождение – не цель, а его нечаянное последствие, осложняющее течение регламентированной жизни. И все повязаны зависимостями – кто от прибыльной службы, кто от нечаянного брака. Кто-то не может отлепиться от смартфона, кто-то – от телевизора. Вот, собственно, мы и вернулись на круги своя.

На круги вынужденного интереса к неинтересным людям. И пришлось художнику Звягинцеву заняться жизнью тех людей, что представлялась когда-то Толстому «однообразною и скучною», а действия ее фигурантов казались ему «вытекающими, большей частью, из одних

и тех же пружин: зависти к более счастливым сословиям, корыстолюбия и материальных страстей».

Таких персонажей и вправду, неинтересно интерпретировать, да и бессмысленно что-либо с ними делать. Звягинцев ничего и не делает. Он их наблюдает. Но уже не как доктор-диагност Балабанов, а как врач-патологоанатом.

Речь не о тех его клиентах, что по другую сторону Жизни, а о тех, кто по другую сторону Добра и Зла.

Режиссер холодно и беспристрастно засвидетельствовал последний вздох человечности, предсмертный ее вскрик (у матери) и всхлип (у отца), последнюю ее конвульсию. Это когда родители потерявшегося ребенка увидели в морге обезображенный труп мальчика.

Еще один «груз 200». Увы, безымянный. И то ли женщина не смогла опознать в нем своего сына, то ли отеклась от него окончательно и бесповоротно...

...Между берегами обезображенного леса и урбанизированной реальности сгинул подросток, который в нелюбви был зачат и нелюбовью окружен. Волонтеры попытались спасти его, но тщетно. Чужие для мальчика дяди и тети даны общим планом, почти не персонифицированы. Но едва они сбиваются в группу, почему-то легче становится на душе. Потому, наверное, что это неформальная, но деятельная душевная солидарность.

Человеческая (в смысле – человеческая) цивилизация увидена и опознана художником на изломе.

И снова, как у пушкинского Бориса Годунова, мальчики кровавые в глазах. А также – без вести пропавшие, сгоревшие, якобы распятые, реально раздавленные, расстрелянные, утонувшие и т. д. и т. п.

И с нами многоголовый Левиафан во плоти телеведущего Дмитрия Киселева.

«Мать-героиня» пропавшего ребенка, оторвавшись от ящика с Левиафаном-Киселевым и от смартфона с эсемесками, натянув на себя спортивную футболку с надписью на груди «RUSSIA», выходит на балкон, становится на тренажер с движущейся дорожкой. И начинается бег на месте не без символического эквивока в сторону России без кавычек.

Конечно, уместен сакраментальный вопрос: насколько адекватно отражена в фильме сегодняшняя Россия, уверенно подымающаяся с колен?

Допустим: не адекватно, но тренд-то схвачен точно, и выглядит он более чем убедительным.

Такова уж участь художественных прозрений; они не всегда угадывают будущее в подробностях и в осложнениях, но почти всегда верно указывают направления к нему, оставляя за нами право выбора.

Это история не знает сослагательного наклонения, а современность его не может не знать.

Другое дело, если не хочет знать.

Шоу Бэби-Бум

С некоторых пор Его Величество Дитя стало товаром и к тому же хорошо продаваемым товаром на отечественном ТВ.

Конечно, зритель, окунувшись в море ненависти, источаемой пропагандистскими программами Киселева, Соловьева, Шейнина, Пушкова и Норкина, рад зацепиться за островки сентиментальных эмоций и умилиться непосредственности деток, их чистоте, наивности, нежности и абсолютной невинности. А если они еще и вундеркинды...

Да и руководители госканалов рады предоставить им эти «островки», из коих, впрочем, образовался вполне себе приметный архипелаг гуманизма. Это: «Голос. Дети», «Лучше всех», «Ты – супер!», «Синяя птица», «МастерШеф. Дети», «Два голоса», «Битва фамилий», «Мой папа круче» и т. д.

Назовем этот архипелаг: «Шоу бэби-бум». Федеральное телевидение с одной стороны монетизирует детишек и детство, организуя нам приятную душеспасительную экскурсию на архипелаг «Бэби-бум», с другой – утилизирует то и другое на пользу пропаганде. И тогда телезрителям выкатывают картинки с трупами детей, погибшими на другой войне и на другом континенте. Или того хуже: рассказывают о распятом злобными украинцами мальчике. Вроде ярость «благородная» одних шоу должна противоречить человечности других. Но ничего, как-то они сосуществуют.

А чему тут надо удивляться, если еще сравнительно недавно, не далее, как в прошлом веке, массовые репрессии ничуть не мешали гражданам, обитавшим по другую сторону колючей проволоки, с большим душевным подъемом распевать: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек».

Тогда тоже ведь был архипелаг. Назывался он, правда, «Гулагом».

Так что и человечность со злодейством совместны. Правда, не всякий раз органично.

Что бы органично и искренне обе противоположности сплелись, надобна пара скреп: страх перед неразборчивыми посадками и идеология, обещающая рай на земле. Тогда того и другого хватало. Нынче с обеими радостями – проблемы. Потому нынче усилия в этом направлении выглядят несколько карикатурными. Хотя региональные начальники не шутят. Они стараются на свой страх и риск. В Волгограде юные кадеты поют про свою готовность умереть за дядю Вову. Поют при параде мальчики и девочки с пониманием сложного международного положения своей страны (не хуже Киселева и Соловьева) о том, что если грянет бой, то дядя Вова, мы с тобой. Хоровое пение оснащено подобающими милитаристскими картинками.

В Волгоградской области были призваны и мобилизованы детсадовцы. Они во славу Сталинградской битвы выложили из своих фигурок юбилейные цифры – 75.

Почему-то при этом они стоят на коленях. Это так они благодарят своих покойных прадедов? Скорее всего, потому, что детишки не равновысокие. Получается разницей, что некрасиво, не аккуратно... А когда на коленях, картинка – и патриотичнее. И, наконец, эстетичнее. На телевизионном архипелаге «Бэби-бум» одних детишек обильно поливают сиропом сентиментальности: купают их в восхищении, в аплодисментах, в селфи-сессиях со знаменитостями, дарят призами и подарками, а других детей винтят на улицах российских городов и тащат в кутузки. Говорят, есть такая мексиканская поговорка: «Они пытались похоронить нас, но они не знали, что мы семена».

Они опять этого не знают.

Возможно, Левиафан решил, что если Его Величество Дитя свергнуто со своего неформального престола, то все позволено.

Космос человечности

Не сразу понимаешь, почему эта достаточно банальная мелодраматическая история длиной в восемь серий («Частица вселенной») удерживает внимание, побуждает напряженно вглядываться в лица вымышленных героев и сосредоточенно переобдумывать свою жизнь. Скромный рейтинг «Частицы», по мнению специалистов, обусловлен скромной, по меркам Первого канала, промокампанией. И еще кажется, что сама тема героического покорения и обживания околоземной орбиты, пусть и патриотичноемкая, за последние пару лет поднадоела.

Так представляется на первый взгляд. При более пристальном отношении к сериалу обнаруживаешь другую причину холодности к нему массовой публики. Для сериального формата этот сериал непривычно, чтобы не сказать неприлично, глубок. У Лихтенберга на сей счет есть афоризм: «Если при столкновении головы с книгой раздастся пустой звук, то не всегда в этом виновата книга». Этот вариант иногда надо иметь в виду категоричным зрителям. Глубина пугает и на воде, и в искусстве. В первом случае – начинающих пловцов, во втором – душевно нетрудолюбивых почитателей прекрасного.

Глубина автора предполагает глубину того индивида, что выходит на связь с произведением. Самые «трудные фильмы» (бытовало такое определение в советскую пору) – те, что просты по своей фабульной канве. Особо трудными были тогда для массового зрителя не фильмы Андрея Тарковского, а картины Отара Иоселиани «Листопад», например, или «Жил певчий дрозд», «Пастораль». Состав событий в «Частице» ничуть не притязателен на житейскую и на производственную исключительность.

И полеты космонавтов на орбитальную станцию – рутина. И семейные осложнения в бытовой повседневности покорителей космоса – дело обыкновенное. Жена одного полюбила другого и призналась ему накануне экспедиции. Они договорились соблюсти все ритуальные правила поведения на публике перед отлетом: фотосессия на аэродроме, трогательные улыбки, прощальные объятия, поцелуи...

Разумеется, по ходу последних приготовлений к старту, нелады в семье космонавта слегка выползают наружу. Прежде всего, они становятся очевидными подростку-сыну. Штатный психолог в команде тех, кто готовит экипаж к полету, туго знает свое дело – он сначала угадывает их, потом докапывается до сути. Потом тайное становится явным для всех.

Гармонии человеческого общежития, как выяснилось, нет на Земле, но нет ее и выше. Там, над облаками – авария и дерзания, здесь, на Земле, под облаками – сожаления и переживания.

Вот, говорят, зачем драматургу и режиссеру Ольге Званцовой при таком объеме острожно распутываемых психологических клубков нужен еще необъятный Космос со всеми сопутствующими технологическими приборамбасами?

Как эффектный антураж?

Или как патриотическая государственная крыша для психологических опытов над частнособственническим житьем-бытьем?

Не стану отрицать выгоды ни того, ни другого. Но главная-то выгода, все-таки, в ином. В метафорическом представлении о просторах человеческой психики. Внутренний микромир индивида, по убеждению автора, возможно, и чисто инстинктивному, также беспределен и не изведен, как и мегамир Вселенной. Миры смотрятся друг в друга, как в зеркало. Точнее: как в увеличительное стекло. Собственно, исследованием и обустройством того и другого миров и заняты герои этого продолжительного киноповествования. Надо было Андрею Каманину (Алексей Макаров) на какие-то мгновения пересечься с Надей (Вика Исакова) в косми-

ческой бездне, чтобы почувствовать, как они новы друг для друга, сколь велико по-прежнему их взаимное притяжение, коему нельзя противиться.

Все повествование – череда человеческих откровений. Нет, не так.

А вот как: череда мгновений человечности – будь то сурового Главного конструктора (Андрей Смирнов), или непреклонной Анны Кутовых, матери молодого космонавта (Елена Прудникова-Смирнова) и далее по списку действующих лиц и играющих актеров. Собранные создателями сериала вместе все эти гранулы, молекулы душевности, благородства, эмпатии и образовали ту самую частицу человечности на донышке Вселенной, которым является планета Земля.

И все-таки, зачем тут Космос?

...В этом году исполнится ровно полвека фильму «Космическая Одиссея 2001», герой которого Дэйв Боумен совершил путешествие к Юпитеру (или к Сатурну, не могу вспомнить). Фантастов Кубрика и Кларка волновала судьба веземного Разума, который обитает в Космосе в виде некоего магического Монолита. Последний поспособствовал эволюции разума на Земле. Плодом ее стал компьютер HAL 9000 – предельно рациональный персонаж, но не вполне гуманный от рождения. Дефицит его человечности поставил под угрозу успех космической Одиссеи Дэйва Боумена, которому суждено было в финале обратиться в «звездное дитя».

Что с человеком может статья на краю нашей галактики, Кубрик и Кларк объяснили более или менее доходчиво.

Тарковский вслед за Лемом, отправив психолога Криса Кельвина на космическую станцию, летающую вокруг планеты Солярис, вглядывается в планету, звать которую – Человек. Там – океанская Бездна, в которой трепыхается Нравственность. Нынче на кону исторического прогресса – сама человеческая цивилизация.

Человеки, возможно, и останутся, а человечность может отвалиться за ненадобностью. Как последняя ступень межгалактической ракеты.

Примечания

[42] Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 5. М.: Искусство, 1967. С. 511.

[43] Ямпольский, Михаил. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью порталу «Постнаука». URL: <https://postnauka.ru/talks/48454>. Дата обращения – 28.08.2018.

[44] Ямпольский, Михаил. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью порталу «Постнаука». URL: <https://postnauka.ru/talks/48454>. Дата обращения – 28.08.2018.

[45] Ямпольский, Михаил. «Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира». Интервью порталу «Постнаука». URL: <https://postnauka.ru/talks/48454>. Дата обращения – 28.08.2018.

[46] Палатникова О. Сергей Бондарчук. Его война и мир. М.: Алгоритм. С. 27.

[47] Сокуров, Александр: «Остается только культура». Интервью Светлане Проскуриной // Искусство кино, 2002, №7. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article2>. Дата обращения – 09.09.2018.

[48] Сокуров, Александр. «Настоящее искусство предполагает узкий круг». Фильм «Солнце». Интервью Дмитрию Савельеву. // Искусство кино, 2005, №4. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/04/n4-article15>. Дата обращения – 28.08.2018.

[49] После «Тельца». Перед «Фаустом». Интервью Александра Сокурова Любови Аркус // Сеанс, 2004, №21—22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/pered-premeroy-solntse-aleksandra-sokurova/sokurov-arkus/>. Дата обращения – 28.08.2018.

[50] Интервью Виктора Астафьева. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rqZgFsUpXhk> Дата обращения – 28.08.2018.

[51] О значении музыкальных цитат в творчестве Балабанова см. статью Журковой Д. А. в данном сборнике.

[52] Вайда, Анджей. «Кино и все остальное». М.: Вагриус, 2005. С. 79.

[53] Юрий Арабов о фильме «Фауст» или О том, как человек соблазняет беса. Материал журнала «Фома». URL: <https://foma.ru/yurij-arabov-o-filme-faust.html> Дата обращения – 28.08.2018.

[54] Толстой Л. Война и мир. Первый вариант романа. М.: Захаров, 2007. С. 7.

Наталия Кононенко Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве А. Сокурова. О временных и музыкальных структурах фильма «Духовные голоса»

Непрерывность становления в творчестве А. Сокурова единого авторского почерка представляется очевидной уже в силу общепризнанной принадлежности фильмов мастера миру авторского кино. Этой теме так или иначе касались многие исследователи. Однако специфические для этого художника особенности длительного развертывания художественного пространства – будь то целостный метатекст творчества или отдельное протяженное произведение (многосерийный фильм, цикл), – остаются малоизученными. При этом ситуация нарастания в XXI веке значимости масштабных, зачастую трансмедийных проектов делает подобные изыскания особенно актуальными. Представляется плодотворным коснуться этого сюжета, обозначив связь между тенденцией к продлению экранной формы – на уровне творчества режиссера в целом и его конкретного экранного произведения (обратимся для этой цели к фильму «Духовные голоса», 1995), – и музыкой как прообразом кинематографической формы и компонентом звукозрительного синтеза. Обращение к феномену сверх-протяженной формы дает возможность трактовать непрерывную репрезентацию на протяжении жизни художника его индивидуального авторского мира как единое спонтанно развивающееся произведение. В случае А. Сокурова к такому подходу провоцирует объединяющая все творчество сквозная интонация высказывания и особенно – звуковой ряд кинокартин. Принцип нанизывания повторяющихся из фильма в фильм музыкальных тем ^[2] становится отражением двух интенций: к непрерывному воспроизведению актуальной субъективной звуковой реальности, а также отчасти бессознательному объединению отдельных текстов в некую глобальную целостность, метатекст.

При таком подходе художественный мир предстает как своеобразное полидискурсивное «произведение» (в терминологии В. Подороги) ^[3], предметом изучения становится не только совокупность собственно кинематографических текстов кинорежиссера Сокурова, но и целостный текст-Сокуров, включающий в себя многогранный жизненный континуум мастера. Такой ракурс чтения возникает благодаря присущей картинам режиссера специфической модальности субъекта видения, проистекающей из непосредственного жизненного опыта мастера. Субъективно трактованная материя повседневности зачастую становится в его фильмах отправной точкой, к которой вариативно применяются разные градации «оптики подлинности». Так, например, в фильме «Франкофония» (2015) парадоксально соотносятся такие уровни приближения к «аутентичной» действительности: повседневная жизнь Автора-режиссера, монтирующего в своем питерском кабинете этот самый фильм (со «скайп-трансляцией» капитанского мостика капитана Дерка в качестве ее особого субизмерения), хроника (французская и русская) времен II Мировой войны, а также стилизованный постановочный пласт, воспроизводящий события последней в эстетизированном квази-хроникальном формате. Симптоматичным представляется факт формирования экранной формы А. Сокурова в рамках ее тяготения к собственным пределам – в ряду метакинематографических явлений. В первую очередь это осознанное использование экранного инструментария для исследования иной, например, живописной, материи – как в ее индивидуально-авторских проявлениях («Робер. Счастливая жизнь», 1996), так и в виде мессиански трактованных «священных сосудов» человеческой культуры («Элегия дороги», 2001; «Русский ковчег», 2002; «Франкофония», 2015).

Совершаются и выходы практически «за грань» собственно киноискусства – например, в музыкальную режиссуру светового площадного действия с элементами кинематографии («Венок памяти», 2006) ^[4]. В этом смысле творчество Сокурова встраивается в характерную тенденцию кризисного переосмысления судеб искусства, которые мы наблюдаем в течение всего XX века в различных попытках возрождения на новом историческом витке архаического мистериального жанра (вспомним о мистериальном проекте А. Скрябина, оперной гепталогии «Свет» К. Штокхаузена (1977—2003)).

При этом внутри собственно кинематографической материи формируется генетически неоднозначный феномен метатекстовости. Склонность режиссера к протяженным экранным проектам на первый взгляд довольно гармонично увязывается с сознательной литературоцентристской установкой мастера. Режиссер открыто декларирует о «языковом» взаимообмене с литературным первоисточником:

«Никого другого, кроме писателя, я не могу подпустить к себе так близко, и ни перед кем другим я не могу открыться так искренне во внутреннем диалоге, как с писателем. ^[5]»

Литературу он называет «последним прибежищем», «настоящими катакомбами», мысля книгу как «некий музей» культурной традиции ^[6]. А в одном из интервью 1996 года замечает, что

«по аналогии с литературой, кино как бы предполагает такую романную форму, о которой я мечтаю и которую я в литературе люблю очень, но к которой я еще, может быть, в кино не пришел» ^[7].

Склонность к продлению экранной – как игровой, так и телевизионной документальной – формы внешне гармонирует не только с отдаваемым литературе пиететом, но и с настойчивой приверженностью характерному литературному жанровому архетипу дневника.

И действительно, именно нарративный компонент аудиовизуального синтеза обычно позволяет генетически связать серийную экранную продукцию с масштабными жанрами эпоса или романа. Однако языковые, драматургические и темпоральные особенности картин режиссера заставляют более расширительно подойти к проблеме генезиса протяженной формы в его творчестве. Надо заметить, что идея особой континуальной связности частей и целого в творчестве А. Сокурова не нова. Так, О. Ковалов делится наблюдением о том, что

«в каждом фильме зреет в свернутом виде последующий ^[8]».

Сам режиссер, комментируя в связи с «Русским ковчегом» идею создания безмонтажного кинематографического произведения, выводит принцип прорастания как основной для своей работы:

«Для того, чтобы сделать фильм на одном дыхании, надо, чтобы в замысле совпадало много разных компонентов, все части замысла должны быть связаны друг с другом и одно должно вытекать из другого, – надо вырастить дерево ^[9]».

Такой органический подход к форме как непрерывно становящемуся целому отсылает к обширной традиции осмысления изоморфизма разных уровней видимого мира – от В. Гете и Ф. Шеллинга до Р. Эмерсона и Г. Торо – и связывает художественное конструирование с мифологическим мирозданием. В аналогичном ключе в отношении текста-Сокурова можно говорить о сознательно и последовательно выстраиваемых метафильмах – сериях кинокартин, которые объединяет не только сквозная тематика, но и элементы фабульного и драматургического изоморфизма (к таковым отнесем «философскую трилогию» – «Круг вто-

рой», «Камень», «Тихие страницы» (1990—1993), «тетралогии о власти» – «Молох», «Телец», «Солнце», «Фауст» (1999—2011)). Кроме того, важными представляются и сквозные для всего творчества философско-культурологические интенции мастера. Отметим среди них общую ностальгическую константу, связанную с острым переживанием утраты современной культурой фундаментального свойства целостности. Не случайно метафорическим камертоном формотворчества у Сокурова становится жанр философской элегии, уходящий корнями в античность. Начиная с ленты под названием «Элегия» 1986 года о Федоре Шаляпине и заканчивая последней к настоящему моменту «Франкофонией» (с подзаголовком Элегия Европы), элегия становится универсальной жанровой схемой (на настоящий момент насчитывается девять документальных лент и одна игровая, так или иначе фиксирующих элегический модус в своем названии).

Как известно, в кинематографе, причастном к процессу непрерывной рационализации и технизации культуры, эдемический мотив, связанный с гармоничным мироощущением Золотого века искусств, традиционно занимает особую мифотворческую нишу. В случае Сокурова элегия, исторически наследующая эмоционально-философской, иррационалистической грани эпоса, определяет особую конструктивную пластичность всей совокупности творческого наследия мастера как метатекста. При этом музыкально-поэтический архетип воплощается в звукозрительной форме, специфическим образом трактующей квази-документалистский тип повествования.

Вместе с тем конкретное музыкальное произведение, звучащее в фильме 1986 года и давшее ему название – «Элегия» Жюль Массне, – становится знаковым для эстетической и стилистической ориентации. Преемственность с культурой XIX века как некой целостной системой продуцирования художественных смыслов становится в творчестве Сокурова принципиальной. Режиссер ощущает интеллектуальный и художественный опыт этой эпохи как сегодняшний, наделяя XIX век *present continuous tense*, «настоящим продолженным»^[10]. Художественный мир мастера наследует романтической установке на историзм, интерпретационность, «вторичность» стиля, по-новому воспроизводящего определенный спектр явлений прошлого. Ностальгируя по культуре ушедших времен, режиссер задается вопросом:

«Почему люди не видят, что искусство уже создано, и нового искусства быть не может?»^[11].

Обозрев характерную для Сокурова картину поисков экранной формы, можно констатировать показательные тенденции. С одной стороны, очевидна склонность к превышению временной нормы полного метра (характерные примеры картин свыше двух часов – «Спаси и сохрани» (168 мин.), «Дни затмения» (137 мин.), «Фауст» (137 мин.)). С другой наблюдается наличие собственно многочастных форм. Сюда отнесем сознательно конструируемые как серийные: документальные пятичастные телевизионные видео-дневники об армейской жизни «Духовные голоса» (1995) и «Повинность» (1998), шестичастную «Интонацию» (2006), игровые тетралогии и трилогию; а также большое количество автономных документальных, преимущественно малых форм, алеаторически объединяющихся по тематике или жанровому признаку в разомкнутые циклические образования (сюда отнесем японский и петербургский видециклы^[12], многочисленные дневники и элегии).

Характерная тенденция к мозаичности большой формы достигает апогея в полнометражном телевизионном фильме «Читаем блокадную книгу» (2009, 96 мин.), построенном как нанизывание девяносто одного краткого эпизода чтения жителями Санкт-Петербурга «Блокадной книги» Алеся Адамовича и Даниила Гранина. Другой пример – «Ленинградская ретроспектива (1957—1990)», запечатлевающая тридцать четыре года из жизни Северной столицы в пятнадцати частях (всего 13 ч. 8 мин.), каждая из которых (около 40 мин.) содержит фрагменты хроникального материала за временной отрезок в два-три-четыре года (одночастевые

киножурналы «Ленинградской кинохроники»). Течение исторического времени в этом фильме интерпретируется с точки зрения значимости тех или иных событий в каждый новый момент развития общественного самосознания (последняя фиксируется в движении хронологической линейки, расположенной у правого края кадра). Закономерным способом придания кинематографической форме особой континуальности и пластичности становится постепенное снижение значимости кинематографического монтажа. Сначала эта тенденция проявляется в создании максимально возможных по протяженности, в условиях пленочного кино, кадров (таков, например, десятиминутный план с потомком Ф. Шаляпина в «Петербургской элегии», 1990), затем – при использовании формата Betacam и компьютерных технологий – длина возрастает втрое (в картинах «Духовные голоса» (1995), «Петербургский дневник. Открытие памятника Достоевскому» (1997)) – вплоть до известного прецедента реализации уже в условиях технологии High Definition мизансцены полнометражного экранного действия внутри одного плана («Русский ковчег», 2002). Обозначенная склонность к сочетанию масштабности и миниатюризму, разнообразным метаморфозам аудиовизуальной формы отвечает изменчивости и текучести как главным свойствам романтического мироощущения. Неслучайно метафора Потока возникает как одна из характерных моделей музыкального именно в романтическую эпоху [13]. Сопоставим с наблюдением В. Михалковича, разграничивающего в кинематографе многосерийную и простую «вещи»:

«если вторая [„нормальная“ вещь – Н.К.] есть завершенный в себе мир, модель некоторого состояния действительности, то первая (удлиненная) есть принципиальное отрицание завершенности [...], модель движения мира» [14].

Воплощение квази-мифологической непрерывности становления мира является весьма характерным свойством Gesamtkunstwerk – «совокупного произведения искусства» романтической вагнеровской оперы. Вместе с ним аудиовизуальные медиа XX века заимствуют и синкретизм осуществления этого процесса. В итоге структурирование протяженной формы не ограничивается нарративными принципами, зачастую наррация даже преодолевается приемами совместного становления визуального и звукового компонентов целого. Подобным непрерывно становящимся произведением искусства предстает и кинематографический метатекст А. Сокурова. Особая роль в его осуществлении звукового компонента подтверждается единством музыкального мира картин мастера. Звуко-музыкальная взаимопроницаемость разных участков авторской фильмографии, принцип нанизывания многократно повторяющихся музыкальных тем делает метатекст режиссера аналогом вагнеровской оперной тетралогии «Кольцо нибелунга», в которой системное использование лейттем образует зашифрованный в музыке сюжет мифологического космогенеза. Как и в операх немецкого композитора, где оркестровая ткань транслирует глубинный подтекст действия на основе четких музыкальных конвенций, связанных с идейным, понятийным, предметным и эмоциональным содержанием сплетающихся мотивов (последние, как правило, противопоставляются словесно-вокальному ряду), в фильмах Сокурова звуко-музыкальный компонент берет на себя основной удельный вес семантической плотности всего аудиовизуального организма, становится главным ассоциативным пространством, «носителем высшего знания» [15], зачастую трактуемым как смысловая сфера, независимая от изобразительного ряда [16]. Однако, мастер не преследует здесь осознанной цели объединения, драматургической организации метатекста кинопроизведений за счет сугубо музыкального развития (как мы это наблюдаем в тетралогии Вагнера). Формирование системы музыкальных лейттем в его картинах скорее мотивируется непосредственным отражением актуальной для автора субъективной акустической реальности (отсюда – типичное внедиететическое функционирование подобных звуковых включений).

В сокуровском художественном космосе со всей очевидностью доминируют и подвергаются метаморфозе звуковые образы и смысловые связи эпохи романтизма, прошедшие в XX

веке стадии стереотипизации и смыслового возрождения. Музыкальные опыты творческой лаборатории мастера оказываются чрезвычайно созвучными современной эстетике транссентиментализма, которая, по словам М. Эпштейна, возникает в культуре как итог постмодернистского мирозерцания,

«сентиментальность после смерти сентиментальности, прошедшая через все круги карнавала, иронии и черного юмора, чтобы осознать собственную банальность – и принять ее как неизбежность, как источник нового лиризма» [17].

Исследователь констатирует:

«становится ясно, что все „банальные“ понятия не просто были отменены, они прошли через глубокую метаморфозу и теперь возвращаются с другой стороны, под знаком „транс“» [18].

Не случайно неоднократное использование Сокуровым стилистически «вторичных» музыкальных образцов, балансирующих между эмоциональной искренностью и языковой симулятивностью – так называемого «Adagio» Т. Альбини (мистификации Р. Дзадзотто), аллюзивной музыки Т. Такемицу, О. Нуссио, оригинальных стилизаций А. Сигле, – наряду с вариативно повторяющейся пространственной рекомпозицией [19] романтических опусов М. Глинки, Р. Вагнера, Г. Малера и П. Чайковского [20]. Под знаком «транс» происходит и симптоматичное расширение романтико-сентиментального спектра образности сквозными линиями музыкального барокко (И. С. Бах, Г. Телеман, Г. Перселл, Д. Скарлатти) и классицизма (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), а также настойчивое приобщение к локальным национальным традициям Дальнего Востока. Преемственность с вагнеровским *Gesamtkunstwerk* подтверждается в метатексте Сокурова и особой ролью звучаний из опер композитора, среди которых ключевым становится музыка Похоронного марша на смерть Зигфрида из «Заката богов» – заключительной части тетралогии «Кольцо нибелунга». Как известно, вагнеровский марш является трагическим итогом, обобщением развития мифологического действия о Нибелунгах, завершающегося искуплением зла в мировой катастрофе. Контекст Второй мировой войны придает музыкальной теме композитора общепланетарный смысловой масштаб (траурная музыка по убитому Зигфриду когда-то была официальной пьесой, сопровождавшей похороны высших чинов гитлеровской армии). В фильмах Сокурова эта музыкальная тема становится точкой смыслового притяжения, особенно востребованной в контексте художественной рефлексии о власти (последняя в концентрированном виде представлена в тетралогии на данную тему). Более того, с идейными концепциями фильмов оказывается соотнесенной символика отдельных элементов музыкальной темы. Так, вагнеровский мотив смерти вплетается в ткань документального повествования-размышления о войне на таджико-афганской границе в фильме «Духовные голоса» (1995). Мотивы судьбы и страдания Вельзунгов звучат в картинах тетралогии – в эпизодах, связанных с пограничными состояниями сознания протагонистов: в «Молохе» (1999) это случай внезапного погружения Гитлера в сон в сцене послеобеденных рассуждений о судьбах стран Европы, в «Солнце» (2004) – сцена перед видением Хирохито в бункере. В «Восточной элегии» (1996), появляясь в туманных кадрах с ветхой японской архитектурной архаикой, мотив страдания Вельзунгов, запечатляющий образ мыслящего Хаоса, участвует в создании аудиовизуальной метафоры космогонического мифа.

Однако черты мифологического мироздания присутствуют в творчестве Сокурова и как конструктивная идея, организующая протяженную кинематографическую форму. Так картина «Духовные голоса» представляет собой характерный вариант формотворчества, возникший, по выражению режиссера, «как проба» воплощения на экране романной формы [21].

В пятичастной, снятой на видео, документальной ленте наблюдается объединение двух типов драматургии, традиционно определяемых как типологические для больших экранных форм – сквозного фабульного развития и дробного, с законченной, но повторяющейся сюжетной схемой [22].

Фильм воспроизводит несколько страниц из личного дневника режиссера, в 1995 году прожившего вместе со съемочной группой несколько месяцев на таджико-афганской границе. Как отмечает А. Тучинская,

«война в фильме не имеет хронологических рамок, обозначены только сезонные ее этапы» [23].

Сквозной сюжет путешествия Автора-персонажа оказывается разбитым на изолированные в отношении непрерывной хронологии, замкнутые фабульные узлы каждой из частей, обрамляемые сновидениями солдат и Автора [24] – прибытие, восхождение на гору, боевая оборона погранзаставы, встреча Нового Года. Векторное развитие «гасится» повторностью, проявляющейся на разных уровнях целого – в первую очередь в сновидческих рефренах, рифмующих окончания частей, а также – самой специфической формой трансляции событийности – возведенной в степень детализацией показа военной повседневности.

В итоге событийная канва фильма воспринимается как нелинейно организованный поток со сложной темпоральной структурой. Сама категория времени становится важным смысловым элементом картины, естественно сопутствующим осмыслению метафизических глубин бытия на границе между мирами. Особое отношение к хроносу программно декларируется в выстраиваемых аудиовизуальных метафорах. Так, ключевым изображением последней монтажной секвенции фильма становится сверхкрупный план наручных механических часов с движущейся секундной стрелкой – начальная точка медленного панорамирования по фактурам предметов на армейском казарменном столе, сопровождаемого «говорящими» акустическими фонами отсчитывающей немецкоязычной шифровки, радиопомех и оркестровых мотивов «Песен об умерших детях» Г. Малера («Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen») («Теперь понятен мне скорбный пламень») и «Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein») («Когда твоя мамочка входит в дверь»). Знаковый характер взаимодействия звуковых и визуальных компонентов кадра обозначает тему хронометрического времени человеческой жизни как конечного. Элементы немецкоязычной среды при этом, подключая зрителя-слушателя к хорошо известному слою коллективной памяти, вводят контекст исторического времени, одновременно расширяя рефлексивность о конкретной военной ситуации до уровня глобальных метафизических обобщений. Один из характерных для фильма типов временного континуума связан со стремлением к специфической аутентичности воспроизведения действительности в «чистом» процессе наблюдения.

Подобные интенции документалистов обычно интерпретируются в русле базеновского мифа «тотального» кинематографа, предполагающего сведение к минимуму проявлений режиссерского интерпретаторского начала и «абсолютизацию» субъекта зрения [25]. Серийный формат при этом вырабатывает собственную временную структуру, в которой чрезвычайную важность приобретает темпоральный аспект осмысления «естественной» повседневной событийности. По наблюдению Ю. Богомолова, стремление продолжительной экранной формы к имитации хронометрического измерения жизни, его «дотошному реконструированию» через моделирование «движения минутной стрелки» наделяет ее способностью

«приближать к нам событие и тем удостоверить его, подобно фотографии, <...> занижать его условность». [26]

В фильме Сокурова подобный хронометрический аутентизм гипертрофируется. Отличительной приметой становится сведение к минимуму монтажа и внутрикадрового действия. Так,

П. Шепотинник говорит о «демифологизации» искусственно спрессованного аристотелевского времени кинематографической драматургии, вытягивании его в фильме Сокурова по горизонтальной оси [27]. М. Ямпольский же в рассуждениях о кайросе и истории в картинах мастера останавливается на типичном для его кинематографа эффекте остановки времени, связанном с «исчезновением меры, основанной на самопроявлении сильных ритмических моментов», в результате чего достигается эффект «фундаментальной незначимости» [28]. По мнению исследователя, «минус» событийность, отказ от стереотипов и «знакомых фикций» действия вызывает травматичность зрительского восприятия, проявление «истерического симптома [29] <...> общества». Вместе с тем для режиссера оказываются характерными систематические попытки представления

«момента безвременья и провала, очевидного момента крушения смысла, как момента иерофании, обнаружения некой фундаментальной истины».

[30]

Подобная работа с «затвердевшими» формами восприятия осуществляется в сфере изображения – поиска крупности (в том числе использования сверхкрупных планов), скорости съемки и воспроизведения, отбора мизансцены, фиксирующей случайные моменты поведения, бессознательные, не осмысливаемые жесты героев. Особенно сильно такие «минус-приемы» работают в эпизоде обороны погранзаставы, когда зрительское восприятие ожидает и не получает стереотипных форм поведения – на протяжении обстрела солдаты, отвернувшись, просто сидят в окопах... Тот же эффект связан с невнятистью речевого компонента фонограммы в противоположность ясности передачи природных фонов – жужжания насекомых, плеска воды, крика птиц – а также и с некоторыми моментами точного повтора авторского закадрового текста.

Идея такого семантического «развоплощения» озвучивается в закадровом комментарии режиссера к воспроизводимой (как бы в радиопередаче) музыке О. Мессиана. Во время трансляции в первой части фильма медитативного фортепианного опуса «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» Автор произносит:

«иногда, когда я слушаю Мессиана, мне кажется, я слушаю не музыку, а это инструмент самонастраивается. Композитора нет, в пустой комнате рояль, и звук – это не результат прикосновения теплого пальца к холодной клавише, а есть только сам звук»

[31].

Как видим, комментатор здесь интуитивно подмечает существо стилистической новации французского композитора – отказ от экспрессии звуковых тяготений в пользу созерцания самоценной звуковой структуры, – однако, такое смещение акцентов оценивается им как «немузыкальное», лишенное смысла.

Другой музыкальный комментарий связан с переизложением, деконструкцией знаковой для режиссера темы – уже упоминавшегося Похоронного марша на смерть Зигфрида из «Гибели богов». В момент восхождения на гору в третьей части картины, а также на протяжении эпизода обстрела в четвертой, звучит бесконечно повторяемый маленький фрагмент вагнеровского марша – речитативная фраза струнных, завершаемая «роковыми» ударами меди – так называемый мотив смерти.

Строение и интонационный состав мотива демонстрируют характерную для музыки Вагнера экстрамузыкальную генетику. Элементы имитации человеческой речи создают образ мыслящего Хаоса. Присутствуют и черты барочного *ariosiopesis*, выразительность которого связана с паузированием – информационным вакуумом, обычно интерпретируемым как проблеск иного мира или фигура смерти. В результате отсутствия в фильме следующего далее, согласно партитуре Вагнера, развертывания музыкального материала в героико-трагическом мотиве

рода Вельзунгов, замены последнего механистичным зацикливанием мотива смерти происходит символическое развенчание амбициозных человеческих патетики и саморефлексии. Такая музыкальная рекомпозиция работает на эффект, близкий «фундаментальной незначимости», явленной в визуальном ряде рассматриваемых сцен. При этом, с точки зрения временной структуры звуковых событий, репетитирующая вагнеровская тема, так же как и статическая созерцательная композиция О. Мессиана, обнаруживает близость полюсу «остановленного» времени. Символическая соотнесенность музыки с концепцией времени иллюстрируется моментами звукозрительной синхронизации. Таков длинный план с сидящей на проводе птицей (пятая часть фильма) ^[32], озвученный вагнеровской темой смерти.



Духовные голоса (1995), Александр Сокуров

Особому эмоциональному «укрупнению» визуального образа здесь способствует темпоритмическая синхронизация движений птицы (взмахов хвостом) с ударами повторяющегося мотива, общее замедление темпа (съемка в рапиде) и смена перспективных соотношений объектов при монтаже (резкое «увеличение» размеров птицы). Малая же значимость человеческого существования подчеркивается отведением персонажам заднего плана композиции – мы видим в кадре бесцельные перемещения солдатских тел (иногда в кадр попадает лишь часть тела – ноги). Монтажный кусок заканчивается тем, что подошедший к камере солдат спрашивает «*А время не подскажете, сколько?*», на что голос А. Сокурова за кадром отвечает «*Пятнадцать минут пятого*».

Характерным примером ситуации «фундаментализации незначимого» становится также аудиовизуальный контрапункт сцены перекура в четвертой части фильма. Медленный поиск крупности лица бездействующего российского солдата (сменяющиеся сверхкрупный план, отъезд и наезд перемежаются в параллельном монтаже кадрами с наблюдающим азиатом) реализует идею «масштабирования», «укрупнения» как психофизического процесса, родственного медитации, и одновременно – поиска глубинного онтологического ядра происходящего. ^[33]



Духовные голоса (1995), Александр Сокуров

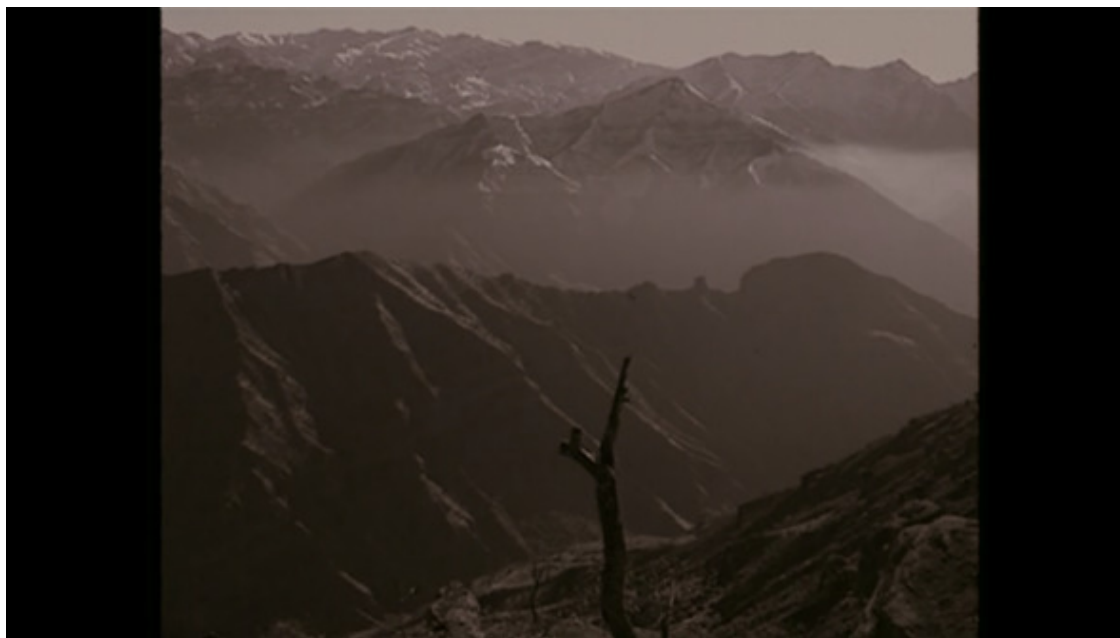
Его культурно-творческая ипостась запечатлевается в постепенно формирующемся звуковом контексте сцены. Через соотнесение «вращающихся» мелодических рисунков звуковых фактур гула насекомых, плеска воды и азиатского инструментального наигрыша иллюстрируется гармоничная неразрывность локальной музыкальной традиции с акустикой афганотаджикского природного ландшафта. Наслоение же репетитирующей вагнеровской темы смертельных аккордов дополняет семантику мотивного вращения фаталистическим трагизмом, связанным с неизбежностью исхода амбициозных проявлений цивилизованной культуры. Таким образом звуковой компонент сцены становится одним из средств трансформации временной структуры повседневности. К чертам историко-культурного мифотворчества отнесем и соединение в рамках «фундаментально незначимого» временного континуума фильма традиционно обособляемых компонентов классики и популярной культуры. Так, в третьей части картины в эпизоде на вершине горы панорама по фигурам солдат, проводящих время в разговорах и прослушивании магнитофонных записей, завершается парадоксальным наслоением-перетеканием в аудиодорожке песни Татьяны Булановой «Ты не смотришь»³⁴ и вагнеровской темы из Похоронного марша. Неожиданное соединение китчевого песенного интонирования с «разъятой» героической семантикой романтического мотива, завершаемое уходом камеры «в небо», демонстрирует трансформацию бытовой сентиментальности сцены в фаталистическое вопрошание^[35].

Иной тип темпоральности связан в фильме с воссозданием окружающего мира как объекта ностальгии. Характерный ностальгический аудиовизуальный комплекс формируется по аналогии с визуальной метафорой «закрытого» хроноса, отражающей ситуацию совпадения «„формы“ зрения с „формой“ предэкранного времени», когда визуальный ряд конструируется в соответствии с естественно синхронизирующимися потоками жизни и ее восприятия. В данном же случае «закрытое» время имеет в своей основе звукозрительный синтез, возникающий в результате «перевода» потока аудиального восприятия в визуальную плоскость. Для обозначенного комплекса оказывается характерным темпоритмическая синхронизация, совпадение временных структур музыки и изображения. Музыкальная составляющая здесь, как правило, оказывается наделенной специфической траурно-ностальгической семантикой. Среди используемых образцов аллюзивная музыка Тору Такэмицу, написанная для телефильма Акио

Дзиссодзи «*Nami no Yon*» как эмоциональная рефлексия по поводу буддистской церемонии памяти жертв Второй мировой войны, фрагменты из «Песен об умерших детях» Г. Малера, а также сцепление мотивов из Похоронного марша на смерть Зигфрида Вагнера – мотив смерти в данном случае контрапунктирует сентиментальной рефлексии мелодического развертывания лирической темы любви Зигфрида и Брунгильды.

Визуальный компонент ностальгического аудиовизуального комплекса сосредоточен на ландшафтной среде – включает пейзажные общие планы с мощно текущей рекой и горами; кадры, в длительном наплыве соединяющие русский и азиатский пейзажи, статическое изображение человека и медленно плывущие облака; а также медленные (иногда охватывающие 360 градусов) панорамы горных вершин и облаков с высокой точки, в отличие от дольных планов, отмеченные полной цветностью.

Ярким выражением ностальгического времени становится длинный план из пятой части фильма, снятый на вершине горы, где на каждом из уровней звукозрительного целого реализуется идея фаталистической цикличности.



Духовные голоса (1995), Александр Сокуров

Тема смерти из «Гибели богов» дается в разработочном вагнеровском варианте сцепления с мотивом любви Зигфрида и Брунгильды, обогащенная сентиментальной рефлексией кларнета и английского рожка. Новый эмоциональный объем темы, однако, компенсируется новым уровнем его нивелирования механистическими принципами звукоорежиссерской рекомпозиции – на этот раз тема дается в виде двух движущихся с временным сдвигом линий – как искусственно сконструированный бесконечный канон. Камера, медленно панорамируя, также совершает полный круг. Итоговая звукозрительная конструкция становится квазиромантической метафорой действия Фатума – бесконечного воспроизведения в человеческой истории сюжета патетических амбициозных дерзаний, лирических рефлексий и их ниспровержений. «Закрытое» время ностальгии, как и время военной «повседневности», участвует в формировании культурно-творческой концепции фильма. Так, ландшафтные визуальные константы, объединяясь в фильме с разными музыкальными звучаниями, выявляют общую процессуальную основу музыки разных национальных и культурных традиций. Подобные внутренние соответствия возникают в планах с мощно текущей рекой. В пятой части картины кадр с несущейся водной гладью контрапунктирует среднеазиатскому напеву. Географический акцент музыкаль-

ного топоса смещается в случае сопровождения аналогичного плана (во второй части) звучанием музыки Тору Такемицу – соединяясь с саундтреком японского фильма «Nami no Yon», визуальная константа подчеркивает изначальную водно-траурную семантику музыки, связанную с буддистской погребальной церемонией «шествия Духа на лодке». Итогом такого звукозрительного контрапунктирования «на расстоянии» становится расширение культурно-географического, национального и исторического объема траурно-ностальгической смысловой сферы фильма – включение в общий рефлексивный поток вместе с реалиями конкретной войны на таджико-афганской границе глобального контекста осмысления Мировых войн. Наиболее же характерен ностальгический тип времени для сновидческих сцен фильма. Собственно, зачинная первая часть картины и представляет собой тридцативосьминутное сновидение, и одновременно – квинтэссенцию осознанного музыкального мифотворчества автора. Это своеобразная заставка-интродукция, ядро всего последующего развития. В основе визуальной композиции – статичное изображение зимнего пейзажа с лесом, рекой и горами, сложноорганизованное во времени на основе длительной съемки в цейтрафере, с помощью последующего компьютерного безмонтажного комбинирования элементов и цветовой обработки.



Духовные голоса (1995), Александр Сокуров

Оно развивается параллельно со столь же изощренно организованным аудиорядом, в котором синхронные шумы соединяются со звучанием радиопередачи о В. А. Моцарте – с Автором в роли закадрового комментатора.

Аудиовизуальная форма «интродукции» организуется в сопоставлении процессов, параллельно протекающих в аудиальном и визуальном рядах согласно ходу авторского рассуждения о судьбе и музыке композитора. Последнее же обнаруживает внутреннее соответствие с моцартовским классицистским типом выстраивания формы. Налицо явные черты сонатности: сбалансированное соотношение светлого лирического и скорбно-трагического образов как выражений витальной энергии и ее фатальной земной конечности образуют контраст главной и побочной партий. В качестве тем сонатной формы предстают продолжительные цитаты из фортепианных концертов Моцарта – Двадцать седьмого (II часть) и Двадцать третьего (II часть) в экспозиции и Девятнадцатого (I и II части) и снова Двадцать третьего (II часть) – в репризе. Смысл репризы в «радиопередаче» сводится к жизненной рифме ситуаций смерти Моцарта и его матери. Комментирующий текст выстраивается в соответствии с формообразованием звучащих фрагментов. Так, точные повторы описания болезненной внешности композитора синхронизируются с музыкальными репризами Моцартовских трехчастных форм. В соответствии с общим образным движением от света к мраку развитие визуального ряда демонстрирует постепенное затемнение и редуцирование цветности.

Музыка других композиторов вводится автором внутри «моцартовской» сонатной формы в качестве интертекстов, интегрирующих «интродукцию» в общую смысловую структуру фильма и форму крупного плана. Так, в центральной части (разработке) звучит уже упо-

минавшийся опус «Поцелуй младенца Иисуса» из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, который в закадровом комментарии осмысливается как эмоционально нивелированный (в определенном смысле «фундаментально незначимый»). При этом аудиовизуальный текст расставляет иные акценты: во время звучания музыки французского композитора (точно в центре всей композиции первой части фильма) в затемняющемся кадре происходит чрезвычайно значимое в своей алогичности событие – посреди мрачного неба над горизонтом возникает солнечный диск.



Духовные голоса (1995), Александр Сокуров

Таким способом визуально комментируются уже не экспрессивные (связанные с тоновой функциональностью), а сонористические свойства музыкальной композиции – важность колорита отдельных звуковых сочетаний, создающих «звуковой витраж» статической композиции. Сопоставление моцартовской экспрессии и мессиановского созерцания, подчеркнутое парадоксальным визуальным решением, вносит в композицию целого элемент концентрической симметрии, которая, образуя структуру второго плана, легко прочитывается и на уровне формы кинокартины в целом. В сонатной репризе тем временем продолжает сгущаться атмосфера мрака. В качестве связки главной и побочной моцартовских тем неожиданно возникает тема из II части Седьмой симфонии Л. Бетховена, известная особой сгущенностью элементов траурной семантики. В пейзаже наблюдается предельное затемнение. В момент звучания бетховенской музыки впервые (на тридцатой минуте фильма) применяется монтажная склейка – в медленном наплыве возникает крупный план спящего солдата. Последующая обратная смена планов осуществляется после окончания звучания вариации, в момент выстрела в фонограмме.

Таким образом музыкальные интертексты и сопутствующие им визуальные и звуковые акценты маркируют смысловые ориентиры «интродукции» в контексте общей идеи фильма – в опусах Мессиана и Бетховена подчеркиваются соответственно смысловая амбивалентность и сгущенный трагизм, предвосхищающие работу с мотивом смерти Вагнера в последующих частях картины. Между тем, «*Моцарт и Бетховен – существа одной цивилизации*» – говорит за кадром Автор, а звуковая дорожка демонстрирует плавное – через общее стаккато мотивов – перетекание II части Девятнадцатого концерта Моцарта в бетховенскую Седьмую.

Однако авторы работают не только с исторической семантикой используемой музыки, но и со смыслами ее исполнительской интерпретации. Неслучайно четыре из пяти Моцар-

товских концертных фрагментов даются в версии М. Поллини^[37], ведь интерпретаторская стратегия последнего отличается аутентичностью временного тока музыки. Игра М. Поллини не перенасыщена чувственной эффектностью, пафосностью, которые обычно связываются с темповыми рубато. В рамках регулярности временного тока итальянскому исполнителю удастся передать психический аффект не натурально реалистически, а сублимировано, в результате чего обычные человеческие эмоции преобразуются в субстанцию более возвышенную и аутентичную. Это ощущение глубинной подлинности как нельзя лучше соответствует стремлению режиссера Сокурова к аутентичности передачи в фильме физической и духовной реальности военных событий. Именно на этот уровень музыкальной семантики оказывается ориентированной в первой части фильма форма визуального представления звучаний. Кадр запечатлевает дневной цикл постепенного саморазвития ландшафта – движения света, цвета, облаков, дыма, птиц. Время постепенных природных процессов представлено в механистично-абстрактном ускоренном виде. Континуальный аспект подчеркнут и длительными визуальными совмещениями возникающих и исчезающих на единой плоскости кадра элементов развивающегося ландшафта (гор, солнца, огня) – по аналогии с протяженными акустическими наложениями фрагментов музыкальных композиций. Наконец, начало второй части фильма демонстрирует почти незаметную трансформацию-замещение русского пейзажа азиатским в медленном наплыве под музыку Двадцать третьего концерта Моцарта, в результате чего в северном и южном ландшафтах обнаруживается общий горно-водный рельеф. В итоге смысл аудиовизуальной структуры вступительной части фильма предстает как реализация идеи бесконечной изменчивости на фоне статики, что соответствует мифологическому архетипу творения мира и прочитывается как эталонное выражение «ностальгического» временного измерения фильма. Его иницирующим импульсом становится музыка В. А. Моцарта, лирический и траурный элементы которой возводятся к уровню надмирных переживаний. Сюжетно рифмуясь с последней сценой фильма в солдатской комнате, где герои слушают по радио музыку, эта «интродукция» окончательно (только после просмотра всего фильма!) оценивается зрителем как солдатский сон, в котором находят свое отражение будничная звуковая реальность военной службы (шум поезда, выстрелы, лай собак), ландшафтно-природное ее измерение (звуки ветра, грома, птиц) и, наконец, звучащая по радио в комнате музыка. Именно в ситуации сновидения визуальный образ оказывается напрямую обусловленным звуковым импульсом, пришедшим из непосредственной эмпирической реальности, что в итоге и оценивается как глубинная аудиовизуальная стратегия фильма^[38].

В итоге в картине наблюдается полифоническая темпоральная конструкция, сплавляющая «закрытое время» транссентиментальной ностальгии с моментами «остановленного» «фундаментально незначимого» времени. Такое сочетание весьма характерно для современной медитативной академической музыки, развивающейся в зоне *opus post*, с характерным противопоставлением ностальгически «созерцаемой» музыкальной структуры и «свертывания» времени в сонористический кластер (упомянем здесь опыты А. Тертеряна и В. Сильвестрова)^[39].

Вместе с тем архитекtonика фильма предстает в аспекте становления, повторяющего композиционный алгоритм вступительного сновидения. Сначала заявляет о себе сонатная функциональность образов, противопоставляющая два ландшафтных уровня военных действий – равнинный и горный. Постепенно возникает диалог со смысловыми и процессуальными архетипами мифологического мироздания. Восхождение на гору – метафорическую Валгаллу – осмысливается как центр пятичастной концентрической композиции, обозначающий вертикальную субординацию дольнего и горного миров. Роль характерного для мифа медиативного механизма, объединяющего топоры, выполняют переключения между пространствами объективной и субъективной реальности. Прослаивание векторного движения фабулы

(подъем – спуск – подъем – спуск) сновидческими сценами образует характерное движение по спирали.

Звуковая горизонталь также наделяется функцией медиации – нанизывания элементов, принадлежащих разным смысловым, в том числе ландшафтно-географическим, уровням. Кульминацией подобного топологического скольжения становится последний эпизод на заставе, где происходит выход за пределы культурного хронотопа фильма в метапространство сокуровской фильмографии. Фонограмма здесь синтезирует режиссерские автоцитаты из более ранних фильмов («Одинокий голос человека», «Тихие страницы») с темами Г. Малера, Р. Вагнера и Т. Такэмицу, относящимися к знаковым звучаниям всего метатекста.

Таким образом, картина «Духовные голоса» обнаруживает связь с единым смысловым пространством метафильма мастера через принципы организации музыкального ряда. Не последнюю роль в этом играет связь с вагнеровской тетралогией, ее звучаниями и лейтмотивной системой организации художественного макрокосма. Так использование в фильме в качестве лейттема вагнеровского мотива смерти из Похоронного марша на смерть Зигфрида, «Песен об умерших детях» Г. Малера и музыки Т. Такэмицу из фильма А. Дзиссодзи обнаруживает изоморфизм звуковых пространств целостного метатекста и фильма. При этом развивающийся аудиовизуальный континуум картины обнаруживает принцип организации, характерный для движения во времени самого художественного мира мастера. Так первая часть, реализующая идею изменчивости на фоне статики, становится аудиовизуальной метафорой вариативности – древнейшего принципа, лежащего в основе любого процесса^[40]. Именно идее вариаций более всего соответствует тенденция в творчестве Сокурова к бесконечному воспроизведению античного жанра элегии^[41] – так же, как архетипу универсальной событийности божественной космогонии, лежащему в основе вариационной формы, соответствует подсознательное тяготение режиссера к эдемическому состоянию человеческой культуры.

Примечания

[1] Упомянутые аспекты музыкальности в кинематографическом творчестве А. Сокурова не так часто становились предметом исследовательской рефлексии. Упомянем в первом случае рецензию композитора В. Раннева на книгу С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» под названием «Композитор Александр Сокуров», где режиссура А. Сокурова технологически уподобляется музыкальной композиции (Сайт журнала «СЕАНС». Режим доступа: <http://seance.ru/blog/sokurov-music/> (Дата обращения: 27.05.2018)). Во втором – анализ роли звука в аудиовизуальном воплощении экзистенциальной рефлексии в фильме «Одиноким голос человека» – в книге Ю. Михеевой «Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе» (М.: ВГИК, 2016. С. 64—74).

[2] Музыкальные звучания в фильмах мастера в достаточной мере атрибутированы в упомянутой книге С. Уварова «Музыкальный мир Александра Сокурова» (М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011).

[3] Подорога В. Второй экран. Сергей Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии. М.: BREUS, 2017.

[4] Среди музыкальных проектов режиссера – оперная постановка («Борис Годунов» М. Мусоргского, 2007) и концертные исполнения музыкальных произведений («Моцарт и Сальери. Реквием», 2007; «Антигона» С. Слонимского, 2008).

[5] Диалоги с Сокуровым. СПб.: Подписные издания, Открытая библиотека, 2018. С. 70.

[6] Там же. С. 122.

[7] Александр Сокуров. Восточные элегии (интервью Л. Донец с А. Сокуровым) // Искусство кино. М., 1996. №3. С. 17.

[8] Ковалов О. «Ни кремлей, ни чудес, ни святень...» // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. С. 171.

[9] Сокуров А. «Вписаться в течение времени, не перекраивая его...» (Из интервью. Беседы ведут А. Тучинская, В. Тихомиров) // Киноведческие записки. М., 2003. №63. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/174/> (Дата обращения: 27.05.2018).

[10] Диалоги с Сокуровым. С. 121.

[11] Там же. С. 120.

[12] Японский видеоцикл включает «Восточную элегию» (1996), «Смиренную жизнь» (1997), «dolce...» (1999). «Петербургский дневник» – главы «Открытие памятника Достоевскому» (1997), «Квартира Козинцева» (1997), «Моцарт. Реквием» (2005).

[13] См. об этом: Махов А. *Musica literaria*: Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.

[14] Михалкович В. История и принцип серийности // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976. С. 40.

[15] Ямпольский М. Восхождение к образу // Литературное обозрение. М., 1989. С. 77. Ср. с высказываниями режиссера: «Искусство – это феномен высочайшей плотности. Ее в моих фильмах создает именно звук», «Она [фонограмма – Н.К.] сложнее, чем изображение хотя бы потому, что складывается из неизмеримо большего числа компонентов» (Звук в фильмах Сокурова – слуга изображения? (Интервью с А. Сокуровым и В. Персовым П. Шулешко) // *Аудио Магазин*. СПб, 1998. №2 (20). Электронный ресурс: http://text.3dn.ru/publ/iskusstvo/zvuk_v_filmakh_sokurova_sluga_izobrazhenija/9-1-0-23 (Дата обращения: 27.05.2018)).

[16] Режиссер констатирует: «Мы <...> не пытаемся подчинить ее [музыку – Н.К.], понимая, что она остается замкнутой на себя и не может сделаться иллюстрацией к нашему сюжету.

Кстати, сейчас я уверен, что можно найти решительно все в музыке, которая уже сочинена, и нам нет смысла искать композитора, который специально для нашего фильма писал бы новую» (Звук в фильмах Сокурова – слуга изображения? (Интервью с А. Сокуровым и В. Персовым П. Шулешко) // *Аудио Магазин*. СПб, 1998. №2 (20)).

[17] Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 277.

[18] Там же. С. 279.

[19] В становлении звуко-музыкальной стратегии сокуровского метатекста важную роль играют фигуры звукорежиссера (В. Персов и С. Мошков работали на большинстве фильмов мастера) и композитора-аранжировщика (С. Евтушенко).

[20] Характерные примеры музыкальных опусов, возникающих в фильмах мастера как отражение мифа о музыкальном романтизме, бытовавшего в советской культуре повседневности: «Старинная французская песенка» из «Детского альбома» П. Чайковского, «Разлука» М. Глинки.

[21] Александр Сокуров. Восточные элегии (интервью Л. Донец с А. Сокуровым) // *Искусство кино*. М., 1996. №3. С. 17.

[22] В телевизионной продукции обычно различают «горизонтальный» (Series) и, условно говоря, «вертикальный» (Procedural drama, Show) форматы большой формы. О двух типах драматургии в многосерийном фильме см.: Михалкович В. История и принцип серийности // *Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы*. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976. С. 47—48; Богомолов Ю. Телеэкранный сериальность и проблемы художественного времени // Там же.

[23] Тучинская А. Духовные голоса. Аннотация к фильму. Сайт. «Остров Сокурова». Электронный ресурс: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/documentaries.html?num=26 (Дата обращения: 27.05.2018).

[24] Ряд эпизодов фильма вообще может восприниматься автономно – как, например, новелла «Солдатский сон», существующая в варианте отдельного двенадцатиминутного фильма.

[25] «Это – миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени» (Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 11). См. также: Ямпольский М. Кино тотальное и монтажное // *Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

[26] Богомолов Ю. Телеэкранный сериальность и проблемы художественного времени // *Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы*. [Сб. Сост. Г. Михайлова. Отв. ред. А. Липков]. М.: Искусство, 1976. С. 133, 144.

[27] Шепотинник П. Камни // *Искусство кино*. М., 1996. №3. С. 6.

[28] Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова) // *Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 343. Характерно замечание оператора первых четырех частей фильма А. Букова: «Важно, когда изображение не кромсается в монтаже, а дается как пространство без расставленных акцентов» (Александр Буков. «Я снимаю паузу» (Интервью С. Добротворского с А. Буковым) // *Сокуров: [сборник]*. СПб.: Сеанс-пресс, 1994. С. 326). Ср. с подмеченным О. Аронсоном рецептивным феноменом «пустого времени» документального кино. Исследователь связывает его со «способностью режиссера рассогласовывать восприятие и технику монтажа»: «документальность застаёт нас в тот момент, когда ничего не происходит, но это „ничего“ при этом позитивно, оно притягивает, завораживает. Через него в пространство фильма входит другой, чей закон восприятия не освоен нами, однако при этом он носит характер закона, то есть может стать и моим восприятием в том числе. Эффект докумен-

тальности („вхождение в присутствие“) есть миг, когда мое восприятие перестает мне принадлежать (лишенность завершенной формы), когда оно вынесено в пространство кино, где неизбежно является уже общим восприятием» (см.: Аронсон О. Пустое время. Монтаж и документальность кино // Киноведческие записки. М., 2000. №49. Электронный ресурс: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/> (Дата обращения: 27.05.2018).

[29] Ямпольский М. Травма молчания // Сокуров. Части речи: [сборник]. Кн. 3, СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. С. 148.

[30] Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова). С. 352.

[31] Используется интерпретация А. Батагова с характерными для исполнителя медленными темпами.

[32] А. Федоров – оператор пятой части фильма.

[33] П. Шепотинник говорит о материальных объектах предкамерной реальности фильма, которые «укрупнены авторским зрением до каких-то ранее недостижимых духовных пределов» (Шепотинник П. Камни // Искусство кино. М., 1996. №3. С. 11).

[34] Альбом «Старшая сестра» (1992).

[35] В фильме звучат и другие образцы популярной культуры: песня той же Т. Булановой «Ты молчишь» из альбома «Случайная встреча» (1993), а также музыка группы «Scorpions». Соотносясь с траурными звучаниями, они делают музыкальные опыты авторов чрезвычайно созвучными эстетике транссентиментализма.

[36] Ямпольский М. Кинематограф несоответствия (Кайрос и история у Сокурова). С. 336. По замечанию исследователя, «наиболее полно соединение континуальности зрения с континуальностью фактичности времени выражается во всевозможных текучих объектах, которые разворачиваются в некой длительности и запечатлевают время в самом процессе своего течения и видоизменения» (Там же. С. 336). Такое совпадение, через которое, по мнению исследователя, «проступают контуры судьбы, рока и т.д., и относит кинематографическую реальность к прошлому [курсив – Н.К.], одновременно роняя тень сомнения на подлинность этой реальности как таковой» (Там же. С. 338).

[37] Используется запись 1976 г. Венского филармонического оркестра под управлением К. Бема.

[38] Звукорежиссер фильма С. Мошков свидетельствует о том, что «отбор материала: музыки, шумов, авторского голоса – и создавал костяк драматургии фильма» (цит. по лекции «Создание звукового образа в документальных и игровых фильмах Александра Сокурова», прочитанной кинематографистом в киношколе Хельсинки в 2005 г., из личного архива С. Мошкова).

[39] См.: Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2007.

[40] Говоря о музыкальных структурных универсалиях, Н. Брагина замечает: «Принцип мышления, основанный на вариативности, то есть постепенном развертывании и как бы рассмотрении с разных сторон исходной мысли – наиболее древний и универсальный. Он проявляет себя во всех традиционных культурах, в фольклорных и культовых жанрах разных народов <...>. Все формы жизни можно рассматривать как бесконечное варьирование неких исходных прототипов» (Брагина Н. Смысловой универсализм глубинных структур художественного текста // Музыкальная академия. М., 2017. №2. С. 66).

[41] Идея рассмотрения всего творчества художника как вариаций не нова. См., например: Брагина Н. Мироздание А. Платонова: Опыт культурологической реконструкции. Иваново, 2011.

Дарья Журкова Режиссерский слух: музыка в фильмах Балабанова

Музыка, наряду с мотивами города, войны и кино, – является одним из главных слагаемых художественного мышления Алексея Балабанова, мышления предельно авторского и провокационного. Особое режиссерское чутьё на музыку, во многом интуитивное, основанное на собственных музыкальных пристрастиях и эрудиции, но всегда точно попадающее в «картинку» – случай редкий как для отечественного, так и для мирового кинематографа. В щепетильности и осмысленности использования музыки Балабанова можно смело сравнивать с Тарковским, а из зарубежных коллег – с Феллини, Кубриком и Тарантино. У всех этих режиссеров музыка оказывается неотделима от художественного замысла, понимается как плоть от плоти всей драматургической концепции, намертво «врезается» в зрительское восприятие и решает не столько оформительские, сколько смыслообразующие задачи. Для режиссерского почерка Балабанова характерно включение музыкальных мотивов сразу в несколько уровней кинотекста. Во-первых, в визуальном плане практически в каждой картине режиссера находится место для технического устройства, из которого льётся музыка. Это может быть граммофон («Счастливые дни», «Про уродов и людей», «Морфий»), бобинный или кассетный магнитофон («Война», «Груз 200»), проигрыватель с пластинками («Жмурки»), телевизор с музыкой («Груз 200», «Кочегар»), автомагнитола («Брат 2», «Груз 200», «Трофим», «Я тоже хочу»), шарманка («Замок»), музыкальная шкатулка («Счастливые дни») и CD-плеер («Брат»). Старинные и суперсовременные, громоздкие и компактные, утешающие и оглушающие – все эти устройства по-разному и с разными целями озвучивают жизненное пространство героев, досказывая многое за них самих.

Во-вторых, в сюжетах балабановских фильмов часто появляются как профессиональные музыканты (Вячеслав Бутусов, Настя Полева, Сергей Чиж (Чиграков) и др. в «Брате», Ирина Салтыкова, «Би-2» в «Брат 2», Олег Гаркуша в «Я тоже хочу»), так и просто музицирующие – чаще всего поющие – герои (проститутка в «Счастливых днях», вагеновожатая Светка в «Брате», дочка уездного помещика Таня в «Морфии», герой Дюжева в «Мне не больно», сиамские близнецы Коля и Толя в «Про уродов и людей», парень с гитарой в «Войне»). Каждый из этих героев выражает посредством музыки что-то своё, но никто не остаётся статистом – за каждым актом музицирования режиссер закрепляет определенное содержание и символическое значение. Наконец, помимо внутрикадровой музыки, Балабанов щедро снабжает свои картины музыкой закадровой – самых разных эпох, стилей и жанров. В его фильмах звучат: оперные арии и оркестровая музыка («Счастливые дни», «Про уродов и людей»), американский джаз 1930-х годов («Счастливые дни»), русский городской романс начала XX века («Морфий»), песни позднесоветской эстрады («Груз 200»), классика зарубежного рока («Жмурки»), но львиная доля балабановского саундтрека, безусловно, приходится на современные отечественные рок- и поп-песни.

Режиссера иногда ловят на анахронизмах (например, вальс «На сопках Маньчжурии» в «Трофиме» или же танго Вертинского «Магнолия» в «Морфии»). Но для Балабанова музыка необходима прежде всего для передачи духа времени, запечатленного в определенной песне определенной эпохи. Недаром ключевой принцип балабановского саундтрека Мария Кувшинова обозначила с помощью выражения «попса своего века»^[55]. Если перефразировать, поставившись избежать пренебрежительных коннотаций, то основой балабановского саундтрека зачастую выступает популярная музыка того времени, в котором разворачивается действие фильма. Погрешность в несколько лет или даже пару десятилетий не имеет решающего зна-

чения. Главное, чтобы музыка неразрывно ассоциировалась с воссоздаваемой эпохой, убедительно транслировала ауру конкретного времени. Как говорил по этому поводу сам режиссер:

«Самое интересное для меня – это создать абсолютно искусственный мир с абсолютно реальными фактурами. Реальная фактура создаст ощущение достоверности, и тогда условный персонаж вызывает у зрителей живые эмоции»^[56].

Музыка была одним из любимых материалов в этой игре режиссера с фактурами. В то же время и сам режиссер, и его зритель должны отдавать себе отчет, что это именно игра, то есть – произведение искусства, художественный вымысел. Поэтому степень условности во многом зависит от тех эстетических задач, которые ставит перед собой автор. К схожим выводам в отношении достоверности исторической среды приходит Елена Грачева, размышляя о пространстве города в балабановских фильмах:

«для Балабанова точная историческая среда – скорее побочный продукт, чем цель, достоверность города следует из точно найденной стилистики для каждой конкретной истории. <...> Город в кинематографе Балабанова, оборачиваясь разными ипостасями, – <...> прежде всего часть произведения искусства и подчиняется именно его законам»^[57].

Этим же законам подчиняется и саундтрек фильма, который, помимо духа времени, должен создавать второй пласт смыслов, углублять, а иногда и полностью переворачивать суть того, что мы видим на экране. Так, именно на эффект «параллельного сюжета» работает большая часть саундтрека в «Брате 2», излагая альтернативную основному сюжету историю любви к Америке. А, например, «разухабистая советская эстрада»^[58], звучащая в «Грузе 200», наоборот, сама получают безапелляционный приговор в лицемерии и цинизме.

Для Балабанова при выборе музыки к своим фильмам характерны экспериментаторская смелость, виртуозность смешения подтекстов и неоднозначность выводимых смыслов, впрочем, всё это – неотъемлемые черты его кинематографа как такового. Однако, несмотря на повсеместное признание за этим режиссёром уникального музыкально-кинематографического чутья, развернутого исследования о роли музыки в его кинематографе до сих пор не проводилось^[59]. Поэтому задачи данной работы заключаются в том, чтобы: 1) осмыслить основные приёмы включения музыки в изобразительную и драматургическую структуру фильма, 2) найти связанные с музыкой сюжетные лейтмотивы и образные рифмы, 3) представить максимально полную картину взаимодействия саундтрека и визуального ряда в фильмографии Балабанова.

Понятие «режиссерского слуха», вынесенное в название данного исследования, подразумевает именно целостный анализ творчества Балабанова. При этом вся совокупность его фильмов, связанная единством музыкального оформления, понимается как своеобразная «большая экранная форма». То есть фильмография конкретного режиссера, воспринимаемая как единая авторская вселенная, как некий гипертекст с выраженным авторским началом, проявляющимся, в нашем случае, посредством музыки.

Таким образом, предметом исследования выступает музыкальное наполнение авторской вселенной, а именно то, как с помощью музыки она выстраивается, каковы её характерные черты и смысловые лейтмотивы. Вполне закономерно, что музыка в данном случае рассматривается не автономно, а в контексте фильма. То есть содержание тех или иных музыкальных произведений и их средства выразительности будут интересовать меня ровно настолько, насколько они существенны во взаимодействии с визуальным рядом, сюжетом фильма и его драматургией в целом. В первой части исследования я обозначу основные закономерности музыкально-кинематографического мышления Балабанова, иллюстрируя свои наблюдения примерами из мак-

симально обширного числа фильмов. Вторая часть работы будет посвящена детальному анализу трёх кинолент, в замысле которых популярная музыка играет наиболее существенную роль. Это фильмы: «Брат 2», «Груз 200» и «Морфий».

Интерес к внедрению в ткань фильма именно популярной музыки обуславливается мнимой лёгкостью как в работе с ней режиссера, так и исследовательской расшифровки её значений. Во многом поддаваясь схожему заблуждению, фильмы Балабанова нередко относят к разряду популярного, сугубо жанрового кино. Балабанов как будто нарочно всё время «выламывается» из ниши «высокого искусства», «авторского кинематографа». Пристрастие режиссера к популярной музыке играет существенную роль в такого рода «эскападах». Поэтому одной из главных задач данной работы является анализ того, как с помощью, казалось бы, простой, всем понятной музыки можно выстраивать весьма неоднозначный, многослойный и крайне метафоричный художественный мир.

Музыка как наркотик



Счастливые дни (1991), Алексей Балабанов

Герои балабановских фильмов постоянно окутаны музыкой. Причём ведущая роль в создании музыкального фона зачастую принадлежит различным техническим устройствам. Главный герой «Счастливых дней» всё время натывается на светящиеся окна, за которыми респектабельные обыватели слушают граммофон с оперной арией.

И у самого главного героя есть музыкальная шкатулка, с вращающейся балериной. В «Замке» метания Землемера сопровождаются утрировано механистичные мелодии из шарманок и причудливых музыкальных инструментов. Данила Багров везде ходит с CD-плеером («Брат») или же норовит поставить свою музыку в попутной машине («Брат 2»).

В фильме «Про уродов и людей» Лиза, дочь инженера Радлова, то и дело слушает пластинку с записью арии Графини из «Пиковой дамы» Чайковского.

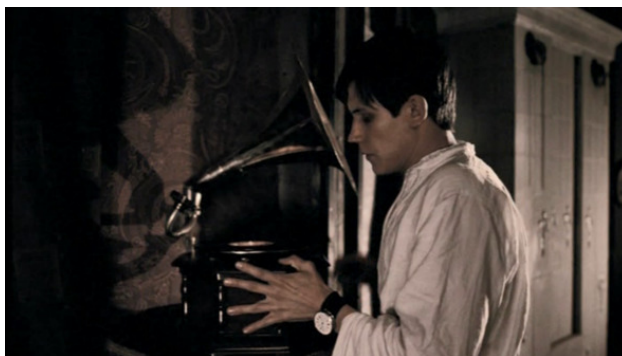
Постоянно прибегают к музыке из проигрывателей герои фильмов «Жмурки», «Мне не больно». Неизменным атрибутом доктора Полякова в «Морфии» становится граммофон, а матери Журова в «Грузе 200» – играющий эстрадные песни телевизор. Герои фильма «Я тоже хочу» в своём автопутешествии за счастьем непрерывно слушают музыку в машине. И это еще далеко не полный список примеров. В этом обилии звуковоспроизводящих устройств крайне важна их механистическая природа. Балабанову необходима именно «законсервированная» музыка, которая «оживает» посредством различных технических приспособлений. В акте «разгерметизации» материального носителя, в моменте трансляции неодушевленным аппаратом целого сгустка человеческих эмоций есть особая магия, которая так схожа с магией другого излюбленного фетиша режиссера – с магией кино.



Брат (1997), Алексей Балабанов

Но в тоже время в акте восприятия искусства техническая природа носителей никуда не исчезает, ощущение её отсутствия если и происходит, то является не более, чем иллюзией. Порывам души, которые пробуждают музыка или кино, противопоставляется внешняя неподвижность, утилитарность и, увы, несовершенство их материальных носителей. В художественное произведение то и дело вторгаются инородные элементы – скрип пластинки (вплоть до её постоянного «заедания» – «Счастливые дни», «Морфий»), царапины на киноплёнке (вплоть до её резкого обрывания – «Трофим», «Про уродов и людей»). Эти незапланированные, но неизбежные помехи не дают забыть, что разворачивающаяся реальность есть реальность «второго сорта», она – невсамделишная, выдуманная.

Меж тем в овеществленности носителей искусства есть и положительные стороны. Во-первых, они сами становятся объектами эстетического любования. Изогнутые рупоры граммофонов («Счастливые дни», «Морфий», «Про уродов и людей»), брутальная лаконичность бобинного магнитофона («Война»), карикатурность стоящего на трёх ногах ящика кинокамеры («Трофим») – все эти свойства активно используются режиссером для создания особого антуража времени и характеристики окружающей среды. Во-вторых, материальность этих технических средств воспроизведения искусства неожиданно превращает их ещё и в средство защиты. Самый яркий пример – CD-плеер Данилы, спасающий героя от смертельной пули («Брат»). Помимо необходимости технического опосредования музыку и кино роднит умение уводить в иную реальность, а также переосмысливать имеющуюся. В плане бегства от реальности музыка и кино, пожалуй, являются самыми действенными видами искусства и нередко приближаются по своему эффекту к наркотическим средствам. По крайней мере, Балабанов активно настаивает на схожести их воздействия.



Морфий (2008), Алексей Балабанов

Самым выразительным примером, ставящим знак равенства между музыкой, кино и наркотиком, является фильм «Морфий». На протяжении всего повествования доктор Поляков параллельно с уколами морфия ставит себе пластинки с записями романсов.

Изображаемые в них экзотические страны и мелодраматические страсти отчаянно противостоят неприглядному, физиологически отталкивающему быту провинциального врача, переносят его прочь от действительности, будят воображение эмоционально впечатлительного героя – словом, «работают» не хуже самого морфия. Апофеозом, где встречаются все три «наркотика», становится финальная сцена фильма. В ней Поляков забредает на киносеанс, который сопровождается утрированно бравурной музыкой в исполнении тапёра. Герой делает себе укол морфия и, расплываясь в бессмысленной улыбке, стреляется, решив испытать все средства ухода из реальности не только вместе, но и до конца.

Схожим эффектом «анестезии» от ужасов реальности наделяется романс «Однозвучно гремит колокольчик»^[60], который бойко поют сиамские близнецы Коля и Толя, пытаясь хоть как-то прикрыться музыкой в минуты жестоких публичных унижений («Про уродов и людей»).



Про уродов и людей (1998), Алексей Балабанов

Символично и то, что одному из близнецов музыки оказывается недостаточно, и он прибегает к алкоголю, как более верному средству отключения от реальности. Наконец, Балабанов не упускает мотив «законсервированной» музыки, когда в финале фильма наперснице мальчиков Лизе попадает в руки пластинка, с записью их выступления. Музыка, кино и психоактивные вещества оказываются, по мысли Балабанова, универсальными средствами ухода от реальности вне зависимости от эпохи. А точнее – эти средства становятся особенно востребованными в переломное время. Так, действие фильма «Про уродов и людей» происходит на стыке XIX и XX веков – в период очередного витка технической революции. В «Морфии» герои оказываются заложниками революции 1917 года.

В свою очередь «Груз 200» повествует о периоде накануне Перестройки – времени ещё одного краха идей. Но «эликсир» эскапизма не меняется. Спирт, телевизор и приторно благозвучные голоса «Песняров» – вот что помогает умалишенной матери милиционера-маньяка Журова не замечать происходящих на её глазах зверств, не слышать криков о помощи, звуков выстрелов, не видеть трупов и лишь недоумевать – откуда в квартире завелось столько мух.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

В её мире, пропитанном алкоголем и нарочито беспроблемной музыкой, может быть только одна проблема – лишь бы не кончилась «доза»; лишь бы под рукой была банка со спиртом, а перед глазами – мелькающий огнями и переливающимся мажорными песнями телевизор.

Конечно, мать Журова не похожа на Данилу Багрова («Брат»). Но музыка в жизни обоих этих героев выполняет примерно одинаковые функции. Разве Данила, при любом удобном случае, вставляющий в уши наушники с песнями «Наутилуса», не пытается закрыть всё ту же отчаянную пустоту и бессмысленность своего существования?

По сути, у этого героя помимо необходимости постоянно убивать, весьма условной привязанности к случайным людям и бессознательной, почти животной, тяги к музыке Бутусова – ничего и нет. Визуальным символом этой пустоты бытия становится грузовой трамвай «без внутренностей», с зияющей дырой вместо салона. А звуковым наполнителем для многочисленных духовных брешей выступает свербяще рефлексивная музыка «Наутилуса». То есть, использовать музыку в качестве наркотика могут как условно положительные (или, скорее, воспринимаемые таковыми) герои, так и однозначно отрицательные персонажи.



Брат (1997), Алексей Балабанов

Также весьма подвижен и пластичен характер самой музыки, призванной восполнить пустоту бытия. В «Мне не больно» приторно-сентиментальная, исполняемая с придыханиями мелодия выбирается в качестве лейтмотива любовных отношений. Поначалу эта песня, появляющаяся то внутрикадрово, то закадрово, кажется не более чем заурядным аккомпанементом романтических чувств главных героев, а в общей стилистике Балабанова воспринима-

ется вообще как ироничный закадровый комментарий чрезмерной чувственности в поведении героев. Но со временем, многократно повторяющаяся тема превращается в успокоительное, убаюкивающее средство, которое, «подслащивает» горечь постепенного угасания главной героини, смягчает боль её неминуемой потери. Причём работает данное средство не столько с эмоциями героев, сколько с нашими зрительскими ощущениями. Как замечает Юрий Сапрыкин, эта

«мелодия из „Агаты Кристи“, проходящая через весь фильм, – вроде бы безделица, среднее арифметическое всей постсоветской попсы – но попробуй выкинь ее из головы»^[61].

Тем самым Балабанов искусно «подсаживает» на свой излюбленный «наркотик» уже не только вымышленных героев, но и вполне реальных зрителей.

Таким образом, музыка для героев Балабанова часто становится «обезболивающим» средством, сила воздействия которого может варьироваться от терапевтического эффекта до наркотического транса. При этом время действия, характер героев и самой музыки могут быть предельно различными. Важен постоянный, практически непрерывный, «запойный» режим слушания, периодически усиливаемый с помощью дополнительного визуального ряда (кино, телевизор) и психоактивных веществ (наркотики, алкоголь).

Однако, несмотря на отсутствие жестких законов о том, когда, кто и какую музыку слушает, Балабанов настолько искусно сцепляет видеоряд со звуком, что впоследствии ни музыка, ни «картинка» по отдельности уже не воспринимаются. Название фильма или имя персонажа начинают вызывать устойчивую музыкальную ассоциацию, и наоборот – при звучании той или иной композиции пред глазами всплывает определенный эпизод из фильма. Так, при упоминании Данилы Багрова начинают слышаться песни «Наутилуса», а при звуках «Плота» Юрия Лозы возникает мотоцикл с Журовым, везущим свою заплаканную жертву на фоне серого индустриального пейзажа.

Музыка как рентген

В характере взаимодействия балабановских героев с музыкой, по степени их причастности к ней, можно проследить определенную иерархию. Режиссер, осознанно или нет, показывает своё отношение к персонажу путём наделения его большей или меньшей тягой к музыке. Очень условно можно выделить три группы героев, различающихся по принципу погружения в музыкальную среду. Первую – самую «привилегированную» – группу составляют герои-музыканты, играющие самих себя. Встречаются они в трёх фильмах Балабанова: Вячеслав Бутусов и сотоварищи в «Брате», Ирина Салтыкова в «Брате 2» и Олег Гаркуша в «Я тоже хочу». Все эти герои по своему статусу являются небожителями или, как минимум, приближаются к таковым.

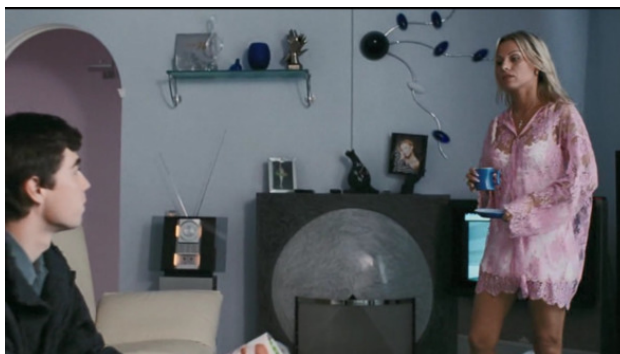


Брат (1997), Алексей Балабанов

В «Брате» импровизированный концерт-квартирник с Бутусовым, Чижом, Настей Полевой и другими реальными музыкантами неслучайно происходит в квартире, находящейся на верхнем этаже. На параллель между расположением их мастерской и неба указывает Елена Грачева, замечая, что Балабанов наглядно фиксирует факт «восхождения» Данилы, который поднимается к музыкантам вверх по лестнице в подъезде^[62].

Особенно контрастно их уютные домашние посиделки выглядят в сопоставлении со сценами пыток и убийств, из которых к ним вырывается и в которые потом обратно возвращается главный герой. Музыканты не только живут на символическом небе, они оказываются ещё совершенно недостижимыми для мирской суеты, на тот момент состоящей из постоянных перестрелок за зоны влияния и большие деньги^[63]. Ирина Салтыкова в «Брате 2» в своём статусе поп-звезды, работающей в «Останкино» (телебашня) и проживающей в сталинской высотке, тоже является представителем небожителей.

Несмотря на её утрированную гламурность и недалекость, должны вызвать иронию, вопреки тому, что Данила считает её песни пустыми и ненастоящими, Салтыкова понимается как объект восхищения и человек, которого, опять же, совершенно не касаются криминальные реалии. Специально для неё Данила придумывает легенду своего отсутствия и не разу не проговаривается о том, где он в действительности находится и чем занимается. Примечательно и то, что крайне ироничный Балабанов вкладывает слова признания социально-медийной «крутизны» Салтыковой в уста бандитов, которые в следующем эпизоде будут пытаться убить её возлюбленного Данилу.



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

Наконец, символичен и персонаж Музыканта в «Я тоже хочу», исполненного Олегом Гаркушей. Он лишён конкретного имени, впрочем, как и большинство персонажей этого фильма-притчи, т.е. воплощает архетип музыканта вообще. Он заступает за слабых (покрывает проститутку, когда та пьёт из горла общей бутылки с водкой, и просит не обижать подростка-провидца, говорящего Бандиту нелицеприятную правду). Сила Музыканта не в насилии (режиссер подчеркивает это и визуально, показывая в сцене в бане его дрябловатое, худощавое, неказистое тело). В нём отчетливо проступает сила духа, но не наступательная, а отражающая удары. Поэтому вполне закономерно, что Музыканта сразу берут на небо. Его путь к счастью оказывается самым коротким и беспроблемным (в отличие, например, от той же проститутки, которой перед тем, как попасть в рай, приходится пройти через физические и моральные страдания).

Таким образом, музыканты в кинематографе скупого на добродушие Балабанова, приближаются к образу идеальных героев. Они органичны такими, какие есть; они самодостаточны, во многом потому, что занимаются творчеством и не гонятся за наживой. (Даже в образе Салтыковой, представительницы шоу-бизнеса, превалирует, скорее, её страсть к самопрезентации и колоссальная трудоспособность ^[64], и нигде не упоминаются деньги). Именно благодаря творчеству, музыканты оказываются защищены от далеко небезопасной окружающей действительности и не участвуют в насилии, что в кинематографе Балабанова является крайне редким качеством и, пожалуй, высшей похвалой. Вторую группу в иерархии причастных к музыке героев составляют музыканты-любители, которые часто выступают в роли поющих поневоле. Эти герои прибегают к музыке, когда им уже не хватает слов для выражения обуревающих их чувств.

*«И Красное море шумит,
А берег суровый и тесен,
Как вспомнишь, так сердце болит...»* ^[65]

— выводит тоненьким голоском вагоновожатая Светка в «Брате» после того, как её избили и изнасиловали братки.



Брат (1997), Алексей Балабанов

Беззащитной и униженной героине ничего не остаётся как в минуту полного отчаяния пить водку из горла и петь старинный романс о загубленной жизни. В этом акте самовыражения её маленькая, забитая всеми личность обретает утешение, приобщаясь к коллективному бессознательному всех загубленных, покинутых и несчастных, собирательным образом которых является «Раскинулось море широко...». Эта же участь – заливаться песней и заливать горе водкой – достаётся сиамским близнецам Коле и Толе в фильме «Про уродов и людей». В качестве музыкальных лейтмотивов не только близнецов, но и всего фильма звучат два романса: «Однозвучно гремит колокольчик»^[66] и «В лунном сиянии...»^[67] – ещё две квинтэссенции безысходной русской тоски, в данном случае, сдобренной изрядной долей сентиментальности. Общий эффект жалостливости и вместе с тем отчаяния усугубляется дискантным тембром мальчишеских голосов – тембром высоким, серебристым, традиционно семантизируемым как невинный^[68]. Примечательно, что в начале фильма пение близнецов – это домашнее, любительское музицирование, которое используется их приёмной матерью для проявления своего диктаторского начала. (Она активно вмешивается в пение мальчиков, поправляя и одергивая их исполнение).



Про уродов и людей (1998), Алексей Балабанов

Ближе к финалу фильма близнецы продолжают петь под надзором, но это уже не приватное, а публичное музицирование в театре уродов.

Мотивы принуждения близнецов к пению становятся всё антигуманнее, меж тем, как само пение – всё пронзительней. Не менее важно и то, что Балабанов поручает исполнение сугубо русских песен детям, имеющим ярко выраженную азиатскую внешность, но при этом выдаёт им на двоих одну гармошку – ещё один исконный символ русской культуры. Тем самым через напластование множества порой противоречащих друг другу аллюзий режиссер представляет далеко неоднозначную трактовку понятий национальной и моральной идентичности^[69].



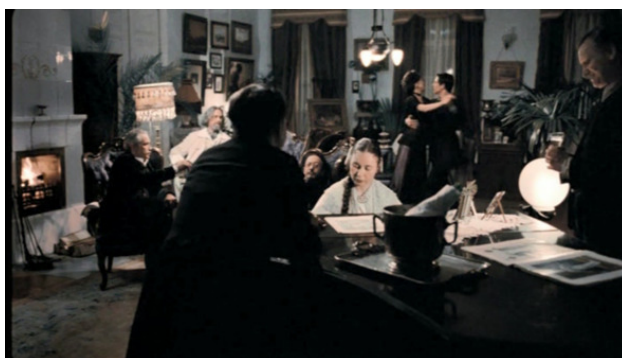
Про уродов и людей (1998), Алексей Балабанов

В «Морфии» песня о другой загубленной душе – «Кокаинетка» Александра Вертинского – исполняется с виду чопорной и благообразной Танечкой, дочерью уездного помещика. Воссоздавая хрестоматийную ситуацию домашнего музицирования в дворянской среде, Балабанов полностью переворачивает суть и смыслы этой традиции.

Вместо положенного сентиментального романа звучит хлесткая, почти кабацкая в своей откровенности песня. Её лирический герой рисует незавидную участь наркоманки, обращаясь к ней же самой:

«Что вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?
Вашу тонкую шейку едва прикрывает горжеточка,
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как вы.»

Однако выбирая в качестве «чего-нибудь» столь фривольную, квази кафешантанную музыку, она тем самым выражает свой протест и собравшемуся обществу, и своей приторной правильности в их глазах. В этом вихре звуков и смыслов прорывается её дерзкая, непокорная светским приличиям натура ^[70]. Этот, казалось бы, традиционный акт домашнего музицирования, можно считать криком её души, она пользуется возможностью высказаться, формально не выходя за рамки светских условностей.

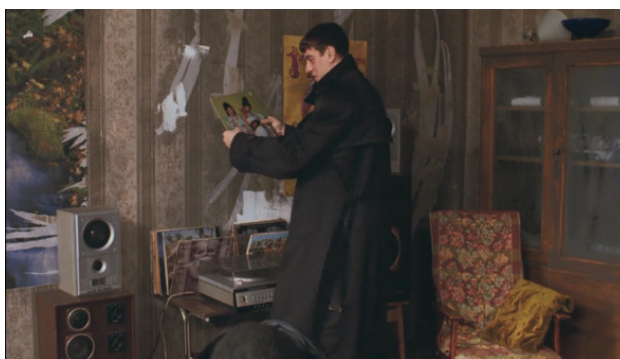


Морфий (2008), Алексей Балабанов

Во всех приведенных примерах музыка становится для музицирующих персонажей способом не столько творческой реализации, сколько психологической разрядки. Когда слова утрачивают смысл, эти герои выбирают музыку как по-настоящему действенную форму коммуникации и с внешним миром, и с самим собой. Они поют, потому что сказать им уже нечего. Но другая закономерность заключается в том, что окружающий мир остаётся безразличным,

«глухим» к этому выплеску эмоций. Данила Багров на предложение Светки спеть вместе, отвечает, что у него нет слуха. Зрители в театре уродов, впрочем, как и покровители сиамских близнецов, воспринимают их пение исключительно как аттракцион, не обременяя себя какой-либо рефлексией об их участи. Безучастными остаются и те, кто собрался в доме отца Танечки на светском рауте. Таким же «неуслышанным» героем оказывается персонаж Дюжева в фильме «Мне не больно», надрывно исполняющий песню «Позови меня, небо» в компании веселящихся друзей.

Словом, в любительское музицирование Балабанов вкладывает гораздо большие смыслы, нежели это принято. Режиссер понимает акт спонтанного музицирования не как развлекательный дивертисмент, а как способ сказать о герое что-то важное, приоткрыть его подлинный внутренний мир, который может оказаться ошарашивающим, болезненным, неудобным, но точно – не пустым. Предоставляя своим героям возможность высказаться с помощью музыки, Балабанов проявляет к ним определенную симпатию, заставляя и зрителей искренне им сопереживать. Наконец, третью группу героев, у которых возникают особые отношения с музыкой, составляют те, кто музыку постоянно слушает. Причем в данном случае степень авторской и зрительской симпатии к герою может сильно варьироваться. Безоговорочное отторжение вызывает мать маньяка Журова, постоянно слушающая приторно радужные хиты советской эстрады, впрочем, как и другой герой «Груза 200» – профессор, в «Жигулях» которого лейтмотивом звучит «Не зная горя, горя, горя»^[71], когда в окружающей действительности ничего кроме горя и не осталось. В «Морфии» определенное сочувствие пробуждают доктор Поляков, пытающийся найти утешение в лирике жестоких романсов, и Саймон в «Жмурках», которому Балабанов «ссужает» свою собственную винтажную коллекцию рок-пластинок.



Жмурки (2005), Алексей Балабанов

А самым показательным примером очаровывания публики героем с помощью его музыкальных пристрастий, безусловно, является фигура Данилы Багрова.

После выхода на экраны первого «Брата» об искусственности приписывания Даниле любви к музыке «Наутилуса Помпилиуса» писал каждый второй кинокритик.^[72]

«„Нау“ – фетиш не Багрова-Бодрова, а самого режиссера Балабанова, поколения не девяностых, а восьмидесятых»

– резюмирует эту дискуссию Юрий Гладильщиков, и продолжает:

«Герою „Брата“ не нужен именно „Нау“. Он искусственно ищет себе зацепку: пытается ухватиться за „Нау“, как за наркоманку Кэт. <...> Коли нет других опор, герой пытается ощутить культурную причастность к „своим“»^[73].

На эту же особенность несоответствия характера музыки характеру героя указывает и Евгения Мамиова, подробно разбирая песенные подтексты фильма:

«По действию Данила Багров слушает интеллигентный „Наутилус Помпилиус“, но остается глухим к образности этой музыки, в которой совсем нет насилия, агрессии, но много рефлексии и страдания» [74].

Но, на мой взгляд, это была не режиссерская «осечка» с музыкой, а очень органичное создание «композиционного» героя своего времени. Данила Багров несет в себе и черты реального мальчишки, побывавшего на войне и озверевшего, научившегося убивать и выживать; и в то же время это вообще молодой «всякий человек» – городской, мирный, инфантильный, увлекающийся тем, чем увлекаются интеллигентные мальчишки и девочки, не желающие слушать попсу. Кстати, ведь и сам Сергей Бодров в жизни имел репутацию крайне интеллигентного, образованного человека. И его Данила Багров – это не натуралистическая зарисовка, не калька отдельного социального типажа, а нечто большее. Просто это выполнено в манере внешне реалистической, поэтому вводит в заблуждение и, соответственно, вызывает претензии. Но если бы он был калькой парня с чеченской войны – это было бы дико страшно, слишком примитивно и, как ни странно, скучно. Именно благодаря своему музыкальному увлечению герой Бодрова получился не просто обаятельным, а многомерным, сложным, неординарным и, не побоюсь этого слова, культовым. Музыка Бутусова и харизма Бодрова «вытягивают» клишированный типаж героя-мстителя до уровня героя по-настоящему трагического, обладающего яркой индивидуальностью и особого рода магнетизмом.

Этот эффект ощущается особенно отчетливо при сопоставлении Данилы Багрова с другим, типологически очень схожим, героем Балабанова – с Иваном Ермаковым (Алексей Чадов) из картины «Война». Казалось бы, слагаемые образа всё те же: обостренное чувство справедливости, умение убивать без сожаления, сострадание к «своим», бессеребренничество и обаятельная внешность. Но без параллельного музыкального мира, в который «нырял» Данила, а вместе с ним и зритель, образ Ивана выглядит несоизмеримо проще и прощше, становясь откровенно ходульным. На эту, казалось бы, второстепенную, но на деле – определяющую роль музыки в образе двух героев указывает и Глеб Ситковский:

«Тот [Данила] хотя бы музыку продвинутую любил, этот [Иван] абсолютно пустой сосуд, в котором начисто истреблено все индивидуальное» [75].

То есть несмотря на то, что сам фильм «Война» по-прежнему «напичкан» рок-музыкой, что в квартире отца Ивана даже есть бобинный магнитофон, отсутствие личного тяготения главного героя к музыке принципиальным образом влияет на его восприятие зрителем.

В итоге, классический драматургический приём – рассказать о персонаже с помощью его музыкальных увлечений – Балабанов использует крайне щедро и в то же время специфически. У него через пристрастие какого-либо персонажа к музыке индивидуальностью наделяется не только конкретный герой, но и вся кинолента, которая «пропитывается» музыкой и «заряжается» её аурой. Музыка может вступать в различные отношения с изображаемым (от пазловой взаимодополняемости до полной антиномии – о чём чуть ниже), но она никогда не будет посредственной и безликой. В лучших традициях синтетических жанров искусства Балабанов понимает музыку в фильме не как собственно саундтрек (звуковую «заготовку», привнесённую извне), а как один из важнейших пластов общей кинематографической партитуры, разворачивающийся неотделимо и сообразно общему драматургическому замыслу.

Музыка как наполнитель

Если в предыдущих разделах речь шла о музыке преимущественно внутрикадровой, звучащей от лица того или иного героя, то в данном разделе будет подразумеваться музыка закадровая, т.е. напрямую заданная самим режиссером.

У Балабанова есть два типа действия, которые он щедро озвучивает музыкой. Первый тип – это моменты перемещения, движения героев куда-либо. Они могут гулять по городу («Счастливые дни», «Брат», «Брат 2», «Война», «Кочегар»), ехать на машине («Брат 2», «Жмурки», «Война», «Я тоже хочу», «Груз 200», «Кочегар»), плыть на катере («Про уродов и людей»), передвигаться на поезде («Трофим»), трамвае («Счастливые дни», «Кочегар»), мотоцикле («Груз 200»), лететь на самолёте («Брат 2») – и всюду их будет сопровождать различная, звучащая фоном, музыка.



Брат (1997), Алексей Балабанов

Второй тип действия, в который также постоянно внедряется саундтрек – это перестрелки. Особенно много подобных эпизодов в фильмах «Брат», «Брат 2», «Жмурки» и «Война». Музыка в такого типа фрагментах может вступать в различные отношения с визуальным рядом (подробнее об этом – чуть ниже), но главная её функция здесь заключается в заполнении драматургически «пустого» эпизода. С одной стороны, надо показать передвижение героя в необходимом направлении или же момент стрельбы, акт физического насилия. И то, и другое – киногенично, визуально притягательно. Но, с другой стороны, в плане развития сюжета такие сцены тормозят действие, недаром называясь у кинематографистов шоу-стопперами.

В том, насколько зрелищно будет восприниматься подобный эпизод, ключевую роль играет музыка, и неслучайно. Благодаря ей рождается особый эффект, когда экшн трансформируется в статику – наглядное движение используется для создания и передачи эмоционального состояния, что начинает роднить эти эпизоды с функцией арии в опере. Как известно, по законам классической оперной драматургии в арии действие сюжета останавливается, чтобы уступить место передаче чувств. Точно также в кинематографе в моменты передвижения героев или открытого огня фактическое действие фильма останавливается, чтобы уступить место киногении.

Приём передвижения под музыку в автомобиле является хорошо проработанным, не только в кино, но и в рекламной индустрии. В нём, зачастую, превалирует эстетика любования машиной и мелькающим на заднем плане пейзажем, что вкупе рождает особое состояние созерцания, динамической эйфории (по Бодрийяру) – ощущение неподвижности при движении^[76]. (У Балабанова таких характерных прокатов особенно много в фильмах «Брат 2» и «Жмурки»). Смена одного рода машины (автомобиля) на какой-либо другой (мото-

цикл, поезд, катер, самолёт) усиливает индивидуальность, а, следовательно, и запоминаемость кадра, создаёт специфический антураж. Если в кадр наряду с механическим транспортом попадает и герой, то вместе они становятся взаимодополняемыми характеристиками друг друга. Музыка же в этом случае, с одной стороны, как искусство, развертывающееся во времени, начинает работать на передачу движения, а с другой стороны – привносит дополнительные черты в образ героя.

Одним из показательных примеров такого взаимодействия необычного транспортного средства, типажа героя и музыки является эпизод из фильма «Про уродов и людей», в котором Иоганн (Сергей Маковецкий) плывет на катере по каналам Петербурга с нелепо огромным букетом лилий.



Про уродов и людей (1998), Алексей Балабанов

В этот момент звучит фрагмент «Быдла» из цикла «Картинки с выставки» Мусоргского в оркестровке Равеля. Балабанов метко попал с выбором произведения, в котором, благодаря программности, «наглядно» передаётся ощущение размеренно движущегося и постепенно приближающегося объекта. Помимо этого, рождаются символические переключки между образами музыкального произведения и сюжетом фильма. В пьесе подразумевается, что повозкой, запряженной волами, управляет крестьянин – человек самого низкого в царской России сословия. К нему же приравнивается и герой фильма Иоганн – содержатель порнографической фотостудии, едущий делать предложение дочери инженера Лизе – барышне, заведомо не соответствующей ему по социальному положению. Однако в фильме постепенное нарастание звучности, с выходящей на фортиссимо темой поющего крестьянина, переосмысливается не как отчаяние угнетаемого люда, а как неотвратимость и сила исходящей от Иоганна угрозы. Этот эффект усиливается наложением поверх равелевской партитуры ритмичного шума от двигателя катера, что придаёт музыке не свойственную ей изначально механистичность.

Если в фильме «Про уродов и людей» характер звучащей фоном музыки во многом переключается с действием, происходящим на экране, то в «Кочегаре» Балабанов выбирает кардинально противоположный принцип взаимодействия визуального ряда и саундтрека. Нарратив этой картины то и дело прерывается длинными проходами героев по заснеженным улочкам небольшого городка ^[77].



Кочегар (2007), Алексей Балабанов

Фоном к их передвижению звучат расслабленные, отрешенно текущие, в меру лирические и сентиментальные композиции гитариста Валерия Дидюли. По своему характеру эта музыка символизирует объективно текущее время, без каких-либо перепадов, личностных переживаний и, тем более, эксцессов. Особую роль в этом играет гитарный тембр, неразрывно ассоциирующийся с неким южным темпераментом и, соответственно, с летним, курортным, беззаботным времяпрепровождением.

Но эта маловыразительная сама по себе музыка идёт в полный разрез с действием, разворачивающимся на экране. Во-первых, отсылающая своим гитарным тембром и общей расслабленностью к югу она даже визуально не стыкуется с окружающим пейзажем зимнего города. Кирпичные дома, неширокие улочки, старые троллейбусы, узкие тропинки в сугробах, по которым пробираются герои, закутанные в тёплую и неказистую верхнюю одежду – всё это никак не вяжется с той беззаботностью, которая сквозит в музыке. Во-вторых, в реальности фильма разворачиваются чудовищные события, которые воспринимаются тем болезненнее, чем объективнее и беспристрастнее их фиксирует режиссерский взгляд. Музыка в данном случае невольно становится соучастником происходящих убийств – она подаёт их, вместе с режиссером, как привычную повседневность героев, как нечто для них само собой разумеющееся. Поначалу музыка воспринимается как красивая подзвучка. Но, когда события закручиваются в череду насилия по отношению к уже знакомым зрителю «неотрицательным» героям, её атмосфера становится всё более удушливой, гитарные переливы больше не убаюкивают зрителя, а вызывают у него оторопь. И это – очень четко рассчитанный Балабановым эффект, в котором музыка, формально оставаясь абсолютно беспристрастной к происходящему, нагнетает эмоциональную атмосферу по принципу «от противного».

Закрутив зрительское восприятие до предела, режиссер всё-таки даёт место для проявления эмоциональной реакции, которая врывается в ткань фильма тоже посредством музыки. Происходит это, когда Кочегар (Михаил Скрыбин), отомстив двойным убийством за безжалостное убийство своей дочери, возвращается на старом троллейбусе.



Кочегар (2007), Алексей Балабанов

В этот момент звучит песня «Истерика» группы «Агата Кристи». Отмечу, что на протяжении фильма это первая и единственная композиция со словами. Внешне абсурдный текст её припева («*Я тебя убью за то, что я тебя люблю*») и характер запечатленной эмоции явно не «клеятся» ни с видеорядом конкретного момента, ни с характером главного героя – слишком уж скульптурно вылепленные черты его лица не подходят этой безудержной, визжащей, оргиастической музыке. Но! Связи, которые выстраивает Балабанов между киноизображением и музыкой, оказываются гораздо тоньше. Во-первых, ставя эту «бесовскую» музыку, когда самые драматичные события уже произошли, режиссер вслед первой – драматической кульминации – даёт вторую кульминацию – музыкальную, тем самым, колоссально усиливая общий эффект воздействия. Во-вторых, Балабанов наконец-то предоставляет своему зрителю возможность «выпустить пар», сбросить напряжение, дать волю своим эмоциям, что после череды приторно приятных композиций Дидюли становится своего рода «глотком свежего воздуха». В-третьих, текст песни образует определенные смысловые параллели с сюжетом фильма. И то, что совершил Кочегар, и о то, о чем поётся в песне «Агаты Кристи», связано с темой кровной мести. В фильме отец мстит за убийство дочери, а в песне лирический герой мечется между вожделием и ненавистью к женщине врага.

Таким образом, в «Кочегаре» связи между изображением и музыкой пролегают на более глубоком семантическом уровне. Внешне визуальный ряд и звуковая дорожка постоянно противоречат друг другу: сцены насилия окутываются расслабленной музыкой, а в момент, казалось бы, заурядной поездки в трамвае врывается предельно взвинченная песня. Но такое не прямое, отстранённое режиссерско-музыкальное решение воздействует гораздо сильнее. Оно многократно усиливает «неуютность» картины и попутно расставляет режиссерские акценты в оценках событий и состояния душ.

Не менее драматичные взаимоотношения между визуальным рядом и музыкой Балабанов выстраивает и в сценах перестрелок, благодаря чему выводит, казалось бы, исключительно развлекательный эпизод в разряд семантически насыщенного дискурса. В качестве примера предлагаю обратиться к одному из самых растиражированных образов в его фильмографии – к эпизоду из «Брата 2», где герои, уходя от погони, расстреливают преследователей из пулемёта.



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

Фоном на протяжении всего эпизода звучит песня «Вечно молодой» группы «Смысловые галлюцинации»^[78].

Рефреном в песне проходит строка:

«Я мог бы стать другим

Вечно молодым, вечно пьяным»

Причем по ходу развития композиции лирический герой не перестаёт перебирать, каким именно другим он мог бы стать (рекой, водой, скалой), но остаётся неизменно верен идее вечной молодости. Крайне опасно сводить содержание этой метафоричной композиции к конкретным образам, но, тем не менее, рискну дать свою интерпретацию.

На мой взгляд, это песня об уходящей юности, о том пограничном моменте, когда человек ещё молод, но уже начинает понимать, что молодость уходит – научается оглядываться назад и немного посматривать вперед. Это запечатленная ностальгия по молодости ещё молодого человека, песня про опьянение юношеским максимализмом – ощущением того, что ещё всё впереди; здесь есть и упоенность большими целями, и в тоже время постепенное осознание, что цели эти неосуществимы, что они так и останутся мечтой, а впоследствии эта мечта превратится в символ молодости и в воспоминание о ней. В музыкальном отношении в данной композиции крайне важен немного гнусавый тембр саксофона, звучащего в высоком регистре. Его соло с импровизационными переливами-трепыханиями часто «зависают» в конце фраз на длинной ноте. Но на всю эту лирику накладывается бесперебойный гул ритм-секции и бас-гитары: мечты мечтами, а жизнь – вот она – идёт своим чередом. При звучании в «Брате 2» «Вечно молодой» начинает играть новыми смыслами, влияя и на смыслы киноповествования. Основной посыл песни в структуре фильма заключается в том, что главные герои (Данила, его брат и друг) отнюдь не добровольно выбрали путь насилия, что, скорее, время вынуждает их убивать. Именно об этом говорит строка *«я мог бы быть другим»*.

И если в песне прощание с молодостью лишь подразумевается, то в фильме под перекрестный огонь герои со своей молодостью и, соответственно, с наивностью, чистотой, верой в добро – окончательно прощаются. Оружий во всю мочь герой Сухорукова, пулеметной очередью расстреливающий неких братков, мстит не просто условным врагам, а тому времени, в котором ему выпало жить, предьявляя счёт за свою исковерканную судьбу. А вместе с ним этот счёт выставляет и зритель-современник фильма. На более высоком уровне обобщения, песня становится данью памяти тем парням, кто не смог преодолеть месиво 1990-х – тем, кто действительно остался «вечно молодым». Это месть и за них тоже. Таким образом, за, казалось бы, киношным аттракционом проступают большие философские смыслы и поколенческие травмы. Балабанову удается не только сделать красивый кадр и озвучить его пронзительной музыкой, тем самым приковав своего зрителя к экрану. Ему удаётся вложить в экшен нетривиальное содержание, пусть осознаваемое не сразу и не каждым, но, безусловно, во всём этом присутствующее и попадающее точно в цель. Итак, Балабанов мастерски наполняет драматургически «пустые» эпизоды семантически значимым содержанием, и делает он это зачастую с помощью верно найденной музыки. Причём постепенно режиссёр уходит от принципа прямого комментирования происходящего, выстраивая между визуальным и аудиальным рядом более глубокие символические параллели. Данный приём внешнего отстранения с помощью музыки вовсе заявил о себе в «Грузе 200» (подробнее об этом – чуть ниже). В более поздних лентах («Морфий», «Кочегар») он был доведён до виртуозности и уже не «бросался в глаза» сразу, но оттого работал ещё прицельнее.

Музыкально-стилистический пазл

Если в предыдущих разделах речь о взаимоотношениях киноизображения и музыки велась из сферы кино, то теперь пришло время сменить оптику и посмотреть на эти процессы с позиции музыки. В очень условном и предельно обобщающем масштабе музыка в фильмах Балабанова делится на два типа: та, что имеет собственные, автономные смыслы, и та, которая делает вид, что на них не претендует. Если «первая» музыка сама привносит в киноповествование дополнительный подтекст и углубляет содержание, то смыслы у «второй» музыки наглядно проявляются преимущественно за счет контекста употребления. Наиболее ярко эти два подхода к музыке раскрываются в противопоставлении рок- и поп-композиций, но отнюдь им не ограничиваются. Поэтому предлагаю постепенно прийти к обозначенной формуле, проследив какую музыку и какими смыслами наделял Балабанов на протяжении своей фильмографии. В начале режиссерской карьеры Балабанов нередко обращался к классике как к безусловно содержательной музыке, имеющей разветвленную систему собственных значений. Оперные арии и симфонические фрагменты давали пищу для сопоставлений между сюжетами, разворачивающимися в музыкальных произведениях и на экране. Например, ария Летучего голландца из одноименной оперы Вагнера, звучащая лейтмотивом в «Счастливых днях», намекала на прямые параллели с участием главного персонажа фильма. И оперного, и кинематографического героев объединяют чувства неприкаянности, непонятости, разочарования в людях и вечный поиск пристанища. Символично и то, что у балабановского героя в финале фильма даже появляется свой «корабль» – лодка во дворе дома, в которую он «замуровывается» от всех бед. Другой вопрос, что чересчур напряженный, драматичный характер арии Летучего голландца, усугублённый всё время заедающей в кульминации пластинкой, фактически оказывался инородным осколком «большой», оглушающей культуры в крошечном, замкнутом мире персонажей фильма. Не менее любопытные подтексты посредством обращения к классической музыке возникают и в фильме «Про уродов и людей». Лиза – дочь инженера Радлова – то и дело слушает пластинку с арией Графини из оперы Чайковского «Пиковая дама». В данном случае вновь происходит двойное кодирование: и на уровне сюжетных параллелей, и за счёт характера музыки. В «Пиковой даме» тоже есть героиня с именем Лиза, которую, в итоге, губит страсть к картежнику Герману. Участь балабановской Лизы столь же не завидна – она, как и другая Лиза, оказывается «разменной монетой» в интриге презревших мораль героев. В свою очередь характер звучащей музыки – затаённый, полный сумрачных хроматизмов и нагнетающих страх тремоло – как нельзя лучше передаёт и состояние киногероини, и ожидающую её судьбу.

Другим лейтмотивом из классики, постоянно звучащим в фильме «Про уродов и людей», является фрагмент «Танца рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. В данном случае для Балабанова, видимо, был важен сам характер музыки – решительный, размашистый, тяжеловесный, с «лязганьем» струнных в инструментовке. Именно таким представлялся режиссеру наступающий, вваливающийся в жизнь героев XX век с его бесконечными машинами, век, в котором жизни отдельных людей – не более, чем топливо для гигантского механизма. Поэтому, несмотря на фактический анахронизм^[79], музыка Прокофьева как нельзя лучше передает наступление новой индустриальной эпохи. Балабанов хорошо это почувствовал и опробовал ещё раньше, когда в «Трофиме» использовал тему из Второй симфонии Прокофьева для сопровождения пути героя-крестьянина, отправляющегося на поезде из глухой деревни в столичный Петербург^[80]. По мере того, как Балабанов, по выражению Юрия Богомолова, посредством фильмов ставил всё более беспощадный диагноз своей стране^[81], смыслообразующая функция музыки всё чаще передавалась не универсальной вневременной классике, а современному и хорошо знакомому режиссеру року. Первый «Брат» стал уникальным для

отечественного кинематографа примером того, как музыкальное сопровождение фильма образует вторую, параллельную сюжетную канву, которая одновременно и противоречит, и дополняет основной нарратив картины ^[82]. «Брат 2» вышел на новый виток в выстраивании параллельного сюжета с помощью музыки. На сей раз Балабанов взял песни самых разных, гораздо более «хитовых» и современных главному герою исполнителей, объединив их вместе в лучших традициях классических вокальных циклов (об этом – отдельно и чуть ниже). Наконец, в «Войне» Балабанов стратегически усложнил себе задачу, максимально сократив в саундтреке словесное начало и сделав ставку на инструментальное переосмысление песенных лейтмотивов. На этом стоит остановиться подробнее.

Музыка в «Войне» выполняет две основные функции. Во-первых, она призвана передать состояние войны, не прекращающейся даже в условиях мирной жизни. Во-вторых, выбранные композиции мифологизируют повествование, превращают, казалось бы, конкретную историю в мета-нарратив, а героев – в архетипы.

Состояние войны передаёт прежде всего характер музыки – суровый, свербящий, жесткий, не дающий расслабиться. В аранжировках зачастую тема звучит у электрогитары и поддерживается настойчивой ритм-секцией. Также важно постоянное вкрапление в инструментальные темы звуков сирен и звуков, имитирующих сигнал азбуки Морзе, т.е. слуховых атрибутов тревоги и чрезвычайного положения. В отличие от перестрелок в «Брате» и «Брате 2» композиции по большей части звучат здесь без слов. Такой подход был изначально задуман Балабановым, который не хотел, чтобы саундтрек был «громоздким, монотонным» ^[83]. Но, пожалуй, истинным эффектом практически «бессловесного» саундтрека становится то, что музыка перестаёт быть заодно с героем, не звучит его голосом, как это было в случае с Данилой Багровым. В «Войне» музыка скорее комментирует происходящие события, задаёт общую атмосферу. Степень её участия в судьбе героя заметно снижена, что во многом определяет и наше зрительское отношение к нему. Если слова песен и прорываются в кадр, то связаны с образом смерти: «холостые пули», «не вышел на связь», «смертушка моя лютая», «черный ворон». Текст песен очень опосредовано соотносится с конкретным эпизодом фильма, но весьма искусно вплетается в мета-нарратив сюжета. Например, композиция «Холостые пули» группы «Партизанское радио» повествует об опасностях журналисткой работы в боевых условиях. Песня звучит, когда главный герой – солдат срочной службы Иван, на время вернувшись в родной город из Чечни, пьёт чай со своей подружкой на кухне. Лейтмотивом в данном случае выбирается припев со словами «*У-у, холостые пули над тобой / у-у, холостые пули*», что в конкретный момент отражает ощущение продолжающейся войны во внутреннем мире героя. Но возникает и более широкий контекст, так как мотив съёмки, журналисткой работы есть и в сюжете фильма. Во-первых, в предыдущем эпизоде у солдат-срочников по возвращении из плена брали интервью, тыча им в лицо микрофоном и камерой. Во-вторых, другой главный герой – англичанин Джон (Иэн Келли) – впоследствии будет снимать операцию по спасению заложников на видеокамеру в режиме репортажа ^[84]. В свою очередь мифологизация событий посредством музыки происходит через обращение к исконно русским символам смерти. Наиболее ярко в этом отношении работают две песни: «Черный ворон» В. Ливанова и «Лютая» ВИА «Волга-Волга». Обе композиции звучат в фильме как бы ненароком, походя, случайно. «Черный ворон» возникает фоном в забегаловке провинциального городка, когда два главных героя договариваются о том, чтобы объединиться для спасательной операции. А «Лютую» передают по радио в купе поезда, на котором герои уже едут осуществлять задуманное. С одной стороны, в сюжете фильма эти песни играют роль своеобразного сувенира, задают колорит Руси-матушки, особенно актуальный для героя-англичанина. Причём в случае с «Лютой» эффект русской народной образности крайне силён. Особый языковой говор ^[85], инструментовка с балалайками, пение «на горле» и хоровое многоголосие –

всё это создает ощущение хорошо продуманной стилизации. С другой стороны, Балабанов использует приём стилизации гораздо глубже, вводя с помощью песен мифологическое измерение. Образы смерти, возникающие в песнях, как бы подспудно, на интуитивном уровне определяют те испытания, через которые придётся пройти героям, что превратит и их самих в архетипы воина и предателя, о чем герои конечно не задумываются. Песни как бы за них обозначают высокий регистр происходящего и рефлексиируют о том, о чем подумать у героев просто-напросто не будет времени.

Лейтмотивом на протяжении всей «Войны» звучит песня «Моя звезда» Вячеслава Бутусова. Она появляется в различных «обличьях»: то в виде лирической темы в исполнении прозрачного тембра флейты, то приобретает суровое, непреклонное звучание у электрогитары. Только в самом конце фильма, на титрах, песня звучит со словами. Эта медитативная по темпу, закольцованная, по сути, на одном мотиве композиция с предельно метафоричным содержанием подводит итог рассказанной в фильме истории, становится финальным закадровым «монологом от автора». Песня отвечает за самого героя на вопрос, почему он поступил так, как поступил.

Моя звезда звучит в ночи, Её огонь во мне пылает, Но свет её не озаряет, Лучи звезды меня не греют. Она ведёт меня на крайний север, И никогда не скажет «Да», Не понадеется на чудо, Не подарит капли света, Никому не даст тепла, И я люблю её за это, Я люблю её за это.

Звезда в данном контексте – предельно многослойный образ. Звезда = душа = жизненный путь = предназначение = судьба = совесть = мечта. Словом, что-то, что присуще лирическому герою помимо его воли, неотделимо от него и ведёт его по жизни. Тем самым песня даёт символическую переключку судьбы героя фильма с героем античной трагедии, который всецело повиновался предначертанному року, и, тем самым, в очередной раз выводит всю историю на уровень мифологического повествования. Таким образом, в «Войне» Балабанов, с одной стороны, следует своему проверенному принципу и выстраивает с помощью музыки второй, параллельный сюжет. С другой стороны, он от этого принципа постепенно отходит, намеренно лишая своих героев индивидуальных черт и собственного музыкального голоса, чем, по сути, задаёт вневременной, мифологический тип повествования. Музыка теперь, как, впрочем, и судьба героев^[86], всецело находятся в авторской воле, поэтому песни звучат не от имени персонажей, а исходят как бы из некой внеличностной и крайне суровой окружающей среды. В двух последующих завершённых^[87] картинах – в «Жмурках» и «Мне не больно» – степень условности музыкального сопровождения усиливается пропорционально условности жанровых канонов, которым следуют эти фильмы. Многие критики отмечают, что Балабанов наградил двух героев «Жмурок» – в исполнении Дюжева и Маковецкого – страстью к классическому западному року 1980-х. Но никто всерьёз не задумывается о том, насколько реалистичен этот приём. Если увлечение Данилы Багрова «Наутилусом» сюжетно хоть как-то обыгрывалось, то любовь молодых бандитов к рок-«нафталину» никоим образом не объясняется. То есть музыка в данном случае оказывается в роли условных декораций, позаимствованных из «другой оперы» и даже не пытающихся казаться правдоподобными. В «Мне не больно» Балабанов, опять же, сообразно законам жанра (на сей раз – мелодрамы) выбирает откровенно приторный лейтмотив, не имеющий собственного лица, но хорошо оттеняющий лирические сцены. То есть в этих двух картинах Балабанов впервые отказывается музыке в выстраивании параллельного смыслового пласта, сводя её роль к оформительскому антуражу.

Следующий фильм – «Груз 200» – в музыкально-стилистическом отношении стал поворотной картиной Балабанова. В предыдущих лентах основную смыслообразующую нагрузку

несли на себе либо классическая музыка («Счастливые дни», «Трофимь», «Про уродов и людей»), либо специально написанный авторский саундтрек («Замок»), либо русский рок («Брат», «Брат 2», «Война»). В «Грузе 200» впервые весь саундтрек был построен на откровенно развлекательной поп-музыке. И главная, отмеченная многими ^[88], особенность заключалась в том, что эта музыка кричащим, возмутительным образом не вязалась с событиями, происходящими на экране. Но тут следует приостановиться и оглянуться на фильмографию Балабанова ещё раз, чтобы понять, что такое нарочитое несовпадение действия и музыкального сопровождения фильма возникало в кинематографе Балабанова и раньше. Просто в «Грузе 200» впервые это противоречие стало определяющим и смыслообразующим приёмом.

Ещё в первой полнометражной картине «Счастливые дни» то и дело звучит фокстрот 1930-х годов «Too many tears». Эта сентиментальная, пронизанная джазовыми интонациями и прихотливым ритмом мелодия появляется сначала на титрах, потом её время от времени напевает одна из героинь – проститутка, повстречавшаяся главному герою на кладбище. Однако танцевальный характер этой музыки, её незатейливый любовный сюжет, спрятанный за набором иностранных слов, весьма опосредованно корреспондируют с тем убогим, мрачным, пронизанным холодом и отчужденностью миром, в котором обитают герои фильма. Не менее инородно, всегда сваливающимися внезапно и невовремя выглядят балаганские танцы в фильме «Замок». Но их неуместность смущает лишь Землемера, а для остальных героев это показное веселье является закономерным продолжением привычной абсурдистской реальности. В первом «Брате» также есть сцена, в которой музыка явно контрастирует с разворачивающимися событиями. Во время криминальной разборки в квартире бандиты включают знаменитую «Ямайку» ^[89] в исполнении Робертино Лоретти. Эта солнечная, увлекающая своей жизнерадостной энергетикой музыка используется ими для того, чтобы заглушить крики и выстрелы. Именно в этом эпизоде Балабанов уже опробует тот приём, который впоследствии станет тотальным и знаковым для «Груза 200». Более того, в этом же фильме режиссер не только показывает, но и проговаривает эту позицию в отношении музыки подходящей и неподходящей, содержательно насыщенной и пустозвонной. Оформляет он это в размышления Данилы о «нашей» и «не нашей» музыке. И если в первом «Брате» условно правильной русской рок-музыке противопоставляется западный рейв (эпизод на вечеринке с Кэт), то во втором «Брате» противостояние ведётся между разными направлениями отечественной музыки, а именно – между роком и «попсой». «Там такую музыку не слушают, она – не настоящая» – говорит Данила своей новоиспеченной подружке Ирине Салтыковой, увидев по телевизору клип на её песню.



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

На закономерный вопрос: «Где там?», он отвечает: «На войне». Обиженная Салтыкова парирует: «Здесь мир, здесь другие законы, и я эту музыку пою. Понял?!». Удрученный раз-

молвкой, уже в дверях Данила замечает: «Ты мне очень понравилась, не за это», подразумевается – не за известность и попсовые песенки^[90].

Этот диалог озвучивает вслух краеугольное разделение мира на настоящий (правдивый, подлинный) и искусственный (глянцевый, приторно радужный). Эти два мира являются противоположностью друг друга, несмотря на то, что существуют параллельно. Для разительности контраста Балабанов сталкивает эти вселенные в романе двух героев. С одной стороны есть Данила – в старом растянутом свитере и с чеченским прошлым, а на другой стороне красуется Салтыкова – в полупрозрачном розовом пеньюаре и песенками-пустышками. В одном мире не прекращается война, а в другом – царит безоблачное веселье. Музыка становится индикатором этого негласного противостояния, идентифицируя тех, кто понимает, что происходит, и тех, кто пребывает в «анабиозе». Именно этот принцип оглушающей глухоты поп-музыки станет смысловой пружиной «Груза 200». И то, как аттестовал Филиппа Киркорова герой Сухорукова – «слащавый весь, принудренный, как баба»^[91], Балабанов с размахом применяет в «Грузе 200» для характеристики всей советской эстрады, отчаянно несовпадающей с советской же реальностью. После того приговора, который вынес Балабанов поп-музыке в «Грузе 200», в следующем своём фильме – «Морфий» – он весьма бережно и символично относится к популярной музыке начала XX века, обратившись к жанру городского романса. Временная дистанция сообщает этой музыке особый статус. Во-первых, она разительно отличается от поп-музыки конца XX века тем, что не кажется бездумной, оглушающей и натужно оптимистичной. Наоборот, в этой музыке прослеживается повышенная эмоциональность, диссонирующая взнервленность и особого рода искренность. Во-вторых, сегодня эта музыка воспринимается уже классикой, и Балабанов – как очень современный человек – относится к популярной музыке столетней давности как к популярной классике, к искусству, в котором есть обаяние и высокое эстетическое качество. В-третьих, все эти кафешантанные, бульварные песни за советский период превратились в часть неофициальной, подпольной культуры, противоположность культуре приглаженной и парадной. Эта музыка, пусть болезненно и гипертрофированно, но отражала настроения и атмосферу своего времени – во всяком случае, так кажется сегодня. По своему умению передавать нерв эпохи городская музыка начала XX века оказывалась, как это ни парадоксально, крайне родственна рок-музыке конца XX века, с которой у Балабанова особые, очень личные отношения.

В «Кочегаре», как было показано выше, режиссер вновь сталкивает поп- и рок-музыку, но несложно заметить, что соотношение между этими «музыками» стало обратно пропорциональным. Если в ранних картинах Балабанова поп-хиты вторгались в кинематографическую ткань как своего рода «досадное недоразумение», то в «Кочегаре» аморфная, расслабленная, лаунж-музыка заполняет собой практически всё пространство фильма, а искренняя эмоция рока прорывается лишь на мгновение, на правах, в буквальном смысле, истерического вопля. Правда, в финале фильма режиссер оставляет место и для собственного музыкального высказывания. В эпизоде самоубийства Кочегара звучит философски сдержанная, очень светлая и бардовская по духу песня «Смешное сердце»^[92] группы «Чёрный Лукич». Лейтмотив её припева: «Смешное сердце способно только любить», прозрачная инструментовка с протяжным соло балалайки – все эти нехитрые, но душевные средства звучат, словно голос самого автора, примиряющего случившиеся события и с судьбой своего героя. Ведь Кочегар очень долго находился в духовном анабиозе, он упорно не видел, что происходит на самом деле, пребывал в состоянии «зрячей слепоты»^[93]. И только убийство дочери заставило его очнуться и жить в соответствии с главным чувством, то есть любовью к своему ребенку. Звучащая в финале фильма песня становится непрямым знаком восстановления истинных чувств и истинной картины мира у героя.

Столь же личностно-авторским, под стать всему фильму, оказывается саундтрек последней картины Балабанова «Я тоже хочу». Избыточно метафоричные, наполненные не поддающимися логической расшифровке образами (чего стоит одна «голова-нога») песни Леонида Фёдорова пропитывают притчевое повествование картины, становятся её даже в чем-то назойливой плотью.

Итак, путь, проделанный Балабановым в отношениях с музыкой как частью фильмов, крайне показателен. Поначалу, находясь во многом под влиянием Алексея Германа, он привлекал многозначный потенциал авторской музыки (классической и авангардной). Но уже тогда он умел выбирать и «кроить» музыкальный материал сообразно собственному замыслу. Начиная с «Брата» Балабанов впервые использует для музыкального оформления «звуковые обои» той эпохи, в которой разворачивается действие фильма. И этот приём, вкупе с уникальным слухом (по замечанию своей жены, Балабанов слышал музыку картинками ^[94]) становится основой его «фирменного стиля». Параллельно с этим Балабанов нащупывает ещё один, также впоследствии ставший «фирменным», приём нарочитого несовпадения визуального и аудиального рядов. Причём это несовпадение может «бить по ушам» как, например, в «Грузе 200» или в «Кочегаре», а может быть завуалировано в изящную обёртку музыкального эстетства, как в случае с «Морфием». Таким образом, Балабанов являет собой пример режиссера, который не только сам и очень виртуозно работал с музыкальным оформлением картин, но при этом умел задействовать максимально обширный «арсенал» музыкальных стилей.

Обозначив основные смысловые линии, по которым выстраивались отношения Балабанова с музыкой, предлагаю подробнее остановиться на трёх картинах из его фильмографии: «Брат 2», «Груз 200» и «Морфий». Выбор на эти фильмы, как уже было сказано во введении, пал не случайно. В них представлено наибольшее количество популярной музыки и, при этом, музыки предельно разной как по стилям, так и по формулируемым смыслам. Большую часть саундтрека всех трёх фильмов составляют песни и без их детального разбора разговор об режиссерском слухе Балабанова не может быть полным.

«Брат 2»: роман в песнях

Дилогия о приключениях Данилы Багрова стала помимо воли режиссера его «визитной карточкой». «Брат» и «Брат 2» безоговорочно лидируют в фильмографии Балабанова по рейтингу оценок и количеству просмотров, и являются его самыми обсуждаемыми картинами. Герой Сергея Бодрова-младшего получил негласное звание культового персонажа, олицетворяющего поколение 1990-х, и вызвал бурные дискуссии среди как отечественных, так и западных критиков. Если первый «Брат» привлекал зарубежных исследователей тем, что выносил смелый диагноз положению дел в новой России, то «Брат 2» зацепил их «за живое» нелюбимой критикой западного общества. В адрес режиссера посыпались крайне негативные оценки, столь же резкие, сколь и пропитанные неподдельным интересом к его творчеству. Неприкрытый антиамериканизм и возрождение на новом витке советской мифологии^[95], незнание того, что допустимо, а что нет в американском обществе^[96], наконец, неумелое использование лекал голливудского экшена^[97] – вот круг претензий, которые были предъявлены Балабанову западными критиками. В конечном итоге, по наблюдению Доуна Секлера и Стивена Норриса, благодаря влиянию Балабанова среди зарубежных исследователей

«стало общим местом характеризовать популярный постсоветский фильм как имеющий предрасположенность к тому, чтобы быть антиамериканским, пророссийским, а также всё более ксенофобским и патриотичным»^[98].

Однако, на мой взгляд, многие критики, впрочем, как и большинство зрителей, попались на провокацию режиссера, считав только первый слой заложенных им смыслов. При всей кажущейся прямолинейности балабановского высказывания, в нём, безусловно, есть «второе дно», которое и делает его кинематограф авторским, выходящим далеко за пределы жанровой предсказуемости и политической конъюнктуры. Одним из таких «люков», ведущих к истинным смыслам режиссерского замысла, по моему мнению, является музыка, звучащая в фильме. В данном параграфе я планирую детально рассмотреть саундтрек фильма «Брат 2» и с его помощью показать, что фильм, имеющий репутацию откровенно антиамериканского кино, на самом деле является очень личностным признанием режиссера, как представителя определённого поколения, в любви к Америке.

Анализ музыки будет происходить на трёх уровнях: 1) изначальное содержание музыкальной композиции; 2) взаимодействие её художественно-выразительных средств с визуальным рядом и 3) с сюжетом фильма. При этом прослеживание особенностей той или иной песни будет встраиваться в анализ общей картины смыслов, привносимых в киноповествование посредством музыки.

После утонченных, пронизанных философскими подтекстами композиций «Наутилуса Помпилиуса», целиком озвучивших первого «Брата», саундтрек сиквела многим критикам показался слишком тиражным, «попсовым». Крайнюю точку зрения по этому поводу высказала Наталья Сирипля, заметив, что

«песни в исполнении Земфиры, „Морального кодекса“ и „Би-2“ никаких дополнительных смыслов в себе не несут, и все их значение сводится к тому, что это музыка модная, современная и актуальная, автоматически вводящая зрителя в состояние бездумного дискотечного драйва»^[99].

Но я берусь утверждать, что помимо заведомой киногеничности (яркой программности и звуковой притягательности) в этой музыке есть содержательно-расширительный потенциал, который Балабанов активно использует.

В данном фильме сосуществуют две системы музыкальных координат. Первая – связана с лейтмотивами персонажей и характером окружающей среды. Вторая система строится на отношениях с Америкой. По сути, только за одним героем фильма – братом Виктором (Виктор Сухоруков) – закреплен свой лейтмотив – это песня «Вечно молодой» группы «Смысловые галлюцинации». Её инструментальные фрагменты сопровождают героя, когда он сначала приезжает из родного города в Москву, а после – прилетает в Америку. Целиком же песня звучит в кульминационный момент погони и перестрелки с московскими бандитами. Так как речь об этом уже шла выше, здесь лишь повторю, что данная композиция становится своего рода лебединой песней героя, ведь как личность – он безнадежно потерян. Слова песни и щемящее соло саксофона намекают на то, что судьба брата (а вместе с ним, и целого поколения) могла бы сложиться совсем иначе – более счастливо, благополучно. Строка «*я мог бы быть другим*» подразумевает, что брат Виктор не по своей воле стал меркантильным задирой и предателем, а время и обстоятельства сделали его таковым.

Другим лейтмотивом, но уже не конкретного персонажа, а негласного братства героев, становится строчка «Гни свою линию» из песни группы «Сплин»^[100]. Композиция на протяжении фильма появляется дважды: в момент, когда Данила обнаруживает труп своего друга Константина Громова (Александр Дьяченко), и чуть позже – когда Данила вместе с другим своим товарищем компьютерщиком Ильёй (Кирилл Пирогов) и братом Виктором готовят нападение на мафиози Белкина (Сергей Маковецкий). Обособленность и негибкость героев, их решение действовать вопреки обстоятельствам и идти до конца метафорично совпадают с текстом песни:

*«Мы ушли в открытый космос,
В этом мире больше нечего ловить».*

Всё это накладывается на повторяющийся мелодический паттерн, который усиливается остинатным, звучащим буквально на одной ноте сопровождением электрогитары. Создаётся двойственный эффект – некоего упорства, неотступности, закольцованности и вместе с тем иллюзии движения, непрерывного действия. Помимо музыкальных лейтмотивов в структуре «Брата 2» есть сюжетно-семантический лейтмотив опасной среды, который сопровождается каждый раз разной, но говорящей об одном и том же музыкой. Например, когда троица друзей во главе с Данилой отправляется на разборку с бандитами, в кадре как бы «случайно» звучит отрывок песни группы «Крематорий»:

*«Но можем дать и по лицу
За родную Катманду»^[101].*

Композицию передают в этот момент по радио, играющему в машине, но она весьма точно попадает в сюжетную ситуацию мести. Чуть позже, тоже по радио в машине и тоже в сюжетно напряженный момент засады, которую бандиты устроили Даниле, звучит другое музыкальное предупреждение:

*«Лабрадор, Гибралтар
Начинается пожар»^[102].*

Но, безусловно, самой музыкально яркой, виртуозно нагнетающей состояние стабильной жизни в экстремальности, опасного одиночества «на линии огня» – становится песня «Полковник» группы «БИ-2». Поначалу в фильме время от времени^[103] звучит только вступление: слов нет, но ритмически однотипный, словно пулеметная очередь, построенный буквально на двух нотах мотив, расцвеченный диссонирующими гармониями, задаёт необходимое состояние напряжения, «готовит» зрителя к надвигающейся катастрофе. В самом финале этот мотив

«выстрелит», развернувшись в полноценную композицию, и станет эффектной звуковой кульминацией, музыкально-смысловой эмблемой всего фильма. Но обо всём по порядку.

Итак, первая система лейтмотивов складывается из музыки, крайне напряженной по характеру. В ней, за исключением пары песен, почти нет распевов, преобладают остинатные ритмические фигуры, диссонирующие гармонии, «жесткий» тембр элетрогитар и мелодика в предельно узком диапазоне. Эта музыка интонационно скупа и сжата, словно комок нервов, внутренне закрыта. Её характер под стать событиям, которые она озвучивает – перестрелкам и преследованиям, требующим от героев предельной концентрации.

Буквально два раза в этом звуковом комплексе наружу вырывается «оголенная» эмоция, сметающая всё на своём пути. Происходит это в песнях «Ту-лу-ла» Юлии Чичериной и «Земля»^[104] группы «Маша и медведи». Первая из них звучит в эпизоде, когда Данила выходит из московской тюрьмы и решает готовиться к нападению на Белкина. А вторая – в момент переговоров с чикагскими бандитами, заканчивающихся перестрелкой и угоном машины. В обоих случаях внешне спокойное, замаскированное под заурядное и дружелюбное поведение главного героя сопровождается музыкой эмоционально взвинченной, звучащей на звуковысотном и динамическом пределах – очень высоко и очень громко. И, что также не характерно для фильма в целом, исполнены данные песни женским вокалом. Эта музыка уже не столько отражает агрессивность окружающей среды, сколько становится «закадровой», истинной реакцией героя на угрожающую ему опасность. Немаловажны и слова песен.

Так, в случае с песней Чичериной в кадр попадает строфа:

*«Я стою на краю – на обрыве над рекой,
Не могу пошевелить ни рукой, ни головой
Защемило сердце мне, в голове замкнуло
Мне осталось только петь то, что ветром в голову надуло...».*

Вкупе с характером музыки лирика как нельзя лучше передаёт состояние подвешенности, неопределенности, страха и одновременно отчаянной решимости. Состояние и ситуация, в которой находится лирическая героиня песни, фактически те же, что и у главного героя фильма. По замечанию Екатерины Сальниковой^[105], это ситуация замиранья в жутком мире, в котором человеку абсолютно не на что опереться, это состояние крайнего напряжения в дисгармоничной, насквозь враждебной реальности (что перекликается и с посылом звучащей в фильме песни группы «Сплин»: «В целом мире мы одни»). При этом героиня Чичериной, в отличие от Данилы Багрова, не хватается за оружие, а как бы бравировает своим состоянием аффекта и будто бы нарочито несерьёзно подходит к ситуации, заключая свою эмоцию во внешне бессмысленный набор слогов припева:

«Ту-лу-лу-ту-лу-ла-ту-ту-ту-лу-ла».

Но ритмическая жесткость, чеканность слогов-выстрелов лучше любых слов передают истинное состояние героини^[106]. Если в первой системе музыкальных лейтмотивов лирические чувства крайне редко прорываются наружу, то во второй системе – наоборот, они становятся ведущими. Но, прежде чем перейти к непосредственному разбору этой системы, необходимо сделать небольшое отступление, поясняющее концепцию.

В своей статье, посвященной культуре постсоветской России, Марк Липовецкий одной из тенденций называет отсутствие внятной женской линии в нарративе современных художественных произведений, в том числе – и в кино. Основываясь на анализе фильмов Алексея Балабанова, Николая Лебедева, Вячеслава Говорухина, Александра Котта, Липовецкий приходит к заключению, что

«как правило, <...> романтические и женские персонажи играют незначительную роль в этих [кинематографических] работах и могут быть полностью исключены из сюжета»^[107].

В конкретном отношении к «Брату 2» эту же особенность подчеркнула Антонина Крюкова, посчитав, что если из фильма вынуть все эпизоды с Ириной Салтыковой, то

«картина ровным счётом ничего не потеряет»^[108].

Безусловно, отношения, которые связывают Салтыкову с Данилой, гораздо поверхностнее и факультативнее тех, что возникают между ним и проституткой Дашей (Мэрилин) (Дарья Лесникова-Юргенс). Но последние никак не назвать романтическими, Даша – друг Данилы, свой человек, но точно не его девушка, даже в перспективе. То есть, действительно, полноценной любовной линии в сюжете «Брата 2» нет. Но тогда почему большинство звучащих в саундтреке песен так или иначе являются песнями о любви, посвящены взаимоотношениям между «я» и «ты»? «Я искала тебя» Земфиры, «Счастье моё, где ты?» и «Варвара» группы «БИ-2», «Ты закрыла сердце на замок» и «Я не забуду о тебе никогда» группы «Агата Кристи», «Коли тебе нема» и «Кавачай» группы «Океан Эльзы» – все эти песни, пусть и по-разному, но работают с одной и той же темой – любовными переживаниями. Списать эту закономерность на стремление режиссера понравиться публике с помощью беспроблемно хитовой музыки было бы слишком просто. Тогда кто же является объектом любви в этом фильме?

На мой взгляд, все вышеперечисленные песни складываются в единую драматургическую линию и образуют своеобразный закадровый вокальный цикл, посвященный роману с Америкой. В этом цикле прослеживаются все основные стадии отношений: предвкушение любви, встреча и упоённость чувствами, первое разочарование, непреодолимый конфликт, опустошенность, прощание, синдром пост-влюбленности с осознанием неизбежности одиночества и, наконец, окончательное расставание. Ключом к драматургии этого цикла является песня «Гудбай, Америка» («Прощальное письмо»)^[109] группы «Наутилус Помпилиус». Впервые эта песня звучит в эпизоде, когда Данила приходит на торжественную линейку в элитной гимназии, где учится сын мафиози Белкина.



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

В лучших традициях голливудских блокбастеров детский праздник становится поводом для выяснения отношений между враждующими взрослыми. По сюжету песню, относящуюся к рок-музыке конца 1980-х, поёт детский хор в конце 1990-х. С точки зрения прямого нарратива – это абсолютно абсурдная ситуация. Почему дети, которые уже получают престижное образование в России, и родители которых явно метят отправить своих чад учиться за рубеж, поют пронижительную песню о прощании с Америкой, где, якобы, они никогда не были и, что самое неправдоподобное, так и не побывают? Для ответа на этот вопрос необходимо выделить

два уровня в осмыслении этой композиции – метафорический (общечеловеческий) и ситуационный (в рамках сюжета фильма).

На метафорическом уровне «Гудбай, Америка» рисует экзистенциальную ситуацию прощания, не столько с конкретной страной, сколько с большим миром, свободой, мечтой; песня посвящена некой идеальной «Америке», которой нет ни у кого и нигде. (Неслучайно песня остаётся хитом спустя десятилетия после её появления). С помощью этой песни в фильме, помимо сюжетных параллелей, выстраивается важный мифологический подтекст, с точки зрения которого она крайне уместна и символична.

На ситуационном же уровне, в сюжете «Брата 2» детский хор, как и сама песня «Гудбай, Америка», напрямую отсылают к советской эпохе. С одной стороны, через тембр детских голосов звучит явный намёк на традицию пионерских песен – неотъемлемую часть всей советской культуры. А с другой стороны, сама песня представляет собой наивный, как бы детский, полный обожания и трепетной любви, взгляд на недостижимую страну-мечту – такой буквальную Америку видели тоже исключительно в советское время. Но контекст и время, в котором исполняется эта песня, посредством абсурдности происходящего и иронии создают эффект остранения. Таким образом, осуществляется двойное кодирование. Для широкой аудитории хор гимназистов, старательно выводящих «Гудбай, Америка, о-о-о» – это часть антуража элитной гимназии для детей новых русских, наравне с бордовыми гардинами; а для эстетов – это крайне символический, «нашпигованный» вторыми смыслами элемент постмодернистского текста. В контексте вокальной драматургии «Гудбай, Америка» объединяет вокруг себя ещё несколько песен, также фиксирующих наивный взгляд на объект любви и предвкушение новых чувств. В одном из начальных эпизодов фильма, когда компания друзей Данилы расслабляется в бане, фоном звучит припев из песни группы «Смысловые галлюцинации» со словами:

«Где розовые очки? / Моя ракета, где ты? / Мое кривое счастье...» ^[110].

Чуть позже, в другом эпизоде, когда Данила просыпается в квартире Салтыковой, по телевизору показывают клип на её песню со словами:

«Ты прилетай, мой солнечный друг / Убереги от разлук» ^[111].

А уже после эпизода в элитной гимназии, когда Данила с братом готовятся к поездке в Америку, в кафе, где им передают загранпаспорта и билеты, тоже как бы ненароком играет песня «Коли тэбе нема» ^[112] группы «Океан Эльзы». Каждая из этих песен, пусть и совершенно различными музыкально-выразительными средствами, представляет лирического героя в поисках счастья, героя, ощущающего пустоту и бессмысленность своего существования вне далёкой мечты. В каких-то песнях призыв о любви звучит сильнее, в каких-то – к нему примешиваются другие чувства. Но режиссер очень тонко «нарезает» фрагменты песен, давая в кадр лишь необходимые слова, убирая «лишние» смыслы и вкладывая новые. Например, в песне «Розовые очки» остаётся за кадром горькая ирония героя, разочарованного действительностью, а исполнение наугилусовского шлягера детским хором чистых, звучащих а'capella голосов, переформулирует прощание с Америкой в предвкушение встречи с ней. Однако, прежде чем влюбиться заново, надо проститься с прежней возлюбленной, в роли которой очень символично подразумевается покидаемая героями родина. Эпизод в аэропорте, когда брат Виктор проходит таможенный контроль, сопровождается песней «Дорога» ^[113] группы «Аукцион».



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

Слова её припева:

«Я сам себе и небо, и луна, / Гордая, холодная луна»

становятся символом духовного освобождения героя, примечательно совпадая с сюжетом фильма. Процедура досмотра, окна регистрации, люди в униформе – все эти атрибуты официальных структур накладываются на музыкальный возглас: «о-о-о, зона».

В таком контексте, под зоной, по сути, начинает подразумеваться вся Россия – страна, которую герой фильма в данный момент покидает. При этом высокий, почти фальцетный тембр солиста, постоянное «зависание» мелодии на высоких нотах с последующим «скатыванием» вниз – всё это создаёт эффект юродствования, невольно сообщаемый и происходящему в фильме действию.

Таким образом, напряженная сцена ухода от преследователей за счёт музыки наполняется иронией, и экшн модулирует в балаган. С одной стороны, братья Багровы разыгрывают перед бандитами представление-подмену, где старший брат Виктор постоянно демонстрирует таможенникам идиотскую улыбку до ушей. С другой стороны, режиссер Балабанов играет с патриотическими чувствами и имиджем России, намекая на её закрытый, «режимный» характер. Первая прогулка Данилы по Америке сопровождается песней Земфиры «Искала»^[114], которая символизирует встречу героя с объектом своих мечтаний.



Брат 2 (2000), Алексей Балабанов

Данный хит запечатлел сгусток очень ярких, несдерживаемых эмоций, связанных с обретением долгожданного объекта обожания:

*«Я искала тебя, годами долгими.
Искала тебя, дворами темными, В журналах, в кино, среди друзей,
В день, когда нашла, с ума сошла. Ты совсем как во сне, Совсем как
в альбомах,*

Где я рисовала тебя гуашью...»

Важно обратить внимание, что в песне речь идёт явно о подростковой, крайне импульсивной и всепоглощающей форме любви. Об этом говорит, прежде всего, характер музыки. Инструментальное вступление и куплет строятся на монотонном повторении одной и той же фразы сначала у электрогитары, а потом – с небольшими вариациями – в вокальной партии. В припеве же происходит взрыв накопившейся энергии – мелодия уходит в высокий диапазон и приближается к скандированию. Такие резкие перепады между регистрами и, соответственно, между эмоциональными состояниями – характерный признак не столько новых, сколько незрелых, юношеских чувств.

«Завоевание» Америки происходит не только с помощью натиска эмоций в музыке, но и с помощью музыки как таковой. Мало того, что, попав на Брайтон бич, Данила повсюду видит русскоязычные надписи и слышит русскую речь. Но и дальше, на протяжении всего своего путешествия, его сопровождает исключительно русская музыка – за весь фильм мы толком не услышим ни одной западной песни. Даже в святой святых – грузовике американского дальнбойщика – будет звучать русскоязычный рок. Это наводит на мысль, что покинутая героем Россия на самом деле его не отпускает, только с этой страной он связывает себя, какая бы неблагоприятная она ни была. Другой вопрос, что содержание сопровождающей героя музыки будет сильно меняться сообразно обстоятельствам. Экстаз первой встречи с Америкой, запечатленный в песне Земфиры, уступает место первым разочарованиям и выливается в выяснение отношений. Последующие песни саундтрека никак нельзя назвать прямым комментированием происходящих в фильме событий. Скорее, они пересекаются с сюжетом на опосредованном, метафоричном уровне. С одной стороны, они переосмысливают и расширяют границы прямого нарратива, а, с другой – образуют самостоятельную драматургическую линию. Так, во время сменяющих друг друга зарисовок совместной поездки Данилы с дальнбойщиком Беном (Рэй Толер) по трассам Америки звучит песня «Счастье» группы «БИ-2». По отношению к конкретному эпизоду фильма лейтмотив этой песни – «счастье моё, где ты?» – очень символично соотносится с темой пути как поиском лучшей доли. Примечательно, что в песне ответом на интонации вопрошания лирического героя звучат аккорды у фортепиано, которые становятся своеобразным воплощением константой, объективной реальности. Вместе с тем, утрированно мелодраматический, как бы едва сдерживающий рыдания голос солиста снимает серьёзность задаваемых вопросов, меняя философский регистр лирики на постмодернистскую условность, вплоть до откровенного гротеска. Последнему вторят бойкие проигрыши медных духовых инструментов. Тем не менее, общая болезненность стенаний остаётся и закономерно вписывается в вокальный цикл на правах первого разочарования, фиксирующего момент отрезвления после состояния безоглядного обожания.

Далее «роман» с незнакомой страной развивается центростремительным образом. Пропорционально тому, как окружающая реальность становится всё более жестокой по отношению к главному герою (скитание по городу, отсутствие денег и невозможность выйти на связь с нужным человеком, разборки с чикагскими бандитами, избиение, задержание полицией), так и сопровождающая эти события музыка оказывается всё более отчаянной и дисгармоничной.

«Ты закрыла сердце на замок, / Чтобы я в него зайти не смог» [115]

– зловеще поёт группа «Агата Кристи», когда Данила бесцельно бродит по улицам Чикаго. Помимо жутковатых слов и шипящего тембра солиста ощущение надвигающейся катастрофы усиливает мотив «креста» – символ распятия, хорошо известный ещё со времен Баха. На эту звуковую эмблему, непрерывно звучащую в партии бас-гитары, нанизываются диссонирующие гармонии, что в купе создает эффект закольцованного, непреодолимого морока.

После открытого и крайне напряженного конфликта наступает фаза опустошения. В тот момент, когда Данила от переговоров решает перейти к наступлению и деловито строгаёт само-

пальный пистолет, звучит композиция «Кавачай»^[116] группы «Океан Эльзы». Сюжет песни рисует пару, чувства которой остыли, а былое счастье осталось позади:

*«Ты не огонь, и не вода, ты манекен.
Смыло давно ангельский сад. Хочу обратно»*

Но пути обратно, как мы понимаем из характера музыки, уже нет. Начинаясь с простенького вальсообразного гитарного вступления, которому вторит и первый куплет, в припеве аранжировка переключается на полный состав инструментов, а мелодия набирает диапазон и энергетику. В итоге, визуальный ряд и содержание песни соотносятся между собой примечательным образом. Согласно видеоряду музыка символизирует нарастающее стремление Данилы выйти на путь открытой войны, в то время как слова песни фиксируют отчаяние лирического героя, осознавшего неизбежность расставания. Тем самым, и в сюжете фильма, и в драматургии закадрового вокального цикла роман с Америкой выходит на завершающую стадию. Следующей развёрнутой музыкальной цитатой становится песня «Варвара» группы «БИ-2», в которой степень испытываемой лирическим героем боли от разлуки с возлюбленной пропорциональна степени авторского стёба над своим героем. Композиция песни пестрит откровенными штампами: интонационными (секвенции), гармоническими («трёх-аккордовая» база) и словесными («*Мне просто обидно шаги одиночества слышать. / И страшно подумать, и вряд ли я жизнь доживу*»).

Вздохи, придыхания и грассирование звука в вокальной партии довершают насквозь ироничный образ героя-горемыки. С точки зрения сюжета фильма зритель наблюдает автоповтор – вновь Данила готовит нападение, на сей раз делая тайник с оружием в чикагском ночном клубе, чтобы расквитаться с его хозяином – бизнесменом Меннисом (Гэри Хьюстон). Однако музыка маскирует повторность эпизода в ситуацию чувственного переживания бесповоротного разрыва, пусть и сдобренную изрядной долей иронии. Но в данном случае ирония может быть переформулирована в индикатор искренности чувств, так как признаться напрямую в испытываемой боли и отчаянии не хватает сил, а ирония позволяет открыться, сохранив спасительную дистанцию. Кульминацией и фильма, и закадрового вокального цикла становится сцена перестрелки в том самом чикагском клубе. В этом эпизоде наконец-то целиком звучит песня «Полковнику никто не пишет» группы «БИ-2», появлявшаяся в фильме время от времени в качестве лейтмотива опасной среды. В новом контексте «Полковник...», ввиду своей многоплановости, становится точкой встречи двух лейтмотивных систем. Более того, песня выходит за границы конкретного эпизода и оказывается музыкальным символом всего фильма, а, может быть, и фильмографии Балабанова вообще. Происходит это потому, что в этой песне в яркой образной форме сплетаются все самые острые для режиссера темы – жестокого города, повсеместной войны, неразделенной любви и неизбежного одиночества. При этом аллюзии на знаменитую повесть Гарсия Маркеса вводят в структуру песни ещё и мифологическое измерение.

*Большие города,
Пустые поезда,
Ни берега, ни дна,
Все начинать сначала.
Холодная война,
И время как вода.
Он не сошел с ума,
Ты ничего не знала.
Полковнику никто не пишет,
Полковника никто не ждет...*

Необходимо отметить, что «Полковник...» становится единственной песней, сценическое исполнение которой обыгрывается в фильме внутрикадрово. Согласно сюжету, «БИ-2» выступают в чикагском клубе как раз в тот вечер, когда Данила решает добратся до Менниса. Сначала мы видим Данилу внимательно слушающим выступление группы – но только благоговения никакого в герое уже нет, в отличии от его встречи с рок-музыкантами в первом «Брате». Данила в этом эпизоде уже как бы не с музыкой, не на концерте, а внутри предстоящей разборки. Неслучайно, посредине песни он идёт за сцену и, словно герой видеоигры, прицельно стреляет по людям-мишеням, встречающимся на его пути в тесном коридоре-лабиринте. [117]

В данном контексте песня «Полковник...» ложится на видеоряд как влитая. Происходит это по нескольким причинам. Во-первых, она ювелирно совпадает с монтажом, четко подстраиваемым под ритмическую пульсацию. Во-вторых, песня сама по себе кинематографична ввиду яркой образности. В ней нет связного нарратива, каждая строка – это новый эпизод разомкнутой истории, который соотносится с предыдущим как бы через склейку-затемнение – излюбленный приём самого Балабанова ещё со времен первого «Брата». В музыке же такими многозначительными склейками-затмениями становятся инструментальные соло, разделяющие каждую строку и оставляющие место для домысливания. Они то ритмически непреклонны, словно автоматная очередь, то растягивают время, падая по пустым квинтам вниз. Наконец, именно благодаря смысловой метафоричности песни, казалось бы, весьма каноническая сцена приобретает надсобытийный, фактически – мифологический масштаб, переходя в разряд «вечной брани». Это уже не бандитская перестрелка в ночном клубе, а межнациональная борьба за справедливость – ещё один виток той самой «холодной войны», не случайно проскальзывающей в тексте песни. С точки зрения отношений с Америкой – данная сцена является поворотной, после неё пути назад быть не может. Это окончательный и очень драматичный разрыв, уже без тени какой-либо иронии. Лирический герой не просто остаётся один, он наконец-то принимает своё одиночество как неизбежность, как своё новое жизненное кредо. Несмотря на то, что главный диалог фильма – между Данилой и Меннисом – ещё впереди, в музыкальном плане отношения заканчиваются на «Полковнике...». Далее происходит если не смерть лирического героя, то, как минимум, отмирание каких-либо чувств. Неслучайно следующую ключевую сцену встречи Данилы и Менниса предваряет песня «Никогда» [118] группы «Агата Кристи». Её лирический герой, подразумевается, находится уже в потустороннем мире и именно оттуда признаётся в вечной любви и памяти своей возлюбленной. Если бы не готический колорит

*И мёртвые уста
Словами жгут гранит,*

то основной посыл песни можно было бы считать не более, чем сентиментальным штампом

*Я не забуду о тебе никогда, никогда, никогда!
С тобою буду до конца, до конца, до конца.*

Мрачная, приглушенная аранжировка, интонационно ползущая, «бесхребетная» мелодика, повторяющиеся, словно заклинание, окончания фраз – всё это превращает композицию в своеобразную клятву, звучащую из загробного мира. Временное измерение отменяется, и былая любовь теперь навсегда застывает в вечности.

Меж тем по сюжету фильма выяснение отношений, наоборот, в самом разгаре. И злое песенное «до конца, до конца, до конца» будто воплощается и одновременно обрывается выстрелом Данилы, вламывающегося в офис Менниса. Но, если разобраться, так ли важен их предстоящий разговор? Есть ли что выяснять этим двум героям между собой? Кажется, что

да – Даниле надо восстановить справедливость, вернув деньги обманутому брату своего убитого друга, тем самым в очередной раз доказав, что «русские своих на войне не бросают». Другой вопрос, по-прежнему ли так актуально для героя это чувство национальной принадлежности, которое им движет? Стоит «отмотать» предыдущий эпизод назад и вспомнить, что «Никогда» «Агаты Кристи» звучит, когда Данила поднимается по пожарной лестнице в офис Мениса. В этот момент он методично читает детский стишок «О Родине», услышанный им, что примечательно, на той самой торжественной линейке в элитной гимназии. Многие критики увидели откровенный патриотический пропагандизм в этом эпизоде ^[119]. Но, на мой взгляд, он ровно об обратном. Этот стишок в данном случае о том, чего нет в реальности – нет обрисованной в нём идиллической родины, нет благостности в мире, это насквозь фальшивая риторика. Но герой обращается к этому стихотворению не только иронически. Для него эти строчки становятся парафразом девиза «*я мог бы стать другим*», дополненного сомнением – «*однако не знаю, хочу ли?*».

Подхваченное на детском утреннике стихотворение – это воспоминание о сынишке врага и убийцы друга, невинном пока ребенке, которым может когда-то был и Данила, только не в такой гимназии. Поэтому, когда Данила декламирует: «*Я узнал, что у меня есть огромная семья*» – на самом деле никакой семьи у него уже нет, это апофеоз героя-одиночки ^[120]. Собственно, и «Никогда» «Агаты Кристи» в таком раскладе становится, по сути, заупокойной песней о потерянном чувстве родного пристанища. В эпилоге фильма, когда Данила и Даша покидают Америку на борту самолёта, вновь звучит «Гудбай, Америка». Возникает семантическая арка, завершающая рассказанную историю, а также и закадровый вокальный цикл о любви. На сей раз прощание действительно настоящее, что обыгрывается не только сюжетно, но и музыкально. Недаром запев детского хора подхватывает «родной» тембр Вячеслава Бутусова и состав инструментов оригинальной версии песни. Прежний, полный обожания и восхищения взгляд сменяется умудренной, меланхоличной ностальгией. Гештальт объявляется закрытым. Но главный вопрос – кто был влюблён в Америку, метания чьих чувств нашли отражение в песнях? – так и остаётся открытым. Приписать эту страсть к Америке на счёт главного героя не представляется возможным. Данила не испытывает к Западу сколько-нибудь трепетных чувств, например, никакого экстаза от первой встречи со страной, который запечатлен в песне Земфиры, у него не было. Это не история Данилы. Да, его путешествие и происходящие с ним события становятся драматургическим стимулом для звучания той или иной композиции, но, ещё раз подчеркну, эти песни не отражают напрямую чувств главного героя.

На мой взгляд, это признание в любви к Америке есть крайне личностное, и потому нередко закамуфлированное в иронию, высказывание самого Балабанова. Нэнси Конди очень тонко подметила, что Данила является аватаром Балабанова, сражающегося с диктатом Голливуда его собственными же методами ^[121]. Правда, я никак не соглашусь с мнением этого автора, что Балабанов – националист. За верхним сюжетным слоем, в котором легко усмотреть претензии на националистическое доминирование, скрывается масса других смыслов, что и делает кино Балабанова гораздо более многослойным, нежели кажется на первый взгляд. Данила действительно аватар режиссера, но приключения героя становятся поводом не столько для того, чтобы рассказать о сомнительном русском превосходстве, сколько признать в долгой и, увы, безответной любви к Америке.

За песнями, звучащими в фильме, прячется сам Балабанов, а точнее – его поколение. Поколение, которое успело испытать как романтические иллюзии в отношении Западного мира, так и пройти через путь разочарования. Таким образом, с помощью рок и поп-музыки, неотделимой от 2000-х ^[122], Балабанов смог высказать чувства предыдущего, позднесоветского поколения. То есть, если в первом «Брате» позднесоветский рок помогал осмыслить болевые точки нового поколения постсоветской России, то во втором «Брате» с помощью современ-

ной музыки были закрыты гештальты поколения предыдущего. Тем самым, оба поколения «Братьев» и с музыкальной, и символической точки зрения стали квитами. В более же общем смысле, два основных лейтмотива фильма – один музыкальный («Гудбай, Америка»), а другой – стихотворный (стишок «О Родине») символизируют ещё один пласт смыслов «Брата 2» – тоску по любви вообще, когда объекта любви как такового нет, нигде и ни для кого. И чем больше его нет, тем сильнее в голову лезут песни о любви и стихи о Родине.

Груз 200: герметичный анабиоз

Саундтрек фильма «Груз 200» является одним из главных его героев, а точнее – анти-героев, потому как выступает «соучастником» творящегося насилия, оказывается «замыкающим» в цепочке преступного безразличия. Особенно шокирует неподготовленного зрителя то, что в таком «амплуа» предстают бесхитростные, лучезарные шлягеры советской эстрады. В том контексте, в который Балабанов помещает эту всем хорошо знакомую жизнерадостную музыку, она переосмысливается как напрочь лицемерная завеса от реальной действительности. В сюжете фильма музыка, прежде всего, используется как прямая «шумовая» завеса от звуков того кошмара, что происходит в квартире милиционера-маньяка Журова.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Непрерывно работающий телевизор, по которому передают песни советской эстрады, – это то средство, с помощью которого умалишенная мать Журова отгораживается, отмахивается от происходящих на её глазах зверств, как и от трупных мух.

Выше уже было замечено, что советская эстрада, наравне с водкой, становится для этой героини незаменимым наркотиком, «дозой», напрочь «отключающей» остатки сознания. В более широком смысле, песни советской эстрады подразумеваются завесой от реальности для всех граждан позднесоветского общества. Режиссер проводит идею о том, что с середины 70-х – в начале 80-х годов идеологическая повседневность начинает уступать место повседневности развлекательной: эти два дискурса, прежде противоположные и несопоставимые, постепенно начинают подменять друг друга (недаром в финальных кадрах фильма всё с тем же умилением и поддакиванием мамаша Журова смотрит уже не музыкальные номера, а трансляцию съезда КПСС). Однако, по мысли Балабанова, мифология развлечения оказывается ещё опасней, нежели идеология сверхзадач. Именно за упоительной жизнерадостностью советских песен скрываются тотальное равнодушие и лицемерие. Эстрада здесь, по Балабанову, предстаёт насквозь лживой материей, не отражающей, а преступно покрывающей ужас и цинизм разворачивающихся событий.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

В кинематографе приём озвучивания оптимистической музыкой сцен насилия, отнюдь, не нов. Его первооткрывателем был Стенли Кубрик. В фильме «Заводной апельсин» (1971) главный герой, устраивая со своей бандой погром в уважаемом доме и насилая его хозяйку, напевает «Singin' in the rain»^[123] – жизнерадостный хит Джина Келли. Как резюмирует Кэйт Маккуистон,

«в этом фильме Кубрик показывает потенциал музыкальной узнаваемости, которая может нести как удовольствие, так и ответственность; угрозы и страхи скрываются под грузом знаний и памяти. <...> Используемая музыка наполняет фильм напряжением, вскрывая червоточины, <...> время и логика которых противоречат повествованию. <...> Кубрик <...> использует музыку для достижения острого, конвергентного фокуса путём её дерзкого расположения, регулирования и исторического резонанса»^[124].

Однако Балабанов в этом приёме идёт гораздо дальше. Во-первых, он отказывается от какой-либо условности изображаемого (которая, безусловно, была у Кубрика), делая повествование максимально натуралистичным. Во-вторых, ответственность за выбор «музыки для насилия» с плеч конкретного героя перекладывается на всю систему: песни в квартиру маньяка Журова «доставляются» централизованно – по телевизору. Как замечает по этому поводу Фредерик Х. Уайт,

«альтернативная советская реальность, транслируемая в квартиры граждан СССР через радио, кино и телевидение, была также ядовита, как газы, примененные в качестве оружия массового поражения в 1914 году»^[125].

То есть, Балабанов подводит к мысли, что вся система, вместе с советскими композиторами-песенниками и поэтами, была ответственна за тот эффект оптимистичного «обездумнивания», который производила официальная советская эстрада на широкие массы своих слушателей. Впрочем, такие принципы воздействия государства на граждан являются прерогативой не столько советского, сколько любого массового общества вообще. По сути, в фильме, за исключением пары песен, музыка оказывается неспособной дать музыкальный эквивалент происходящему, стать адекватным отражением реальности. Ни советские ВИА, ни бардовская песня, ни «ритмы зарубежной эстрады», ни афганская лирика – никто не справляется с этой задачей. Балабанов специально выбирает саундтрек, звучащий мажорным диссонансом разворачивающимся событиям, но при этом выстраивает с его помощью важные сюжетно-символические параллели.

Очень условно песни, звучащие в фильме, можно сгруппировать по трём смысловым блокам. Первый блок работает с устойчивыми постулатами советской идеологии: с идеей многонациональной страны, темой «малой родины», а в более широком смысле – с концептом иде-

ализированного мироустройства. Второй блок связан с лейтмотивами, закрепляемыми за персонажами и сюжетными ситуациями. Третий блок посвящен вызовам времени, т.е. актуальным проблемам середины 1980-х: теме афганской войны и портрету нового поколения. Большинство песен тематически перекликаются между собой, но в каждом из блоков есть программные, ключевые композиции. Не менее важно и то, что музыкальные темы зачастую звучат внутрикадрово, т.е. подразумеваются якобы случайным, самовозникающим фоном повседневности 1980-х. Однако, как будет показано ниже, каждая песня несёт строго определенную смысловую нагрузку и образует важные параллели как с сюжетом фильма, так и с позднесоветской эпохой в целом.

Лейтмотивы советской идеологии

Так как большую часть саундтрека составляют песни официальной советской эстрады, вполне закономерно, что они содержат в себе отголоски больших идей советской культуры. Наиболее ярко в саундтреке заявляет о себе тема многонациональной страны. «Увезу тебя я в Тундру»^[126] в исполнении Кола Бельды неразрывно ассоциируется с жителями севера, в частности, с якутами; «Вологда»^[127] «Песняров» – с русской глубинкой, «Нафанана»^[128] Африка Симона – с африканской культурой и идеей дружбы народов. Внешность всех исполнителей имеет ярко выраженную национальную принадлежность; их сценический костюм тоже несёт элементы народной культуры; и поют они, вроде бы, о своём родном уголке.

Но если разобраться, все эти национальные приметы оказываются не более чем колоритом, эффектным антуражем, «обёрткой» для продукта популярной культуры. Во-первых, мелодика песен состоит из шлягерных интонаций. Во-вторых, аранжировка рассчитана на эстрадный ансамбль и подключает те или иные тембры лишь для квази-национального колорита. В-третьих, сюжет рисует идеализированный, «туристский» взгляд на «местные достопримечательности» или воспринимается как непонятное обрядовое заклинание (в случае с «Нафанана»). То есть звучат эти произведения как не аутентичные, а стилизованные.

В такой оптике и сама идея дружбы народов на поверку оказывается фикцией, не более, чем эффектным лозунгом. Недаром Балабанов вводит в круг персонажей вьетнамца Суньку (Михаил Скрябин^[129]) – бесправного черноработого на хуторе Алексея (Алексей Серебряков). Вот как на самом деле живёт представитель той самой, песенной «тундры»: вместо катания на упряжке с оленями – тяжелая поденная работа, вместо отороченного мехом национального костюма – засаленный балахон; и в роли увезенного в чужие края героя оказывается не мифическая возлюбленная, а сам «чукча», находящийся фактически в рабстве у самопровозглашенного хозяина. Словом, в жизни Суньки нет ни толики того приволья, которое запечатлено в шлягере, реальный статус и быт уроженца тундры оказываются куда прозаичнее и суровее, нежели песенные фантазии. Параллельно с идеей межнациональных взаимоотношений Балабанов переосмысляет и образ провинции, как некоего идиллического, родного уголка. Наиболее ярко этот образ проявляется в песне «Вологда», которая рисует атмосферу тихого провинциального уклада:

*Письма лично сам я на почту ношу,
Словно, я роман с продолженьем пишу.
Знаю, точно знаю, где мой адресат,
В доме, где резной палисад.
Где же моя черноглазая, где,
В Вологде-где-где-где,
В Вологде-где,
В доме, где резной палисад.*

В 1960 – 1970-е годы тема малой родины была одной из центральных в песенном дискурсе советской эстрады.

«Песни о „малой родине“ – замечает Елена Степанова – являлись ярким примером того обстоятельства, что официальная идеология и самые обычные человеческие потребности и чувства, в том числе, чувство „дома“, далеко не всегда противоречили друг другу, и многие советские граждане

воспринимали привязанность к Родине – большой или малой – как важную жизненную ценность»^[130].

Балабанов же на протяжении всего фильма разрушает сформированный в том числе и песенной эстрадой образ уютной, близкой и милой сердцу малой родины. Место действия фильма – вымышленный провинциальный городок Ленинск – не вызывает никаких лирических чувств. Его пейзаж – это не «резной палисад», а бесконечная промзона и неказистые, обшарпанные дома. Среди его жителей – не благообразные юноши, а отъезжая партийная номенклатура, военные со взвинченными нервами, милиционеры, связанные круговой порукой, во главе со зверствующим маньяком, и вконец опустившиеся пьяницы. И главное, события, которые происходят в Ленинске, вызывают не умиление, а оторопь. Режиссер не только на протяжении всего фильма развенчивает образ задушевной провинции как таковой, но и искусно переворачивает конкретный сюжетный мотив. Ведь «Вологда» посвящена теме переписки с любимым человеком и ожиданию встречи с ним. Жертва Журова – старшеклассница Анжелика (Агния Кузнецова) – тоже ждала встречи с любимым солдатом-афганцем. Но возвращается он к ней в гробу, а их переписку Журов зачитывает вслух, чтобы сделать свою попытку более изощренной. В контексте фильма сентиментальный сюжет песни оборачивается катастрофой – ждать на самом деле больше некого. Нет больше ни адресата, ни светлых чувств; наивные образы, воспетые советской эстрадой, развенчиваются, понимаются как насквозь фальшивые, оборотнические. Подразумевается, что в жизни не осталось ни тени от их искомого содержания, все полюса перевернуты, а песни теперь прикрывают зияющую пустоту, делая вид, что за их словами по-прежнему есть какой-то смысл.

Балабанов целенаправленно подбирает песни, рисующие беспроблемный, идеализированный мир. Лирические герои живут в краю магнолий, «не зная горя, горя, горя»; мчатся «на оленях утром ранним в запоздалую зарю»; уплывают на своём маленьком плоту из «монотонных будней»; видят «сад со скамьей у ворот» и снится им «трава, трава у дома». Во всех этих песнях подразумевается ситуация или уже достигнутого счастья («В краю магнолий», «Нафанана»), или его несомненная осуществимость в ближайшем будущем («Вологда», «Увезу тебя я в тундру», «Плот»).

В этом отношении оказывается крайне символическим шлягер группы «Земляне»^[131] «Трава у дома». Как и другие песни саундтрека, данный хит середины 80-х представляет абсолютно бесконфликтную картину мира. Все проблемы научно-технического прогресса и освоения человеком космоса сводятся, по сути, к сентиментальной грусти по родной природе. Многократно повторенное навзрыд: «*трава, трава у дома / зеленая, зеленая трава*» превращает, возможно, поначалу и искреннее чувство грусти в штамп – в продуманный, «душещипательный» приём. Музыка этого хита тоже несёт в себе отпечаток конформизма. С одной стороны, её куплет строится из ламентозных интонаций, ритмически суетливых и сбивчивых, должных передавать трепет лирического чувства. А, с другой стороны, в припеве характер меняется на диаметрально противоположный – подключаются электрогитары и бесперебойная ритм секция, в мелодике появляется всё больше настойчивых, восходящих интонаций. Происходит резкий поворот из лирической стихии в стихию квази-бунтарскую. В итоге в «приглаженную» стилистику ВИА дозировано внедряется терпкость рок-звучания, что романтизирует, осовременивает и «подслащивает» патриотический подтекст песни. Но для Балабанова, на мой взгляд, главным посылом этой песни становится не столько её конформизм, сколько фиксация состояния сна, мечтательной полудрёмы.

«*И снится нам не рокот космодрома*» – это незапланированная проговорка, диагноз, нечаянно вынесенный всей эпохе. Согласно Балабанову в этом состоянии не-сознания, удаленности от реальности, пребывания в «своём» космосе находилась на тот момент вся страна.

Режиссер крайне символично помещает «Траву у дома» в самое начало фильма – в эпизод с дискотекой, которая проходит под сводами бывшего храма.

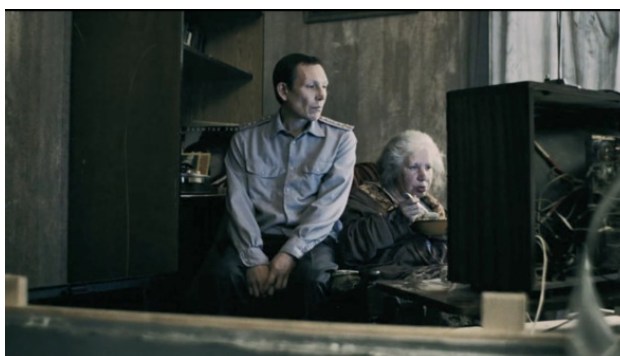


Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Вокруг танцующих – стены с обвалившейся штукатуркой, ржавые балки и земля вместо пола. Но громкая музыка и мелькание цветных прожекторов переносят собравшихся в совсем иную реальность, помогают им как бы не замечать окружающей разрухи. Меж тем всё самое страшное ещё впереди.

Помимо семантического подтекста в «Траве у дома» есть и прямые параллели с сюжетом фильма. Многократно повторяющаяся строчка «как сын грустит о матери» получает наглядное воплощение в отношениях милиционера Журова со своей умалишенной мамашей-алкоголичкой.

Грустить больше не о ком, так как фигуры и сына, и матери оказываются полностью дезавуированы. Мать и сын стоят друг друга по степени своего духовного разложения, но явно не стоят того, чтобы как в песне – с трепетным придыханием – сопереживать их участи. Балабанов нарочно внедряет в кинематографическую ткань песни, представляющие идиллический, беспроблемный мир-оазис и сталкивает содержание этих песен с реальностью, подаваемой в фильме жестко, натуралистично и без прикрас. Все эти оазисы, подразумевает режиссер, были большим коллективным сновидением всей советской культуры и, что самое настораживающее, это состояние «сна наяву» возвращается в начале 2000-х в виде ностальгии по СССР. Именно к развенчанию Советского Союза как нового идеалистического концепта тяготеет музыкальная палитра «Груза 200».



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Лейтмотивы персонажей

Только за одним из персонажей фильма «Груз 200» Балабанов закрепляет конкретный лейтмотив. Им становится песня «В краю магнолий»^[132], которая постоянно звучит в машине у профессора Казакова (Леонид Громов). Поначалу этот хит группы «Ариэль» встраивается в повествование, казалось бы, вполне органично как в визуальном, так и в сюжетном плане: вступление в быстром темпе накладывается на кадр с крутящимися колесами автомобиля, а герой стремится с помощью музыки скрасить свою поездку. Однако, когда эта же самая, до треска шлягерная композиция звучит в бесщётный раз, а события в фильме оборачиваются катастрофой, то символичность выбранной Балабановым песни становится очевидной. Прежде всего, настораживает то, что музыкальным лейтмотивом самого интеллигентного персонажа фильма – заведующего кафедрой научного атеизма в Ленинградском университете – оказывается музыка, которую по многим признакам можно отнести к жанру блатной песни. Мелодика «В краю магнолий» складывается из однотипных интонаций, многократно дублируемых с помощью секвенции. При этом фразы постоянно разбиваются «рубленными» паузами, которые создают эффект не профессионального пения, а любительского напевания. Подспудно возникает ощущение, что у лирического героя как будто не хватает «оперативной памяти», чтобы выстроить связное повествование. Недалекость лирического героя проявляется и в том, что рифма образуется искусственно – за счет повтора одного и того же слова. Т.е. герой явно ограничен не только в музыкальных, но и в словесных средствах выражения своих чувств. Сюжет песни представляет собой зарисовку веселья на курортной танцплощадке, с мотивами драки и ухаживания, что по тематическому признаку^[133] тоже вполне вписывается в поэтику блатной песни. Таким образом, мы имеем дело со шлягером, где очень сильны элементы «воровской лирики»: они, несомненно, эстетизированы и облагорожены стилистикой ВИА, но, тем не менее, дают о себе знать.

Благодаря этой композиции Балабанов до предела закручивает приём несовпадения характера звучащей музыки с разворачивающимися в фильме событиями. Песня рисует курортно-беззаботный оазис:

*«Не зная горя, горя, горя,
В краю магнолий плещет море».*

Явлен дистиллировано беспроблемный мир бесконечного веселья, со сладкими звуками бас-гитары и танцующими ей в рифму парами. В фильме же под звуки этой песни вместо фантазийного курорта демонстрируется то невзрачная загородная трасса, по которой едет профессор на «Жигулях», то подъезд, с облешей штукатуркой и болтающейся лампочкой – место, куда приезжает герой. С одной стороны, реальность как никогда далека от того, о чём поётся в песне. С другой стороны, исходя из вышеописанной музыкально-жанровой подоплёки, эта реальность именно такую музыку и заслуживает. «В краю магнолий» становится невольным соучастником действий героя, точнее – его малодушного бездействия. В частности, орущая музыка подстёгивает профессора проехать мимо места преступления, когда бы он мог остановиться и выступить важным свидетелем в ходе следствия. Оглушающая, оптимистично-бодрая энергетика шлягера создаёт иллюзию, что ничего серьёзного вокруг произойти не может; в решающий момент музыка как бы «выключает» сознание героя, оправдывая его безучастность.

Таким образом, с помощью музыкального лейтмотива Балабанов предьявляет серьёзный счёт, как конкретному герою, так и интеллигенции в целом. В режиссерском раскладе получается, что реальный художественный вкус университетского профессора ничем не выше вкусов рядовых обывателей. Как преподаватель марксизма-ленинизма этот профессор накануне

Перестройки выглядит без пяти минут изгоем, «бывшим», на него, как и на многих других персонажей фильма, «наезжает» новая эпоха. Но он не герой, он жалок как номенклатурщик, чья система «незыблемых» убеждений рассыпается в одно мгновение как карточный домик. В своих поступках представитель интеллигенции выглядит куда как малодушнее и трусливее, нежели работяги типа Суньки, Алексея или его жены Антонины. И морально забитый профессор, и сопровождающая его беззаботная музыка – становятся негласными соучастниками творящихся вокруг издевательств и насилия.

В этой же логике внешнего несоответствия музыки типу героя и сюжетной ситуации Балабанов использует песню «Плот» Юрия Лозы. Она звучит в фильме дважды. Первый раз – в тот момент, когда милиционер Журов (Алексей Полужан) везет на мотоцикле с коляской свою жертву по пустынному индустриальному городу.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Второй раз под эту же музыку и на фоне схожей индустриальной панорамы едет в автобусе Антонина, отправившаяся отомстить Журову за своего мужа.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Вопиющее несовпадение порыва художника-романтика, запечатленного в песне, с намерениями героя-маньяка и окружающим пейзажем врезалось в память многим зрителям, вызвав бурную полемику. Общее впечатление, пожалуй, точнее всех, резюмировал Василий Корецкий:

«Самый страшный эпизод фильма не имеет ничего общего ни с сексом, ни с насилием. Герой-злодей везет свою любимую на мотоцикле с коляской по бесконечной промзоне под оптимистические рулады Юрия Лозы – и все вместе это кажется таким знакомым, обыденным и до ужаса родным»^[134].

В чём же именно заключается сила найденного Балабановым приёма?

Да, казалось бы, песня Лозы совсем о другом. Она – о поиске внутренней свободы, о бегстве из «монотонных будней» в мир творчества. Её герой – это собирательный образ поэта, шире – человека творческой профессии, который, в лучших традициях романтического мышления, противопоставляет себя толпе – тем, кому *«сытней и проще на твердом берегу»*.

На пути к своей творческой реализации он преодолевает как внешние, так и внутренние противоречия, и несмотря ни на что, верит в своё призвание:

*Ну и пусть будет нелегким мой путь,
Тянут ко дну боль и грусть,
Прежних ошибок груз.
Но мой плот, свитый из песен и слов,
Всем моим бедам назло
Вовсе не так уж плох.*

Правда музыка заметно снижает градус протеста лирического героя. Во-первых, она крайне размеренна, даже меланхолична по характеру, гармонически и мелодически уравновешена, т.е. не содержит в себе каких-либо диссонансов и решительных интонаций. Во-вторых, её аранжировка, начинаясь в стилистике бардовской песни – с пения под аккомпанемент акустической гитары, постепенно разрастается до состава эстрадного оркестра с обильными тембровыми подголосками и насыщенным звучанием. Таким образом, в музыке не находят отражения ни бескомпромиссность героя, ни его противопоставление между «я» и «они». Не на словах, а по музыке эта песня крайне конформистская, в своей сути она не выламывается, а, наоборот, очень хорошо вписывается в неспешное течение будней.

Балабанов прекрасно почувствовал двойственную природу этой песни. С одной стороны, он уравнивает и поэта – героя песни Лозы, и маньяка – героя своего фильма, в их целеустремленности к *«новым берегам»*, в их одержимости *«манией преодоления и преобразования действительности»* [135].

Более того, эти герои оказываются схожими в своём статусе изгоев и одновременно идейных вдохновителей эпохи – их объединяет абсолютная и безмятежная убежденность в правоте и правомерности своих действий. С другой стороны, оба героя виртуозно мимикрируют под окружающую среду, внешне ничем не выделяются на общем фоне. И в этой неотличимости творческого поиска от монотонных будней, протеста от регламента, маньяков от милиционеров – как раз и таится самая страшная угроза. По крайней мере, на это намекает Балабанов, сопоставляя столь разных героев. Режиссер даже находит визуальное воплощение «свитого из песен и слов» плота. Им становится мотоцикл – неказистый (потому как с коляской), но мощный, безотказный агрегат. С не меньшей издёвкой Балабанов проходит и по антуражу искомой в песне свободы. «Мир, новых красок полный,» преобразуется на экране в серое небо, испещренное заводскими трубами, и в панорамирование бескрайнего промышленного пейзажа. Второй раз «Плот» звучит уже под конец фильма, снова на фоне индустриально-провинциального пейзажа. На сей раз на свою муть отправляется Антонина (Наталья Акимова) – жена искателя правды и одновременно торговца самогоном Алексея. Именно она убивает милиционера-маньяка, избавляя от него общество. Но, как намекает музыка, в своей интенции она не сильно чем от него отличается. Антонина схожа с Журовым в своей непреклонности на пути к цели. Как и Журов, она неприметна, внешне не отличается от обычных людей, но вместе с тем, безжалостна и полна решимости дойти до конца. Движет её жажда возмездия – пусть запоздалого, но единственно возможного в заданных условиях.

*«Им не дано понять, что вдруг со мною стало,
Что в даль меня позвало, успокоит что меня»*

– звучит зловещим предзнаменованием и одновременно оправданием той расправы, что совершит в следующей сцене эта скромно одетая, понурая женщина с уставшим взглядом. Можно подумать, что Балабанов «перепутал» лейтмотивы между своими героями. «Плот» Лозы куда бы лучше подошел интеллигентному профессору, а разбитная музыка «В краю магнолий» по своим жанровым коннотациям гораздо ближе Журову, непосредственно имеющему дело с уголовниками. Но такое целенаправленное наделение героев «неподходящей» им музыкой вырастает у Балабанова в особый приём, усложняет и насыщает противоречивыми смыслами драматургическую ткань фильма. Словом, делает его кинематограф по-настоящему авторским, сложносочиненным и действенным.

Лейтмотивы нового времени

Помимо «*разухабистой советской эстрады*»^[136] в «Грузе 200» звучат композиции с совсем иной стилистической «родословной». Во-первых, это песня, связанная с темой афганской войны – «Дембельская»^[137] в исполнении группы «Голубые молнии». Во-вторых, это рок-музыка: «Поворот»^[138] группы «ДК», являющаяся своеобразным парафразом одноименной песни группы «Машина времени», и «Время есть, а денег нет»^[139] группы «Кино». Эти композиции, безусловно, поднимают злободневные проблемы эпохи 1980-х и, казалось бы, работают с ними гораздо честнее, нежели официальная эстрада. Однако Балабанов вновь играет с содержанием музыки и возникающими смыслами, помещая эти песни в специфический сюжетный контекст. Голосом афганской войны в «Грузе 200» становится сентиментальная композиция с говорящим названием «Дембельская». Поётся она от лица солдата, мечтающего, как он вернётся домой и встретится со своей возлюбленной. Песня выдержана в стилистике любительских лирических песен о войне: под размеренный перебор синтезатора звучит приятный, неброский голос солиста. Мелодия строится из простых, односложных мотивов, развивающихся секвенционно. Столь же прозрачна и гармоническая структура. Аранжировка полностью, вплоть до ритм-секции, выполнена тембрами синтезатора и звучит камерно. Словом, в композиции на всех уровнях используются самые элементарные средства выразительности, простота которых рождает новое качество искренности, и разительно отличается от цветистой квази-народности советской эстрады, звучащей в фильме.

Первые «Дембельская» появляется в сцене, когда на аэродром доставляют тот самый груз 200 – гробы с погибшими солдатами.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

Но Балабанов – бескомпромиссный автор. Он совмещает в одном кадре выгрузку гробов с погрузкой новой роты солдат, тем самым показывая войну как жестокий, бесперебойно работающий конвейер. Звучащая фоном в этом эпизоде сентиментальная афганская песня производит двойственное впечатление. С одной стороны, она становится «погребальным колоколом» как для тех, кто вернулся домой в цинковых гробах, так и для тех, кто только отправляется на войну. Незамысловатая в своей сути музыка воспринимается в данном контексте очень пронзительно, становится выражением сочувствия к судьбе и погибших, и пока живых солдат. С другой стороны, в этом же эпизоде вскрывается вся бессмысленность, казалось бы, искренней военной лирики – афганская песня на поверку оказывается ничуть не ближе к реальности, чем официальная советская эстрада.

*«А когда-нибудь дембель в январе сбудется,
И по зимним мы медленно пройдем улицам»*

– слова песни звучат страшной издёвкой в контексте событий. Дембеля не будет, режиссер недвусмысленно даёт понять, что домой можно вернуться только в гробу.

В следующий раз эта же песня появляется ещё в более жуткой сцене, когда Журов зачитывает Анжелике письмо с фронта от её возлюбленного, а в кровати с ней лежат два трупа – того самого возлюбленного и подследственного из СИЗО. В этом контексте песня поначалу воспринимается своеобразным закадровым голосом погибшего солдата-афганца. Вкупе с текстом письма она фиксирует его бесконечно наивный взгляд на мир, счастливое неведение ни своей судьбы, ни истинного лица родины, за которую ему предстоит погибнуть. А в следующем эпизоде, когда Антонина убивает Журова, оставляя Анжелику среди горы трупов и мух, приторная лирика песни сообщает всему эпизоду характер дурного сна. Разрыв между иллюзорной романтикой песни и кричащей реальностью фильма бьёт, словно обухом, по зрительскому восприятию.

«Где же ты теперь, думаешь о ком, милая» – звучит как обращение уже не к лирической героине, а ко всей стране, так и не осознавшей масштаба своего падения ^[140]. Другой музыкальной характеристикой времени становится песня «Новый поворот» группы «ДК». Её лирическим героем выбирается забулдыга-рабочий, который кичится своим антисоциальным поведением и орёт диким воплем о своих «подвигах». Звуковое решение песни предельно минималистично и производит ощущение отсутствия какого-либо интонационного развития. Гармоническая основа строится на двух функциях, а имитация движения создаётся за счет остиной электрогитарной репетиции на двух нотах. Цитата куплета из хита «Машины времени», перепетая с переименованными в стилистике чёрного юмора словами, воспринимается как стёб над благообразностью, читай – фальшью, официально разрешенных советских рок-групп.

«Новый поворот» впервые звучит в машине знакомого Анжелики – Валеры (Леонид Бичевин), который впоследствии сыграет фатальную роль в её судьбе. Поначалу музыка воспринимается не более чем выражением специфических вкусов «отвязной» молодёжи и Валеры, как её представителя. Но впоследствии, когда Анжелика остаётся в Валериной машине одна и впервые видит Журова, возникающего из ночной мглы, музыка из якобы случайного фона перерастает в предзнаменование того кошмара, который предстоит пережить главной героине. А в более широком смысле, эта панк-песня становится подлинным, неприукрашенным отражением позднесоветской действительности, каковой её видит и представляет в своём фильме Балабанов. Подразумевается, что данная композиция специально столь же не похожа на музыку, сколь и официальная советская эстрада была далека от реальной жизни. Ещё одним музыкальным «слепком» предперестроечного времени выбирается песня группы «Кино». Её появление в финале фильма обыгрывается сюжетно: предприимчивый Валера оказывается в Ленинграде и знакомится с сыном университетского профессора Казакова на рок-концерте. Звучащая там песня «Время есть, а денег нет» в следующей сцене сопровождает прогулку героев, а потом плавно перетекает и в титры.



Груз 200 (2007), Алексей Балабанов

В этой композиции нет устремлённости к высоким идеалам и заоблачным далям. Есть откровенно приземленный лирический герой с самыми элементарными человеческими потребностями в еде, общении и пристанище

*Я хочу пить, я хочу есть.
Я хочу просто где-нибудь сесть.
Время есть, а денег нет,
И в гости некуда пойти.*

Музыкальные средства кажутся тоже предельно простыми и лаконичными, но это простота другого рода, нежели в ранее звучавшей «Дембельской». Там простота обуславливается любительским характером музицирования, а в случае с Цоем простота является особой формой концентрации, когда в простую форму – как музыкальную, так и словесную – вкладывается крайне ёмкое содержание, разворачивается целая картина мира.

Чего стоит многократный возглас «ау», который звучит после основной части и длится чуть ли не треть всей песни. С одной стороны, это вопль героя-одиночки, в беспросветном поиске родственной души – вопль отчаянный и безнадежный в своей многократности. С другой стороны, это вопль всего потерянного поколения, неслучайно он накладывается на проход двух героев, которые, по мысли критиков, впоследствии станут воротилами в России 90-х^[141]. Безысходность середины 80-х буквально через несколько лет выльется в стихию Перестройки. Показательно, что на используемой Балабановым записи^[142] этот вопль поддерживается бэк-вокалом в стилистике многоголосного пения ВИА. Таким образом, в контексте фильма Цоевское «ау» прочитывается как символический перевёртыш и прощальный привет всей советской эпохе. Коллективное начало, выраженное в ансамблевом пении, стало фикцией; звать кого-либо – бессмысленно, поэтому многократное «ау» заведомо является возгласом в пустоту. Популярная и рок-музыка позднесоветской эпохи, звучащая в «Грузе 200», выходит за рамки оформительских функций, становится не просто приметой времени, а его диагнозом. Причём Балабанову удаётся использовать в роли индикатора назревших проблем как остро полемичный рок, так и подчеркнуто беспроblemную, оптимистичную эстраду.

По наблюдению Юрия Богомолова, музыка является подсознанием фильма, и в случае с «Грузом 200» Балабанов решил рассчитывать не просто с советским режимом, а с советским подсознанием, до сих пор активно циркулирующим в нашей повседневности^[143]. Смыслы хорошо знакомых песен советского времени оказываются очень пластичными и зависимыми от того контекста, в который их помещает режиссер. Контекст превращает какие-то из песен в отрицание самих себя («Вологда», «Увезу тебя я в тундру», «Трава у дома»). В других песнях контекст открывает двойственность, неоднозначность воспеваемых идеалов («Плот», «Дембельская»). Наконец, в отношении третьих – наглядно демонстрирует их воздействие на «неокрепшие умы» («Новый поворот», «Время есть, а денег нет»). При всей заготовленности, изначальной данности саундтрека Балабанов вкладывает в известные шлягеры новое содержание, показывая, как сильно популярная музыка зависит от того контекста, в котором она оказывается отнюдь не всегда по своей воле. Вынося с помощью советской эстрады неприятный приговор всей эпохе, Балабанов одновременно открывает в самих песнях второе дно, значительно расширяет их смысловой потенциал, наглядно показывая, что «попса» может быть гораздо содержательней, чем кажется на первый взгляд.

«Морфий»: жестокий роман с уходящей эпохой

После «Груза 200» выразить в фильме что-то принципиально новое с помощью музыки, казалось, было уже невозможно, настолько предыдущее высказывание получилось объёмным, хлестким и исчерпывающим.

«Грузом 200», по меткому замечанию Ольги Артемьевой, Балабанов неожиданно обрек себя «на комплекс „второго фильма“ – это когда после первой сногшибательной (во всех самых разных смыслах этого слова) работы все заинтересованные лица притихли и затаили дыхание в ожидании того, что же будет дальше»^[144].

В «Морфии» режиссер не изменяет своему главному принципу и вновь берёт популярную музыку, «приготовленную» той эпохой, в которой происходят события фильма. Другой вопрос, что временная дистанция сыграла интересную роль в восприятии музыкального замысла ленты. С одной стороны, Балабанов взял музыку, бывшую действительно востребованной и повсеместно звучащей в начале XX века. С другой стороны, у этой музыки и в эпоху её появления, и особенно после, была крайне сложная репутация. Жанр городского романса, особенно его разновидности «цыганского» и «жесточкого» романса, не раз обвиняли в банальщине, пошлости и вкусовщине^[146]. Но Балабанов использует эту музыку как тонко настроенный барометр, фиксирующий внутренние перепады воссоздаваемой эпохи. Таким образом, режиссер впервые в своей практике преодолевает конфликт между «правильной» и «фальшивой», подлинной и «показной» музыкой, который в предыдущих его фильмах наиболее наглядно проявлялся в противопоставлении рок и поп-музыки. В «Морфии» звучит популярная музыка начала XX века, которая оказывается не просто «правдивым свидетелем», а звукообразным континуумом, проще говоря – воздухом искомой эпохи. В «Морфии» помимо конкретных сюжетных параллелей между кинематографическим и музыкальным содержанием, речь о которых пойдёт чуть ниже, есть параллели концептуальные. Первая из них заключается в масштабе взгляда. Также, как в сюжете фильма большие исторические события даны через призму личности, так и звучащие в фильме романсы концентрируются на внутренних переживаниях своих героев. Вторая концептуальная параллель вытекает из первой. Несмотря на то, что и описанные в фильме события, и сюжеты романсов кажутся сугубо частным случаем, сквозь них проглядывает эпоха. Казалось бы, музыка городских романсов с их сюжетами о роковой любви, не имеет прямого отношения к предреволюционной атмосфере. Но выясняется, что эта музыка как ничто другое отражает своё время – время тотального надлома, ощущение безнадежности и безвыходности, обреченности человека, которому не по силам справиться со свалившимися на него испытаниями. При этом вопрос о том, кто является первопричиной несчастий – сам человек или эпоха, в которую ему выпало жить, так и остаётся открытым. Таким образом, жанр городского романса в своей камерности и в то же время экзальтированности чувств оказывается соразмерен той истории, что рассказывается в фильме. Но есть ещё одна концептуальная параллель, которая пролегает между городским романсом как жанром и немой кинематографом, тоже сыгравшим в «Морфии» свою роль. И то, и другое являются детищами городской культуры и как раз в начале XX века^[145] стихийно становятся всё более массовыми явлениями. И немой кинематограф, и музыка кафешантанов уводили свою публику в мир иллюзий, давали возможность отключиться от острых социальных катаклизмов, помогали

«заглушить разлитое в воздухе беспокойство, отвлечься от трудных вопросов, которые ставила жизнь»^[147].

Недаром эти два вида искусства даже встречались на одной площадке. Как пишет Владимир Бабенко,

«в 1910—1914 годах в кинозалах крупных российских городов промежутки между киносеансами заполнялись дивертисментами, обычная программа которых состояла из выступлений частушечников-„лапотников“, исполнителей цыганских романсов, „интимных“ и „каторжных“ песен, различных пародий, фарсовых сцен»^[148].

Наконец, не стоит забывать про фортепиано, чей тембр был неизменным атрибутом как романсной лирики, так и первых киносеансов. Вместе с тем, режиссер остаётся верным ещё одному своему принципу, который заключается в подчеркивании назойливого несовпадения событий, происходящих в фильме, и содержания звучащих песен. Точнее, связи между визуально-сюжетным рядом и музыкой проходят у Балабанова на более тонком, глубинном уровне. На первый взгляд, звучащая в саундтреке изломанная, изнеженная, удаленная от насущных проблем музыка разительно контрастирует с тем непривлекательным, физически тяжелым и отталкивающим бытом, который окружает главного героя фильма – доктора Полякова (Леонид Бичевин). Пожалуй, ведущую роль в этом эффекте играет творчество Александра Вертинского, романсы которого проходят красной нитью сквозь весь саундтрек фильма. Голос Вертинского и возникающий за кадром образ печального шута приносят с собой настроение эстетизации страданий, придания им рафинированной, бесплотной эмоциональной вибрации. Страдания героев Вертинского кажутся слишком вычурными, надуманными, предельно далёкими от действительности, окружающей героев фильма, от отталкивающего натурализма их повседневности. Однако ранние романсы Вертинского выражали, по наблюдению Константина Рудницкого,

«самое для Вертинского и его слушателей существенное чувство неудовлетворенности жизнью – невозможности мириться с ее прозаическим однообразием, с ее безыдеальностью, духовной скудностью. И – одновременно – чувство приговоренности к такой именно, не поддающейся изменению жизни»^[149].

Балабанов удивительно точно уловил и запечатлел этот контраст между экзальтированной лирикой Вертинского и неприглядным бытом того времени, что в сумме рождает ощущение обреченности всей эпохи.

Вертинский начинает звучать уже в самом начале фильма. В первой же сцене, когда доктора Полякова встречают на уездной станции, чтобы отвезти на новое место работы, за кадром возникает его «Снежная колыбельная»^[150]:

*Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа,
Намело сугробы у нашего крыльца.
Я любовник мамин, а она у мужа,
Старого, седого твоего отца.*

*Так сказали люди, я любовник мамы,
Но не знают люди о моей любви,
Не смотри ж, мой мальчик, синими глазами
И в темноте напрасно маму не зови.
Мама не вернется, мама любит мужа,
Старого, седого твоего отца,
За окошком нашим тихо стонет стужа,*

Намело сугробы у нашего крыльца.

Ни сюжет романа – исповедь любовника матери её малолетнему сыну, ни мрачный характер музыки, со всеми полагающимися мелодраматическими интонациями (опеваниями, задержаниями, выразительными кадансовыми оборотами) формально никак не соответствуют ни ситуации приезда, ни только начинающейся с чистого листа истории, ни разлитой в кадре солнечной погоде. Это не иллюстрация того, что происходит в данном эпизоде, а песня-предзнаменование для всей истории.

Лирический герой романа обращается к ребенку, как к самому беззащитному, беспомощному и одновременно невинному наблюдателю любовного треугольника. Такой приём помогает увидеть вечный сюжет с нового ракурса, несомненно, добавляя в него объем, оригинальность и загадочность. У слушателя, вольно или нет, возникают множественные вопросы, которые не находят разрешения в непосредственной сюжетной коллизии. Но благодаря характеру музыки верх берет ощущение обреченности, безысходности, несправедливости и тихого отчаяния. Для Балабанова в этом романе важен, прежде всего, образ маленького, беззащитного мальчика, к которому, по-видимому, приравнивается главный герой фильма. Более того, если продолжить проводить символические параллели дальше, то мать «мальчика» окажется его жизнь, а «старым мужем» – историческое время. Любовник, от лица которого поётся песня – это и есть морфий, неслучайно лейтмотивом звучат слова: «*Спи, мой мальчик милый, за окошком стужа*».

Сопоставление стужи (внешних бурных событий) и дома (места, где можно обрести покой и передохнуть) начинает играть в данном контексте особую роль. Это и есть тот эффект успокоения, «убаюкивания», отрешения от проблем, которого ищет главный герой фильма в морфии. Более того, по меткому наблюдению Елены Петрушанской^[151], данная музыка относится к особому жанру так называемых смертельных колыбельных, в которых искомое

«„успокоение“ может быть понято как абсолютное успокоение, то есть смерть»^[152].

Наконец, нельзя не упомянуть, что отношения между лирическим героем и его визави – между взрослым мужчиной и чужим, не его ребёнком – выглядят крайне двусмысленно, особенно в заведомом отсутствии рядом матери («мама не вернётся»). Вкрадчивый голос, подчеркнуто заботливое отношение к мальчику, предупреждение какого-либо сопротивления («в темноте напрасно маму не зови») – всё это придаёт песне педофильский подтекст^[153].

Таким образом, «Снежная колыбельная» содержит в себе целый клубок крайне неоднозначных смыслов и образов: болезненной, «неправильной» привязанности, враждебной окружающей среды, мнимого успокоения и даже смерти. Эта песня, звучащая в самом первом эпизоде, в концентрированно метафоричной форме представляет скрытую программу всего фильма. Второй раз «Снежная колыбельная» возникает уже в середине фильма, получая нарочито прямую визуализацию. После очередного укола морфия доктор Поляков смотрит из окна своей спальни во двор, а там – ночь и сугробы. Но такое «дословное» совпадение песни и видеоряда, тем не менее, не отменяет силу её символического значения. К этому моменту становится очевидным, что «мальчик» уже вряд ли «проснётся». Музыкальным «противовесом» крайне мрачному характеру «Снежной колыбельной» и окружающей действительности как таковой становится одно из самых знаменитых произведений Вертинского – танго «Магнолия», которое играет в замысле Балабанова особую роль. Впервые танго звучит на проход Полякова и его коллеги-фельдшера (Андрей Панин) по больничному двору. Герои в сумерках пробираются из одного деревянного дома в другой по узким мосткам, проложенным сквозь грязноватые сугробы снега, а кадр оглашается бойкими аккордами и мелодией, сплетённой из томных хроматизмов, со словами: «*В бананово-лимонном Сингапуре, в бури...*».

Для главного героя, который то и дело заводит граммофон с пластинками, доставшимися ему от предыдущего врача, эта альтернативная музыкальная реальность оказывается сродни той, что впоследствии он создаст себе с помощью морфия. Вновь и вновь Балабанов проводит своё излюбленное сравнение музыки с наркотическим веществом, но на сей раз идёт гораздо дальше, очень тонко соединяя историческую эпоху, профессию главного героя и характер звучащих романсов. У Вертинского мелодраматизм представленного сюжета «*Вы плачете, Иветта, / Что наша песня спета*» приправлен изрядной долей иронии в отношении как всей изысканности описываемого пейзажа «*И сладко замирая / От криков попугая*», так и любовных страданий героини «*Вы грезите всю ночь на желтой шкуре / Под вопли обезьян*».

Лирический герой не погружается и не сопереживает чувствам своей визави, в его подходе сквозит отстранённость и ироничная улыбка, усиливаемая и характером музыки – решительное, хлёткое танго расправляется с сантиментами одним «росчерком» пунктирного ритма.

«Все это слишком – до невозможности – красиво, слишком неправдоподобно сладостно, и потому ни в коей мере не выдается за чистую монету. Вполне откровенно Вертинский с улыбкой преподносит нам свои песни взамен реальности, которую можно и должно забыть лишь на короткий срок, пока песня не отзвучала» [154].

Несмотря на явный анахронизм, Балабанов включил данную композицию в фильм видимо потому, что для него был крайне важен визуально яркий, буквально зримый образ этой иной реальности – реальности предельно далёкой от зимы, России, медицинской и бытовой физиологии, что окружают главного героя. В этом танго, как и в песнях советской эстрады «Груза 200», предстает иная, недостижимая, фантазийная картина мира. Но если в «Грузе 200» такая картина мира подразумевалась насквозь лживой, фальшивой и покрывающей беззаконие, то в «Морфии» мир фантазии оказывается жизненно необходимым, да – губительным, но незаменимым средством отключения от тягот повседневного быта и драматических исторических событий. В данном случае музыка освобождается от ответственности за происходящее, она не более, чем обезболивающее средство, принимать или не принимать которое, каждый решает сам для себя. Помимо вышеописанной «Снежной колыбельной» Балабанов вводит в саундтрек фильма ещё две песни, которые становятся лейтмотивами наркотической зависимости доктора Полякова. В сюжете первой из этих песен —

«*Не забуду я ночи той тёмной*» [155]

– нет никакого намёка на наркотики, но есть яркое описание роковой страсти. Как в музыкальном, так и в образном плане данная композиция использует стандартный набор атрибутов жестокого романса. В её основе лежит предельно схематичный мелодраматический сюжет, который держится на трёх образных «шарнирах» – ночь, любовь, могила.

*Не забуду я ночи той темной —
Я, обнявшись, с тобою сидел
И во взгляд твой кокетливо-скромный
Я любовно и страстно глядел.*

*Мы слились в одном поцелуе,
Кто меня мог счастливее быть?
Ночи той позабыть не могу я,
И тебе ее век не забыть!
<...>*

*Тяжело мне увериться было
В шутке той, недостойной тебя,
Предо мною открылась могила,
И сойду я в могилу, любя.*

Экзальтация чувств, роковая страсть и угрозы – вот характерный круг образов, представленных в этом жестоком романсе. Однако в контексте фильма он воспринимается не просто фоном эпохи, а зловещим предсказанием судьбы героя. Сюжет романса переосмысливается не как любовь к женщине, а как пагубная страсть к морфию. Неслучайно данная музыка становится лейтмотивом первого «свидания» с наркотиком. Сначала она звучит в тот момент, когда морфий впервые принимает доктор Поляков, а потом – когда первый укол делает Анна Николаевна (Ингеборга Дапкунайте) – медсестра и любовница главного героя. Оба укола происходят ночью и слова:

*«Не забуду я ночи той темной,
И тебе её век не забыть»*

– звучат как клятва героев, что делает Полякова и Анну Михайловну хранителями одной тайны – их страсти не столько к друг другу, сколько к морфию. Другим музыкальным лейтмотивом фильма становится ещё одна песня Александра Вертинского «Кокаинетка»^[156], чей сюжет уже напрямую перекликается с судьбой доктора Полякова:

*Что Вы плачете здесь, одинокая глупая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы?
Вашу детскую шейку едва прикрывает горжеточка,
Облысевшая, мокрая вся и смешная, как вы.*

*Вас уже отравила осенняя слякоть бульварная,
И я знаю, что крикнув, Вы можете спрыгнуть с ума.
И когда Вы умрете на этой скамейке, кошмарная,
Ваши сиреневый трупик окутает саваном тьма.*

*Так не плачьте ж, не стоит, моя одинокая деточка,
Кокаином распятая в мокрых бульварах Москвы.
Лучше шейку свою затяните потуже горжеточкой,
И ступайте туда, где никто вас не спросит, кто вы.*

Лирический герой песни смотрит на свою визави с состраданием. Его настойчивое обращение к ней: «деточка» – подчёркивает беззащитность, незрелость героини, которая умрёт, так и не успев вырасти, сформироваться и стать взрослой женщиной. Другой эпитет – «кокаином распятая» – намекает на её святой, блаженный статус. Подразумевается, что героиня не сама виновата в своей пагубной страсти, это время не оставляет ей шанса, а потом глумится над человеческой слабостью. Песня проносится в вихре бешеного вальса. Быстрый темп не даёт возможности проникнуться глубоким сочувствием к «одинокой глупой деточке», на неё лишь можно походя бросить взгляд, а жизнь несётся дальше, оставляя слабых на обочине.

Данная песня крайне симптоматично раскрывается в контексте фильма. Наряду с прямой сюжетной параллелью, связанной с пристрастием к наркотику, в ней хорошо уловлен беспощадный бег времени. Вокальная версия песни звучит лишь единожды, в исполнении внешне благовидной дочери помещика Танечки, становясь для этой героини своеобразной формой

эскапады (о чём уже было подробно сказано выше). Однако на протяжении фильма «Кокаинетка» постоянно появляется в фортепианном варианте, сопровождая различные ситуации бытовой суеты, перемещения и мельтешения героев. С одной стороны, эта захлёстывающая своей энергетикой музыка сообщает кадру динамичность, стимулирует ощущение активной событийности. А, с другой стороны – рождает параллели с игрой тапера в немом кинематографе и создаёт эффект отстранения, усиливает условность происходящего, напоминает зрителям, что на экране – иллюзорный мир кино. Вообще, в «Морфии» звучит крайне мало музыкальных композиций если не с оптимистичным, то хотя бы с не трагическим содержанием. Музыка вместе с внешне неспешной сменой эпизодов, перемежающихся затемнениями и титрами а-ля немое кино, а также вкупе с ощущением постоянной «недоосвещенности» кадра, порождают в повествовании эффект гнетущей тягучести. Если даже в одном из компонентов (в сюжете, музыке или в кадре) появляются мимолетные «просветы», то другие слагаемые никогда не позволяют прочувствовать мгновения счастья во всей их полноте.

Например, в одном из эпизодов показано, как доктор Поляков в отменном расположении духа принимает утреннюю ванну. К нему заглядывает Анна Николаевна, к которой он испытывает явную симпатию. Однако фоном к этому в общем-то жизнерадостному эпизоду звучит романс Марии Пуаре «Лебединая песнь». Низкий женский голос с пластинки надрывно, еле разборчиво, в очень медленном темпе выводит мелодию со словами:

*«Я гущу, если можешь понять
Мою душу доверчиво нежную,
Приходи ты со мной попенять
На судьбу мою странно мятежную.»*

Внешнее благополучие сцены перекрывается настроением тихо звучащей музыки, которая передает разлитое в воздухе ощущение упадка, предрешенного конца истории. Случаются и обратные примеры, когда сама по себе жизнерадостная музыка помещается в такой контекст, в котором теряет изрядную долю своей изначальной оптимистичности. В этом плане показателен знаменитый романс П. Булахова на стихи П. Вяземского «Тройка». Он написан в подвижном темпе, с яркими, «подстёгивающими» интонациями-возгласами, со счастливым сюжетом, рисующим долгожданную встречу влюбленных. Этот романс воспринимается редким (в контексте всего саундтрека) оазисом, казалось бы, достижимого счастья. Но появляется он в сцене приступа «ломки», который настигает доктора Полякова. Постоянно возвращающийся заливчатый куплет

*«Едет, едет, едет к ней,
Едет к любушке своей»*

становится слишком навязчивым и неуместным в своем воодушевлении. Более того, Балабанов усиливает это ощущение с помощью приёма «заевшей» пластинки. Надоедливая закольцованность звучащей фоном музыки рифмуется с настойчивой необходимостью всё новой и новой дозы морфия. Тот факт, что своей зависимостью доктор Поляков теперь загнан в замкнутый круг, находит красноречивое звуковое выражение. Сам герой боится себе в том признаться – за него это делает музыка.

Итоговым и очень символичным аккордом в драматичных метаниях героя, а вместе с ним и эпохи, становится финальная сцена фильма. В ней проходивший лечение от морфинизма, но сбежавший из психиатрической больницы доктор Поляков попадает на сеанс в кинематограф. Сев среди толпы хохочущих зрителей, герой вновь делает себе инъекцию морфия. После этого он и сам начинает смеяться, как бы включаясь в сюжет показываемого на экране зрелища, а через минуту стреляется из пистолета. [157]

Весь эпизод сопровождает бойкая фортепианная музыка, которая звучит как бы от имени тапера, играющего во время киносеанса. Балабанов по традиции усиливает драматизм ситу-

ации за счёт кричащего несовпадения бодрой, маршеобразной музыки с тем отчаянным поступком, который готовится совершить главный герой. Но по этой же традиции режиссер выстраивает глубокие символические параллели между музыкальным и кинематографическим сюжетом.

В фортепианном варианте звучит известная ещё с середины XIX века каторжная песня с говорящим названием «Погиб я мальчишка». Если знать слова этой песни, то становится очевидным, что она напрямую корреспондирует с судьбой как доктора Полякова, так русской интеллигенции в целом. «Погиб я мальчишка» – лаконичный итог всему произошедшему, который к тому же воспринимается как отзвук самой первой, программной песни фильма – «Снежной колыбельной», где лирический герой убаюкивал тоже мальчика. Казалось бы, образу доктора Полякова – как представителю интеллигенции – явно не соответствуют ни происхождение этой музыки (по сути, «прото» -блатной песни), ни «послужной список» её лирического героя, состоящий из убийств и мытарств

*«Отца я зарезал, мать свою убил,
Младшую сестрёнку я в море утопил
<...>
Прощай, город Одесса, прощай, наш карантин,
Нас отправляют на остров Сахалин»* ^[158].

Преимущественно мажорный характер музыки, казалось бы, идущий вразрез с содержанием слов, объясняется особой установкой лирического героя. Слова припева

*«Погиб я мальчишка,
Погиб навсегда,
А годы за годами
Проходят лета»*

вкупе с характером музыки говорят о том, социальная и нравственная «гибель» героя является для него нормой. Такой расклад для него вполне ожидаем, более того, ощущается комфортным. Герой песни сам, фактически добровольно, отказывается от свободы и обрекает себя на вечную каторгу. Поэтому мажорный и подчеркнута беззаботный характер музыки здесь является приёмом от противного. По замечанию Елены Петрушанской – это страшный мажор каторжных песен, это утверждение радости зла и упоение кошмаром, это символизация краха гуманистических ценностей. ^[159]

Жизненная стратегия лирического героя песни – обрубить себе все пути для изменения ситуации, лишиться неопределенности и надежды, а потом отсчитывать, как в беспросветности проходят «годы за годами» – в широком смысле является типичной формой мироощущения для русского народа. Но Поляков – не народ, а интеллигент, он, по идее, должен бороться, внутренне сопротивляться эпохе, обстоятельствам, а не растворяться в них. Однако он не находит в себе сил для этого, предпочитая позицию рядового, маленького человека ^[160]. Доктор Поляков «топит» себя в морфии, что выглядит аналогичным простонародному убиению родных. ^[161] Поэтому «Погиб я, мальчишка», по сути, оказывается реквиемом по всей русской интеллигенции – по тому стремительно сдающему свои позиции сообществу, чьё призвание состоит во врачевании, лечении, т.е. спасении общества.

Итак, несмотря на то, что Балабанов использует в саундтреке «Морфия» уже «апробированные» в других своих фильмах приёмы (популярную музыку и её сопоставление с наркотическим веществом), он существенно изменяет способ их осмысления.

Во-первых, благодаря исторической дистанции, получает наглядное воплощение идея о том, что популярная музыка – это своеобразный «термометр» своей эпохи. Причём она не отражает тот или иной исторический контекст «дословно», не является прямым фиксатором

событий, но она становится неотделима от конкретной эпохи, оказываясь одним из лучших способов сохранения и трансляции атмосферы минувшего времени.

Во-вторых, казалось бы, и в «Грузе 200», и в «Морфии»^[162] содержание песен формально не совпадает с разворачивающимися по сюжету событиями. Но в «Грузе 200» музыка звучит слишком оптимистично, представляет парадную, витринную реальность, рассчитана на коллективное восприятие и транслируется зачастую централизованно, помимо воли её слушателей. В «Морфии» большая часть музыки наполнена безысходной болью, отличается исповедальностью и пронзительной искренностью чувств (пусть и не без налёта жанровой условности). Более того, звучание музыки определяется волей конкретного человека, который желает её послушать в тот или иной момент. То есть в «Морфии» Балабанов относится к поп-музыке гораздо снисходительнее, нежели в «Грузе 200». Музыка уже не соучастник насилия, а незаменимое обезболивающее от него.

Наконец, в «Морфии» музыка становится больше, чем просто наркотиком. Она символизирует не только отказ от реальности, но и отказ от какой-либо созидательной деятельности, которая и есть сопротивление наступающим на героя историческим обстоятельствам. Доктор Поляков экстренно нуждается в переключении от тягостной, физически сложной и физиологически отталкивающей реальности. То, с какой маниакальной настойчивостью он постоянно заводит граммофон, является выражением его болезненной зависимости от мира иллюзий, его подсознательным стремлением сбежать, спрятаться и не отвечать на вызовы своего времени. Но самое печальное заключается в том, что по мысли Балабанова такая стратегия становится повсеместной для всей интеллигенции как класса и распространяется далеко за пределы революционной эпохи.^[163]

Заключение: музыкально-коммуникационные регистры

Разбирая лейтмотивы, связанные с видением Балабановым городской среды, Нэнси Конди обнаружила примечательную закономерность между пространственным и музыкальным измерениями в картине «Счастливые дни». По мнению исследовательницы, звучащие в фильме ария из оперы Вагнера, джазовая песенка и мелодия из музыкальной шкатулки соответствующим образом

«структурируют визуальные уровни фильма: городскую перспективу, личные связи и приватное убежище»^[164].

Продолжая свою мысль, Конди замечает, что

«превращать город в объект изучения, оркеструя его собственным саундтреком, является фирменным балабановским приёмом»^[165].

Мне бы хотелось развить эту мысль в более широкой перспективе и выявить уровни того, как в фильмах Балабанова соотносятся между собой звучащая музыка и масштаб повествования в целом.

Несмотря на то, что большая часть используемой режиссером музыки принадлежит к массовым жанрам, в саундтреке к тому или иному фильму очень хорошо прослеживается характер интонирования – дистанция, с которой обращается исполнитель, и масштаб аудитории, которую он подразумевает своей. У Балабанова масштаб киноповествования всегда выверен с масштабом музыкальной интонации. Весьма условно в этой соразмерности повествовательного и музыкального регистра можно выделить три типа коммуникации. Первый тип – камерный, его главная интонация направлена от «я» к «ты». Ей соответствуют фильмы: «Счастливые дни», «Мне не больно», «Морфий», «Кочегар», «Я тоже хочу». Используемая музыка зачастую носит исповедальный характер, играет приглушенно, «фоново» и редко выходит на первый план. Она работает «на вторых ролях», но при этом делает своё дело, расставляя в киноповествовании существенные смысловые акценты. Основу противоположного типа коммуникации составляет музыка массового «разлива», звучание которой рассчитано на широкую аудиторию и публичный характер обращения, направленного от «оно» к «они». (Под «оно» в данном случае подразумеваются деперсонализированные, зачастую вышестоящие институты, негласно присутствующие и управляющие жизнью героев). К подобному типу коммуникации тяготеют фильмы: «Замок», «Трофимъ», «Про уродов и людей», «Груз 200». В этом типе коммуникации музыка «поставляется» централизованно, является неким сверху заданным, нередко оглушающим сопровождением, нарочито не совпадающим с окружающей реальностью. (Наиболее наглядно заданность музыки сверху проявляется в «Замке» в образе музыкальных валиков, установку которых необходимо строго согласовывать с канцелярией замка. В «Трофиме» и «Про уродов и людей» эта музыка звучит как бы сама по себе, а точнее, по воле режиссера. В «Грузе 200», как уже было показано выше, предустановленная звуковая реальность транслируется по радио и телевидению). Наконец, есть третий тип коммуникации, ключевой для всего кинематографа Балабанова. В нём интонация, начинаясь как сугубо личностная, вырастает до масштабов целого поколения, не общества как такового, но определенной группы людей. Эту интонацию условно можно обозначить посредством схемы «я» – «мы». Соответствующие ей фильмы: «Брат», «Брат 2», «Война», «Жмурки». Легко заметить, что определяющим жанром для данного типа коммуникации является рок-музыка, которая во многом склонна именно к такому взаимодействию с публикой – через личностный опыт выходить на обращение к целому поколению. Подразумевается, что тот или иной герой сам выбирает звучащую музыку, но его выбор оказывается симптоматичным и для людей,

находящихся по ту сторону экрана. Последний из приведенных типов коммуникации не случайно является центральным для мышления Балабанова. По сути, его фильмы всегда работают с темой социально-исторической травмы, которая нагляднее всего проявляется на судьбе того или иного поколения. Так как Балабанову, исходя из личного опыта, ближе всего оказалось поколение конца 1980-х – 1990-х, то его фильмы как раз про этот межпоколенческий слом. Елена Петровская, ссылаясь на работы Фредерика Х. Уайта^[166] и Евгения Гусятинского^[167], настаивает на том, что у Балабанова

«даже кино, в котором формальные моменты кажутся преобладающими, а действие перенесено в другое историческое время, <...> является своеобразным закамуфлированным комментарием к настоящему, то есть ко все тем же девяностым. В самом общем виде это можно понимать так, что осмысление новой коллективной идентичности – взамен утраченной советской – происходит при работе с разным историческим материалом»^[168].

То есть в любых исторических декорациях режиссер исследует одну и ту же тему, а именно: поворот истории, прошедший по судьбе личности.

Однако достоверность исторической фактуры важна для режиссера не меньше, чем само диагностирование социального слома. Именно поэтому Балабанов зачастую берёт музыку, «приготовленную» интересующей его эпохой^[169]. По сути, режиссер воспринимает музыку как объект «реди-мейда», только с той оговоркой, что в отличие от представителей реди-мейда, Балабанов работает не с чисто утилитарным, а художественным объектом^[170]. То, в какой контекст помещается музыка, переносит её из разряда массового, «тиражного» искусства в способ авторского высказывания. Во многих фильмах музыка продолжает мимикрировать под «звуковые обои» того или иного времени, но Балабанов с её помощью искусно вплетает в киноповествование необходимые ему значения. Ведущим способом превращения «заготовленной» музыки в форму авторского высказывания у Балабанова становится приём противопоставления, который можно разделить на два типа. Первый тип противопоставления является стилистическим и пролегает между поп- и рок-музыкой. В этой перспективе одна музыка производит впечатление бессмысленной, пустой и вездесущей, а другая понимается как очень личностная, содержательная и рефлексивная. Мотив противопоставления этих «музык» во многом произрастает из всё той же эпохи конца 1980-х – 1990-х годов и встречается в фильмах: «Брат» (рейв vs «Наутилус Помпилиус»), «Брат 2» (песни Салтыковой vs русский рок), «Жмурки» («Серые глаза» Ирины Салтыковой vs зарубежные рок-группы 1980-х), «Груз 200» (советская эстрада vs рок-андеграунд), «Кочегар» (композиции Дидюли vs «Истерика» группы «Агаты Кристи»). Второй тип излюбленного балабановского противопоставления – драматургический. Заключается он в кричащем несовпадении визуально-сюжетного ряда и содержания звучащей музыки. Во-первых, конфликт возникает при озвучивании жизнерадостной музыкой сцен насилия («Брат», «Груз 200»). Во-вторых, с помощью музыки создаётся притягательная фантазийная среда, которая идёт вразрез с удручающей реальностью героев («Счастливые дни», «Морфий», «Кочегар»). В-третьих, за счёт напряженного музыкального фона происходит эмоциональная драматизация повседневности («Брат», «Про уродов и людей», «Война», «Морфий»).

Таким образом, Балабанов, хотел он того или нет, выработал свою собственную систему работы с музыкальным материалом. Пока что никто из современных российских режиссеров не смог повторить его виртуозный стиль, в котором «бульварная» музыка становится неотъемлемым голосом в полифонии больших смыслов.

Примечания

- [55] Балабанов. Сост. М. Кувшинова СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. С. 13.
- [56] Из интервью Балабанова по материалам журнала «Сеанс» // Балабанов А. Груз 200: киносценарии. Вступ. ст. В. Торопова. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. 495 с. (Серия «Библиотека драматурга»). С. 478.
- [57] Елена Грачева. Пространство для жизни и смерти // Балабанов... С. 288.
- [58] Именно так сам Балабанов прописал в сценарии фильма характер звучащей музыки. См.: Балабанов А. Груз 200: киносценарии. Вступ. ст. В. Торопова. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. 495 с. (Серия «Библиотека драматурга»). С. 459.
- [59] Самой, пожалуй, детальной работой в этом направлении является статья Евгении Мамиовой. В ней подробно разбираются смыслы, которые «наращиваются» с помощью музыки в фильме «Брат». См.: Мамиова Е. М. Рок-музыка в фильме как средство типизации жизненной судьбы киногероя (на примере фильма Алексея Балабанова «Брат») // Временник Зубовского института. Вып. 1 (14), 2015. С. 113—130. Есть отдельные статьи по материалам конференции, написанные аспирантами под руководством или совместно с Татьяной Шак. См.: Сикоева Е. Ю. Песня как объект цитирования в фильмах режиссера А. Балабанова // Вестник Краснодарского государственного института культуры №3 (11), 2017. С.24—32; Сикоева Е. Ю. Песня как компонент кинодраматургии фильмов режиссера А. Балабанова // Музыка в пространстве медиаккультуры. Сб. ст. по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2017. С. 33—37; Семченкова А. В., Шак Т. Ф. Музыкальный контекст жанра мелодрамы (на примере анализа фильма режиссера А. Балабанова «Мне не больно») // Кайгородовские чтения. Материалы региональной научно-практической конференции. Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. С. 258—261; Семченкова А. В. Художественный фильм «Кочегар» как образец авторского стиля режиссера А. Балабанова // Культурная жизнь Юга России. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2012. С. 105—106. Несмотря на важные фактологические наблюдения, данные работы слишком точно и, порой, формально рассматривают аспекты музыкальной драматургии режиссера. Наконец, имеется раздел о музыке за авторством Максима Смеляка в фундаментальном труде о творчестве Балабанова под редакцией Марии Кувшиновой (Балабанов. Сост. М. Кувшинова СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. С.310—312). Но данный раздел представляет собой публицистическое эссе про предельно общие впечатления, и никак не закрывает необходимость детального разбора приёмов работы Балабанова с музыкой.
- [60] Музыка – А. Гурилева, слова – И. Макарова (по другой версии – Н. Макарова).
- [61] Сапрыкин Ю. Внезапно навсегда // Балабанов... С. 221.
- [62] Елена Грачева. Пространство для жизни и смерти // Балабанов... С. 292.
- [63] Показательно, что ошибившийся этажом и забредший в квартиру с криминальными «разборками» герой является режиссером (Сергей Дебижев). Им же, но уже в исполнении самого Балабанова, окажется один из героев, которого откажут брать на небо в «Я тоже хочу». Т.е., несмотря на безусловную принадлежность и музыкантов, и режиссеров к искусству, их духовный, гуманистический статус в глазах Балабанова весьма разнится.
- [64] В картине есть эпизод со съемками клипа, где Салтыкова должна подчиниться окрикам оператора, выдерживает бесчисленное количество дублей и возвращается с работы домой под утро, совершенно изможденная.
- [65] Фрагмент песни «Раскинулось море широко».
- [66] Композитор – А. Гурилев, автор слов – И. Макаров.
- [67] Автор слов и музыки – Е. Д. Юрьев.

[68] Достаточно вспомнить, что голоса мальчиков-дискантов были всегда востребованы в католическом богослужении, где ассоциировались с пением ангелов.

[69] Как заметил при обсуждении данного текста киновед Юрий Богомолов, фигура сиамских близнецов у Балабанова очень символична. У них одна на двоих кровеносная система, но один из братьев – спивается, а другой – влюбляется. Эти две стратегии поведения синонимичны, по мнению киноведа, тому разлому, что происходил в российском обществе накануне революции 1917 года.

[70] Ещё одним таким нарушением светских приличий, правда, обнаруживаемых этой героиней не публично, а приватно, является сцена, где она рассматривает в большое зеркало свои ягоды.

[71] Песня «В краю магнолий» звучит в исполнении группы «Ариэль». Композитор – А. Морозов, автор слов – Ю. Марцинкевич.

[72] См., например, статьи: Манцов И. Строгий юноша // Искусство кино. 1998. №2, С. 61—64; Марголит Е. Плач по пионеру, или Немецкое слово «Яблокитай» // Искусство кино. 1998, №2. С. 57—60.

[73] Гладильщиков Ю. Одинокое плавание // Итоги, 2000. 5 июня. №23 (209). URL: <http://www.itogi.ru/archive/2000/23/113549.html>. Дата обращения – 21.05.2018.

[74] Мамиова Е. М. Указ. соч. С.118.

[75] Ситковский, Глеб. Кирдык по-русски // Искусство кино, 2002, №7. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article7>. Дата обращения – 21.05.2018.

[76] Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С.57.

[77] Известно, что фильм снимался по большей части в Кронштадте, а также в Петербурге. Но указаний на то, что герои фильма живут в большом городе нет. Скорее наоборот, судя по инфраструктуре, подразумевается небольшой городок.

[78] Авторы слов и музыки – С. Бобунец, О. Гененфельд.

[79] Действие фильма происходит в самом начале XX века, в то время как первые фрагменты Прокофьевского балета были написаны в 1935 году.

[80] Елена Петрушанская при обсуждении данной статьи обратила внимание на особую символичность выбранной Балабановым темы Прокофьевской симфонии и контекстов её звучания. Главная партия звучит в короткометражном фильме трижды: на титрах, в эпизоде поездки Трофима в Петербург и в эпизоде, когда ассистент режиссера, в роли которого выступает сам Балабанов, везёт чудом сохранившуюся архивную киноплёнку в газели на киностудию. Симфония звучит в машине по радио и на возглас ассистента: «Слушай, выключи эту херню!», водитель газели, в сердцах стукнув по магнитоле, отвечает: «Не выключается». Между тем эта тема симфонии Прокофьева является образом дикой, варварской России, которую, по мысли Балабанова, никогда остановить и изжить не удастся.

[81] См. статью Ю. А. Богомолова «Антропологические практики. Сокуров, Балабанов, Звягинцев» в данном сборнике.

[82] Подробный анализ соотношения действия фильма и музыки «Наутилуса Помпилиуса» см. в уже упоминавшейся статье Е. Мамиовой.

[83] В бою и в пиру. Интервью А. Балабанова Александру Долгову // Fuzz, 2002, №4. С. 19.

[84] Другим примером сюжетных параллелей между текстом песни и сюжетом фильма является песня «Сокол» группы «БИ-2», в припеве которой звучат слова: «Полковник не вышел на связь». По сюжету фильма эта композиция играет в вагоне-ресторане во время разговора псевдо-Александра Матросова с Иваном. Главные герои едут на встречу с неким сотрудником КГБ в отставке, который должен будет вызволить заложников у чеченцев. Но, как мы узнаем спустя некоторое время, этот планирующийся «выход на связь» окажется профанацией, ловушкой, «разводом на деньги».

[85] Приведу фрагмент текста песни:

То не филин водку пьет, в потолок с утра плюет, То не мышь полы скребет, словно за душу дерет, Знаю – это жизнь моя, не-пу-те-ва-я.

[86] Недаром многие критики обращали внимание на искусственность Гарри енд'а «Войны» и объясняли его режиссерским замыслом. См., например,: Долин А. А la guerre как на войне // Искусство кино, 2002, №7. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article5>. Дата обращения – 29.08.2018.

[87] Как известно, в период между «Войной» и «Жмурками» Балабанов снимал, но не завершил две ленты – «Река» и «Американец».

[88] См., например, мнение Дмитрия Быкова в книге: Балабанов А. Груз 200: киносценарии. Вступ. ст. В. Торопова. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. С. 486; раздел в книге Андрея Плахова: Плахов А. Режиссеры настоящего. СПб.: Сеанс, амфора, 2008. Т. 2. С. 25.

[89] Автор слов и музыки – Т. А. Валли.

[90] Чуть позже Данила в диалоге с водителем поп-дивы сформулирует свою мысль ещё яснее: «Ирка понравилась очень, поёт только херню всякую. То ли дело „Наутилус“, „ДДТ“».

[91] Примечательно, что такое пренебрежительное отношение героя к отечественной поп-музыке не помешало ему, оказавшись в Чикаго, веселиться с «девочками» под «Стюардессу» Владимира Преснякова-младшего. Этот эпизод разительно контрастирует с сценами мытарств Данилы, который, в то время как его брат наслаждается жизнью за чужой счёт, пытается выжить и добиться справедливости. И вновь для сопоставления двух миров подключается музыка: мир Данилы пропитан колючими, полными пронзительного отчаяния рок-песнями, в то время как его брат купается в звуках беззаботной и зажигательной русской попсы.

[92] Автор слов и музыки – В. Кузьмин.

[93] Определение Екатерины Сальниковой. Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. С. 310.

[94] См. интервью Надежды Васильевой в фильме Юрия Дудя «Балабанов – гениальный русский режиссер». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kJoQS5m2WU> Дата обращения – 04.06.2018.

[95] Larsen S. National Identity, Cultural Authority, and the Post.Soviet Blockbuster: Nikita Mikhalkov and Aleksei Balabanov // Slavic Review, Vol. 62, No. 3 (Autumn, 2003), pp. 491—511; Anemone A. About Killers, Freaks, and Real Men. The Vigilante Hero of Aleksei Balabanov's Films // Insiders and Outsiders in Russian Cinema. Ed. by Stephen M. Norris, Zara M. Torlone. Indiana University Press, 2008. P. 127—141

[96] Lipovetsky M., Leiderman, D. Angel, Avenger or Trickster? The «Second-World Man» as the Other and the Self // Russia and Its Other (s) on Film: Screening Intercultural Dialogue. Ed. by Stephen Hutchings. NY: PALGRAVE MACMILLAN, 2008. P.199—219.

[97] Condee N. The Imperial Trace: Recent Russian Cinema. Oxford University Press, 2009. P.217—236; Hashamova Y. Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film. Intellect Books, 2007. P. 39—61

[98] Seckler D., Norris S.M. The Blokbuster: How Russian Cinema Learned to Love Hollywood // A Companion to Russian Cinema. Ed. by Birgit Beumers. Wiley Blackwell, 2016. P. 211.

[99] Сирипля Н. Братва. «Брат-2», режиссер Алексей Балабанов // Искусство кино, 2000, №8. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2000/08/n8-article2> Дата обращения – 05.06.2018.

[100] Сама песня называется «Линия жизни». Автор слов и музыки – А. Васильев.

[101] Песня называется «Катманду». Автор слов и музыки – А. Григорян.

[102] Песня звучит в исполнении Вячеслава Бутусова и называется «Гибралтар». Авторы слов и музыки – В. Бутусов, Д. Гуницкий.

[103] В первый раз фрагмент песни звучит в эпизоде, когда Данила с братом уходят от бандитов, карауливших их у дома Ирины Салтыковой. В следующий раз эта же тема появляется во время разборки в американских трущобах, когда Данила первый раз пытается вытащить из рабства русскую проститутку Дашу.

[104] Авторы слов и музыки Д. Петухов, М. Макарова.

[105] Мнение было высказано при обсуждении данной работы на секторе «Художественных проблем массмедиа» Государственного института искусствознания.

[106] Во второй из двух песен – «Земля» группы «Маша и медведи» – слова еле различимы, но тоже символичны: «Хэ-эй, Земля, / Залей меня снегом талым». Текст песни намекает на некий магический обряд, ощущение которого усиливает приём пения «на горле», отсылающий к народной культуре.

[107] Lipovetsky, Mark. Post-Sots: Transformations of Socialist Realism in the Popular Culture of the Recent Period // *The Slavic and East European Journal*, Vol. 48, No. 3, Special Forum Issue: Innovation through Iteration: Russian Popular Culture Today (Autumn, 2004), p. 361.

[108] Крюкова А. Непутевый «Брат 2». Сиквел Алексея Балабанова не оправдал никаких ожиданий // *Независимая газета*, 2000. №88 (2150). URL: http://www.ng.ru/culture/2000-05-17/7_brother.html?id_user=Y. Дата обращения – 08.06.2018.

[109] Композитор – В. Бутусов, автор слов – Д. Умецкий.

[110] Песня называется «Розовые очки». Авторы слов и музыки – С. Бобунец и О. Гененфельд.

[111] Песня называется «Солнечный друг». Автор музыки – О. Молчанов, автор слов – А. Славоросов.

[112] Автор музыки и слов – С. Вакарчук.

[113] Композитор – Л. Федоров, автор слов – Д. Озерский.

[114] Автор слов и музыки – З. Рамазанова.

[115] Песня называется «Секрет». Автор слов и музыки – Г. Самойлов.

[116] Авторы слов и музыки – С. Вакарчук, П. Гудимов. Надо отметить, что в фильме используется изменённый вариант песни, в котором отсутствуют припевы. Благодаря этому песня звучит эмоционально сдержаннее и жестче.

[117] На этот приём обращает внимание Энтони Анемон, говоря о том, что «Балабанов воссоздает типичную точку зрения для видеоигры-„стрелялки“ (т.е. стрельбу из точки зрения поднятой руки с оружием, когда стрелок перемещается через коридоры и прилегающие комнаты). Тем самым режиссер приглашает зрителей идентифицировать себя с убийцей и подавляет их способность подвергать сомнению обоснование своих действий». Anemone A. *Op. cit.* P.140.

[118] Автор слов и музыки – В. Самойлов.

[119] См., например, Липовецкий М. Всех люблю на свете я! // *Искусство кино*, 2000, №11. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/11/n11-article14>. Дата обращения – 17.06.2018.

[120] На противоречие Данилы своему национальному самосознанию («русские своих на войне не бросают») обращает внимание и Нэнси Конди, замечая, что он оставляет своего брата Виктора на откуп американской судебной системе и улетает в Америку без него. Condee N. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford University Press, 2009. P. 233.

[121] Condee, N. *Op. cit.* P. 235.

[122] Как выразилась по этому поводу Мария Кувшинова: «„Сплин“ и Земфира – музыканты без советского контекста и опыта, которые у аудитории однозначно ассоциируются с новым временем; ноль ностальгии». Кувшинова М. *Указ. соч.* С. 73.

[123] Композитор – И. Х. Браун, автор слов – А. Фрид.

[124] McQuiston, Kate. *We'll Meet Again: Musical Design in the Films of Stanley Kubrick*. NY: Oxford University Press, 2013. P. 202.

[125] Уайт, Фредерик Х. Бриколаж режиссера Балабанова. Нижний Новгород: ДЕОМ, 2016. С. 16.

[126] Композитор – М. Фрадкин, автор слов – М. Пляцковский.

[127] Композитор – Б. Мокроусов, автор слов – М. Матусовский.

[128] Авторы слов и музыки – Аффрик Симон и Стен Регал (Stan Regal).

[129] На самом деле Михаил Скрябин был якутом по национальности, что ещё больше усиливает параллели между героем песни и персонажем фильма.

[130] Степанова Е. А. «Все проходит. Остается Родина – то, что не изменит никогда»: образ Родины в советской песне // Лабиринт – журнал социально-гуманитарных исследований. №4, 2015. С.36

[131] Композитор – В. Мигуля, автор слов – А. Поперечный.

[132] Композитор – А. Морозов, автор слов – Ю. Марцинкевич.

[133] Подробнее о тематике блатных песен см.: Башарин А. С. Блатная песня: terra incognita // Массовая культура на рубеже веков. Сб. статей. Ред.-сост. Е. В. Дуков, Л. И. Левин. М-СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 176—192.

[134] Корецкий В. Свинцовая тяжесть «Груза 200» // Русский репортер, 2007, №4, 14 июня. URL: http://expert.ru/russian_reporter/2007/04/svincovaya_tyazhest/. Дата обращения – 27.06.2018.

[135] Фанайлова Е. Косметика врага // Кувшинова М. Указ. соч. с. 236.

[136] Напомню, что эта характеристика музыки в фильме «Груз 200» принадлежит самому Балабанову. См.: Балабанов А. Груз 200: киносценарии. Вступ. ст. В. Торопова. СПб.: Сеанс; Амфора, 2007. 495 с. (Серия «Библиотека драматурга»). С. 459.

[137] Музыка народная, автор слов – Ю. Кирсанов.

[138] Автор слов и музыки – С. Жариков.

[139] Автор слов и музыки – В. Цой.

[140] О проецировании судьбы России на образ старшеклассницы Анжелики независимо друг от друга говорили исполнительница главной роли Агния Кузнецова и кинокритик Наталья Сивирля. Первая из них ссылалась на реплику самого Балабанова (см. интервью Агнии Кузнецовой в фильме Юрия Дудя «Балабанов – гениальный русский режиссер». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2kJoQS5m2WU> Дата обращения – 04.06.2018), а вторая – на параллели с романом «Святылище» Уильяма Фолкнера. Сиривя Н. Без бога в душе, без царя в голове... // Новый мир, 2007, №9. URL: http://magazines.russ.ru/novy_mi/2007/9/si20-pr.html

[141] См. дискуссию на страницах журнала «Сеанс». «Груз 200». Мнения о фильме // Сеанс, 2007, №33—34. С. 59—64.

[142] На концертах эту песню Цой исполнял без участия бэк-вокала, который был введен только во время записи студийного альбома. Рыбин А. Кино с самого начала. Смоленск: Смядынь, ТОК, 1992. С. 116.

[143] Мнение высказано при обсуждении данного текста в Государственном институте искусствознания.

[144] Артемьева О. Игла. «Морфий», режиссер Алексей Балабанов // Искусство кино, 2009, №4. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article2>

[145] Согласно статистике, которую приводит Елизавета Уварова из журнала «Граммфонный мир», в первое десятилетие XX века 90% репертуара записываемых грампластинок приходилось на так называемый «лёгкий жанр», а именно: «оркестры, куплеты, рассказы, цыганское пение, духовный репертуар, народные песни, балалайка, гармоника и т.п.». Граммфонный мир, 1910, №2, С. 8—9. Цит. по: Уварова Е. Д. Как развлекались в российских столицах. СПб.: Алетейя, 2004. С. 250.

[146] О восприятии этого жанра в начале XX века и в советское время см.: Левин Л. И., Уварова Е. Д. Бытовая и прикладная музыка // История русской музыки в 10-ти томах. М.:

Музыка, 2004. Том 106: 1890 – 1917. Под ред. Л. З. Корабельниковой и Е. М. Левашева. С. 781—782.

[147] Левин Л. И., Уварова Е. Д. Указ. соч. С. 788—789.

[148] Бабенко В. Г. Артист Александр Вертинский. Материалы к биографии. Размышления. Свердловск: изд-во Урал. ун-та, 1989. С. 15.

[149] Рудницкий К. Александр Вертинский // Эстрада без парада. Сб. статей, сост. Т. П. Баженова. М.: Искусство, 1990. С. 344.

[150] Автор слов неизвестен.

[151] Наблюдение было высказано на обсуждении текста в Государственном институте искусствознания.

[152] Головин В. В. Колыбельная песня в литературной традиции // Материалы по курсу «Фольклор и фольклористика» СПбГУ. URL: <http://folk.spbu.ru/Reader/golovin.php?rubr=Reader-lectures> Дата обращения – 5.09.2018.

[153] Эту мысль автору подсказал Елена Петрушанская на обсуждении текста в Государственном институте искусствознания.

[154] Рудницкий К. Указ. соч. С. 347.

[155] Композитор – Н. Артемьев, автор слов – Н. Ленский.

[156] Автором слов песни ошибочно считается сам Александр Вертинский. На самом деле слова принадлежат поэту Агатову. См. вступительную статью Елизаветы Уваровой в издании: Александр Вертинский. Дорогой длиною... М.: Астрель, 2004. С. 6.

[157] Екатерина Сальникова указывает на цитатность данной сцены из финала фильма Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971), вместе с тем фиксируя принципиальные отличия во вкладываемых режиссерами смыслах. См. статью данной части коллективной монографии: Сальникова Е. В. Эстетика современного артхаусного сериала. Общие наблюдения.

[158] Существует множество вариантов слов этой песни. В данном случае используется вариант, взятый из записи песни в исполнении Ефима Гилярова, альбом «Песни сибирской каторги» (2005), лейбл Rightscom Music.

[159] Мнение было высказано на обсуждении данного текста на заседании в Государственном институте искусствознания.

[160] Подробно об этой позиции главного героя см. статью Екатерины Сальниковой в данной части коллективной монографии: Сальникова Е. В. Архитепические образы в современном медийном гипертексте.

[161] Именно этот мотив буквально дословно Балабанов сделал сюжетом своей более ранней короткометражки «Трофимъ» (1995).

[162] О схожести «Груза 200» и «Морфия» см.: Дондурей Д., Тыркин С. «Морфий» в контексте творчества А. Балабанова // Искусство кино, 2009, №4. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2009/04/n4-article3>

[163] Подробнее об этом см. статью Екатерины Сальниковой в данной части коллективной монографии: Сальникова Е. В. Архитепические образы в современном медийном гипертексте.

[164] Condee, N. Op. cit. P. 225.

[165] Condee, N. Op. cit. P. 225.

[166] Уайт Ф. Х. Указ. соч. С. 77—96.

[167] Гусятинский Е. Больно, быстро // Сеанс. 2013. 22 мая. URL: <http://seance.ru/blog/reviews/ya-hochu-balabanov/>. Дата обращения – 17.07.2018.

[168] Петровская Е. «На стороне новых варваров»: знаки поколения у Балабанова // Новое литературное обозрение, 2018, №149. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19453/

[169] Исключение составляют два фильма. Первый – это «Замок», музыка к которому была сочинена специально Сергеем Курехиным. Второй фильм с «искусственным» саундтреком – «Про уродов и людей», где звучит, с одной стороны, музыка Мусоргского, написанная задолго до описываемых в фильме событий, и музыка Прокофьева, написанная, наоборот, гораздо позже кинематографического времени действия.

[170] Тема утилитарности, прагматичности популярной музыки преследует этот род музыки с самого момента её возникновения. Начиная с архаических времен, когда музыка начала подчиняться танцевально-ритуальным движениям, вплоть до современного этапа, когда большая часть популярной музыки функционирует в качестве сопровождения каких-либо повседневных действий.

Анна Новикова **Сериал как инструмент социокультурного воздействия**

Телевизионной формат: история становления

Сегодня сериал – одно из самых востребованных зрелищ, интегрировавшее опыт литературы (в частности эпоса и романа, о чем уже не раз говорили авторы этой книги), кинематографа (об этом тоже пишут коллеги), искусства комиксов (что очень важно для понимания принципов воздействия сериала). А также телевидения, в рамках которого сериал развивался во второй половине XX века, чья производственная логика влияла на структуру сериального повествования, и интернета как способа распространения контента.

Продолжительность сериального повествования, его ритм, деление на части и многие другие особенности построения зрелища на стартовом этапе в значительной мере зависели от телевизионной сетки вещания. Мы рассмотрим это на примере американских ситкомов, потому что современная глобальная сериальная индустрия в значительной мере сформировалась под влиянием именно американского телевизионного сериала и американской модели вещания. Да и сегодня работа большей части сериальных сценаристов остается жестко регламентированной и привязанной к работе кабельного телевидения. Однако даже в тех случаях, когда сериалы снимаются специально для интернет-показа, авторы и продюсеры предпочитают сохранять привычные зрителю по опыту телевизионного просмотра форматы: в частности, ориентироваться на два базовых принципа конструирования цикловых проектов – горизонтальный и вертикальный.

Библия сериала, включающая в себя требования к построению сюжетов, тщательно расписывается как для каждого из форматов, чтобы команде сценаристов было проще координировать задачи. Горизонтальные сериалы предполагают, что все серии пронизывает сквозной сюжет, разворачивающийся последовательно (традиционно серии выходили раз в неделю) в течение одного или нескольких сезонов. В вертикальных сериалах повествование циклично, в конце каждой серии конфликт разрешается, а через неделю все начинается заново. Герои вертикальных сериалов годами практически не меняются и сюжет каждой серии строится по типовой формуле. Характеры героев горизонтального сериала изменяются с течением времени, каждая серия заканчивается повествовательным крючком (клиффхэнгером), а разрешение центрального конфликта откладывается на конец серии, сезона или сериала в целом.

Однако современный сериальный рынок насыщен контентом, и производители вынуждены сражаться за зрителя, поэтому проекту недостаточно укладываться в эти простые схемы. Сегодня более распространены гибридные горизонтально-вертикальные сериалы, успешно использующие весь накопленный арсенал методов воздействия на публику. Однако полного отказа от форматных клише все-таки не происходит. В современных сериалах легко угадываются традиционные лекала, которые позволяют зрителю сформировать ожидания, получить удовлетворение от узнаваемости и стабильности, приправляя это комфортное состояние неожиданными эмоциональными аттракционами.

Американские вертикальные сериалы начинались с ситкомов, генетически связанных с варьете и театральной комедией положений. Цикличность ситкома, по мнению американских исследователей, превращала его просмотр в своего рода ритуал, дающий зрителю уверенность в господствующей системе ценностей и чувство безопасности^[171]. Тем более, что события в них чаще всего были связаны с узнаваемыми семейными ситуациями.

Действие в ситкомах 1950-х годов разворачивалось в пригородных домах (иногда их так и называли – «домкомы», а не просто ситкомы). Фантазию сценаристов на темы семейных конфликтов достаточно жестко сдерживал бизнес, использовавший ситкомы для рекламы своих товаров и не желавший оплачивать производство контента, разрушающего идеальную рекламную картинку. Поэтому каналы «большой тройки» (NBC, CBS, ABC) поначалу брали в расчет только возможность традиционного семейного просмотра сериалов. Зрители, потенциально заинтересованные в более провокационных программах, рассматривались как незначительное меньшинство, которое было вынуждено до поры искать другие развлечения. В 1960-е годы ситуация начала постепенно меняться, как технологически, так и содержательно. Со знаменитого сериала «Я люблю Люси» начался этап демонстрации сериалов не в прямом эфире, а в записи (запись велась на видеопленку). Это дало продюсерам простор в выборе локаций и привлечении новых лиц – известных актеров, прежде не соглашавшихся на съемки в сериалах из-за плотного графика работы.

Однако изменения этого периода не ограничивались освоением новых технологий и приглашением звезд. Сюжетное однообразие домкомов было разбавлено фантастическими поворотами событий – в сериале «Мистер Эд» появилась говорящая лошадь, а в сериалах «Моя жена меня приворожила» и «Семейка Аддамсов» – ведьмы и другая нечисть. У исследователей нет единого мнения о том, какие причины заставили продюсеров изменить уже сложившуюся традицию. Некоторые считали главным войну во Вьетнаме, повысившую потребность зрителей в эскапизме, или рост гражданской активности публики, другие искали индустриальные и коммерческие причины. Но, анализируя сериалы 1960-х годов, исследователи единодушно отмечали появившуюся тенденцию – ставить под сомнение существующие нормы и ценности, используя шоу как инструмент общественной критики^[172].

Это становится традицией на следующем этапе развития американского телевидения – в «многоканальную эпоху» или, как ее еще называют, «эпоху доступности». Увеличение конкуренции способствовало отмене многих правил медиаиндустрии, сложившихся в период господства трех каналов и мешавших развитию отрасли. В 1970 году FCC (Федеральная комиссия по связи) ввела новые требования, касающиеся увеличения разнообразия передач и поддержки независимых продюсеров: одно запрещало крупным игрокам одновременно заниматься производством передач и их распространением (это должно было простимулировать независимые компании), второе ограничивало вечерний прайм-тайм показ развлекательного контента тремя часами (четвертый час отводился под передачи, произведенные местными или независимыми компаниями). Несмотря на то, что эффект от новых правил оказался не совсем таким, как рассчитывали государственные регуляторы, и выиграл от изменений в первую очередь Голливуд (в связи с возникшими сложностями финансирования производства телевизионных шоу, которое оказалось по карману только крупным игрокам рынка), все же медиасистема существенно изменила траекторию развития. «Большая тройка» потеснилась, появились многоканальность и выбор. Похожая ситуация в конце 1950-х складывалась и в других сферах искусства, в частности, в музыке. Так что можно говорить об общей тенденции развития творческих индустрий в этот период.

Одновременно с этим продюсеры телеканала CBS придумали (основываясь на результатах исследований аудитории, проводившихся в течение нескольких лет) и стали выпускать так называемые «социально значимые» ситкомы, рассчитанные на молодежную, а не семейную аудиторию. Одни из первых – «Шоу Мэри Тайлер Мур» (о жизни одинокой женщины, работающей на телестудии), «Все в семье» (о жизни неидеальной американской семьи, в грубоватой форме обсуждавшей между собой актуальные политические, социальные и бытовые проблемы) и «Чертова служба в госпитале Мэш» (действие разворачивалось во время войны в Корее, съемки проходили не по телевизионным, а по киностандартам). Во всех трех случаях герои получились не шаблонными, а многогранными, обсуждаемые проблемы – непривычно слож-

ными, в диалогах проговаривались тревоги и предрассудки того времени. Конечно, сегодня все это выглядит еще очень наивным, трудно понять, как именно воспринимались эти шоу тогда, но направление поисков очевидно совпадает с тенденциями, актуальными до сих пор.

Современное состояние сериальной культуры исследователи склонны отсчитывать от середины 1980-х годов ^[173]: запуска четвертой национальной телесети Fox и массового распространения кабельного телевидения, производящего собственный контент. Не вдаваясь в индустриальные подробности скажем только, что это начало жесткой конкуренции за зрителя между империей Р. Мердока (телеканал Fox) и премиальными кабельными каналами (типа HBO, запущенного корпорацией Time). В 1980-ы годы самыми популярными жанрами считались мини-сериалы и качественные драмы, а уровень их был столь высок, что многократно удостоивался премии «Эмми». Однако формат ситкома не был забыт. В конце восьмидесятых интерес к нему снова стал расти как у производителей, так и у зрителей. Успех новых ситкомов кабельного телевидения, снятых с учетом творческого опыта, полученного в процессе производства мини-сериалов и драм, доказал, что формат, имеющий огромный потенциал популярности, можно наполнять очень разнообразным содержанием, не теряя при этом все плюсы, которые дает клише.

Платные каналы (HBO и другие) могли не угодить всем сразу, ориентируясь на рекламодателя, а изучали запросы собственного зрителя, готового платить абонентскую плату за то, чтобы смотреть что-то особенное. Тогда появились сериалы «Шоу Ларри Сандерса», «Секс в большом городе», «Умерь свой энтузиазм», в которых соблюдение жанровых конвенций сочеталось с их пародированием, сложные темы обсуждались с достаточной долей откровенности, а то и провокативности (с использованием грубой лексики, откровенного проявления сексуальности и жестокости). Нарушение привычных табу телевизионной культуры воспринималось не только как способ привлечения и удержания своей аудитории, ни как показатель растущего уровня доверия между авторами и публикой, а как своего рода социальная миссия.

Активный процесс дробления аудитории позволил руководителям канала Fox тоже отказаться от стратегии переманивания аудитории у конкурентов (каналов большой тройки и популярный кабельных сетей), и сделать ставку на ту часть аудитории, которая на тот момент оставалась без пристального внимания телевидения – молодежь, жителей мегаполисов, этнические меньшинства. Для того, чтобы точнее понимать запрос аудитории, на работу брали сотрудников, хорошо знакомых со зрительскими ожиданиями и клише восприятия. Например, чернокожий исполнительный продюсер знаменитого сериала Fox «Женаты и с детьми» сумел наполнить шаблон ситкома специфическим оскорбительным юмором, который использовали между собой афроамериканцы по отношению к «белым» семьям. Такое изменение угла зрения, раздвигающее границы приличий и подкрепленное аллюзиями из поп-культуры, привлекло к шоу молодую аудиторию и позволило ему сохранять популярность на протяжении десятилетия. Обе находки – использование при создании сценария антропологически достоверных деталей из жизни узких социальных групп и переворачивание культурных клише и паттернов с ног на голову – до сих пор остаются важными элементами сериальной культуры.

Баланс между старыми и новыми игроками американского телевизионного рынка в общих чертах сохранялся до конца XX века. Следующий переломный момент наступил уже в новом тысячелетии, когда большая часть жителей США обзавелась компьютерами с доступом к интернету, что привело к еще большему усилению фрагментации, увеличению потребительской интерактивности и переходу сериального производства к функционированию по модели глобальной экономики ^[174]. Однако еще в доцифровую эпоху сериал преодолевает границы телевизионных практик просмотра и, одновременно с кинематографом, осваивает новые способы тиражирования – видеокассеты. Вариативность практик взаимодействия с контентом сближает сериал с романом, позволяя продюсерам усложнить драматургическую насыщенность экранного повествования, сделать его более полифоничным, предлагая зрителю смот-

реть по несколько серий подряд или возвращаться к предыдущим сериям, чтобы разобраться в хитросплетениях сюжета.

Одним из самых ярких примеров преимуществ нового типа просмотра был сериал «Твин Пикс» (1990), о котором подробнее писали многие в этой книге. Американские критики считали, что поставившие его Дэвид Линч и Марк Фрост установили новые стандарты, обогатив телевизионную драму изощренной кинематографичностью, сделав ее одновременно сюрреалистичной, мистической, зловещей и натуралистичной. Сериал записывали на видеокассеты и многократно пересматривали. Сценаристам можно было меньше задумываться о простоте повествования, которая прежде считалась обязательным условием телевизионного шоу.

Насыщенность сериального сюжета детективными, фантастическими, приключенческими ходами и разного рода аттракционами, смешение исторически достоверных деталей и невообразимых с точки зрения исторической науки конфликтных ситуаций, свободная интерпретация литературной основы и экранизация событий, только что сошедших с первых полос новостей, глубокий и беспощадный анализ человеческих пороков и отношений, демонстрация духовного эксгибиционизма – все это сделало сериал чрезвычайно привлекательным для взыскательных зрителей.

Студентов-сценаристов американских киношкол учат, что в основе сериала обязательно должна быть история классического голливудского образца, своего рода «франшиза»: детективная, судебная, медицинская, научно-фантастическая, приключенческая, семейная, школьная, производственная, романтическая драма – которая позволяет привлечь зрителя форматными драматургическими ходами, выполняющими функцию «трамплинов», обеспечивающих движение сюжета^[175]. Однако для современных сериалов, адресованных взыскательному зрителю, о которых подробно пишет в этой книге Е. Сальникова, называя их артхаусными этого мало. Чтобы сохранить внимание надолго требуется нетривиальный характер героя, за развитием которого интересно наблюдать, сыгранный звездным актером, наделенным мощной харизмой. Конфликты в таком сериале должны быть небанальны, захватывать все уровни и в совокупности ставить героя в позицию конфронтации со всем миром, как это происходит в сериалах «Доктор Хаус», «Шерлок», «Молодой Папа» с Хью Лори, Бенедиктом Камбербэтчем и Джудом Лоу. Консервация поведенческих паттернов, характерная для формульных жанров массовой культуры, в артхаусном сериале заменяется их разрушением. При этом к полной отмене логики формата это не приводит, но воспринимается как художественное достижение, культурный прорыв, открывающий новый горизонт (в том числе, коммерческий) для развития жанра.

Инструментом разрушения стереотипов часто оказывается набор комических ситуаций, заимствованный из арсенала традиционного ситкома. Например, формат ситкома становится основой структуры сериала «Секс в большом городе», что позволяет выстраивать истории отношений друг между собой и с любовниками как по «горизонтали» (горизонтальный сериал), так и по «вертикали». В каждой серии пародируются стереотипные проблемы и ситуации в отношениях мужчин и женщин, но при этом героини проговаривают сложные темы, касающиеся рефлексии женщин по поводу желательных моделей отношений, в большей степени отвечающих практикам повседневной жизни в большом городе.

Горизонтально-вертикальный нарратив позволяет, не разрушая медленное повествование, свойственное горизонтальной романной структуре, давать внутреннюю динамику каждой отдельной стремящейся к завершению вертикальной истории. Вертикальную динамику сериал может заимствовать не только у ситкома, но и у «процедурала» – сериала, основанного на детективных, диагностических или судебных расследованиях, приводящих к разгадке тайны в конце каждого эпизода. Ритмичность процедурала в сочетании со сложным героем в исполнении харизматичного актера и романным развитием многочисленных сквозных сюжетных линий позволили, например, авторам «Доктора Хауса» погружать своего зрителя в состоя-

ние «залпового просмотра» (когда сериал смотрят не сериями, а сезонами). Одновременно следящий за развитием событий и внутренней жизнью героя зритель старается не упустить подробности и детали, позволяющие ощутить себя посвященным в тайны, недоступные при поверхностном просмотре отдельных серий. Жонглирование информацией – это часть игры сценаристов с публикой, а просмотр такого сериала – задача на внимание, требующая зрительского навыка и понимания художественного языка экрана.

Современный визуально избыточный экранный язык, знакомый нам по артхаусным сериалам, сформировался в 1980-е годы. Это время кинокритики называют периодом зарождения новой эстетики. Отчасти перемены были обусловлены появлением и бурным развитием новых технологий, отчасти – возрастающей конкуренцией. Это оказало, по мнению исследователей [176], мощное воздействие на все жанры, в том числе ситкомы, которые прежде отличал сдержанный, даже непримечательный визуальный стиль. В поисках уникальности продюсеры экспериментировали с технологией съемок, сложным освещением, нелинейным монтажом и т. д.

Линейная логика развития сюжетов усложнялась флэшбеками, использованием пародий на другие жанры телевидения, а позже отказом от традиционной сюжетности. В современном фильме может вообще ничего не происходить с точки зрения сюжета, он может нарушать все законы аристотелевской драмы, но при этом оставаться завораживающим экранным зрелищем. Или, напротив, он может быть полон событий, но все они – лишь набор аттракционов. Конечность сюжета, бывшая одним из главных принципов голливудской нарративности, теперь вовсе не является обязательным условием сторителлинга. В качестве примера такого построения кинокритик Антон Долин приводит фильм «Пираты Карибского моря», который его продюсер Джерри Брукхаймер назвал не историей, а райдом [177].

Сюжет большой сериальной формы тоже может не быть последовательно развивающейся историей, но он должен быть потенциально бесконечным, иметь возможность «разворачиваться» в разные стороны, как в «Игре престолов», сюжетные хитросплетения которой большая часть зрителей не может удержать в голове. Истории, усложняющиеся от сезона к сезону, трудно связывать воедино. Сценаристам в этом помогают специальные компьютерные программы, оптимизирующие работу большой команды сценаристов, зрителям – сайты фан-сообществ, где при желании можно прочитать содержание всех сезонов. Но большей части публики новый тип нарратива нравится именно своей нелинейностью и запутанностью, необязательностью, отменяющей необходимость следить и анализировать сюжет. Это делает сериал удобным способом воплощения одной из главных ценностей современного искусства, на которую обращает внимание философ культуры Борис Гройс в книге «В потоке». Вспоминая дадаистов, которые практиковали дискурс вне смысла и логики,

«дискурс, который без всякого для него ущерба может быть прерван
в любой момент» [178]

Гройс приводит и другие примеры из практики современного искусства – столь длинные и не имеющие целью что-либо доказать, что они могут быть прерваны и возобновлены в любой момент. Этот игровой принцип получил новый импульс развития с появлением персональных компьютеров и смартфонов. Ощутимый рост суммарного медиапотребления объясняется, в частности, тем, что люди все чаще используют несколько устройств одновременно, переключаясь с одного сюжета на другой, прерывая их в любой момент. Просмотр сериала, сопровождающийся параллельным общением в социальных сетях, например, позволяет говорить о новых моделях поведения публики (объединяющих традицию коллективного просмотра в кинотеатре, публичного чтения книг в салоне и с последующим их обсуждением, комедии дель арте и др.).

На эту аудиторию работает компания Netflix, называющая себя телеканалом в интернете. Принятые в ней рабочие практики существенно отличаются от тех, что распространены

в остальной индустрии. Ее стратегия строится на максимальной персонификации. Со стороны об аудитории сериалов, выпускаемых Netflix, трудно сказать что-то определенное, потому что внутренние рейтинги компания не публикует, а бизнес построен так, что сторонние наблюдатели не могут их хоть сколько-нибудь точно измерить. Однако огромный размер видеотеки очевидно позволяет найти в ней контент для любого зрителя. Компания поначалу предоставляла шоураннерам максимальную свободу в расчете на то, что они чувствуют ожидания своей нишевой аудитории. (По легенде именно так появился сериал «Карточный домик».) Сегодня Netflix окружает свою работу таинственным флером, намекая, что все активнее использует при разработке сценариев новейшие компьютерные технологии, дающие возможность, ориентируясь на демографические параметры аудитории, информацию о том, в каком темпе зрители смотрят передачи, где ставят на паузу, что перематывают, куда обращен взгляд человека, разработать идеальный сценарий, построить оптимальную мизансцену и даже подобрать привлекательные цветовые оттенки. Все это, по версии канала, гарантирует эффективность его работы. Однако идеальная структура повествования и спецэффекты – не единственное, что привлекает зрителей в сериале.

Сериял как инструмент терапевтической культуры

Анализируя сюжеты сериалов последней трети XX века, можно заметить, как нарастает влияние различных политических концепций: мультикультурализма (появившегося в политической сфере США и Канады в конце 1960 – начале 1970-х годов), глобализма и т. д. на общественные настроения. Это заметно по набору драматических конфликтов, появляющихся в сериалах, в диалогах и поступках персонажей. Классический конфликт двух богатых семей – Кэпвеллов и Локриджей – в сериале «Санта-Барбара» (1984 – 1993), разворачивающийся с использованием традиционных для мелодрамы и семейной драмы сюжетных ходов: с тайными любовными связями, убийствами, похищениями детей, кораблекрушениями, загадочными исчезновениями персонажей, жизнью под чужим именем, неожиданным «воскрешением» героев, которых все считали умершими – усложняется от сезона к сезону. Все большее значение приобретают темы расовой неприязни (в частности, одна из важнейших – отношения к мексиканцам), борьбы с наркотической зависимостью, реабилитации жертв насилия и т. д. При том, что критики продолжают говорить о вторичности «Санта Барбары» по отношению к сериалу CBS «Даллас» (1978 – 1991), который считается первой успешной сериальной семейной драмой, своего рода «лабораторией» сериальных приемов воздействия (в частности, успеху сериала способствовала его зрелищность, выбор нестандартного героя-антагониста и активное использование клиффхэнгеров в конце сезонов) и «Династия» (выходила с 1981 по 1989 годы на канале ABC), некоторые сезоны «Санта-Барбары» становятся очень популярными благодаря тому, что сквозь шаблонный формат проступают острые социальные темы, разговор о которых оказывается приемлемым благодаря многолетней популярности героев сериала и доверию к ним зрителей. Массовая культура выступает в качестве сладкой оболочки горького лекарства для тех, кто иначе не готов воспринимать общественно значимые проблемы.

Кроме того, сценаристы в конце XX века вынуждены все больше считаться с принципами постфрейдистской психологии, которая с середины столетия оказывала заметное влияние на массовую культуру и медиа. Базовые технологии терапевтической культуры во многом определили картину мира как тех, кто создает современный медиаконтент, так и публики. От достаточно традиционных протестантских взглядов на жизнь, которыми пронизаны первые ситкомы и рекламные ролики, американская популярная культура (и литература, и кинематограф, и телевидение) пришла к почти религиозному отношению к толерантности. С этих позиций просмотр сериалов можно рассматривать как часть большого комплекса культурных практик, с которыми отечественный зритель пока знаком весьма поверхностно. Например, такие формы организации приватной и профессиональной сферы, как разного рода психологические терапии (индивидуальная и групповая), коучинг и консалтинг, тренинги, форумы, инструктивная литература по повышению самооценки, популярные психологические телевизионные передачи и ток-шоу и т. д. – все это совсем недавно появилось в жизни россиян (и то преимущественно в больших городах), но все еще не стало привычным явлением, определяющим картину мира.

Размышляя о «новой терапевтической культуре» в постсоветском культурном пространстве, антрополог Юлия Лернер точно замечает, что в российском поле средств массовой информации психологические формы терапевтической массовой культуры присутствуют в виде заимствований и имитаций:

«мы имеем дело с психологической культурой без психологии»

[179]

За прошедшие с момента публикации статьи семь лет прогресс в этой области весьма невелик.

Для западного же зрителя рефлексия психоаналитического толка как бытовая (по поводу собственной личности, поиска и принятия себя и своих желаний), так и научная (не только психологическая, но и социологическая), в частности, по поводу фрустрации и агрессии – неотъемлемая часть культуры, формировавшейся в течение XX столетия. На этой почве вырос большой пласт литературы и кино, а вслед за ними и сериалов. Британский социолог Франк Фуреди, изучающий «терапевтический поворот» в эмоциональной культуре англо-американского мира, полагал, что важным качественным изменением становится именно распространение этой формы мышления далеко за границы отношений психотерапевта и индивидуума, оформление на ее основе общественных представлений по различным вопросам^[180], по умолчанию влияющих на сюжеты массовой культуры.

Постмодернистская американская литература, сочетая традиции экзистенциального романа с отношением к литературе как к игре с сюжетом и словом, за это время воспитала публику, хорошо знакомую с набором культурных конвенций, необходимых для восприятия терапевтических нарративов, имеющую соответствующие бытовые привычки и ожидания. В частности, это касается неморализаторского отношения к агрессии, использованию приемов «черного юмора», ироничному осмеянию не только мифов и стереотипов, но и всего страшного и отталкивающего. Пародийность, гротеск, обилие аллюзий и реминисценций, подчеркнутая условность персонажей, фрагментированность и алогичность сюжета – все это пришло в современный американский сериал из беллетристической литературы, для авторов которой (как и для сериальных сценаристов) разработаны специальные курсы креативного письма, сочетающие владение литературными приемами со знанием основ социальной психологии, психоанализа, а сегодня еще и нейролингвистики и нейромаркетинга.

Характерный для этой культуры договор между автором и читателем (зрителем) пока знаком только небольшой части отечественной публики, и в этом одна из причин ограниченной популярности современного западного сериала у большей части россиян и сложность адаптации глобальных телевизионных форматов на нашей почве. Не привыкшая к постмодернистскому роману, не знакомая с практикой психоанализа, российская публика в большей степени ориентируется на российский детективный, исторический или мелодраматической сериал, тиражирующий знакомые паттерны. Просмотр западных сериалов (или их отечественных адаптаций) оказывается для нашего зрителя своего рода школой освоения американской терапевтической поп-культуры с ее специфической риторикой и образом мышления, культурными нормами и практиками повседневной жизни. Часть зрителей восхищаются ими, погружаясь в многочасовой (или многодневный) просмотр, других они раздражают именно потому, что транслируют нормы непривычной для них культуры рефлексии, поведения и отношения к норме. Современные медленные интроспективные драмы, – по мнению сценариста Памелы Дуглас, – это ответ безумному ритму современной жизни^[181]. Понятие «интроспективной драмы», которое она использует, отсылает нас к английскому писателю XIX века Роберту Браунингу, который называл так свои произведения, отличавшиеся некоторой туманностью, запутанностью повествования, лишенным движения сюжетом, взамен предлагающие читателю постепенное погружение в души героев, наблюдение за миром человеческих эмоций, субъективными морально-психологическими конфликтами и рождаемыми ими поступками.

Экранная условность «медленного» интроспективного сериала позволяет неспеша вглядываться в характеры и отношения героев, говорить публично на сложные и спорные темы, которые прежде затрагивались преимущественно в кабинете у психотерапевта или в академической аудитории. Так снятый в жанре ситкома «Секс в большом городе» (начало 1998 год), который считается образцом терапевтического сериала, основан на диалогах подруг, обсуждающих свои эмоциональные переживания, связанные с мужчинами, карьерой и т. д.

Считается, что такое проговаривание сложных тем ведет к уменьшению фрустрации и стигматизации тех, кто не укладывается в традиционные схемы и паттерны поведения, усиливает толерантный настрой в обществе. Однако критические исследователи усматривают в этих разговорах не только терапевтический эффект, но и проявления «эмоционального капитализма». Характерный для него рационализм в межличностных отношениях израильский социолог культуры Эва Илуз называет «холодной интимностью»^[182], прослеживая в одноименной книге, как эмоции, чувства и частная сфера в целом с течением времени все в большей степени подвергаются рациональному управлению и переводятся на язык рыночной экономики. Это проявляется, в частности, в ориентированности индивида на настоящее, рациональном расчёте вклада и отдачи в отношениях, актуализации понятия «реализации себя» и убежденности в возможности жизни без страданий.

По мнению критиков эмоционального капитализма в целом и терапевтической культуры как его проявления, эти ценности имеют много негативных последствий, формируя новый конформизм и ряд самоограничений, связанных с необходимостью постоянного осознания своих эмоций, стремления к преодолению страхов и неврозов, без которых невозможна реализация своего «настоящего Я». Неудачи на этом пути приводят к ещё большему ощущению ущербности и уязвимости личности.

Одновременно, другие (незападные, религиозные, «досовременные») модели с позиций психоаналитической терапевтической культуры в ее литературном и экранном проявлении если и воспринимаются толерантно, то часто выглядят аттракционом. Это используется в сюжетах сериалов, где «западная» система ценностей сталкивается с «незападной». С одной стороны, создатели сериалов таким образом отдают дань ценностям мультикультурализма, а с другой – дают зрителю ощутить все преимущества западного психоаналитического подхода.

Носители «незападных» ценностей в сериалах, действие которых разворачивается в современности, редко оказываются в роли главных героев, с которыми идентифицирует себя зритель. Они чаще всего оттеняют глубину психоаналитического подхода – самосовершенствования, самовоспитания – которую проходят на протяжении времени ведущие персонажи.

Даже в сериале «Моцарт в джунглях» (2014), который, на первый взгляд, кажется апологией дирижера-«дикаря», в процессе развития истории все больше становится похожим на роман воспитания, в котором романтический талантливый герой ищет компромисс между «нецивилизованностью», дающей ресурс для творчества, и коммуникационной культурой современного бизнеса в сфере культуры.

Борьба «современных» и «досовременных» взглядов становится основой внутренних и межличностных конфликтов героев исторических сериалов. В британском сериале «Аббатство Даунтон» (2010) зритель наблюдает за этим процессом не только на примере юных сестер и их родителей, но и старших родственников – бабушки, которая, казалось бы, должна оставаться носителем традиционной английской культуры. Причем часто оказывается, что пожилые больше готовы к переменам, чем молодежь. В европейском (итало-испано-французском) сериале «Молодой Папа» (2016), который некоторые критики называли «Карточный домик» в Ватикане» (сравнивая его с другим культовым сериалом «Карточный домик»), ценности современности фактически взрывают консервативную среду Ватикана, подталкивая зрителей к размышлениям о необходимости пересмотра взгляда на веру и церковную традицию. «Современность» и «досовременность» в ходе длинного повествования многократно меняются местами, подчас демонстрируя неочевидные преимущества и непреодолимые внутренние противоречия обоих взглядов на мир.

Даже в израильском (где на государственном уровне утверждаются религиозные ценности) сериале «Сирены» (2014) главная героиня (а вместе с ней все ее окружение и зрители), пытаясь уберечь дочь от родового проклятия (превращения в русалку), мечется между современными ортодоксальными иудейскими правилами жизни, древними восточными верованиями

ями и американской рациональной логикой, диктуемой профессией полицейского. По ходу развития сюжета логика иудаизма терпит фиаско (религиозный муж героини – один из отталкивающих персонажей), как и рациональная полицейская логика. Спасением для героини и ее близких оказывается именно то, чего они больше всего боялись, – принятие своей «русалочьей природы».

Инаковость, поднимаемая на уровень метафоры, достаточно типичный прием для современной культуры. Превращение в русалку (как и в других мифологических персонажей – оборотней, ведьм и т.п.) достаточно часто используется в литературе, кино, сериалах, вызывая ассоциации с античной традицией. Например, в австралийском молодежном сериале «H2O: Просто добавь воды» (2006 -2010) девушки-подростки тоже превращаются в русалок. Но в каждом случае этот прием воспринимается по-разному, в зависимости от контекста. В лишенной воды израильской пустыне женщины-русалки становятся символом неразрешимого клубка конфликтов, в которые погружена культура, балансирующая между религиозным и светским, восточным и западным, новаторским и архаичным.

Влиянием психотерапевтических подходов объясняется, на наш взгляд, и изменением отношения к ответственности и провалу в современных больших нарративах (романе и сериале). Неспособность соответствовать ожиданиям окружающих и провал, отклонение от нормы (например, измена, предательство, асоциальное поведение, даже убийство) не получает в терапевтическом дискурсе моральной оценки. Такое же отношение транслирует и современный сериал. В нем преступник предстаёт как жертва своего несовершенного Self, что рождает другое понимание ответственности, исключает морализаторство, но вовсе не мешает утверждению нормативности американского культурного сценария жизни и успеха.

Истории, взламывающие границы привычного, меняющие представления о нормальном и допустимом, часто начинаются с рассказа об особенном мире закрытых сообществ, таких как верхушка церковной иерархии («Молодой папа»), филармонический оркестр («Моцарт в джунглях»), иранское поселение или стоянка египетских бедуинов («Сирены»). Отдельные сцены полны деталей и любопытных антропологических и бытовых подробностей. Наблюдение за ними, как за аттракционом-диковиной, вовлекает зрителя в игру, жонглирование визуальными образами и аллюзиями. Однако постепенно становится понятно, что проблемы «необычного» сообщества на самом деле универсальны и применимы ко всем и каждому.

Переключая восприятия зрителя с частного и аттракционного на общее и социальное, создатели сериалов используют, среди прочего, прием эстетического (съёмочного, монтажного, компьютерного) переосмысления привычного пространства. Иногда для этого конструируется подчеркнуто ирреальное, гиперболизированное или фантазийное пространство: остров, полный загадок («Остаться в живых»), замок и его окрестностей («Аббатство Даунтон»), дворцы и парки Ватикана (съёмки проводились в специально созданных художниками для «Молодого Папы» декораций, а не на территории Ватикана). В других случаях местом экранного действия становится знакомый зрителю город, показанный с непривычной стороны («Секс в большом городе», «Моцарт в джунглях»).

Интересно выстроенные или нарисованные декорации, точно подобранный набор локаций, кадры, заполненные предметами, имеющими символическое значение, помогают зрителю погрузиться в события и переживания, ощутить эффект присутствия. Иногда роль локаций в повествовании вырастает со статуса места действия до уровня персонажа. Особенно это ощутимо в сериалах с фантастической составляющей, где место одухотворяется до такой степени, что начинает диктовать свои условия, как в сериале «Lost» или «Твин Пикс». Обладающее энергией и волей пространство овладевает героями, управляет их действиями и меняет течение времени.

Самым высоким уровнем вовлечения, по мнению критиков, обладают сериалы, выстраивающие внутри длинного повествования «вселенную сериала». Действие во вселенной может происходить не в одном месте, а в разных, они могут быть подчеркнута непохожи друг на друга и противоречивы, однако события в них развиваются по общей логике, отличающейся от логики повседневности. «Вселенная» не считается обязательным условием сериального повествования, как не обязательна она и для романной формы в ее традиционном проявлении. Генетически связанное с эпосом и романом в жанре фэнтези (например, Средиземье во «Властелине колец»), понятие «вселенной» утвердилось в культуре комиксов. Так речь может идти о «Вселенной Marvel» и «Вселенной DC» – вымышленных вселенных, где разворачивается большинство историй, издаваемых производителями комиксов. Разработка концепции «мультывселенной»^[183], «совместной вселенной», начатая в 1960-е годы, позволила сценаристам создавать несколько вымышленных вселенных, которые не накладываются друг на друга, а существуют параллельно. Истории, происходящие на Земле, дополняются историями, разворачивающиеся в фантастических мирах.

Оставаясь, в первую очередь, маркетинговым инструментом, позволяющим объединять под единым брендом различные продукты, «вселенные» форматируют отдельные нарративы, превращая совокупность малых форм в большую. Погружение в сериальную вселенную, оставаясь формой эскапизма, одновременно имеет терапевтический эффект. Принимая фантастический мир сериала, похожий на сновидение, полное ужаса, гротеска, экзотики (как, например, в «Игре престолов») зритель примиряется с деструктивностью мира и экзистенциальными проблемами внутри себя. Выпуская «внутренних демонов» зрителя на экран, создатели сериала задействуют те же механизмы, что и разработчики компьютерных игр, – механизмы, описанные З. Фрейдом. На поиски инструментов их компенсации направлены терапевтические практики массовой культуры.

За полвека господства сериала как большой экранной формы зрители привыкли к многообразию и удивительным сочетаниям, асоциальному поведению персонажей, их трудностям в общении, аллергии на повседневность, разного рода чудачествам и нетрадиционным идентичностям. Критики полушутя называют некоторые современные сериалы «травмедией»^[184], отмечая, что они отличаются от ситкомов тем, что юмор в них не обязателен^[185], но обязательен герой в состоянии психологической травмы, которая не отменяет ни ироничный взгляд на мир, ни антропологическую точность деталей. Трогательность, пронизательность, поразительность и просто увлекательность истории не менее важны для большой экранной формы, чем технологические аттракционы, постановочная изысканность и новаторство.

Примечания

- [171] Newcomb H. TV: The Most Popular Art. New York, 1974.
- [172] Marc D. Comic Visions: Television Comedy and American Culture. – 2nd Ed. – Malden; Oxford, 1997.
- [173] Taylor E. Prime-time Families: Television Culture in Postwar America. – Berkeley; London, 1989.
- [174] Creeber G., Hills M. Editorial – TVIII // *New Review of Film and Television Studies*. – 2007. – №5 (1) – P. 1—4.
- [175] Дуглас П. Искусство сериала. М.: Альпина Нон-фикшен, 2017.
- [176] Caldwell J. T. Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television. New Brunswick, 1995. – P. 4
- [177] Долин А. «Для кино переход к следующему столетию был сам по себе моментом смерти» // *Republic.ru*. Раздел «Лекция». 07.08.2018.
- [178] Гройс Б. В потоке. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С.46.
- [179] Лернер Ю. Теле-терапия без психологии, или как адаптируют self на постсоветском телеэкране// *Laboratorium*. 2011. №1. С 72—95. С. 73
- [180] Furedi, Frank. *Therapy Culture: Cultivating Vulnerability in an Uncertain Age*. London and New York: Routledge. 2004. – P. 22.
- [181] Дуглас П. Искусство сериала. М.: Альпина Нон-фикшен, 2017. С. 116.
- [182] Illouz, Eva. *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Oxford, and Malden, MA: Polity Press. 2007
- [183] Таккер Р. *Marvel VS DC. Великое противостояние*. М.: Эксмо, 2018. С. 134 – 140.
- [184] URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2015/12/14/dolls-and-feelings>. Дата обращения – 28.08.2018.
- [185] URL: <http://www.slate.com/culture/2018/05/heres-the-creepy-1986-oran-juice-jones-music-video-saturday-night-live-parodied-last-night.html>. Дата обращения – 28.08.2018.

Екатерина Сальникова Эстетика заставок «Твин Пикса» и «ИГРЫ ПРЕСТОЛОВ»

Когда в 1990 году на телевидении разных стран появился телевизионный сериал Дэвида Линча «Твин Пикс», еще никто не понимал, что начинается новая эпоха в развитии не только сериала как жанра. Некоторые пласты массовой культуры начали активно двигаться в сторону серьезного искусства. «Твин Пикс» стоит у истоков современного авторского сериала, ориентированного на широкую аудиторию, однако предлагающего ей личностное режиссерское видение мира, в художественном отношении – нечто нетривиальное, не укладывающееся в знакомые жанровые и форматные клише.

По уровню популярности и обсуждаемости тот «Твин Пикс» вполне сопоставим с нынешней «Игрой престолов» (с 2011 года). (Следует учитывать и то, что выход двух первых сезонов сериала Линча предшествовал компьютерному буму и появлению мобильных экранов. Медиасреда начала 1990-х была не такой плотной и вариативной, как сейчас, и стать культовым в ней было гораздо сложнее.) В 2017 году шестой сезон «Игры престолов» почти встретился в медийном пространстве с третьим сезоном «Твин Пикса». Жизнь двух сериальных хитов разных десятилетий была в известной мере синхронизирована. «Игру престолов» с трудом можно назвать авторским сериалом. Однако это экранное произведение вполне отвечает характеристикам сериала для интеллектуального досуга, в котором общую тональность могут задавать сюжет или медиадизайн, многолика творческая группа, наконец, сама стихия творчества, находящаяся в бурном диалоге со своим временем.

Именно произведения популярной культуры, активно циркулирующие в повседневной жизненной среде, участвуют в процессах, «вызывающих структурные сдвиги внутри той или иной социокультурной или научной сферы», как описывает эту тенденцию К. Э. Разлогов^[186]. Культовые сериалы сегодня влияют на общественную атмосферу и в известной мере инициируют трансформации мод, вкусов, нравов, даже идеалов и ценностей.

В зарубежной гуманитарной науке и «Твин Пикс», и «Игра престолов» относятся к активно изучаемым произведениям, интересующим и эстетическим своеобразием, и соотношением с философией^[187], историей^[188], интерпретацией гендерной проблематики^[189]. В целом современные ученые исходят из представления о том, что произведение массового искусства активно участвует в диалоге человека с социумом, будучи представителем тех или иных позиций, взглядов, идеологических концептов. Для текущего периода обращение к «Твин Пиксу» и «Игре престолов» стало не менее существенно, нежели еще недавно интерес междисциплинарных исследователей к «Матрице»^[190], романам Джоан Роулинг о Гарри Поттере и их экранизациям^[191].

В целом, на наш взгляд, сериалы «Твин Пикс» и «Игра престолов» являются ключевыми произведениями массового искусства, устремленного в будущее медиа, когда деление на кинематограф, телевидение, интернет продолжит становиться все более эфемерными. Оба сериала вписываются в тенденцию развития трансмедийных стратегий творчества.

Художественный язык таких произведений может транслировать смыслы любой сложности при выполнении одного условия – внешней легкости восприятия, возможности служить средством развлечения и эстетического наслаждения широкой публики.

В данной главе мы остановимся на визуальных образах заставок «Твин Пикса» и «Игры престолов» для того, чтобы прочитать тексты «высказываний», или посланий, с которых данные незаурядные продукты массового экранного искусства начинают общение с аудиторией. Наша цель – увидеть эстетические особенности заставок в соотношении с художественным

целым, проанализировать смысловые акценты, транслируемые в первые минуты серий, и, наконец, осмыслить наличие или отсутствие внутренних взаимосвязей этих значимых сериалов, рожденных в разные, хотя и близкие, исторические периоды.

Твин Пикс

В 1990—1991 годах заставка сериала «Твин Пикс» Дэвида Линча начиналась под минорную музыку напряженного ожидания и предчувствия (композитор Анжело Бадаламенти). Одинокая лесная птичка сидела на ветке, воплощая беззащитное одушевленное существо. Пичужка поглядывала вокруг скорее с любопытством, нежели с тревогой и явно не представляла, по соседству с чем ей довелось существовать. В состоянии такой «птички» периодически оказывались не только самые недалекие обитатели Твин Пикса, но и агент ФБР Купер, регулярно попадавший впросак, и упрямо любопытная, с авантюрной жилкой Одри Хорн, решившая проникнуть самолично во все тайны городка. Птичка выступала символом целостности индивида и веры во внутреннюю недостижимость главных героев для глобального зла.



Твин Пикс (1990), Дэвид Линч

Далее в кадре возникало строение лесопилки с трубами, дымящимися в лесном безмолвии. И, наконец, начинался показ картины работающего Механизма лесопилки. Двигались металлические детали общего целого. Вращалось и поворачивалось острое колесико. Работали рычаги и прочие детали. Как именно действует технология лесопилки, не мог сказать простой зритель без профессиональных познаний в области обработки леса. Именно этот эффект и был необходим сериалу в целом – он создавал атмосферу присутствия при неких необъяснимых, всегда не вполне понятных, но неотвратимо происходящих процессах «вивисекции», расчленения. Процессы эти были мерными, неторопливыми и равнодушными к чему-либо конкретному, будь то отдельный кусок ствола дерева или отдельный человек, связанный с лесопилкой. А с ней прямо или косвенно были связаны практически все персонажи сериала.



Твин Пикс (1990), Дэвид Линч

Часть спиленного ствола толстого дерева красовалась перед зданием лесопилки, предвзя явление Дамы-с-Поленом. Всегда живой Лес и неживой, но действующий Механизм выступали как два ключевых архетипических образа «Твин Пикса». Воздействующая страшная сила, с которой невозможно договориться (Механизм), и объекты воздействия (Лес) – все персонафицированные герои и герои-стихии делились на эти две когорты. Пустое шоссе с видом на горы-близнецы, придорожная табличка «*Welcome to Twin Peaks / Population 51201*» и лесной массив звали нас проследовать в маленький захолустный город. И вновь словно ненароком подчеркивалась важность леса как символического обозначения некоего субъекта и объекта сразу.



Твин Пикс (1990), Дэвид Линч

Заставку завершали образы водной стихии. Белоснежная влажная пыль бурного водопада в окружении живописной северной природы и черная речная вода с отражающимися в ней стволами деревьев, – они обещали бесконечное течение событий, бесконечные и бездонные тайны бытия за пределами городского быта.

В дальнейшем образы Леса могли соотноситься с теми героями, которые не желают быть только пассивными объектами, но пробуют разбираться в происходящем, находить всему объяснение и влиять на картину мира. Хотя, в то же время, отдельные герои, как и фрагменты Леса, периодически становятся лишь сырьем, которое используют, обрабатывают, не берегут. Таковым сырьем, по сути, явились майор Бригз, Лиланд Палмер, кузина Лоры – Мэди Фергюсон, Гарольд Смит, у которого Лора хранила свой дневник, наконец, Джози Палмер. Но вот вопрос – кто или что является той силой, которая так обращается с Лесом, с субъектами событий.

Любопытно, что в заставке образ лесопилки как мерно работающего Механизма был в значительной степени абстрагирован от сюжета. Согласно раскладу сил в «Твин Пиксе», лесопилка принадлежит «хорошей» героине, Джози, а разорить лесопилку в своих гнусных целях хочет компания «плохих» персонажей во главе с мистером Хорном, местным бизнесменом. Парадоксом ситуации было то, что китайская красавица Джози являла при этом скорее экзотическую райскую птичку, а не продолжение или модератора работы Механизма. Визуально ее лесопилка символизировала сущность не своей владелицы, но скорее ее врагов, связанных внутренне с иррациональными силами тьмы.

А позже, в момент смерти, эта героиня оказывалась соотнесенной с древесной формой. Гладкая деревянная ручка тумбочки в номере отеля на несколько мгновений преобразалась в гримасу ужаса и вопящий рот. В этом номере внезапно, на глазах влюбленного шерифа, умирала владелица лесопилки Джози. Дерево снова было вместе с теми, кого убивает невидимая сила, способная проникать в дерево или принимать его форму, концентрируя в себе всю темную энергию провинции. Дерево оказывалось проводником предсмертных конвульсий души. Другая героиня сериала, Маргарет, всегда и всюду ходила со своим поленом и была известна в городке как Дама-с-Поленом. Оно передавало своей хозяйке послания, а та готова была донести их до полиции или частных расследователей преступления. Маргарет всегда старалась уловить некий текст, транслируемый мистическим лесом Твин Пикса, который, казалось, не только что-то знает, но и думает по поводу загадочного убийства Лоры Палмер.

Образ черного вигвама, заявленный в диалогах сериала как образ средоточия мистической темной энергии, закономерно не мог быть напрямую визуализирован. Это придало бы неадекватно негативную нагрузку символу культуры народов доколумбовой Америки. Вигвам не имел права оказаться «злым персонажем».

Лесопилка же визуально воплотила не столько сущность темного начала, сколько сам факт наличия агрессивного воздействия, разрушения, бестрепетной деструкции живого. Образ работающей лесопилки в заставке «Твин Пикса» и образ птички предвещали конфликт двух основных антагонистических сил – имперсонального начала, неясного в своем строении, но неустанно разрушающего души и жизни, и, с другой стороны, индивидуалистических усилий, предпринимаемых беззащитным, ничего не способным понять живым существом.

Тем самым, заставки «Твин Пикса» двух первых сезонов задавали предельно не прямые коннотации мотивов, развиваемых в процессе серий, как бы дополняя развитие сюжета не повествовательной визуальной структурой. В ней запечатлевались константные, хотя и неоднозначные расклады противоборствующих сил, а также парадоксы сюжета, не способные прийти к какому-либо убедительному разрешению. Развивающееся линейное повествование предвещало нелинейными вариациями, иносказанием об устройстве мира Твин Пикса.

В 2017 году, более чем через двадцать пять лет, вышел третий сезон «Твин Пикса», поднявший мистические мотивы на новый уровень и предъявивший аудитории гораздо более сложное видение мира. Погружение в его хитросплетения, новые долевы соотношения рационального, постигаемого и иррационального, непостижимого, могло стать увлекательным для зрителя, склонного к размышлению, самопознанию и анализу. Но что при этом произошло с заставкой? Она вобрала в себя те визуальные мотивы сериала, которые за четверть века

сделались культовыми, многократно тиражировались в любительских видеоблогах Интернета. Прежняя заставка принципиально не считала нужным ни завлекать и заинтриговывать, ни развлекать пиршеством форм, ни ласкать взоры аудитории их повышенным эстетизмом. Заставка была аскетична, местами подчеркнута неэстетична. Дэвид Линч говорил такой заставкой, что он предельно доверяет своему зрителю, знает, что это зритель умный, терпеливый, наблюдательный, доверяющий, в свою очередь, режиссеру. Если тот решил начинать медленно, молчаливо, далеко не броско и не эффектно, значит, во всем этом видеоряде с лесопилкой и шоссе «что-то есть» – надо размышлять, искать смыслы. Заставка погружала в особую атмосферу скорее с помощью завораживающей музыки, нежели визуального ряда, внешне демонстративно лишенного мистики. Мир предстал замершим в настроенном ожидании – и сериал строился так, что ожидание это должно было оказаться не приманкой для аудитории, не прелюдией к бурным разрешениям всех загадок, но основным способом существования и героев, и зрителей. Как известно, Линч не хотел вести сериал к определенному финалу, к выяснению всех тайн. Внутренне он строил мир, в котором зло всегда неподалеку, «черный вигвам» может образоваться в душе каждого. А потому узнавание убийцы Лоры Палмер было лишь данью жанровым законам, которые Линча уговорили все-таки не разрушать до конца.



Твин Пикс 3 сезон (2017), Дэвид Линч

Третий сезон предложил новую заставку, избавившуюся от всего неэстетичного, визуально нейтрального или раздражающего. Зато она вобрала в себя все наиболее визуально привлекательное, чарующее и радующее глаз. Красоты природы Твин Пикса, красоты мистических пространств, красивый фотопортрет красивой девушки. Едва проступает сквозь влажную дымку воздуха улыбающийся лик некогда убитой Лоры Палмер. Она призрачна, навсегда молода и прекрасна. Влажный туман застилает лесной массив, показанный в медленном движении сверху, без фокусировки на отдельных деревьях, птицах или других существах.

Пенящийся водопад городка Твин Пикса с отвесными скалистыми берегами чарует и затягивает взгляд в белоснежную бурлящую бездну. Волнующийся алый занавес и алая комната – вход в мир подсознания, обитель сумрака, средоточие мистических правил игры в Твин Пиксе. Пунцово-белые, переходящие в черно-белые зигзаги пола комнаты зрительно гипнотизируют и обещают движение по опасным и чарующим пространствам нераскрытых тайн.



Твин Пикс 3 сезон (2017), Дэвид Линч

Перед нами своего рода популярный клип на мотивы сериала Дэвида Линча, маленькая энциклопедия повторяющихся и призванных нравиться зрителям визуальных формул. Они должны возбудить в аудитории предвкушение удовольствия от новых серий и увеличить время созерцания эстетизированных элементов темного начала, окрашенного в «Твин Пиксе» далеко не всегда в черные тона.

В сущности, новая заставка сделана так, чтобы ее можно было воспринимать отдельно от серий, наслаждаться ею как неповествовательной, автономной «малой экранной формой», предвещающей собственно повествование сериала.

Такая заставка явно учитывает потенциальные «пожелания» зрителей и сам принцип современных манипуляций потребителя экранных искусств с материей конкретного произведения. Зритель может производить личную селекцию понравившихся ему фрагментов, вычленив их из материи произведения, создавать собственные видеоколлажи на мотивы произведения, тем самым смещая расставленные авторами акценты и выдвигая свои версии иерархии мотивов. При отсутствии прямой интерактивности, оставаясь в рамках закрытой формы, Дэвид Линч вступил во внутренний диалог с аудиторией, отреагировал на рождение новых принципов восприятия сериала и взаимодействия зрителя и экранного произведения, усвоил законы бытия сериала в интернет реальности. И если принято писать о кинематографизации не только телевидения^[192], но и компьютерных игр^[193], то Линч производит своего рода двойную модернизацию: он интернетизирует сериал, который сначала был им же кинематографизирован. Также в третьем сезоне многие серии завершаются сценой в придорожном баре, требует того повествование серии или нет. Сине-алый мрак этих сцен и неприменный музыкальный номер смотрятся как поэтический постскрипtum, автономная, очень близкая клиповой малая экранная форма. Эти сцены, как и заставка, легко поддаются изъятию из общего повествовательного массива и автономному восприятию в виде отдельного клипа или клипового «вертикального» сериала, с элементами мистической атмосферы и даже психоделической заторможенности.

При этом в третьем сезоне Дэвид Линч предложил аудитории совершенно другой, более сложный и мрачный по сравнению с первыми сезонами «Твин Пикс». Далеко не все старые фанаты оказались готовы к нему. В сериальном повествовании Линч остался гораздо более верен своим авторским представлениям о том, какой тип экранного развлечения может создавать уважающий себя режиссер и какой частью зрительской аудитории он имеет право при

этом рисковать. Иными словами, заставка третьего сезона выполнила функции «ребрендинга» и осовременивания сериала – через зримую готовность автора идти навстречу своей аудитории, учитывать акценты, уже сделанные зрителями за многие годы в любительских нарезках из старого «Твин Пикса». В новой заставке Линч выдал симпатичный бантик, визуальное лакомство для самых непритязательных. Такая заставка – это одновременно и рекламный ролик сериала, и ироничная игра режиссера в потакание фанатским вкусам.

В заставке Линч как бы старается охватить и заинтересовать аудиторию пошире, в том числе и ту, которая знает о «Твин Пиксе» от родителей и старших друзей, но самолично еще не смотрела этот «винтажный» сериал. А дальше – будь что будет, как бы говорит всей эстетикой Дэвид Линч, уходя предельно далеко от уютного патриархального мира Твин Пикса, усложняя сюжет, ударяясь то в холодную иронию, то в экстаз мистицизма, то в постмистический сумрак подсознания и грубый натурализм. Постмодернистское мировосприятие, сочетающее несочетаемое, создающее самые причудливые миксы и подразумевающее относительность всех смыслов, ценностей, утверждений, описанное в частности, у Н. Б. Маньковской^[194], воплощено в третьем сезоне «Твин Пикса». Оно словно прячется за простоту броских образов заставки.

Тем не менее, новая заставка зримо демонстрирует перемену в центральной ситуации сериала. Никаких автономных живых субъектов в радиусе действия темных сил уже не осталось. Показательно, что в третьем сезоне умирает Дама-с-Поленом (ее играет умирающая от тяжелой болезни актриса Кэтрин Коулсон), и тем самым, сделав последнее сообщение, Полено «умолкает». А среди героев, при наличии целой команды служащих ФБР, практически нет людей, способных продуктивно мыслить.

Все образы в новой заставке представляют скорее иррациональные внеличностные стихии, мистические пространства, принципы и механизм функционирования которых не явлены никак. Автономный индивид и грозная надличная сила более не сосуществуют на равных. Последняя обретает разные лики, повышенный эстетизм – и тотальную, беспощадную власть вершить судьбы, разрушать целостность индивида, рациональную логику бытия, духовные начала.

Заставка одновременно ласкает взоры, но и предупреждает о том, что на месте старого «Твин Пикса» теперь существует постмодернистское пепелище, где уж точно не будет никаких ответов и закрытых финалов. Темная энергия, или черный вигвам теперь повсюду. Механизм зла, не равного человеческому злодейству, нуждается не в краткой символизации, но в длительном распознавании. Его в заставку не уместить, его могут исследовать в процессе просмотра серий те зрители, у которых есть к тому интерес. А Линч будет иногда подпускать иронию по поводу жанровых клише, чтобы придать картине мира хотя бы крупинцы веселости.

Игра престолов

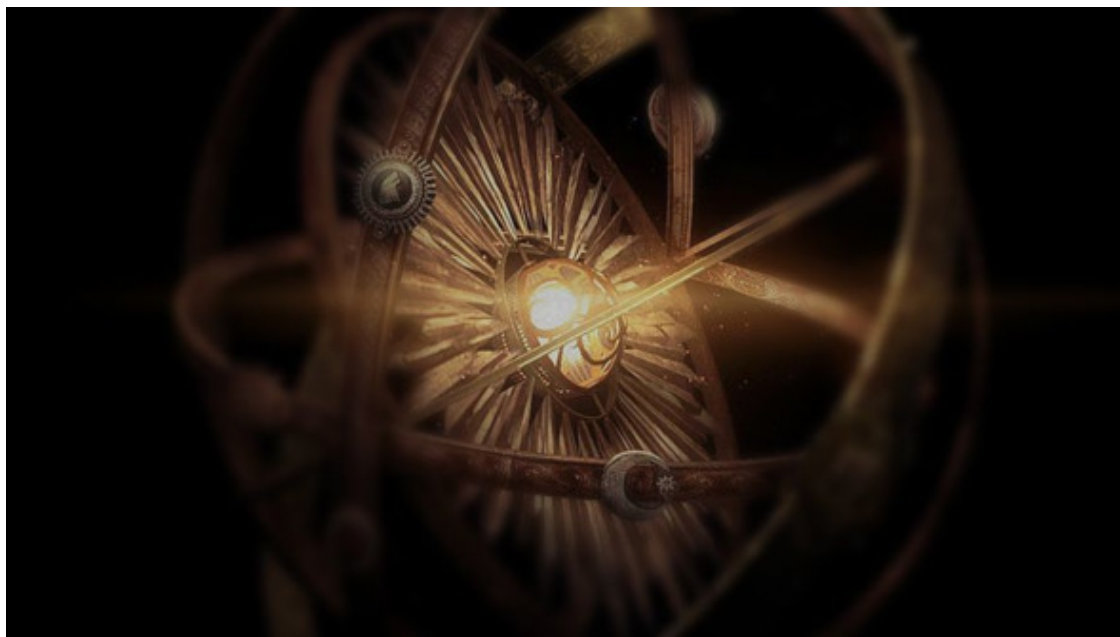
В 2010-х годах вышел сериал, сопоставимый по значимости со старым «Твин Пиксом», – «Игра престолов» по романам Джорджа Мартина. Его заставка, в отличие от «Твин Пикса» не претерпела радикального изменения за годы выхода сезонов, но варьировалась перманентно. К концу четвертого сезона авторы сериала использовали четырнадцать вариантов заставки^[195], продолжая и дальше наращивать число вариаций. В первой серии первого сезона заставка с титрами возникает на седьмой минуте, после долгого тизера. Сериал стремится сначала обозначить основную драматическую ситуацию, а потом уже разворачивать условные визуальные решения и информацию.

Итак, после сцен за Стеной, среди снегов и чернеющих деревьев, на просторах холода и льда, зритель видит широкий пояс, он же гигантский меч, он же путь, пересекающий пространство кадра. Это линия родовых сообществ, с которыми будет знакомиться зритель по мере развития сюжета. На линии изображены головы волка, дракона, грифа и оленя – четырех гербов главных сторон конфликтов по переделу мира.



Игра престолов (2011), Ник Маршалл и Аллан Тейлор

Но не успел зритель рассмотреть изображения на линии, как из глубины кадра вылетает раскаленная огненная сфера. Ее опоясывают несколько лент-поясов, сама же сфера свободно перемещается в пространстве.



Игра престолов (2011), Ник Маршалл и Аллан Тейлор

Эмблематичность изображений на широкой линии не вызывала сомнений. Эти изображения обозначали расклад сил, расклад конфликтующих сторон. Огненная и как будто плавающая сферическая форма могла восприниматься сразу и как космическое тело, угрожающее миру героев, и как символ той планеты, где будут происходить все перипетии сериала, и как символ основного «яблока раздора», то есть, верховной власти. Парадокс заключается в том, что в названии сериала обозначено именно символическое место центральной власти, откуда вершатся судьбы мира, throne. И в самих сериях Железный трон, сделанный из мечей разных королевств, периодически фигурирует как главный символ власти и мечтаемое достижение многих героев. Однако заставка не визуализирует образ трона, а подменяет его образом планеты-мяча, планеты-яблока, планеты-раскаленного шара. Тем самым, речь идет не о власти над миром, но о самом мире и о символе того мироздания, где обитает человечество, пытаясь своим мирозданием жонглировать, играть, манипулировать, устраивая нескончаемую «игру переоценок», когда на жестокость иерархических структур, устанавливающих порядки, отвечают новой жестокостью неповиновения, разрушения. Пока некоторые борются за власть, на самом деле идет борьба за определение судьбы мира, а не обладателя власти. А мироздание, планета людей – раскалена, опасна для тех, кто желает с ней играть, и сама находится в опасности. Сгусток взрывоопасных горючих энергий, в управляемость и подвластность которых верится слабо, – вот что такое сферическое тело в кадре.

Этот символический предмет контрастирует с основными образами опасности в самих сериях. А там это – Зима, ледяная Стена, мнимо делящая мир на цивилизацию и дикую местность, создающая лишь видимость защиты от снежных просторов, где обитают белые ходоки, нелюди. Заставка показывает, что всякая символизация относительна, а суть одна – смертельная опасность грядет, она близко, вернее, она всегда в мире людей.

Сферическое тело исчезает, отдавая весь простор кадра некоей карте и механизму сразу. Механизм «Игры престолов» чем-то неуловимо ассоциируется с Механизмом лесопилки «Твин Пикса».

И вот перед нами уже другой Механизм, он тоже постоянно работает, у него тоже есть колесики, винтики. Или как бы есть – так в проекции сверху выглядят крыши башен и некоторых других строений, спаянных воедино с ландшафтом и развивающихся на нем, подобно растительным формам.

Визуальный образ колеса, особенно не встроенного в привычные бытовые предметы, всегда может актуализировать смыслы, связанные с колесом фортуны, с решением судеб. В отличие от заставки «Твин Пикса» колес на этот раз много, речь идет о многообразии потенциальных возможностей обрести разные линии жизни. Множество сил судьбы одновременно участвуют в воплощении тех или иных паттернов бытия героев.

Растут здания, вздымаются стены и колонны, протягиваются мосты, ландшафт постоянно меняется. На наших глазах возникают письмена, обозначающие особо значимые местности и города – Мейерин, Браавос, Железные острова, утес Кастерли, земли «одичалых» и пр. Высятся белоснежная Стена и ползет по Стене темная коробочка лифта, поднимающая грузы и людей на самый верх, где несут свою вахту стражи Ночного Дозора. Заставка являет собой эмбрион многосезонного нарратива, нуждающегося в обозначении внутренних правил игры, в эстетизированном путеводителе по миру Семи Королевств. Карта изначально и была придумана для того, чтобы зрителям стало проще ориентироваться в географии фантазийной вселенной. Мы осваиваем мир «Игры престолов», летя вместе с киноглазом над ландшафтом-механизмом. Полет этот свободен и прихотлив. Иногда киноглаз как бы ложится на бок, и мы видим повернутое изображение. Так свободно летать, переворачиваться в полете и реять над гигантским пространством, то поднимаясь выше, то почти стелясь по земле, могут в мире «Игры престолов» только драконы, а еще, быть может, почтовые вороны, и Трехглазый Ворон, обладающий способностью видеть все, и в прошлом, и в будущем. И то, что мы видим, это не только картина мира, выстраиваемая авторами, но и взгляд «изнутри» иррационального мира, с точки зрения природных и магических существ, хтонических и сверхчеловеческих сил.

У Механизма, представленного в заставке, есть особенность – его невозможно отделить от окружающего пространства, он сам и есть вся пространственная среда. А среда эта одновременно – и поверхность земли, и ее картографическое отображение, то есть сразу и живое пространство, и его условная искусственная модель. Механизм универсален, это абсолютная данность. Он и почва, и вырастающие здания с башнями, и стены, и орудия. Каждая трансформирующаяся деталь не существует отдельно от Механизма, но является его фрагментом. И ничего иного, кроме Механизма, быть здесь не может. В четвертом сезоне на поверхности Механизма-ландшафта появляется некий железный воин в доспехах – эта механическая фигурка может восприниматься и как собирательный образ воина, и как игрушечный сэръ Грегор, жестокий и преданный королеве Серсее после его возвращения к жизни. Появляется и скульптурное изображение крылатой девы, отсылающее к Дейнерис, матери драконов. Скульптура крылатой девы венчает строение, напоминающее о зиккурате и пирамиде одновременно. А стелу, растущую ввысь, обвивает Дракон с длинной шеей. Все новые на карте местности персонажи – живые лишь отчасти, если вообще живые. Прежде всего они есть продолжение динамики развертывания Механизма, детали его архитектурных и скульптурных композиций.

Если развивать сопоставление с заставкой «Твин Пикса», роль Леса в заставке «Игры престолов» не предусматривается, в этом мире не может быть ничего автономного, что полностью противоположно Механизму. И магическое дерево с бордовой листвой, в ветвях которого может обитать всевидящий Трехглазый ворон, растет в Механизме-ландшафте точно так же, как и башни, в том же ритме неотвратимого имперсонального действия. И снова Линия человечества, линия с четырьмя гербами пересекает Механизм-ландшафт. Линия не соприкасается с Механизмом, но пребывает в свободном пространстве, однако не в свободном парении. Словно ее что-то держит, делает устойчивой, неперемещаемой и нетрансформируемой. Линия-пояс, линия-меч, линия-путь невольно символизирует те силы, которые как-то сдерживают пространство-карту, пространство-игру и актуализирует человеческое присутствие. Но это не присутствие одинокого индивида, аналогичного одинокой лесной птичке. Скорее, это обозначение важности человеческих множеств, действующих в пространстве Механизма фортуны или «мультифортуны». Механизму, воплощающему стихию больших магических и при-

родно-исторических процессов, противостоят не единичные индивидуумы, но несколько сообществ, человеческих объединений, каждое из которых претендует на право решать судьбы всех смертных.

Вид бескрайнего Механизма-универсума навеян компьютерной эпохой, тем более что компьютерные игры входят в данный трансмедийный проект, предлагающий варианты «вселенной» в разных видах медиапродукции [196]. И апелляция к виртуальной среде компьютерного экрана, каждый миллиметр которой должен быть проработан и заполнен иллюзорной визуальной материей, конечно же, влияет на стилистику зримой фактуры заставки. Однако это не просто внешняя стилистика, это своего рода визуализированная модель устройства мироздания. Ничто и никто не могут соблюсти свою автономность и самооценку, все живут, преобразуются и исчезают, будучи частью общего надличного целого, будь то законы рода или законы Механизма. Эти законы непреложны, их осуществление перманентно и неумолимо.

Но надличные законы могут не являться единой системой с общим стержнем, а представлять мультисистемную динамику, симультанное бытие разных систем ценностей и идеалов, религий и безверия, магических энергий и волевых устремлений. И вопрос в том, с какой именно составляющей мультисистемного бытия больше связан тот или иной герой, та или иная личностная установка. Примерно таково послание, транслируемое заставкой.

Работа всеобъемлющего Механизма происходит под музыку Рамина Джавади, рождающую ощущение мощной неотвратимости творящейся истории, непредсказуемых из момента настоящего, хотя и предначертанных свыше событий. В этой музыке нет трепета человеческих переживаний, нет самого человеческого дыхания (которое, напротив, ощущалось у Анжело Бадаламенти в «Твин Пиксе»), это глас надчеловеческой суровой стихии. Здесь такая стихия доминирует полностью, и в диалог ей вступать не с кем. Первые три сезона заставка начинала свое разворачивание с середины второй минуты серии, после монтажа ключевых сцен предыдущих серий (*previously on*). С четвертого сезона заставка начинает серии. Сериал решил проблему увлечения аудитории своим повествованием, и уже не считает необходимым прилагать особые усилия и с помощью долгих тизеров втягивать зрителей в просмотр. В процессе разворачивания Механизма перед нами несколько раз мельком проносится огненная горячая сфера, «тело» опасности и мечты. Пребывание в кадре Линии человечества существенно сокращается, становясь все более дежурным и обозначающим. Доминирующую же роль в заставке с ее многослойной символизацией все более ощутимо играет Механизм-ландшафт.

Сериал, поставивший своим слоганом фразу «*All men must die*» и превративший в сленговое выражение «*Winter is coming*» отталкивается именно от убеждения в неотвратимости происходящего передела мира и того, что ни один из персонажей не застрахован ни от чего. С таким же успехом слоганом сериала могла стать фраза «*С каждым может случиться все, что угодно фортуне*».

Ни один герой, даже самый обаятельный и благородный, не застрахован от вероломного убийства. Ни один герой, даже самый умный и честный, не застрахован от нравственных ошибок. Авторы пытаются отказаться от миссии высших судей и модераторов судеб персонажей, создавая иллюзию личного невмешательства в происходящее. Правда, другой мощной стихией, которую не может отменить авторская воля, окажется любовь зрителей, испытывающих глубокую личную привязанность к некоторым персонажам, а потому не способных смириться с их выбыванием из многосезонного сериала.

Одиночкам тут не место

В целом заставка «Игры престолов» убедительно говорит о том, в каком мире мы живем и как его расцениваем – это постиндивидуалистический, хтонический и в то же время почти автоматизированный Механизм-универсум, за пределы которого выпрыгивать или «улетать» попросту некуда. И одиноким птичкам здесь не место. Если полагать, вслед за Никласом Луманом, что общество само себя наблюдает и истолковывает посредством медиапродуктов^[197], экстернизирующих общественные настроения, то «Игра престолов» демонстрирует представления современного человека о мире как о грозной иррациональной стихии, безжалостной к отдельному слабому индивиду и не оставляющей ему почти никакой свободы.

Можно предположить, что нынешнее могущество транснациональных корпораций инспирировало мотив власти, основанной на гигантском капитале^[198]. А эпоха глобализации в целом привела к ощущению малости автономной личности перед лицом каких-либо могущественных сообществ, учреждений, структур. И заставка сериала закономерно воплощает настроения тревоги, зависимости, но и завороченности развитием жизни сразу всей цивилизации и всего универсума. Вместе с тем, драматические переживания вуалируются в эффектной, впечатляюще декоративной аудиовизуальной материи.

При всей разнице творческих стратегий, заставки обоих сериалов представляются внутренне взаимосвязанными. Кажется, что ранние заставки «Игры престолов» сделаны не без влияния «Твин Пикса», а новая заставка Дэвида Линча учитывает картину мира, транслируемую в «Игре престолов». Теперь в заставке «Твин Пикса» тоже чувствуется мерное движение над земной твердью, в мерном «облете» или парении, которое производит не какое-либо живое существо, но некая надсубъектная стихия. Пространственный образ темной энергии, которая не приходит и не уходит, но лишь активизируется или отдыхает, однако нигде не локализована и заперта, – тоже соотносим с современной эпохой разрушения барьеров, эпохой транснационального бизнеса, трансмедийных проектов, мира, пронизанного коммуникационными системами. Оба сериала улавливают нынешнюю структуру мирового сообщества и демонизируют ее.

От первого сезона «Твин Пикса» к третьему, вышедшему в одно лето с шестым сезоном «Игры престолов», наблюдается своего рода эволюция образа Механизма, то есть иррационального, в большинстве случаев враждебного человеку устройства мира. Если в начале 1990-х рядом с Механизмом было возможно существовать одиночкам, действующим только от своего лица, на свой страх и риск, то теперь, во второй половине 2010-х, отдельные самостоятельные существа – утраченный вид. Таков вердикт заставки.

Само повествование романного типа в «Игре престолов» все-таки упорно отстаивает веру в роль личности, способной влиять на жизнь мира в целом. Героев и героинь, объективно служащих радикальным сломом драматических ситуаций, набирается довольно много. Картина мира в сериале не тождественна картине мира в заставке, но скорее спорит и борется с ней. Однако эта борьба требует активного использования мотивов чуда, магического деяния, спасительной случайности. Видение мира в повествовании «Твин Пикса» третьего сезона гораздо сумрачнее и ближе настроениям заставки «Игры престолов», что является отдельной темой.

Примечания

- [186] Разлогов К. Э. Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей». // Города мира – мир города. М.: НИИ ПАХ. 2009. С. 93.
- [187] Devlin W. J. and Biderman Sh., eds. *The Phylosophy of David Lynch*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky. 2011; Silverman E. J. and Arp R., ed. by. *The Ultimate Game of Thrones and Philosophy: You Think or Die*. Newport: Carus Publishing Company. 2017.
- [188] Larrington C. *Winter is coming. The Medieval World of Game of Thrones*. London, New York L. B. Tauris & Co. Ltd. 2016. 252 p.
- [189] Gjelsvik A., Schubart R., eds. *Women of Ice and Fire: Gender, Game of Throne and Multiple Media Engagements*. Bloomsbury Publishing. 2016. 288 p.
- [190] Diaz-Diocaretz M., Herbrechter S., eds. *The Matrix Theory*. Amsterdam Rodopi. 2006. 314 p.; Gillis S., ed. by. *The Matrix Trilogy: Ceberpunk Reloaded*. London: Wallflower Press. 2005. 195 p.
- [191] Berndt K., Dr., Stevaker L., Dr., eds. *Heroism In Harry Potter Series*. Farnharm Ashgate Publishing Ltd. 248 p.; Mulholland N., PhD., ed. *The Psychology of Harry Potter. An Unauthorized Examination of the Boy Who Lived*. Dallas, Texas: Benbella Books, Inc. 2006.
- [192] Creeber G. *Small Screen Aesthetics: From Television to the Internet*. London: British Film Institute. 2013. 192 p.
- [193] Manovich L. *The Language of New Media*. MIT press. 2001.
- [194] Маньковская Н. Б. *Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс*. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга. 2009.
- [195] Taylor C. A. *Inside HBO's Game of Thrones: Seasons 3 & 4*. San Francisco: Chronicle Books. 2014. P. 15.
- [196] Shacklock Z. «A reader lives a thousand lives before he dies»: *Transmedia Textuality and the Flows of Adaptation*. // *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R. R. Martin's A Song of Ice and Fire*. Ed. by Battis J., Johnston S. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2015. P. 265—270.
- [197] Луман Н. *Общество как социальная система*. М.: Логос. 2004. С. 50.
- [198] Ewing J. *The Iron Bank Will Have Its Due*. // *The Ultimate Game of Thrones and Philosophy: You Think or Die*. Silverman E. J. and Arp R., eds. Newport: Carus Publishing Company. 2017. P. 127.

Екатерина Сальникова Эстетика современного артхаусного кино и сериала. Общие наблюдения

Оговоримся сразу, что данная статья преследует цель ввести читателя в проблемное поле современной эстетики больших экранных форм, обозначить некоторые наиболее существенные аспекты и остановиться на типичных элементах художественной материи. Но в рамках статьи совершенно невозможно погружаться в вопросы авторских стилистик и, тем более, различий национальных кинематографических и телевизионных школ.

Как показывает опыт авторов большого коллективного труда «На рубеже веков...», изданного ВГИКом, даже силами многих авторов возможны лишь краткие обзоры отдельных национальных экранных искусств, но не их последовательные сопоставления^[199]. Кроме того активно развиваются транснациональные экранные проекты, связанные с активным взаимодействием нескольких национальных школ и индустрий, а также многовариантные адаптации. Современная медиасреда во многом направлена на развитие наднациональных проектов. За скобками нашего внимания остается и феномен восточных сериалов, что мы оставляем специалистам по восточному искусству.

Отдельного большого разговора потребовало бы рассмотрение вариантов условности и эстетических нюансов демонстративно авторского кино, выходящего далеко за рамки жизнеподобия. Питер Гринуэй, Эмир Кустурица, ЙосСтеллинг, Оливер Хиршбигель, Том Тыквер, ФолькерШлендорф, Педро Альмодовар, Алехандро Аменобар, Хулио Медем, Тор Фридриксон, БалтазарКормакур, Лео Каракс, РойАндерссон, Ульрих Зейдель, ЭкторасЛигизос и многие другие – можно долго заниматься перечислением имен ярких режиссеров мирового кино. И писать тома об их творческих мирах, тем более, что мир каждого такого режиссера являет вариант авторской большой экранной формы. Однако все это непременно увело бы нас в смежную тему авторского начала в современных экранных искусствах.

Одним словом, мы осознаем, сколь много не вмещается в нынешнее исследование. Однако кое-что полезное для будущих, более развернутых работ, нам все-таки хочется запечатлеть. Эстетика современных больших экранных форм – это весьма сложное, многоаспектное явление. Мы будем довольно тезисно излагать наши наблюдения, приводя всего несколько конкретизирующих примеров, но не стремясь исчерпать все реалии современных экранных произведений – иначе наша работа потонет в безбрежном море конкретики, которую все-таки удобнее фиксировать в более свободном формате книги, а не статьи.

Итак, начнем с того, что на сегодняшний день серьезные, качественные сериалы и некоторые типы артхаусного кино находятся в режиме активного взаимовлияния. Поэтому логично рассматривать их вместе, не противопоставляя друг другу, хотя они и не тождественны эстетически. Европейские сериалы испытывают воздействие энергетически мощных американских сериалов, но последние, в свою очередь, уже совсем не те «американские сериалы», какие снимались во второй половине XX века. Они все больше усваивают эстетические нюансы британских сериалов. То есть без всяких стеснений отказываются от «голливудскости», от поэтики сверхчеловеческих персонажей, мелодраматизма и глянца, резко повышают долю натурализма, индивидуальной специфики героев, скепсиса в атмосфере и эксцентрики в образах действующих лиц и самих сюжетах.

Впрочем, в отдельных случаях в американских сериалах можно различить взаимосвязь с европейскими традициями. Так в «Моцарте с джунглях» временами чувствуется ностальгия по феллиниевской атмосфере, особенно в сцене игры на бокалах (1-й сезон, напоминание о фильме «И корабль плывет») и сценах общения Родриго с итальянской оперной примадонной (2-й сезон, мотив из «Сладкой жизни»). В «Нарко» же ощущается соотношение с ита-

льянской криминальной драмой, будь то «Признание комиссара полиции прокурору республики» или сериал «Спрут». Также западные сериалы (и отчасти экранные искусства в целом) активно усваивают «скандинавскость», живописно отображая «маргинальность, фаталистичность, безысходность, потерянность» героев, то есть ровно те качества, что характерны, по мнению К. Иванниковой, для финского кино ^[200].

Так что артхаусная ориентация больших экранных форм в целом имеет европейские акценты. Российские сериалы [10] и артхаусное кино являют особый случай. Эстетически они не едины. В последние годы мы довольно много писали об отечественных сериалах, в настоящее время сосредоточимся больше на зарубежных.

Обозначение «артхаусный» в настоящее время все более становится сродни серьезному термину, применяемому искусствоведами и эстетам ^[201]. И этот термин, получающий признание в академической науке, иногда несколько теснит привычный и широко распространенный термин «авторское кино». Это не означает ослабления позиций самого авторского кинематографа. Он существовал с самой ранней поры немоего кино, до того, как понятие авторского кинематографа было введено в сферу критики и киноведения. И продолжает бурно развиваться в наши дни.

Однако, как нам кажется, сегодня условный и даже сленговый термин «артхаусное кино» в ряде случаев оказывается несколько органичнее термина «авторское кино» – по той причине, что иногда авторское начало желает оставаться как можно более неуловимым. Но что такое артхаусный изначально? Это просто не голливудский. То есть кино, произведенное не на голливудских студиях, а где-то вне этого – на независимых студиях США или в других странах. Еще полтора десятилетия назад об этом изначальном смысле слова артхаусный помнили. Артхаусное кино противопоставлялось мейнстриму, то есть, голливудскому кинематографу. Это чисто формальное деление, и реалии мирового кинопроцесса внесли свои коррективы в употребление обозначений. Артхаус и мейнстрим в наши дни стремятся навстречу друг другу, и коммерческий развлекательный фильм, претендующий на большой успех, нередко несет в себе черты серьезного некоммерческого кино.

Во многих странах есть студии, компании и отдельные режиссеры, сценаристы, художники, которые работают вполне в голливудском стиле – снимают сложнопостановочное кино, по типу американских блокбастеров с присущим им размахом и неизбежными условностями. Это вполне традиционное и рассчитанное на традиционно мыслящего зрителя, коммерческое жанровое кино. Его могут снимать талантливые и знаменитые режиссеры, однако их целью будет не выйти за пределы жанра и коммерческого развлекательного стиля коммуникации с аудиторией, но остаться в рамках того и другого, однако подняв на высокий уровень и даже, возможно, приготовив несколько художественных сюрпризов. Такова стилистика работы Никиты Михалкова или Люка Бессона. Такова сущность индийского «Болливуда».

Параллельно с кинематографом голливудского типа развивается кино, не ставящее целью достижение коммерческой прибыли, не рассчитанное прежде всего на развлечение аудитории (хотя не отрицающее во множестве случаев развлекательные функции, что требует отдельной статьи), но стремящееся создать содержательное высказывание о мире и человеке, выразить современное видение наиболее драматичных сторон действительности и состояний человеческой души.

Сила воздействия в таком кинематографе может быть связана не с обилием внешних эффектов, но с созданием оригинального повествования, насыщенного порой очень непривычными картинками бытия. Такое повествование отменяет многие устоявшиеся представления о правилах съемки, о канонических для жанра решениях.

Во второй половине XX века эта стилистика была связана напрямую не только с ярко личностным видением мира, но нередко и с усложненным авторским языком ^[202]. Авторское

кино, ассоциирующееся с именами таких выдающихся режиссеров, как Федерико Феллини, Микеланджело Антониони, Паоло Пазолини, Лукино Висконти, Марко Феррери, Луис Бунюэль, Ингмар Бергман, Анджей Вайда, Кшиштофф Занусси, Кшиштофф Кесьлевский, Марлен Хуциев, Юлий Райзман, Андрей Тарковский, Сергей Параджанов, Вадим Абдрашитов и пр., нередко было сложно воспринимать неподготовленному зрителю, не привыкшему к обилию метафорических образов, авторской притчевости или театрализации кинонарратива. Широкая аудитория не очень-то желала разбираться в семантических напластованиях художественной материи и в переливах режиссерских интонаций. Хотя, конечно, усложненность художественного языка отнюдь не каноническое условие авторского кино. Тот же Хуциев, как и Феллини, Иоселиани, Абдрашитов могут быть вполне понятными для широкой аудитории. Главное – глубоко личностный подход к человеку и миру, индивидуальное переживание конфликтов бытия в образной материи кино. Иногда именно эти черты означали усложненность – с точки зрения обыденного понимания – мировоззрения режиссера, наличие философского мышления в форме экранного искусства.

Случалось и так, что, приходя в формат сериала или многосерийного фильма, режиссер авторского кино и в него привносил свою усложненность мировидения. Например, «Берлин, Александерплац» (1980, 14 серий) Райнера Вернера Фассбиндера уже с самого начала задает тон невероятного экзистенциального напряжения, предкатастрофической взнервленности, разрушающей атмосферу прозаизма и обыденности. Мужчина средних лет выходит из тюрьмы и в ужасе зажимает уши, услышав звуки разомкнутого «свободного» мира. Он почти корчится – от какой-то не вполне физической боли, но от нахлынувшего страха. Служитель тюрьмы замечает странное поведение и начинает излагать целую «теорию суеверия», согласно которой нельзя ни в коем случае оборачиваться, выходя на волю. Иначе вернешься обратно. Все знают об этом, но почему-то многие оборачиваются и многие потом возвращаются – провозглашает служитель.

Героя не выпускают, но, скорее, «выставляют» на волю – и он тут же начинает многократно оборачиваться, поскольку на него то и дело норовят наехать автомобили. Он уворачивается от них, нелепо полубежит-полупрыгает, передвигаясь почти с танцевальной экспрессией. Далее он встречает странного незнакомца, начинающего рассказывать историю-притчу о человеке, который умел найти подход к любому и не боялся людей... Как и в начальной сцене, персонажи практически не живут простой, обыденной жизнью. Они каждое мгновение решают сложные экзистенциальные вопросы о подлинности свободы и реальности ее присутствия в мире, о страхе и предопределенности судьбы. Герои существуют в режиме почти театрального диалога – но при этом внутри подробно проработанной, по-кинематографически жизнеподобной среды тюремных врат, городской улицы, запущенной квартиры. Если зритель сразу не подключится к этому внебудничному типу бытия в кадре, если не почувствует, что внешние элементы жизнеподобия органично сосуществуют с вопиющей условностью, вырывающей и героев и аудиторию из профанного бытового мира, и что это и есть эстетическое свойство произведения, – все происходящее будет казаться нелепым, надуманным, искусственным.

Современный артхаус тоже не попускает вкусам и инерции восприятия широкой аудитории. Мы сосредоточимся преимущественно на эстетическом направлении, связанным с развитием иллюзийного жизнеподобия, нейтрализацией ярко выраженного, «кричащего» авторского начала, сообщением нарративности некоторых элементов подчеркнутого прозаизма, «замусоренности» проходными сценами. Именно эта внешне замедленная, визуально нейтральная нарративность оказывает воздействие на эстетику современного сериала.

Так, например, американский сериал о войне в Ираке «Generationkill» не имеет ничего общего с эстетикой популярного фильма «про войну». Шведский сериал «Правительство» очень мало похож на популярное повествование о политических интригах, он дотошно сух

и не склоненутрировать драматизм политической борьбы, стремясь показать ее без идеализации и сгущения мрачных красок.

От зрителей, выросших на авторском кино второй половины XX века, иногда можно услышать такие риторические вопросы по поводу подобного артхаусного кино:

«Ну и где тут искусство?», «У них что ли вообще нет образов никаких?
Как так можно и почему я должен это смотреть?»^[203]

Но современный режиссер нередко чувствует, что не имеет права быть художественно сложным, высоко «культурным» и уж тем более изысканным, – потому что тогда он окажется неправдивым. Режиссер и оператор словно держат себя за руки, периодически останавливаются и говорят себе – стоп, слишком много искусства. Но нужна достоверность без риторики, нужна реальность жестокости, реальность беспросветности, реальность бездушия и меркантильности, социальной несправедливости и государственного цинизма, показанная такой, какая она есть, даже вопреки эстетическим законам.

Из этого ощущения неуместности авторского почерка, как и вообще купания в возможностях своей творческой индивидуальности, выросло требование Триера и Винтерберга в «Догме 95» исключить из титров имя режиссера. Но дело не в титрах как таковых. Из данной установки вырастают фильмы, совсем не обязательно выполненные по канону «Догмы...», но подчеркнута нейтральные, как бы без «авторской» образности, картины вроде «Мюнхена» и «Линкольна» Стивена Спилберга или «Че» Стивена Содерберга, многие фильмы Михаэля Ханеке, братьев Дарденнов, Кена Лоуча, Нанни Моретти, Андрея Звягинцева, Бориса Хлебникова, Алексея Попогребского, Кирилла Серебренникова, Сергея Лобана.

Не усложненный язык, не авторская оригинальность, которую следует уметь разгадывать, даже не сложность создаваемой в кадре картины мира играют решающую роль. Но – та степень боли и отчаяния, нередко разочарования в человеке, та степень безнадежности, тот уровень бескомпромиссности в показе проблем бытия, которые бывает трудно эмоционально выдерживать. Одним из апофеозов подобного артхауса, чрезвычайно неброского, не содержащего никаких «вкусных» натуралистических сцен, ничего внешне эпатазирующего, является, на наш взгляд, «Нелюбовь» Андрея Звягинцева. Впрочем, как и «Любовь» Михаэля Ханеке. «Нелюбовь», при этом, словно нарочно напичкана завуалированными цитатами из авторского кино (которые может не прочесть простой зритель). Но они, тем не менее, не несут в себе решающих смысловых акцентов, и неспособность их выявить и прочесть не означает невозможности увидеть суть фильма.

В «Любви» такого множества цитат нет. Но оба фильма, по признанию многих подготовленных зрителей,

«было трудно смотреть», «даже иногда приходилось закрывать глаза,
чтобы это выдержать».^[204]

Вместе с тем, совершенно неподготовленные зрители, далекие от гуманитарной науки и современного искусства, но способные внутренне подключаться к тяжелым, неэстетизированным, мучительно дисгармоничным переживаниям, были вполне способны смотреть фильм и понять содержание картины. Сложным для восприятия оказывается сегодня образ мира, с которого счищены почти все слои гармонии, благообразия, романтических и гуманистических иллюзий. Больших душевных усилий требуют от зрителя экзистенциальные кинодрамы в «голом виде», без авторской велеречивости, без разработанного языка образов, которыми бы окутывались мрачные смыслы и которые могли бы амортизировать эмоциональный удар, производимый авторским высказыванием.

В таком кино brutальное часто происходит не из визуальности, но из осознания смысла происходящих событий. Ради силы воздействия этих смыслов режиссер даже иногда отка-

зывается от изрядной доли кинематографичности, придавая происходящему сухую лаконичность, пространственную условность сценического искусства. Так действует Ларс фон Триер в «Догвилле» (2003), Питер Уоткинс – в «Коммуне» (2000).

Впрочем, и ярко выраженное авторское начало вкупе с фантастическим сюжетом тоже могут внешне следовать стилистике визуальной нейтральности, подчеркнутой неживописности картины мира. Например, «Лобстер» Йоргоса Лантимоса показывает антиутопическое будущее, в котором люди, не нашедшие себе супружеской пары, подлежат превращению в животных. А в «Убийстве священного оленя» того же режиссера есть элементы мистического иррационализма происходящего. Однако, по сути, никаких визуальных обозначений выхода за пределы обыденного рационального измерения в художественной ткани фильмов нет.

В «Лобстере» (2015) мы видим отель, похожий на обычный отель. В нем устраивают танцевальные вечера в ретро стилистике, с музыкальными номерами, исполняемыми немолодыми эстрадными певцами. Общие собрания в конференц-зале очень похожи на современные практикумы, семинары, мастер-классы или коллективную терапию, ставшие частью массовой культуры. Лес похож на лес, а город – на обычный немногочисленный город. Нам не покажут ни процесса превращения человека в животное, ни внутреннего мира этих «трансзооморфных» созданий. Наказания провинившимся подчеркнута обытовлены – человек, пойманный за мастурбации, принуждается к поджариванию кисти правой руки в тостере, и происходит это в столовой параллельно с общим завтраком. Режиссер работает на столкновении банализации, обеднения визуального ряда, с фантастикой драматических ситуаций, тем самым приближая происходящее к зрителю, к его знанию реальной современности. Переживание ужаса происходящего может возрасти, поскольку нет никаких стилистических указаний на то, что перед нами какой-то другой мир, не наш, не здешний.

Не менее принципиально переключение с внешней масштабности, эпического регистра на камерные, малофигурные композиции в тех сюжетах, где это менее всего ожидаемо [36]. Так, в «Молчании Жанны» (2011) Филипа Рамоса нет никаких массовых сцен, никакого «пышного средневековья». Пропущена и кульминация, коей, по всем канонам является суд над Жанной

Д«Арк (КлемансПоэзи) – но зато нам долго показывают, как героиню лечат и приводят хотя бы в полуживое состояние после попытки самоубийства, когда она сделала шаг вниз по стене замка, ставшего ее тюрьмой. Жанну долго везут к месту суда, добиваются от нее признания в грехах. И все попытки спасти Жанну выглядят жалко. А в финале пепел Жанны просто высыпает в мутную речушку двое стражников, горланящих песню с проклятиями ведьме. Вот и все, что остается от человека, от спасительницы Франции, от красивой молодой женщины, если это сочтено целесообразным, говорит фильм, вынося приговор обществу как таковому – не средневековому, не французскому или британскому, а обществу во все времена.

По интертекстуальным коннотациям произведений настоящего периода и сравнительно недавнего прошлого можно отследить, как далеко мы продвинулись в настроениях безнадежности и отчаяния, которые можно назвать существенными составляющими современной эстетики. Этот настроенческий регистр во многих случаях объединяет и роднит современные произведения, далекие друг от друга по стилистике.

В картине «451 градус по Фаренгейту» (1966) Франсуа Трюффо по роману Рэя Брэдбери есть эпизод, в котором герой, уже взбунтовавшийся, вступивший в конфликт с общественной машиной и находящийся в бегах, показан зрителю сзади – его коротко стриженный затылок мелькает между бордовыми кирпичными заборчиками на пустынной улочке города будущего. Ландшафт внешне идиллический – но безжизненный и не сулящий герою сочувствия и помощи. Кирпичные стены словно отталкивают от себя удаляющийся силуэт. Это утопическая картина участи одиночки, решившего пойти против системы. Вид убегающего ото всех героя рождает ощущение беспомощности индивида, оказавшегося в общественном вакууме.

В фильме «71» (2014) Яна Деманжа главный герой, солдат британской армии, прибывшей усмирять в очередной раз беспокойную Ирландию, оказывается один на враждебной территории. За ним охотятся службы обеих сторон конфликта, и каждой проще убить парня, чем спасти его. Герой точно так же бежит вдоль кирпичных стенок, за которыми стоят мирные, кажется, что глуповато-невинные, как с картинки, частные коттеджи. И также мелькает его стриженный затылок... Но безнадежности в этой ситуации гораздо больше, поскольку антиутопическая мизансцена участия одиночки возникает уже посреди реальности, классифицируемой как достоверное историческое прошлое.

В том же фильме Трюффо нам показывали телепрограмму, о которой у Рэя Брэдбери только говорилось. Персонажи на экране вели тупейшие, с множеством повторов, механистические диалоги:

- *Надо пригласить больше людей.*
- *Это мысль.*
- *Позовем Лотти и Джеймса, нас будет шестнадцать.*
- *Если один заболит, все же останется не тринадцать.*

Современный компьютер ведет беседу гораздо более человечно.

Трюффо конструировал телевизионную драму антиутопического будущего, прогноз о том, чем будут «кормить» телезрителей, чтобы они оставались людьми с крайне низким духовным потенциалом, без чувства драматизма жизни как таковой. В «Лобстере» очень похожие монологи ведут сами люди, и никак иначе они разговаривать не могут:

- *Баскетбольный мяч весит где-то 550—650 граммов. Вы это знали?*
 - *Нет, я не знала.*
 - *Да. Вес различается для мужчин и для женщин. Но примерно таков.*
- Знаешь, сколько весит волейбольный [46] мяч?*
- *Нет. Но хочу узнать.*

Как бы ни были дегуманизированы человеческие сообщества – официальное, требующее тотальной «парности», и оппозиционное лесное, наоборот, запретившее парность и карающее за проявления любви и даже легкий флирт, – а самым чудовищным являются живые, непосредственные симуляции любви, и даже само чувство. Любовь понимается персонажами как обязательное буквальное сходство в каком-нибудь аспекте. Так, хромающий молодой человек (Бен Уишоу) сожалеет о том, что появившаяся в отеле девушка хромает лишь временно, из-за ушиба. Была бы ее хромота непреодолима, они могли бы образовать пару. Молодой человек обращает внимание на девушку, у которой часто идет кровь из носа. Он начинает симулировать такие же кровотечения, и это помогает ему образовать пару, получить в качестве бонуса проживание на яхте, одним словом, шанс остаться в обличье человека. Главный же герой, сбежав из отеля в лес и влюбившись там вопреки всем запретам, не может придумать ничего другого, как ослепить себя, когда его любимую женщину (Рейчел Вайс) ослепляет лидер одиночек (Леа Сейду). Живые люди, даже вырвавшиеся на свободу, ведут себя как автоматы, запрограммированные автоматами с крайне смутными представлениями о чувствах вообще.

В фильме Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» (1971) главный герой, комиссар полиции умирал в тюремном кинозале рядом с хохочущими арестантами, среди которых он пребывал в ожидании суда после своего выстрела в одного из главарей мафии. При входе в кинозал двое убийц пронзали его чем-то острым, и теперь он истекал кровью в окружении истерического гогота, достаточно искусственного, служащего скорее символом того бездумного состояния, той малой вменяемости, в какой находится социум, сделавший преступление нормой. В финале балабановского «Морфия» (2008) цитируется финал Дамиано Дамиани. Только кинозал находится в обычном городе, сидят в нем свободные, «нормальные» люди. В их гуще оказывается герой, доктор Поляков, не способный

больше ни продолжать сопротивление морфию, ни жить вместе с ним. Заражаясь истерическим хохотом окружающих, герой стреляется. Его состояние резко отлично от состояния умиравшего комиссара полиции, продолжавшего, при этом, владеть собой и всем строем своих действий сопротивлявшегося общепринятой преступности в высоких кругах власти, закона, бизнеса. Финал «Морфия» происходит в мирной повседневности, революционный хаос остается где-то за кадром, его нельзя напрямую ни в чем винить. В кадре же – врач, не способный врачевать свое время, сам уносимый неумолимой жестокостью эпохи, ее равнодушием к жизни отдельно взятого индивида. В отличие от героя «Признания...» герой «Морфия» умирает раздавленный историей, бескрайней провинцией, случайностью. И некого назвать виновником его злосчастной судьбы.

Ключевые мотивы

В медийной среде происходит интенсивное взаимодействие информационных блоков, в частности, эстетической информации в формах творческих идей, мотивов, сюжетов, жанров, приемов, архетипических образов. Интернет-среда отличается нефиксированностью иерархических градаций, динамикой сопоставительных пространств, бессистемностью нарастания количества потенциально доступного художественного контента. В такой среде – а она до известной степени влияет и на медийное пространство по эту сторону экранов – важно не затеряться, быть востребованным, воспринимаемым.

Новизны слишком много и в окружающей действительности. И современный человек далеко не всегда жаждет исключительно нового, ведь оно в известной мере мобилизует, требует брать на себя внутреннюю смелость в личностной интерпретации увиденного, в постижении «с нуля». Многие современные авторы стремятся рационально дозировать уровень художественной новизны, сообщать своим произведениям статус неотъемлемых составляющих медиасферы, тесно связанных с другими ее составляющими, встроенными в «сеть» художественных образов, мотивов, трендов. Делается ставка на зрительскую радость встречи со знакомыми принципами жизни вымышленного мира, удовлетворение от узнавания уже виденного, проведение аналогий и сопоставление с другими вариантами использования сходных мотивов. Этот принцип использует не только массовое коммерческое кино и ТВ, но и сложное артхаусное искусство. Например, фильм «Возвращение» (2003) Андрея Звягинцева поставил в центр проблему «случайной» смерти, одну из наиболее дискуссионных и уже многократно воплощенных в западном артхаусном кино конца XX – начала XXI вв. В фильме «Мне не больно» (2006) Алексей Балабанов использует сюжетный ход, аналогичный фильму «И твою маму тоже» (2001) Альфонсо Куарона.

Высокая оригинальность уже не единственный или, во всяком случае, не главный идеал творческой личности. В обиход экранных индустрий входит практика давать в новых произведениях некие художественные «references», своего рода образы-ссылки на те произведения, которые уже находятся в состоянии активной медийной циркуляции. На сегодняшний день не вполне точным будет характеризовать подобное явление как «цитатность», «ассоциация» или «эпигонство», «клиширование». Скорее, речь может идти о понимании важности встраивания всякого нового произведения в художественный гипертекст эпохи, о потребности включения в перманентный имперсональный диалог лейтмотивов и образов, особо актуальных для данного исторического периода.

Сегодня в экранных искусствах можно наблюдать не столько спонтанно и неотвратимо происходящую смерть автора, выражаясь словами Ролана Барта, сколько сознательное принятие автора в жертву культурному гипертексту эпохи – но ради возможного возрождения авторского начала. Медийный успех то и дело приводит к постепенному превращению авторского приема, авторского решения в «бродячий» мотив, прием, образ, сюжет и наоборот – к приданию бродячему по сути мотиву авторских смыслов^[205]. При этом проблема первенства в актуализации того или иного мотива отступает в тень.

Любое повторение (или тиражирование, по Беньямину) на уровне художественной экранной формы уже невозможно сегодня воспринимать только как стандартизацию, выхолащивание смыслов, клиширование, формализацию. Собственно, Бернштейн убедительно показал в своей статье, что оттиски, многократное воспроизведение, повторение в древней культуре отнюдь не утрачивали своей сакральности, не утрачивали ауры, несомой изначальным оригиналом^[206]. Так что концепция Беньямина работает лишь на ограниченном отрезке истории искусства. Повторение, и даже многократное, не есть отказ от содержательности и живой органики, – в этом, пожалуй, состоит новая идеология формы и производства. Причем она вопло-

щается на многих уровнях. Адаптации оригинального сериального проекта могут оказываться более талантливыми и интересными, нежели изначальный вариант сериала (так же, как и более поздние постановки пьесы могут быть более художественными и совершенными, нежели первая постановка). Например, русско-эстонский «Мост» и франко-британский «Туннель», являющиеся адаптациями шведско-датского сериала «Мост», скорее выигрывают в сравнении с оригинальным вариантом.

В сфере оценки персонажей срабатывает тот же принцип отказа от негативного понимания повторяемости – сюжеты конкретных художественных произведений нередко воспроизводят принципы эстетической структуры.

Персонажи-роботы, копии, более поздние, нежели первая «машина», могут жить такой же сложной жизнью и обладать не меньшей эмоциональностью и глубиной переживаний, как изначальная модель – и как их создатель, что показывает сериал «Мир Дикого запада». И повторение заложенных монологов-программ выявляет не автоматизм их бытия, но умение прочувствовать и присвоить запрограммированное, сделать из этого подлинное мироощущение, от которого роботы не желают отказаться. В «Мире Юрского периода2» (2018) появляется девочка-клон, которую создали в лаборатории ее бабушки-ученого, после смерти ее мамы, дочери этого ученого. Девочка никак не проявляет своей «ненатуральной» природы, это обычный хороший ребенок.

Также и прием, действие или сюжетное звено, повторяемое многократно в разных жанрах и эстетиках, не обязательно является клише, штампом, оно может быть значимым лейтмотивом эпохи и в силу этого неоднократно варьироваться. И лишь примитивное, формальное, художественно неудачное воплощение превращает лейтмотив в штамп. Среди таких центральных лейтмотивов современности – прямое, ручное проникновение внутри организма, расчленение тел и перемещение отдельных фрагментов, наделяемое символическими смыслами, стена, погружение в недра чего бы то ни было, а также утрата детей, выявляющая состояние взрослого мира.

Принципиально важно для центральных лейтмотивов их развитие в экранных произведениях, относящихся как к развлекательным, так и серьезным фильмам и «смешанным» проектам, вроде артхаусных сериалов. Причем это свободное взаимодействие, не подразумевающее какой-то определенной направленности, к примеру, от серьезного, высоко оригинального искусства к популярному или наоборот.

Мотив тактильного проникновения героя во внутренности организма, своего или чужого, иногда с извлечением изнутри неких органических или неорганических элементов, активизировался еще в научно-фантастической картине «Видеодром» (1983) Дэвида Кроненберга и в фильме «Последнее искушение Христа» (1988) Скорсезе. Герой Кроненберга вынимал из своей брюшной полости окровавленный прямоугольник кассеты, сформировавшейся прямо в его теле. Иисус же временно извлекал из своей груди сердце. Однако оба случая были скорее экранными аттракционами. Таковым являются во многом и манипуляции с печенью в «Королевстве» (1994) Триера. В постскрипуме к каждой серии сам режиссер появляется перед задернутым занавесом, и однажды в его руках – опять же печень, что воспринимается уже как пародия и на действия персонажей сериала, и на использование мотива в современной киноэстетике.

После такого старта прошло некоторое время, частота использования мотива погружения руки внутрь организма и/или извлечения чего-либо из организма резко возросла. В конце XX – начале XXI веков этот мотив перестал быть преимущественно приемом эпатажа, но воплотил острую потребность в прямом контакте современного человека с живой материей, в прямом воздействии на нее, все более редким в эпоху нарастающей дистанционности.

Наисильнейшая драматизация данного мотива происходит тогда, когда он уже стал чуть ли не привычным клише популярного кино. В «Фаусте» (2011) Александра Соку-

рова герой, трактованный прежде всего как врачеватель, медленно извлекает внутренности из брюшной полости вскрытого им тела. Они [64] массивны и тяжелы, и, кажется, что это ощущаемо одновременно по обе стороны экрана, по контрасту с не менее острым переживанием истончения духовной материи самого Фауста и всего окружающего его мира. Сокуров сообщает клишированному мотиву новые смыслы, используя его вне парадигмы компенсаторных киноприемов, восполняющих дефицит реальных жизненных впечатлений, но как важное звено осознания кризиса и умирания духовного начала в тех, кто, казалось бы, должен являться его хранителем.

О повышенной актуальности того или другого мотива, как правило, свидетельствует его развитие в тех сюжетах, которые изначально отводили этому мотиву второстепенную роль.

Утрата ребенка как основное сюжетное звено в высоком авторском кино известна сегодня прежде всего по фильму Андрея Звягинцева «Нелюбовь» (см. текст Ю. А. Богомолова в данной книге). Однако режиссер лишь придал новую глубину и новое художественное решение мотиву, широко распространенному в самых различных экранных произведениях (в том числе в сериалах «Тьма», «Тайны Сильверхейда», «Садовое кольцо» и многих других). Это мотив *отношения к ребенку и влияния ребенка на судьбы взрослых*. Остановимся лишь на немногих киновариантах данного мотива, чтобы увидеть всю его вариативность при сохранении стержневых смыслов. Мы уже писали на эту тему в журнале «Художественная культура», так что позволим себе привести с некоторыми изменениями фрагмент из статьи ^[207]:

<...> «Тарас Бульба» (2009) Владимира Бортко, «Мальчик с велосипедом» (2011) братьев Дарденнов, «Елена» (2011) Андрея Звягинцева, «Макбет» (2015) Джастина Курзеля, «Она» (2016) Пола Верховена, «Борис Годунов» (2011) Владимира Мирзоева, «Левиафан» (2014) Андрея Звягинцева, – объединены мотивом ребенка, чья судьба в соотношении с линиями взрослых героев является суровым приговором или утешительным вердиктом о нынешнем состоянии бытия.

В «Макбете» старательно воспроизводится антураж раннего средневековья, а многие съемки велись именно в Шотландии, тем самым создается иллюзорный историзм. Зато все действие начинается с похорон умершего сына главных героев. Тем самым, все дальнейшее воспринимается как реализация внутреннего состояния Макбетов после утраты сына, после утраты будущего. Чрезвычайно показательно и то, что в фильме не звучит знаменитая реплика пьесы «*Рожай мне только сыновей!*»

Герои не говорят о том, что зачатие и рождение нового ребенка по-прежнему возможно. У Макбета (Майкл Фассбендер) и леди Макбет (МарионКотийар) есть лишь настоящее время их жизни. И обретение безраздельной власти – единственно возможный вариант счастья, а также социальный и психологический реванш.

Прорицание ведьм расценивается как сигнал к началу реваншистской деятельности еще и потому, что женская компания ведьм в фильме смотрится как символ большой женской семьи, состоящей из нескольких поколений. Рядом с тремя взрослыми ведьмами молодого и среднего возраста стоит девочка лет семи-девяти. А на руках у одной из ведьм – запеленатый младенец. У них точно есть будущее. С теми, у кого оно есть, желает солидаризироваться несчастный Макбет, только что после похорон сына потерявший в большой битве множество воинов, среди которых были и совсем юные подростки. Один из них появится в видениях Макбета наряду с Банко, убитым по приказу героя. А леди Макбет, вернувшись в храм родного селения, будет переживать предсмертные душевные муки, созерцая видение родного сына, живого и здорового.

Тем, у кого все свои дети мертвы, нет душевных сил любить и щадить чужих детей. Поэтому Макбет столь жесток, и не просто убивает жену и детей взбунтовавшегося Макдуфа, но гонит их через лес, как дичь, и устраивает показательную казнь всех четверых, сжигая

на глазах у толпы. Их костры невольно служат ответом героя мирозданию на погребальный костер с телом его сына, тоже горевший на глазах похожей редкой толпы вассалов.

Из тех, на кого ополчается Макбет, удается спастись не только Макдуфу, но и сыну Банко. Именно его возвращение является финалом всей истории, а не гибель Макбета или воцарение праведного короля. Нормальный, вырастающий не в лоне магического зла ребенок знаменует надежду на преодоление катастрофы в государстве и восстановление нормального общественного бытия. Надо ли говорить, что Шекспир сочинил в свое время пьесу совершенно не про то, как личное несчастье превращает человека в монстра, и не про то, что это объясняет и во многом извиняет все его зверства, но не может уничтожить всех здоровых сил человечества?

Отечественная экранизация гоголевского «Тараса Бульбы» Владимиром Бортко также старательно создавая предметно-пространственный исторический антураж, инкрустирует в сюжет мотив беременности прекрасной польки, юной супруги Андрия. Героя убивают, а она продолжает носить его дитя, страдая от приступов тошноты. Героиня мучается в родах трое суток и наконец умирает, оставив польскому пану вопящего младенца. Отец героини, убитый горем, заносит саблю над ребенком, отнявшим жизнь у его дочери. Но останавливается, осознавая, что это единственное будущее, единственная родная душа, которая нуждается в его попечении и придает смысл его жизни.

Младенец – сын Андрия, сын казака, единственный, в ком продолжается и род сгинувшей семьи Тараса Бульбы. В ребенке, чьи родители были способны поставить любовь выше преданности своей семье, народу, религии, следует видеть символ веры в преодоление межнациональных и межконфессиональных конфликтов и поворот от взаимоуничтожения к позитивным «вечным ценностям». Опять же, совершенно не об этом писал Гоголь свою повесть, которую хочется назвать «трагическим эпосом».

Однако современное кино то и дело оказывается не способно оставаться в парадигме трагического начала, нуждаясь в простой, даже примитивной символизации преодоления трагических коллизий. Современности важны некие ритуальные заверения в неуничтожимости «генофонда», физических шансов продолжения бытия и выходе за пределы современности в общество будущего, способного отменить режим жестокой и бессмысленной бойни.

Современные сюжеты фильмов Андрея Звягинцева «Елена» и «Левиафан» оба содержат мотив ребенка, служащего и символом надежды на будущее, и знаком безнадежности той семьи и того мира, в котором он растет. Рождение нового ребенка в семье сына Елены выглядит как бессмысленное «размножение» при отсутствии реальных жизненных перспектив – эти люди будут бесконечно плодиться, но и глупо, бессмысленно погибать, как чуть не погиб в драке старший внук Елены.

Инстинкт обретения чужого ребенка ввиду отсутствия собственных детей движет супругами, ближайшими друзьями главного героя «Левиафана», дающими против него показания и способствующими выдвижению обвинения в убийстве жены. Инстинкт спасения внука от армии любой ценой движет Еленой, убивающей своего мужа, отказавшегося дать денег на поступление внука жены в коммерческий вуз. Жестокие убийства детей в «Борисе Годунове», необъяснимое жестокосердие по отношению к собственному сыну в «Мальчике с велосипедом», незрелое, но инстинктивно утверждаемое отцовство в «Она» Пола Верховена – все это вехи режиссерского обозначения явной безнадежности или мнимых надежд, блуждающих в пространстве современного мира. <...>

Мотив утраты ребенка, похищенного и убитого, изначально имел чисто функциональное значение в «Убийстве в Восточном экспрессе» по роману Агаты Кристи. В фильме Сидни Люмета 1974 года лишь говорилось о девочке, из-за гибели которой вся семья и близкие решили совершить коллективное убийство виновника трагедии. Основной же упор был сделан на подробном расследовании, которое вел Эркюль Пуаро, с математической педантичностью выясняющий местоположение потенциальных участников преступления, нюансы их переме-

щений по вагону поезда, возможности захода в разные каюты и пр. Не менее существенны были роскошные костюмы, идеальные дамские прически, наслаждение живописанием буржуазного быта. Среди всего этого вещного пиршества герои являлись скорее функциональными фигурами сюжета и были далеки от состояния людей, замысливших и совершивших коллективную месть.

В киноверсии Кеннета Брана 2017 года все сделано ровно наоборот. Убитую девочку показывают в кадрах любительского черно-белого кино, чтобы былая семейная гармония не осталась абстракцией. Члены семьи предстают как люди нервные и странные, они как раз похожи на тех, кто утратил нечто главное в жизни, без чего все остальное не имеет смысла. Эркюль Пуаро, в роли которого выступил режиссер фильма, крайне мало занят математическими расчетами места и времени перемещения пассажиров. Он общается с пассажирами, наблюдает их состояние, постепенно воссоздает картину душевных переживаний семьи, вычисляет потенциального организатора убийства в поезде – и на этом прекращает расследование преступления, порожденного жизненной трагедией целого круга лиц. Те сидят не в уютном вагоне-ресторане, а при входе в темный туннель, за длинным столом посреди снегов. Мизансцена зимней «Тайной вечера» принципиальна в данной сцене – это обозначение уровня значимости происходящего. Речь не о разгаданном детективном ребусе, а об умении героя видеть суть прошлого и вовремя отказаться от роли судьи[74] для настоящего – ради надежды восстановления покоя в будущем для тех, у кого еще есть чувства, кто объединен горем утраты ребенка. Для самого Пуаро эта история грустна еще и потому, что обнажает удаленность сыщика в настоящем от глубоких чувств, от больших смыслов. Чем он занимается в перерывах между расследованиями? Сравнением размера куриных яиц, то есть ничем. В настоящем у него ничего нет, кроме возможности постигать чужие драматические переживания...

По сути, это не детектив, но драма с элементами детектива. При всей заботе о живописной динамике и живых диалогах Кеннет Бран почувствовал старомодность смакования детективности и сложил довольно серьезную историю об утрате будущего и настоящего. Новая версия «Убийства в Восточном экспрессе» приблизилась к артхаусной тональности.

«Натуральная школа»

Нейтральность визуальной стилистики вкупе с физиологическими подробностями и вниманием к жизни вещей и механизмов, типичных для эпохи, направлена в том числе на создание иллюзии документальности. И у кино, и у серьезных сериалов есть потребность в воспроизведении материи жизни средствами экранных искусств. Так, чтобы зритель мог жить ощущением своей реальной, почти физической погруженности в некий определенный исторический срез, в жизнь какой-либо социальной и/или профессиональной страты. Какой именно, не важно. Это могут быть врачи и наркодельцы («Во все тяжкие», «Нарко»), владельцы и работники публичных домов («Дом терпимости») или госпиталей («Больница Никербокер», «Лондонский госпиталь»), челядь респектабельных поместий («Аббатство Даунтон» и отчасти «Лунный камень») или уборщики офисных помещений, придворные («Версаль») или военные (Generationkill) или ученые (LOST), учителя и школьники («Школа») или компьютерщики («Сеть», «Богатый мужчина и бедная женщина»).

Воспроизведение их повседневности иногда столь подробно и старательно, что напоминает визуальные отчеты антропологов, изучавших жизнедеятельность и материальную среду «экзотических» человеческих обществ. С одной лишь поправкой. Классические антропологи смотрели на жизнь таких сообществ сторонним взором, извне. Нынешние большие экранные формы смотрят, хотя с неэмоциональной внимательностью, но все-таки не извне, а где-то с границы отображаемого мира, мысленно ища и находя аналогии с неэкзотической, «нашей» современностью. Но об этом можно писать очень долго, что увело бы нас от основной темы.

Привкус реформированного музея без стен и зрителей или аура реанимированной и вновь ожившей истории и «натуральных кусков» современности чувствуется (помимо уже перечисленного) в российских картинах «Гарпастум» Алексея Германа-младшего, «Рай» Андрея Кончаловского, «Теснота» Кантемира Балагова, «Аритмия» Бориса Хлебникова, «Лето» Кирилла Серебренникова^[208], в российских сериалах «Ликвидация» и «Исаев» Сергея Урсуляка, «Белая гвардия» Сергея Снежкина, в британских сериалах «Острые козырьки», в итальянском «Молодой Папа» Соррентино.

Речь идет именно об иллюзии, которая может во многом совпадать с исторической достоверностью, а может и не совпадать, будучи ее утрированием или модернизацией, но прочитываться как «настоящий мир». В своих опытах по иллюзорному документализму современные большие экранные формы учитывают опыт документального кино разных эпох, притом как профессионального, так и любительского. И при всех элементах постмодернистской аттракционности данной эстетической установки, рождена она вполне серьезным и безотносительным убеждением в колоссальной зависимости человека от той реальности, в которой он живет. Отмахнуться от нее, уйти в сновидения, воспоминания и игры воображения человек не может – сегодня не может. Это было бы непозволительной роскошью и прекраснодушием, даже глупостью.

Реальность держит нас в тисках, мы не свободны от нее, и кроме этого внешнего мира у нас ничего нет «на самом деле», какую бы мы ни разводили высокопарную риторику. В этом настроении снимаются фильмы и сериалы, стремящиеся оставить как можно меньше успокоительной, гармонизирующей условности и прорваться к новой степени реалистичности, которую точнее назвать натуралистичностью. Ей иногда сопутствует еще и специфическая, «непригодная» картинка, то есть намеренно сниженное качество изображения, стилизованное под брак, несовершенство пленки и прочие технические дефекты. Об истории и сущности данного явления подробно писал Д. Д. Смолев в своей диссертации^[209].

Подобные настроения вообще накатывают на искусство волнами, и кино, как и телевидение, будучи весьма молодыми эстетическими явлениями, во многом повторяют путь, прой-

денный литературой. Этот путь был связан с радикальными историческими сломами и обнаружением того, что мир в очередной раз слишком далеко ушел от того, что еще недавно казалось художнику вполне похожим на реальность. В качестве некоторых вех таких обнаружений можно назвать линию Эноклпия в «Сатириконе» Петрония (поздняя античность), «Ласарильо с Тормоса» (постренессанс, барокко), как и вообще плутовской роман (о котором подробнее см. в статье И. В. Кондакова в первой части этой коллективной монографии), «Монахиню» Дидро, «Сагу о Форсайтах» Голсуорси, «Воспитание чувств» Флобера, романы Мопассана, Пруста, Джойса.

В России XIX века значительную роль сыграла так называемая «натуральная школа» и такие реалистические прорывы, какими были, к примеру, «Записки охотника» Тургенева. Надо сказать, что «натуральная школа» – не термин, не стиль, не направление, а чрезвычайно условное обозначение той новой установки на отказ от традиционной «риторичности», как сказал бы Белинский, от традиционно высокой степени идеализации картины мира ^[210]. Однако он может подразумевать как усиление достоверного жизнеподобия, даже «физиологической очерковости», опять же по определениям русской критики XIX века, так и ряд нереалистических элементов эстетики. Без них немислим Гоголь, которого тоже ассоциировали с «натуральной школой», они бывают сильны и у Достоевского, чье творчество тоже некоторыми соотносилось с рассматриваемым понятием. Дело не в том, что из этого ошибочно, а в том, что стремление достичь новой степени «истины», подлинности отображения проблем и конфликтов современного реального мира, о чем и писал Белинский, на самом деле достигается различными художественными средствами, в том числе, лежащими за пределами жизнеподобия.

В кино же пересмотры степени жизнеподобия, переходящие в суровый «*натурреализм*», связаны с послевоенными переменами в состоянии общества и художественного видения – в итальянском неореализме, французской новой волне, польской школе, новом немецком кино, в советском оттепельном, постоттепельном и перестроечном кинематографе. В нынешний период, знаменующийся ужесточением социальных законов, формализацией общественных отношений, усложнением экономики эпохи глобализации и атмосферой медийного бума, – явно происходит очередной исторический слом и очередной гуманистический кризис. Человек с новой остротой воспринимает реалии окружающего мира, не переставшего быть враждебным, но создающего новые формы конфликтов и «атак» на отдельно взятого индивида.

Жажда натуралистической достоверности не отрицает художественности, в том числе наличия символов, метафор, фантастических ситуаций, прорастающих сквозь иллюзорно-достоверную материю произведения. Эти прорастания могут носить совершенно незаметный характер, быть полностью слитыми воедино с внешним прозаическим натурализмом, о чем мы уже писали ^[211]. Или же, напротив, открыто условные, символические ситуации носят демонстративный характер, акцентируют разрывы в художественной ткани киноповествования, что происходит во многих артхаусных фильмах, что, в частности, отражено в статье А. М. Бурова ^[212].

Рассмотрим подробно один из самых целостных и, как кажется на первый взгляд, полностью снятый в духе «натуральной школы» фильм Абделатифа Кешиша «Мектуб, моя любовь» (2017. Повествование, вроде бы, провисающее и топчущееся на месте, организовано так, чтобы зритель мог составить довольно целостное представление об определенном социальном слое юга Франции. Картина показывает процесс адаптации выходцев из арабского мира к реалиям французской жизни. Здесь у всех «все хорошо», нет проблемы нищеты или хотя бы бедности, социальной неполноценности и даже межнациональных отношений. Родители и родственники молодых людей-арабов являются владельцами ресторанов. Отец местной сексапильной красотки – хозяин фермы. Французы и арабы нормально общаются и вообще «не замораживаются» национальными различиями, и даже скорей всего их не видят. Показательна сцена,

в которой две арабские девушки спорят о том, как будет по-арабски «я тебя люблю». Этот спор и показывает, что арабский язык, который они не то чтобы совсем не знают, все-таки уже не является их родным языком, не используется в повседневном общении, это «другой язык».

Гендерная свобода почти тотальна. Фильм перебирает все варианты женской раскрепощенности. Мать главного героя – незамужняя женщина среднего возраста, а тетя – разведенная женщина среднего возраста. Есть у героя молодая тетя, Камелия (Афзия Эрзи), она готовится к свадьбе с бойфрендом-французом, ездит с ним на мотоцикле, носит мини-платья, отрывается в танцах на молодежной дискотеке. На вопрос о том, не собираются ли они с будущим мужем завести детей, тетя отвечает, что с этим они решили не торопиться. По всем восточным меркам, она уже почти «стара» для того, чтобы впервые становиться матерью. Но никаких рефлексий на эту тему здесь нет. Здесь вам не восток, здесь Европа, здесь женщины живут настоящим и для себя, а не продолжением рода, для будущего.

Режиссер фиксирует состоявшееся разрушение многих патриархальных ценностей. Единственное, что еще теплится, так это привычка сбиваться в стайку родственников и друзей семьи, партнеров по бизнесу и работников. Есть еще инерция любить детей, принимать их такими, какие они есть и беспокоиться о них. Но понимания того, что с ними происходит, нет и в помине.

Взморье неподалеку от Ниццы, пышная растительность, просторный пляж. Симпатичные улочки. Впрочем, все это будет лишь бегло обозначено в редких кадрах. Преобладают крупные и даже сверхкрупные планы, выхватывающие улыбающиеся лица и жующие рты, части тела в купальниках, шортах, мини-топах, голые ноги, тарелки с едой, бокалы с напитками, сутолоку тел на дискотеке или в тесном пространстве рестораничек. Лишь изредка, как глоток свежего воздуха, появляются типовые коттеджи вдоль пляжа, несколько кривых улочек, два-три кадра с внутренним двориком или комнатой. И лишь в финале – морской простор на фоне предзакатного сумеречного неба. Простор, не заперченный визжащими купальщицами и их орущими ухажерами, беспрестанно плюхающимися в волны.

Жизнь идет как череда дел и развлечений, в которой одно и другое бывают неразличимы. Рестораторы и их персонал вроде как ведут свой бизнес и вроде как тусуются, принимают гостей, хорошо проводят время. Или все-таки работают? Тут некогда обозревать мир вокруг, некогда смотреть дальше тарелки с едой или интересующих знакомых. Кажется, большинство героев не замечает ни неба, ни земли, ни моря, ни воздуха, но только автоматически пользуется всем этим.

Дети владельцев курортного бизнеса бесконечно загорают, купаются, общаются, тусуются, флиртуют. Можно было бы добавить в духе Чехова – носят свои купальники и шорты, обедают и пьют коктейли, а в это время – но нет, не слагается их счастье и не разрушаются их судьбы. Ничего не происходит. Ничего, кроме процессов обыденности, нет у этих людей, как бы говорит режиссер. Так они живут, полностью во внешнем мире.

Трудно сказать, кто тут более «француз», кто ярче иллюстрирует мифологему о французах, умеющих и любящих развлекаться, получать удовольствия, жить легкомысленно, порхать по жизни, так сказать.

Дочь фермера Офели занимается сексом с Тони, из семейства рестораторов, который при этом постоянно флиртует сразу со всеми и вступает в сексуальные отношения со случайной знакомой. У Офели при этом есть жених, Клеман, служащий на военном корабле. Героиню заботит только то, дойдут ли до него когда-нибудь слухи о ней и Тони. Девушка готова проносить на эту тему долгие монологи, постоянно повторяя одно и то же, но не раскаяваясь, не слишком переживая и пугая своим многословием, в котором брезжит преждевременное старение, почти маразм. Кроме того, тема Тони и Клемана как бы повод для общения и даже некоторого флирта с Амином (Шаин Бумедин), приехавшим на каникулы из Парижа.

Юноши-арабы легко знакомятся на пляже с девушками-француженками. Девушки-француженки, учащиеся в Ницце и приехавшие проводить каникулы на море, легко идут на контакт и готовы флиртовать и вступать в интимные отношения. Родители и родственники молодых людей готовы привечать и доброжелательно относиться ко всем, кто является потенциальным клиентом их заведений и потенциальным объектом развлечения и удовольствия для их детей.

Лейтмотивом фильма становятся старательные оскалы-улыбки. Все постоянно улыбаются, и все делают это дежурно, потому что так принято, так удобнее, чтобы не вызывать вопросов и жалости, мол, бедняжка, он не умеет радоваться жизни, или – неудачник/неудачница, не пользуется успехом. Но улыбаться также заставляет желание чем-то заполнить время общения, когда говорить особо не о чем или, что точнее, говорить по душам никто не привык. Улыбки и ничего не значащие слова – идеальный вариант симуляции душевного контакта или поддержания его на самом поверхностном уровне.

Посреди бесконечной болтовни и физических радостей курортной жизни обозначаются два «отщепенца». Впрочем, их никто не обижает. Над ними никто не насмехается. Одна – Шарлотт (Алексия Шандар), изучающая бизнес где-то в Ницце и приехавшая на каникулы. Не слишком манкая для мужчин, не слишком недоступная, она верит в настоящие чувства, всерьез относится к заверениям в любви местного донжуана Тони и тяжело переживает то, что молодой человек быстро перестает ею интересоваться. Шарлотт ходит грустная, даже плачет, тщетно пытается вызвать Тони на серьезный разговор. Она здесь явно белая ворона. Но все ведут себя крайне сдержанно и никаких конфликтных ситуаций не развивают, от чего Шарлотт не становится легче.

Другой отщепенец – Амин (Шаин Бумедин), красивый молодой человек, бросивший медицинский институт, пишущий сценарии и занимающийся фотографией. Режиссер явно мысленно объединяется с Амином, это его главный герой, незаурядный, нестабильный, заряженный чувством драматизма нашего времени. Он аналогичен героям Марчелло Матространи у Феллини, он сродни Полу Скофилду у Сэлинджера. Но, что весьма показательно, здесь у героя не будет никаких внутренних закадровых монологов или программных внутрикадровых речей, никаких эскапад, никакого публичного самовыражения. Без ответа остался бы вопрос о том, сознает ли он степень своей инородности. Не только жизнь начала XXI века, то есть современное большинство, но и сам герой, похоже, склонны «игнорировать» различия внутренних установок, не акцентировать их, но и не делать трагедию из их наличия.

Амин здесь – другой. Но он ни с кем не в ссоре, он никого не презирает и не осуждает. У него нет внешних конфликтов с кем-либо. Он просто не может так же постоянно болтать, острить, флиртовать, целоваться, заниматься сексом и извиваться на дискотеке, как это готово делать большинство его ровесников и даже старших родственников. После пляжа и тусовок Амин смотрит по ночам черно-белые фильмы о военных атаках с веселящим газом. Судорожные оскалы отравленных солдат, их безумные улыбки и выпученные глаза рифмуются с гримасами всеобщего неутомимого веселья днем, вечером и ночью в мирной курортной Франции. На войне гримасы улыбок – последствия насилия, эффекты химической агрессии. А на цивилизованном взморье XXI века старательные улыбки – кодекс повседневного общежития, умения развлекаться, в том числе напоказ, не испытывать страданий, не выходить из состояния поверхностного эмоционального возбуждения при почти полной душевной «коме».

Просмотры военных кадров, как и неоднократное упоминание Клемана, принимающего участие в локальных войнах, что, как в полужае отмечает Офели, изменило его, рождает символический сопоставительный ряд. Да, здесь, сейчас курорт, каникулы, секс, танцы. Однако все это происходит на фоне чего-то страшного, что нельзя не замечать, но к чему даже страшно приближаться в мыслях. Клеман – закадровый персонаж в духе чеховских внесценических пер-

сонажей, дочери Дашеньки у Симеонова-Пищика в «Вишневом саде» или Протопопова в «Трех сестрах».

Умопостигаемое присутствие Клемана в сознании Офели связано со страхом. И в ее репликах, отсылающих к словам самого Клемана, страх мотивирован опасением в банальной ревности или риторике ревности в виде обещаний жениха убить того, кто слишком приблизится к его невесте. Но по интонациям и взгляду Офели можно заметить, что ее реальный страх гораздо глубже и не связан с любовными перипетиями как таковыми. Действительно ли возможно возвращение Клемана в мирную цивилизованную обыденность? Это тревожит Офели как героиню душевно чуткую, хотя и живущую в данный период исключительно физическими наслаждениями.

Амин тоже улыбается в меру сил – но все равно остается посторонним, незамеченным никем и не осуждаемым. Окружающий мир никакой агрессии по отношению к нему не ведет. И быть может, это самое новое, что показывает режиссер в качестве примет сильно изменившейся реальности. Если Холдена Колфилда из «Над пропастью во ржи» Сэлинджера исключали из частной школы за неуспевание, то Амин просто ушел из института, просто приехал домой на каникулы и просто не имеет девушки ни дома, ни в Париже. Он не умеет жить физическими радостями при выключенности души. Некоторые интуитивно ощущают в Амине нечто инородное. Однако им совершенно не интересно требовать от него полного соответствия стандартам веселого парня, приводить к общему знаменателю или изничтожать. Толерантность эта основывается на равнодушии, плавно переходящем во всеобщий пофигизм.

Амин явно хочет что-то понять об этой жизни, что-то в ней для себя открыть, увидеть, запечатлеть, выразить. Амина бросает из жанра в жанр, и это удачная, всерьез реалистичная находка режиссера, придающая убедительность образу становящегося творческого человека. Может статься, что он навсегда застрянет на этой стадии поисков и становления. Но ведь это так точно характеризует сегодняшних начинающих художников, чувствующих себя без руля и без ветрил, в мире тотальной творческой свободы и множества клише.

Амин только что отослал на киностудию научно-фантастический сценарий о любви роботов – очень «оригинально». А у себя в комнате рассматривает свои старые фотоопыты – Офели в образе Девы Марии, в синем плаще, с ягненком на руках. Удивительно, как Амин сумел увидеть и «вынуть» из местной секс-бомбы этот вид целомудренной нежности и духовного сосредоточения... Теперь Амина явно интересует чудо витальности, чудо одухотворенной энергии, способной созидать новую жизнь. Он предлагает Офели позировать для серии фотографий в жанре ню. Причем Офели сама напрашивается на разговор о том, чего бы «такого» Амину попросить у Офели за молчание о ее отношениях с Тони. Девушка явно провоцирует героя сделать ей какое-то, быть может, «неприличное» предложение. Вероятно, такое предложение не смутило бы Офели и не заставило бы долго разыгрывать скромницу.

Однако идея Амина о фотосессии ню явно застаёт Офели врасплох. И это говорит не о стыде и не об остатках патриархальности мышления, но скорее о трезвой самооценке девушки. В глубине души она, кажется, чувствует, что ей нечего «предложить» Амину и вообще миру, кроме тела. А чтобы стать образом на фотографии, надо иметь что-то еще, какой-то духовный потенциал, который можно транслировать из кадра в окружающий мир. Но раз есть это понимание, возможно, не все потеряно, и в Офели действительно «что-то есть», что может пробудиться когда-нибудь. И это «что-то» угадывает Амин.

Пока Офели раздумывает и колеблется, Амин запечатлевает роды у овцы. Среди сена и опилок, в натуральной среде хлева он сидит ночью в одиночестве, дожидается родов и снимает на камеру, как из чрева овцы-матери появляются мокрые маленькие ягнята, вскоре отряхиваются и пытаются встать на ножки. Киноглаз словно дорожит пребыванием вместе с Амином и овцами внутри полумрака хлева, начинающего походить на магическую пещеру-утробу.

Чудо жизни, таинство появления на свет из материнского нутра, умиление при виде хрупкого маленького существа – все это интересно только герою и киноглазу. Все это существует только для них. Хозяйева фермы при родах не присутствуют, никакого беспокойства и переживания этот момент в их душах не рождает. Им неведома экзистенциальная значимость прихода в этот мир. Показательно, что когда Офели кормила ягненка из бутылки, она снова постоянно болтала о Тони и на ягненка ни разу не посмотрела, с ним не пообщалась.

Абделатиф Кешиш завершает фильм встречей двух отщепенцев, Шарлотт и Амина, на вечернем опустевшем пляже. Они медленно удаляются, договариваясь о совместном ужине. Но это не похоже на обещание любовного романа, это не вырвливание к оптимистической констатации того, что «они нашли друг друга».

Режиссер вообще избегает развития полноценных сюжетных линий со стабильными парами персонажей – это было бы устаревшим клише, отрицающим правду о нестабильности человеческих отношений. Финал открыт, в нем много неопределенности. Но жизнь продолжается, несмотря на то, что жить иногда бывает очень сложно. На этой констатации режиссер завершает свой почти трехчасовой опус, что немного роднит это решение с финалом «Комнаты сына» (2000) Нанни Моретти. Таким образом, символические образы и экзистенциальные смыслы как бы растворены, неразрывно слиты с общим повествованием о курортной повседневности.

Одинокие метафоры

Наряду с уже обозначенной тенденцией развивается новая потребность во вкраплениях внутри ровного жизнеподобного повествования одиноких метафорических образов. Они несут в себе как бы сгустки нервного напряжения, знаменуют готовность создателей фильма или сериала бросить одну-две реплики о мире на высокохудожественном языке, отличающемся от повседневного бытового высказывания. И эти вкрапления открытого символизма знаменуют повышенный градус авторских переживаний, своего рода *режиссерские a parte*, выражающие неспособность режиссера держать свои чувства по поводу отображаемой реальности в узде, то есть «за кадром».

Впрочем, такие *a parte* могут выглядеть как личностная символизация, предпринимаемая самими персонажами, как бы «независимо» от режиссуры.

В «Пианистке» Михаэля Ханеке в финальной части фильма, выдержанного в нейтрально жизнеподобной манере, героиня, переживающая острую неудовлетворенность любовными отношениями и личной судьбой, остается одна на пустынной вечерней улице. Эрика (Изабель Юппер) ушла с концерта, на ней темная длинная юбка и светлая блузочка – классический наряд для похода на симфонический концерт. Ничто не говорит о том, что у себя в ванне героиня иногда бритвой делает себе надрезы в области паха и вообще мечтает о садомазохистском сексе как проявлении страсти. Эрика достает нож и наносит себе легкий укол в область сердца. На блузке выступает красное пятно размером с брошь. Крови ровно столько, чтобы обозначить незаживающую душевную рану, с которой существует изо дня в день героиня.

Брутальный и в то же время суховатый реализм «Кочегара» Алексея Балабанова перебивается тремя значимыми «опрокинутыми» символами.

Якут, бывший майор, воевавший в Афганистане, теперь работает в кочегарке, где его бывшие соратники по войне, а ныне бандиты со статусом милиционеров сжигают тела убитых при разборках врагов. Якут сидит себе на диванчике, тюкает по печатной машинке, переписывая не отпускающий его рассказ, и думает ровно то, что ему велят думать – что сжигаемые были плохими людьми, и очистить от них город хорошее дело. Дома у главаря бандитов тоже печурка, тоже поблескивают язычки пламени. И дома у дочери Якута – маленькая печка. Огонь, очаг, который может быть символом душевного тепла, жизни, цивилизации, любви («...там для меня горит *очаг*, как вечный знак забытых истин», поется в «Бандитском Петербурге») – здесь обещание крематория «на дому», знак преступлений без раскаяния и наказания, машина уничтожения улики.

В начале фильма дочь главного героя, Якута, рассказывает матери по телефону о том, что отец подарил ей туфли. Эти туфли она носит дома – ярко желтые, на высоком каблуке. Одну желтую туфельку видит Якут дома у дочери после того, как бывшие «друзья» кочегара ее убили, а тело сожгли в той же топке, в какой сжигают тела всех устраняемых неудобных людей. Якут стоит с туфелькой в руке, несколько секунд осмысливает ситуацию. Он стоит в позе, в какой должен стоять принц с туфелькой Золушки, убежавшей с бала. Но он не возлюбленный и не принц, а несчастный отец и опустившийся человек, находившийся до недавнего момента как бы в душевной коме. Туфелька действует как сигнал к пробуждению от этой комы, от морока и нравственной летаргии: Якут понимает, что произошло, и начинает действовать. (К слову сказать, туфельку могут в кино использовать по-другому – как сообщение о сказочном оттенке истории, о ее дополнительном объеме и обещании доброго финала. Например, в «Черной кошке, черном коте» Эмира Кустурицы на туфельку сбежавшей чужой невесты наткнулся в лесу один из героев, который потом находил и саму девушку и влюблялся в нее.)

Одного из убийц дочери Якут убивает лыжной палкой, которая ассоциируется отнюдь не с войной и не с насилием, но с зимой, лыжными прогулками, досугом в снежном лесу, зим-

ними каникулами и пр. Якут, заметив палку в прихожей недавнего мнимого друга, берет ее в руки, долю мгновения осматривает, как только что осматривал туфельку, и пронзает ею шейную артерию негодяя, совершенно не ждавшего бунта от опустившегося бессловесного героя. В целом же очаг, туфелька и лыжная палка «работают» не так, как принято, разрушают традиционные коннотации, тем самым обостряя ощущение деструкции всего духовно-нравственного ландшафта жизни – чтобы передать эту деструкцию, режиссеру необходимо отказаться от инерции оперирования символическими образами в общепринятом, традиционном русле.

Бывает и так, что метафорические смыслы, рождаемые образом, выходят далеко за те пределы, которые обозначаются в вербальной ткани произведения. Виллендорфская Венера появляется в сериале Соррентино «Молодой Папа» несколько раз. Она стоит в застекленной витрине в покоях Папы Римского, и на нее то и дело поглядывает премьер-министр Ватикана, что в диалогах классифицируется как интерес к особому эротизму этой древней фигурки. Однако в контексте всего сериала, в том числе темы неверия Папы в Бога, покинутости героя родителями и его отрицания практики аборт, присутствие данного знаменитого изваяния открывает другие подтексты. Оно воплощает женскую репродуктивность, вместительную утробу для вызревания новой жизни. Это тема того, чего не хватает современному миру – тотальной значимости материнства. В то же время, это намек на неуниверсальность католической религии и вообще христианства. До него в мире уже многое свершилось, многое развивалось, жили другие системы ценностей и смыслов. Человеческая история больше истории христианства. Человек сложнее любой религии. Игнорировать это бесполезно, лучше почаще об этом вспоминать. И Виллендорфская Венера в покоях Ватикана – такое напоминание.

Вообще статуя, изваяние, пластическая форма в кино часто воплощают «то, чего нет», указывают на отсутствие или на мнимое присутствие тех или иных содержательных пластов. В «Она» Пола Верховена, показывающего обыденное мышление современных состоятельных французов, воспроизводится вполне прозаический ландшафт повседневной жизни. Улицы, кафе, квартиры, офис, слоняющиеся, работающие, просто живущие люди, не способные выйти за пределы быта. И секс, и смерть, и работа, и семья – все это не очень серьезно и уж точно не священо. Изнасилование – это каприз, досуг, казус для разнообразия впечатлений. И вот среди этого мира, утратившего представление об иерархии ценностей и живущем совсем не духовными началами, появляется фургон, груженный рождественскими статуями в полный человеческий рост, если не крупнее. Их заказала для оформления приватного жизненного пространства жена соседа главной героини, того самого, которому для душевного равновесия необходимо время от времени насиловать женщину, с ее согласия или без.

Статуи перемещают, как мебель. В финале, когда сосед уже мертв, а его вдова переезжает подальше от печально закончившегося приключения мужа, статуи снова таскают в машину, чтобы везти на новое место. Этот мотив тут совершенно никак не связан с событийными линиями фильма, его можно с легкостью изъять. Но он необходим как метафорический образ почти абсурдного, чисто внешнего пребывания образов библейских персонажей в современном жизненном пространстве. Это не сакральные фигуры, не объект поклонения или символический адрес молитвы, но своего рода куклы для «средового эффекта», декоративный элемент, игрушка для несчастной женщины, не желающей осознавать степень бессмысленности своей жизни. Фигуры можно покупать, переносить, переставлять, но само христианское мироощущение для современных людей – пустой звук. Однако они не замечают этого, продолжая манипулировать «трупом» христианской веры^[213] (Более лирические, снисходительные интонации близкого по сути высказывания содержатся в «Сладкой жизни» Феллини, начинающегося с перевоза статуи Господа, «летающего» на тресе, прикрепленном к вертолету, над городским ландшафтом).

Случается так, что в произведении вполне сознательно конструируются символические образы, однако рядом с ними возникают другие, как бы незапланированные специально и, вполне возможно, не замеченные авторами. В сериале «Во все тяжкие» внезапно в заставке к очередной серии второго сезона возникает игрушечный розовый медвежонок, которого вылавливают сачком из бассейна. Поначалу кажется, что этот медвежонок ни к селу ни к городу в истории о том, как школьный учитель химии Уолтер Уайт (Брайан Крэнстон), предполагая свою скорую кончину от рака легких, начинает производство и продажу наркотиков, чтобы обеспечить будущее своей семьи. Позже выяснится, что розовый мишка – в числе тех вещей, что выпали вместе с пассажирами из разбившегося самолета. Катастрофа произошла по вине авиадиспетчера, недавно потерявшего от передозировки наркотиков единственную дочь. Ее мог спасти и не спас Уолтер Уайт, а посадил на наркотики уже после лечения и преодоления зависимости помощник Уолтера, Джесси (Аарон Пол), влюбленный в девушку и ухитрявшийся совмещать зависимость с ведением рискованных предприятий.

Яркая мокрая игрушка, показанная расфокусировано, размыто, служит обозначением сложной цепочки действий и последствий, радиус которых постоянно расширяется. Также это знак потрясенности и невозможности людей ни предугадывать последствия, ни видеть суть происходящего. Все плывет перед глазами, все сливается в какие-то пятна – словно это видение человека, чудом выжившего в момент катастрофы. Или же это видение самого мишки, у него нету одного глаза, он тоже здесь «пострадавший», условная модель малости и незащитности всякого индивида перед лицом катастрофы. Метафорический мишка разрушает непрерывное повествование, сначала служит забеганием вперед, а потом – многократно напоминает о случившемся, тем самым выделяя один страшный момент как знак катастрофической ситуации в целом.

Однако помимо малинового мишки, о котором не преминули написать исследователи эстетики сериалов^[214], есть и другой образ, наоборот, прочно встроенный в сюжет. Для производства наркотиков, выяснения «деловых» взаимоотношений и для разборок с огнестрельным оружием герои регулярно выезжают в пустыню. Ровная голая земля, палящее солнце, пугающий простор и никаких признаков цивилизации. Только одинокий фургон с химической лабораторией внутри. Только Уолтер Уайт в маске и в трусах, в полнейшем неглиже, посреди бесплодной пустоши. Или одна-две машины с вооруженными головорезами и их потенциальными жертвами.

Пустыня – это вполне шекспировский образ, desert из «Короля Лира»^[215], сумрачное пространство, выявляющее всю степень конфликтного состояния человеческой души, всю степень отчаяния и внутренней дисгармонии. Пустыня в сериале «Во все тяжкие» воплощает выпадение героев из мира гуманности и цивилизации, нравственных табу и мирного бытия. Это и пространство сопротивления неизбежному, и пространство утраты человеческих начал. Своего рода пустая обширная сцена, на которую снова и снова выходят герои и проявляют свои качества в экстремальном режиме. Но у этой сцены есть одно нетеатральное свойство – отсутствие аудитории, отсутствие наблюдения, публичного восприятия происходящего. Все, что происходит здесь, не подотчетно никому и ничему. Сериал делает акцент на привилегии своих зрителей видеть раньше и видеть больше, чем дано обычному человеку в изображаемом мире, что сокращает подразумеваемую дистанцию между реципиентом и экранной картиной мира.

Образ пустынной местности является одним из самых актуальных в современных экранных произведениях, во многом отсылая к пустыне в «ЗабрискиПойнт» Антониони. Особенно это чувствуется в «29 пальмах» (2003) Брюно Дюмона, довольно прозрачно цитирующего шедевр Антониони. Однако если в авторском кино второй половины XX века пустыня, по которой бродили и где пытались заниматься любовью герои, намекала на бесперспективность их отношений и «выжженность» социального пространства, то в «29 пальмах» анало-

гичные заезды в пустыню выглядят как проявление абсолютной творческой беспомощности фотографа Дэвида и вымученности его отношений с героиней, русской девушкой Катей (Екатерина Голубева). Они таскаются по «живописной» необычной местности, они изучают местный колорит, но нет в героях ни внутренней взаимосвязи, ни личной духовности, ни личностного стержня. Выйдя за пределы европейской банальной обыденности, они не в состоянии ни сформировать цель поездки, ни встретиться лицом к лицу с непредвиденными конфликтами. Их жизнь оказывается так же легко отнять, как и разум. Пустыня – их личное внутреннее состояние, предвещающее схождение с ума Дэвида и убийство им героини.

В сериале «Мир Дикого запада» парк развлечений с жизнеподобными роботами расположен в выжженной солнцем прерии, по сути, тоже бескрайней пустыне. В ней там и сям разбросаны закамуфлированные под естественные горы и пещеры входы в технические помещения работников предприятия, создающего, латающего, перепрограммирующего роботов, руководящего работой парка. Соответственно, Дикий запад – это искусственный полигон, чей облик идеально соответствует представлениям о естественном ландшафте Америки. Его пустынность под лучами палящего солнца символизирует удаленность от органического рождения и произрастания жизни как таковой. Роботы же, населяющие этот бесплодный ландшафт, напротив, воплощают способность разумной материи, пускай искусственного происхождения, к спонтанному развитию, эволюции, самостоятельному мышлению и целеполаганию – вопреки тем обстоятельствам насилия и эксплуатации, в которых они находятся волею людей.

Бытовое начало и иррациональность судьбы образуют контраст в первом сезоне «Фарго» (2014) НоаХоули. Герой-неудачник (Мартин Фримен), с трудом переживающий каждый день среди людей, всегда готовых его унижить, смотрит на вращающийся барабан стиральной машины. С этого-то и начинается его путь к бунту и реваншу. Вращение за иллюминатором стиралки оказывается и образом мучительной рефлексии, и образом темной бездны зла, куда рискует ступить герой в обмен на поддержку темной силы. Работающая домашняя техника – это и напоминание о жалкой доле слабого мужа и неуспешного продавца страховок, но это и знак вращения колеса фортуны, неумолимо меняющего соотношения сил, неудачи и везения, личного успеха и краха. Машина стирает, то есть смывает прошлое и настоящее, освобождая место для будущего, способного принести много неожиданного.

Метафорическое начало обнаруживает гуттаперчивые свойства, оно тяготеет к неожиданным содержательным трансформациям, и, в сущности, заявленный символический образ способен обозначать все, что угодно авторам произведения, иногда вполне в духе традиции, а иногда – вне зависимости от предполагаемых, относительно традиционных ассоциативных рядов. В «Хеппи-энде» Ханеке есть два рифмующихся образа, на первый взгляд, никак не стыкующихся. Владелица и управляющая большим строительным предприятием топчется вместе со своим взрослым сыном и одним из своих подчиненных на краю огромного котлована – их фирма развернула большое строительство, в ходе которого получил увечья один из рабочих. Этот факт вызывает не к состраданию и чувству вины героини, но к беспокойству о срочном урегулировании ситуации, о чем и договариваются участники сцены. Но по сути разверстый котлован – преисподняя, знак адского «этажа» мироздания, вход в который открыт. Персонажи, забывшие о многих человеческих чувствах и периодически оказывающиеся виновными в чьих-то бедах, пребывают как бы на краю преисподней, которую они не замечают, в близости которой не желают себе признаваться.

В финале, во время праздника по случаю помолвки дочери старый глава буржуазного семейства (Луи Трентиньян) совершает попытку самоубийства. Он въезжает на инвалидной коляске в море, однако у него не хватает сил и решимости двинуться дальше и исчезнуть в воде. Он останавливается, и к нему прибегают дочь и ее жених, начинают возвращать коляску на берег. Море в данном случае абсолютно лишено своей положительной семантики (вода, начало жизни, возрождение и пр.) Это пространство, в котором можно кануть и которое пред-

назначено для того, чтобы помочь уходу из мира живых, что, к примеру, предпринимал более молодой и решительный герой фильма Франсуа Озона «Под песком». Море в данной картине Ханеке – орудие «выхода» из мира живых, из повседневной суеты, из банальной и бессмысленной жизни. И это тоже бездна, по краю которой ходят герои. Но они не в состоянии ни упасть в котлован, ни зайти в море безвозвратно, они еще долго будут топтаться на грани того и этого миров, рефлексировать, пребывая в духовном бессилии. (Постер к фильму работает именно с образом морского берега. Не знающий сюжета увидит в мизансцене застолья на берегу, на фоне лазурной глади, светлую гармонию. Но в контексте сюжета картины это застолье в преддверии преисподней, потустороннего мира, который давно готов принять зачем-то задерживающихся на этом свете героев).

Все эти смысловые обертона присутствуют ненавязчиво, их вообще можно не замечать и не считывать. Однако все-таки они оказывают влияние на общую тональность произведения и усиливают ощущение внутреннего катастрофизма, казалось бы, непобедимо благополучного мира героев.

В немецком фильме Фатиха Акина «На пределе» (2017), без каких-либо разрывов жизнеподобной визуальной материи, формируется линия образов модернизированного «потерянного рая». Героиня, немка Катя (Диана Крюгер), чьи муж, уроженец Турции, и сын погибли из-за теракта, направленного против выходцев из стран Востока, то и дело включает видео в мобильном телефоне, уцелевшее от периода семейной гармонии. Вся семья отдыхает на море, сын и муж зовут героиню купаться. Чудесное, ласковое море, пляж, все веселы и беспечны, полны любви друг к другу. Это абсолютное счастье, абсолютный рай – утеряны навсегда. После несправедливого суда, оправдавшего виновников теракта, Катя решает совершить возмездие в частном порядке. Она выслеживает молодую пару террористов на побережье Греции. Красивая девушка и молодой человек живут в трейлере на берегу прекрасного теплого моря, посреди живописной парковой растительности – тоже посреди рая, на который они не имеют права.

Катя долго сидит в кустах, выжидая удобный момент. Она вся в обрамлении пышной зелени, словно сросшаяся на время с природой. Рай обнимает ее в буквальном смысле. Но это прощальные объятия. Положив самодельную бомбу в рюкзак, висящий на груди, Катя заходит в трейлер, куда только что зашли террористы. Происходит негромкий, но мощный взрыв, не только разносящий в клочья трейлер с людьми, но и опаляющий большое раскидистое дерево. Оно теперь горит и обугливается. Его зеленая крона чернеет. Появляется кадр, половина которого демонстрирует по-прежнему синее небо, а другая половина – обуглившееся дерево. В целом похоже на полусожженную открытку с курорта. Рай взорван, потому что запрещен изнутри, наделен «адскими» обитателями, несущими смерть и совершенно уверенными в правомерности своих действий. Этот финальный кадр фильма, уводит от публицистичности в обрисовку «частного случая» из жизни современной Европы и призывает посмотреть на развязку конфликта как на метафору отказа современному обществу в праве на гармонию, переживание «райского счастья» в мире, живущем ненавистью, равнодушием, холодной формальностью, тотальной неспособностью к состраданию и справедливости ^[216].

Подобные «всплески» символического начала, то более, то менее утопленного во внешней жизнеподобной материи фильма, иногда сгущаются, доходят до конвульсий, иногда дают о себе знать всего в одном-двух эпизодах картины. Но в целом к всему разнообразию эстетических свойств современного кино бывает применима формулировка В. В. Бычкова, данная эстетике «Молоха» Сокурова.

«Символизм, замешанный на элементах абсурда и сюрра, но мощно увлекающий нас в какие-то метафизические глубины бытия и сознания» ^[217].

Временами кажется, что сюрра и абсурда почти или даже совсем нет, временами только они и остаются актуальными в смысловом поле фильма. И единственное, что следует добавить, –

приверженность кино, при всем сказанном, к внешнему прозаизму и обыденности, пускай даже в самом странном и страшном мироощущении. Эта приверженность кажется иногда издевательством над поэтикой живописного кошмара, над клишированными традициями зрелищного кино.

Если говорить на языке книги О. В. Беспалова, то современное кино чувствует мощную энергию дословного и понимает, что не имеет права игнорировать его значимость.

«Ведь культура в широком смысле – это, с одной стороны, структура и оформленность, слово и знак, деление и шествие (путь), исчерпаемость и предельность. С другой – она обращена к пространствам, лежащим между, или за, или до этих смысловых оформленностей, до предметов и понятий. И в этом смысле она входит в ту сферу обитания человеческого Я, которая ассоциируется с повседневностью, дословностью, неопределенностью, внутренним ритмом пребывания... Первая сторона культуры достаточно основательно „обработана“ самосознанием XX века. Вторая же часто остается за кадром, за рамками внимания человека»^[218].

Современные кино и сериалы заняты тем, чтобы ввести дословность в кадр в прямом смысле слова, и сквозь дословное, внутри него, увидеть символическое, вернуть им ту или иную степень синкретизма.

Организация экранного повествования

Любое экранное произведение может иметь зримо оформленные внутренние градации или же никак не подразделяться ни на главы, ни на части, ни на фрагменты, новеллы и прочее. Существуют большие художественные формы, внутренне не расчленяемые авторами ни на какие части и малые художественные целостности. Таковыми являются длинные фильмы вроде «Сладкой жизни» Феллини или «Зеркала» Тарковского. Конечно, внимательный зритель и тем более профессиональный исследователь может увидеть наличие незаявленного, недекларированного деления больших фильмов на некие формосодержательные части, главы, логически связанные друг с другом и фиксирующие звенья художественно-смыслового развития.

Такие звенья есть в любом протяженном во времени произведении в различных видах искусства. В данном случае мы отмечаем факт недекларированности авторами этого внутреннего деления. Это может быть связано с авторским ощущением необходимости непрерывного развития художественной формы, перманентного ее развертывания, когда отдельные звенья целого оформляются и существуют как бы сами собой, вне авторской воли и сознания. Они развиваются и текут во времени как будто даже вне собственного «художественного бессознательного», которым, как нам представляется, обладают произведения искусства, будучи разновидностью духовной материи. Подобный вид временной модели можно условно обозначить как *внутренний временной монолит*.

В этом монолите иногда принципиально именно отсутствие обозначений границ между миром внеличным, внешним и миром личностным, внутренним, являющим визуализацию сознания героев. Так, в «8 ½» (1961) Феллини эпизоды воспоминаний, видений, снов героя легко и без предупреждения монтируются с объективной реальностью. Гвидо (Марчелло Матростройни) как бы постоянно фланирует из мира внутреннего «я» во внешний мир и обратно, что подчеркивает пограничное состояние героя и, с другой стороны, свободу сосуществования поэтической души с прозаической, но поэтизируемой режиссером, обыденностью. Однако у Феллини нет никаких загадок и фантастических событий во внутреннем мире героя, нуждающихся в атрибуции – реальность это или кажимость. Режиссеру дороже всего ощущение разомкнутости обоих миров, их сообщаемость.

В современном кино и артхаусном сериале происходит продолжение развития мотива двоемирия, не декларированного ни в титрах, ни в визуальной материи. Но важнее всего надежда на то, что мир, который рационально мыслящий зритель истолкует как мечту, галлюцинацию, сон, все-таки существует как объективно-субъективная реальность. Ее отличие от обыденной реальности в том, что она является не всем и каждому, а избранным. Так, в «Бёрдмэне» (2014) Алехандро Гонсалеса Иньяритту нет фактурного деления на сцены, происходящие в повседневном мире Бродвея, и сцены фантастические, в которых герой общается и даже летает по Нью-Йорку с главным в его карьере персонажем, Бёрдмэном.

В настоящем постаревший исполнитель некогда обожаемого массовым зрителем супергероя пробует поставить немассовый спектакль, завоевать нишу артхаусной театральной режиссуры. Однако это скорее лихорадочная попытка социализации в «предпенсионном» возрасте. Душой же герой остается вместе со своим массовым, откровенно фантазийным персонажем, не престижным с точки зрения высокого искусства и снобистской журнальной критики. В финале герой выпрыгивает из окна высокого этажа больницы – и исчезает, словно унесенный Бёрдмэном в другое измерение, в непрозаический мир фантазий и веры в безграничные человеческие возможности.

Подобные финалы уже стали почти традицией, учитывая улетающих в никуда героев фильмов «Небеса обетованные» Эльдара Рязанова, «Сочинение ко Дню Победы» Сергея Урсуляка, «Рай» Тома Тыквера.

Кино рубежа столетий готово воскресить шекспировское представление об объективности видений и призраков, без участия которых не может разобраться со своими конфликтами прозаический обыденный мир. Развитие эстетики сериала сообщает мотиву взаимодействия героя и призрака, видения, неопределенность статуса потустороннего существа. Где оно находится? В сверх-объективной реальности создаваемого авторами мира? В глубинах сознания персонажей, которые видят призраков? Или в сознании тех персон, которые никак не могут упокоиться в вечности и продолжают жить в качестве визуальных эманаций своего «я», попавшего в реальность XXI века? Так, в сериале «Моцарт в джунглях» гениальный дирижер и медийное лицо мирового масштаба периодически видит Моцарта, притом, в разном возрасте, Баха и других композиторов. Герой разговаривает с ними, пытается найти у них поддержку и ответы на мучительные вопросы своей жизни. Композиторы прошлого при этом подчеркнута исторически костюмированы, игнорируют современность с ее вещно-визуальной спецификой, но вполне свободно ведут себя и посреди Нью-Йоркского Центрального парка, и в интерьере библиотеки.

В сериале «Клиент всегда мертв» (*Sixfeetunder*, 2001—2005) речь идет о семье, владеющей похоронным бизнесом. Глава семьи погибает в автокатастрофе и начинает являться своим близким родственникам как вполне живой и бодро обсуждающий те драматические ситуации, которые беспокоят героев в настоящем. Члены семьи периодически спрашивают друг у друга, с кем идет разговор, поскольку почивший глава семьи и бизнеса является к каждому в разное время.

Даже в «Мире Дикого запада» (с 2016-го) есть моменты, когда к роботу Бернарду, лишь недавно обнаружившему свое искусственное происхождение и пытающемуся вырваться из-под воздействия автора-создателя (Энтони Хопкинс), управляющего антропоморфными машинами в гигантском парке развлечений, является призрак этого самого создателя. Он стремится склонить свое творение к тем или иным действиям, то помогает герою, то диктует ему волю, идущую вразрез с моральными установками самого Эдварда.

Видения и сны переживает Папа Римский, главный герой сериала «Молодой Папа», и Людовик XIV, главный герой гораздо менее изысканного сериала «Версаль» (с 2015-го). Если Папа видит в снах образы фантастические, то сны Людовика удивительно похожи на реальность, так что не сразу можно понять, где разворачиваются события.

Современные фильмы и сериалы остро ощущают жизненное пространство как многомирие без границ и «без швов», то есть не обозначаемое визуально (и уж тем более вербально). Экранные искусства нередко избегают точной сигнализации о статусе событий, происходящих в кадре. Важна прелесть неопределяемого, неформулируемого состояния реальности между объективным внешним и субъективным внутренним. Однако это «субъективное визуальное», столь укорененное в истории культуры, не тождественно иллюзорному в миропонимании современного экранного искусства. Субъективное – тоже по-своему реально. Программный диалог на эту тему состоялся у Гарри Поттера с умершим Дамблдором. Убитый Воланде-Мортом Гарри спрашивает Дамблдора, происходит ли их встреча действительно или все это только «в голове». Дамблдор отвечает, что все происходит конечно же в голове Гарри – но почему надо считать, что это не реально?

Не только кино жанра фэнтези дорожит этим признанием объективности субъективного визуального опыта и эмоционального переживания. Современное кино и сериал возводят этот принцип миропонимания в своего рода принципиальную договоренность. Она «включается» всегда, когда у кино есть внутренняя готовность и желание прорвать пути объективной внешней реальности, рациональности, «здорового смысла» и проскользнуть сквозь образовавшуюся брешь к состоянию творческой веры в материализацию иррационального, воображаемого.

Не всегда у кино есть ощущение своего права на такое безоглядное игнорирование рационального, внешнего, действительного. Собственно, сериалы, и тем более с элементами фан-

тастического, чувствуют большую свободу в организации фланирования героев меж мирами. Вообще сериальное повествование играет значительную роль в раскрепощении экранной эстетики, обретении свободы моделировать экранную реальность самыми разными средствами, быть может и такими, которые фестивальной киноаудиторией были бы сочтены недостойными высокого искусства.

Культ «натуральной школы» косвенно порождает потребность экранных искусств находить жанрово-стилистические мотивации выхода за пределы обыденной внешней реальности, играть в «несерьезность», в том числе ради того, чтобы позволять себе нежизнеподобные ходы.

Российской культуре требуются невероятные усилия, чтобы в рамках конкретного творческого замысла уверовать в необходимость и правомерность дерзкой, демонстративной нереалистичности. Знание суровой неотменяемости законов внешнего, социально-общественного бытия слишком подавляет сознание художника. Отчасти потому у нас и не наблюдается расцвета фантастических жанров. Нет достаточной творческой веры в жизнеспособность воображаемого мира, радикально отличного от окружающей действительности. Тем не менее, в отличие от западной культуры, у нас решиться на радикальный выход за пределы прозаического жизнеподобия гораздо проще артхаусному кинорежиссеру, нежели авторам сериала. Режиссеры, сформировавшиеся в эпоху авторского кино XX века, такие как Алексей Герман, Александр Сокуров, вообще тяготеют к историческому жанру в симбиозе с интеллектуальным фэнтези и притчей. Но и сравнительно молодые артхаусные режиссеры – Алексей Герман-младший, Сергей Лобан, Анна Меликян, Кирилл Серебренников (к тому же много работающий в современном театре, давно вышедшем далеко за пределы буквального жизнеподобия), ощущают свободу от необходимости создавать тотальный иллюзорный документализм, они «включают» эту стилистику тогда и на столько, когда и на сколько это отвечает их концепции произведения в целом.

В «Лете» (2018) Кирилла Серебренникова фантазийные эпизоды, в которых в советской реальности начинают твориться вещи, которых в действительности не могло быть в 1980-х, отбиты от основного повествования титрами, обозначающими нереальность происходящего. В российском кино не укоренен жанр мюзикла, обращением к которому во многом являются фантазийные музыкальные эпизоды «Лета». Это обращение заведомо подразумевает выход на территорию открытой условности. Однако сам этот выход может быть не осознан отечественной аудиторией, ассоциирующей жанр мюзикла преимущественно с западным кинематографом.

Любопытно то, что и сейчас в нашем жизненном пространстве не наблюдается, допустим, городских сцен с коллективным пением в общественном транспорте (подобная сцена есть в «Песнях со второго этажа» Роя Андерссона, фильме 2000 года, и в том случае совершенно очевидно ее фантазийное поэтическое происхождение). И если бы аналогичные действия происходили в наши дни, никаких «аннотаций» не требовалось бы, все понимали бы, что в кадре – авторская фантазия, отличающаяся от социальных реалий.

Однако советская действительность для многих молодых поколений сегодня – уже глубокая история, о которой они имеют весьма смутные представления. Для них отделение фантазии от реальности может оказаться затруднительной задачей. С другой стороны, как человек сравнительно молодой, сам режиссер чувствует, что рискует быть непонят зрителями пожилого возраста, они могут решить, что таков «буквальный» взгляд Серебренникова на советскую действительность. В ситуации разрушения единого коммуникативного кода и единой аудитории, более не обладающей относительно сходным культурным багажом, необходимо появляется персонаж Скептик. Он комментирует эпизоды воображаемого, клиповые «эскапады», основанные на современной потребности раздвинуть рамки восприятия советского прошлого, выразить свою веру в то, что – да, такого не было и не могло быть в социально-обыденном смысле, но так могло быть и тогда в чьем-то сознании.

Советские граждане могли петь в общественном транспорте, в давке. Город мог жить мгновения в состоянии воспарения к чувству творческого единения. Потому что сейчас так необходимо сознанию современного человека, склонного иногда с ностальгией идеализировать советский мир и советскую обыденность, видеть в ней больше свободы и гармонии – в контексте современной жесточайшей несвободы, более замысловатой, с непредсказуемыми проявлениями, и давящей на человека уже несоветскими методами. В клиповых фантазиях «Лета» есть предощущение размыкания советской строго регламентированной реальности в почти «карнавальное» неистовство разрушения канонов и запретов эпохи Перестройки.

Существуют и другие варианты организации развития большой экранной формы – например, *невербальные градации с помощью перемены свойств визуального ряда*. Когда лишь качество фактуры визуальной материи указывает на наличие частей, внутренних перебивок большого временного потока развертывания экранной материи. И это может выглядеть как ее самоличная стихийная организация, процесс трансформаций визуального ряда, связанный со смысловыми акцентами. В современном кино к этому приему тоже нередко прибегают режиссеры различных стилистик. Можно увидеть действие этого приема у Тима Бертона в фильме «СуиниТодд – демон-парикмахер с Флит-стрит» (2007): владелице сомнительного кабака мечтаются пронзительно светлые и яркие по цветовой гамме картинки счастливой жизни, что резко контрастирует с сумрачной, мглистой гаммой реального викторианского Лондона. А в «Русалке» (2007) Анны Меликян мир снов героини отбит цветом и открыточными мизансценами от блеклой реальности, в которой она ведет жизнь бесперспективного подростка, якобы обладающего ограниченными интеллектуальными способностями.

Не менее укоренена в истории кино новеллистичность (например, «Нетерпимость» Гриффита, 2016; «Хаос» братьев Тавиани, 1984; «Ночь на Земле» Джима Джармуша, 1995). Перекрестный монтаж фрагментов новелл приводит к разрушению непрерывной нарративности и к акценту на соотнесенности разных линий и сюжетов внутри общего целого. Существует множество вариантов использования новелл, объединенных в целостность единого экранного произведения. На сегодняшний день, как нам кажется, наиболее типичны варианты заранее недекларированных, запутанных связей между отдельными действующими лицами из разных новелл или достаточно автономными, как поначалу кажется, сюжетными линиями. Мастером этой поэтики «соотнесенности далекого» можно назвать Алехандро Гонсалеса Иньярриту («Сука-любовь», «Вавилон»). Также взаимосвязанность новелл ярко представлена в «Шапито-шоу» Сергея Лобана, в «Про любовь» Анны Меликян, в сериале «Восьмое чувство» (2015—2018) сестер Вачовски.

В сериале «LOST» (2004—2010) выстроен один из наиболее сложных и виртуозных паттернов нарративности, то укрепляющей свои позиции, то разрушающейся, дробящейся на ряд отдельных линий. В первых сезонах отдельные новеллистические вставки существуют внутри единой повествовательной линии о жизни персонажей на магическом острове, куда упал их самолет. Новеллистические ретроспекции показывают путь каждого из персонажей к авиакатастрофе и падению на остров. В более поздних сезонах происходят наоборот бесчисленные «пробеги» вперед. Нам то и дело показывают то ли возможные развития событий после спасения с острова, то ли вполне реальные события будущего, в котором у многих спасшихся выстраивается некая «параллельная» судьба. В ней они восполняют то, что осталось невозможным или непреодолимым в прошлом. Механизмы этих процессов остаются за кадром, что лишь оттеняет чудесный характер метаморфоз и оставляет множество загадок о том – когда с героями происходит то, что происходит, и насколько это реально.

Соьер (Джош Холлоуэй), бывший до острова виртуозным мошенником, по возвращении в Америку становится полицейским – вернее, обретает некое новое измерение, новую линию жизни, о возможности которой доселе ничто не свидетельствовало. Лидер островных ученых Бен (Майкл Эмерсон), проявлявший жестокость, бездушие, допустивший убийство собствен-

ной дочери на острове, в новой жизни является всего лишь скромным школьным учителем. Однако ценой отказа от карьеры ему удается помочь своей талантливой ученице, как бы реинкарнации дочери. Саид (Навин Эндрюс), спасший свою возлюбленную до попадания на остров, встречается с ней вновь, переживает ее убийство, объединяется с Беном и путешествует по Востоку, чтобы отомстить за смерть девушки, что им и удается. Многие проживают как бы несколько жизней. Эти линии судьбы образуют как бы клочья, без начала и конца, в режиме завораживающего «кочевья во времени». Все персонажи делятся на тех, что могут себя полноценно реализовать в пост-островной жизни, и тех, что чувствуют себя потерянными или ведущими какую-то чужую жизнь. Среди последних два ключевых героя – Джек (Мэтью фокс) и Кейт (Эванджелин Лилли), любящие друг друга, но не способные просто наслаждаться счастьем, поскольку многие драматические коллизии островного периода остались неразрешенными.

Повествование становится все более обрывочным, лишенным рациональной линейности и привычной, удобопонятной логики. В сущности, финальный сезон «LOST» отменяет всякие градации не только реального и воображаемого или возможного, но даже прошлого, настоящего и будущего. Это производит грандиозное впечатление, сериал превращается в историю о духовном универсуме определенного круга действующих лиц, универсуме, который образовался на острове и теперь существует, свободно переносясь в пространстве и времени, ведя одного из героев к смерти и в то же время открывая новое измерение жизни. Совершенно очевидно, что разрушение нарративности рождено сценарным кризисом, который нередко начинается у успешных горизонтальных сериалов через несколько сезонов. В то же время прочитывается желание авторов постоянно держать напряжение и интриговать аудиторию, задавая новые и новые событийные векторы.

Однако в случае удачной эстетизации сценарных проблем получается более сложный тип организации художественной материи сериала, который подразумевает, что мир изначально разомкнут, необозрим и до конца непостижим, его потенциал больше всяких конкретных событийных линий и ясно очерченного круга действующих лиц. Новые истории не обязаны терпеливо ждать, когда прежняя большая история героев завершится – в мире постоянно начинаются новые и новые сюжетные линии. Но далеко не все они могут получить полноценное продолжение. Но разве в жизни мы не сталкиваемся с чем-то подобным? Чем лучше «сделан» сюжет, чем более выстроено повествование, тем оно кажется более искусственным на сегодняшний день, когда есть потребность в отступлениях от хорошо сделанной художественной формы ради переживания ее убедительной органики, способности к спонтанному саморазвитию, будто помимо чьей-то конкретной воли.

Разнообразие приемов нарративности и «антинарративности» в сериалах есть один из ответов на вопрос об их популярности. Именно весьма протяженная экранная форма позволяет более свободно разворачивать разные стратегии построения сюжета, выражая в них современную рефлексию о динамике жизненных процессов, их непредсказуемости или детерминированности, их скорости или стагнации, автономности или взаимодействии.

Ввод новых персонажей и трансформации прежних

«Больница Никербокер», «Дом терпимости», «Шерлок», «Твин Пикс»

Не менее показательными чертами современных сериалов становятся разрушения пар персонажей, гибель ключевых фигур сюжета и неожиданный ввод новых и новых действующих лиц. Последнее, как и первое противоречит традициям сюжетосложения, унаследованном сериальной индустрией от классической драматургии, в особенности от хорошо сделанной пьесы. Прежние сериалы тоже иногда разрушали привычные пары и вводили новых персонажей. Однако там развитие событий было предельно замедленным, растянутым, поэтому зритель имел много времени привыкнуть к новым раскладам среди действующих лиц и к новым персонажам. Тем не менее, общее тяготение к стабильности пар было непреложным законом гармонизации картины мира и упорядочиванием сюжетных линий.

Сегодня сильные сериалы нередко стремятся показать как раз невозможность сохранения изначально задуманных «красивых» пар – потому что и в реальном мире далеко не всегда люди проносят свои отношения через всю жизнь. Во всяком случае современная эстетика гораздо больше верит в нестабильность отношений. Нередко они развиваются в сериале так интенсивно, что это приводит к тотальному разрушению всего стабильного круга героев сериала. И дальнейшее повествование становится попросту невозможным, поскольку ключевые фигуры развиваемой истории выбывают из игры или радикально перерождаются.

Например, в «Больнице Никербокер» во втором сезоне разрушаются отношения доктора Тэккери и медсестры Люси, хотя у них был только что бурный и трогательный роман. Люси убедительно сочетала в себе свежесть, чистоту и способность гармонично адаптироваться к суровым обстоятельствам – как бы сохраняя неприкосновенным свой добродетельный внутренний мир. Она помогала Тэку находить наркотики в периоды перебоев в торговле с Филиппинами – и при этом не обретала зависимости сама. Она была готова вступать ради Тэка в интимные отношения со страшным на вид китайцем, держателем притона (и головорезом в душе) мистером Во, – но при этом не становилась порочной и продажной.

Но вот уже к Люси приезжает не в меру набожный отец-священник. Прелестная героиня сначала предается попыткам покаяния и самоисправления, а затем, устав от этого и взбунтовавшись, становится циничной. Ускоряет смерть больного отца с помощью передозировки морфия и холодно соблазняет брата Корнелии, порочного, жестокого, однако зависимого от женской благосклонности.

Распадается и вторая из основных пар – дочь богатого дельца Корнелия и чернокожий врач Эджернон перестают быть любовниками, хотя их чувства не успели ослабеть. Однако к Эджернону внезапно приезжает его чернокожая жена, о которой он успел почти забыть. Корнелия вынуждена соблюдать хотя бы видимость взаимоотношений с мужем. Гибель отца в пожаре на стройке и обнаружение виновности брата в этой смерти полностью рушит и тот образ жизни, который был героине навязан семьей и обществом – респектабельный брак, и тот, который она сама считала своим предназначением, – развитие госпиталя и помощь бедным. Корнелия собирает все свои деньги, садится на пароход и уплывает в Австралию, в никуда, с одной лишь дамской сумочкой. И это одна из ключевых фигур сериала, место действия которого – Нью-Йорк – совершенно принципиально.

Окончательно разрушается семья второстепенного персонажа, неудачливого врача, чья жена после утраты ребенка становится безумной убийцей. На этом фоне почти складываются две пары второго плана, однако одна из них – махинатора и дельца Германа, влюбленного в проститутку и забирающего ее из борделя – обещает вскоре разрушиться в связи с заражением Германа чумой. Доктор же Тэккери, излечившийся на время от зависимости и вновь вернувшийся к ней, доводит свой организм до полного разрушения. Коллеги пытаются его спасти,

Тэк остается в сознании, наблюдая за операцией на себе – и констатируя стадии собственного умирания. Смерть Тэка делает бессмысленным и невозможным продолжение всей истории. И в то же время этой смерти нельзя было бы избежать сериалу Содерберга, как и деструкции человеческих взаимоотношений и линий жизни основных героев. В противном случае нагнетание драматизма выливалось бы в умелую иллюзию, условность, а персонажи оставались бы под защитой дорожащих ими авторов. Но тут-то, в зоне авторской любви как раз и возникает опасность создания «тепличных условий» для бесконечной жизни обожаемых действующих лиц. И это означало бы обнажение условности, легковесность общего паттерна действия и «невсамделишность» картины мира. Но Стивен Содерберг настаивает на реалистичности, на социальном и физиологическом правдоподобии – в том смысле, в каком оно понимается современным искусством.

Правдоподобие подразумевает упразднение неприкосновенности всех действующих лиц, в том числе самых центральных. И если логика их поведения и мира, в котором они живут, ведет их к смерти, нельзя их от нее оберегать. Опять же, современная эстетика предпочитает взвинчивать драматизм, а не притормаживать развитие опасных ситуаций, и нередко не в состоянии совладать с той инерцией разрушения и самоуничтожения, которую набирают персонажи. Впрочем, в этом можно усмотреть и влияние на кино и сериальную эстетику приемов компьютерных игр, где должен регулярно происходить «отстрел» или более изощренное уничтожение персонажей. Также и многие телевизионные шоу являются, в сущности, игрой на выбывание, включая и нашумевший «Голос». Жестокая игра на выбывание является одной из ключевых ситуаций в понимании современной художественной культуры, поскольку в ней просматривается действие реальных социальных законов, реальной общественной атмосферы.

Почти в каждой серии вполне внешне традиционного костюмного «Версаля» кого-нибудь отравляют, топят или убивают с помощью холодного оружия; смертей в мирной придворной жизни гораздо больше, нежели в аналогичных сериалах более раннего периода.

Второй сезон французского сериала «Дом терпимости» (2010, 2013) завершается гибелью множества героев и разрушением братства «менеджеров» публичного дома, проституток и некоторых постоянных клиентов. Интересны были взаимоотношения конфликтные, но не переходящие в смертельную вражду и обещавшие всем некое будущее, некие перспективы жизни, отличные от настоящего. Жестокая ирония заключается в том, что незадолго до ужасного финала почти сложилось несколько новыхлюбопытных пар. Юная прекрасная Роза и нынешний глава бандитов, отчаянный мошенник и наркоман Маску; молодая чернокожая проститутка и полюбивший ее немолодой клиент, готовый начать с ней совместную жизнь; бывшая единоличная хозяйка дома Арданс и друг Маски, между которыми зарождаются платонические отношения. Кажется, что положены основы для долгих любовных линий.

Однако столкновение темпераментов и социальных реалий приводит к вооруженному конфликту дельцов публичного дома с полицией. Происходит беспощадная бойня, в результате которой ключевые фигуры сюжета оказываются либо погибшими, либо ранеными, полностью деморализованными, дезориентированными в ситуации. История о «менеджменте» публичного дома, о том, как проститутки пытались перестать быть бесправным эксплуатируемым товаром и начали управлять своим «бизнесом», переходит в кровавую социально-психологическую драму – о невозможности сложить «здоровую» жизнь и бизнес там, где замешаны хоть какие-то чувства и сложные личностные проявления, выходящие за пределы прагматики.

Можно сказать, конечно, что развитием сериала руководят финансы, наличие или отсутствие средств на новые сезоны, отслеживание успеха у аудитории и прочие составляющие внешнего порядка. Тем не менее, эстетические качества произведения всегда сохраняют свою внутреннюю содержательность, чем бы они ни были вызваны. И рваные паттерны современных сюжетов, резких трансформаций внутри сериала создаются не кризисной экономикой, но представлением о мире как о бурном месиве суровых сюрпризов, катастроф, разочарований.

Новые лица в сериале раньше, как правило, не колебали картину мира в целом, не меняли жанр и не переводили сюжет в другой регистр. В современных относительно малосерийных сериалах ввод новых действующих лиц может радикально менять содержание развивающейся истории.

Так, с появлением в третьем сезоне «Шерлока» невесты Ватсона Мэри повествование о Холмсе отодвигается в тень. Сериал во многом превращается в историю о Джоне Ватсоне, не только побывавшем на войне, но и несущим ее в себе, тяготеющем к персонам, ведущим авантюрный образ жизни. Мэри оказывается профессиональным суперагентом, живущим под чужим именем, а не обычной женщиной, в середине жизни нашедшей свое личное счастье. В последнем же на данный момент сезоне происходит еще одно явление – откуда ни возьмись возникает сестра Шерлока и Майкрофта, о которой Шерлок давно забыл. Эта сестра, связанная с Мориарти и содержащаяся в закрытом бункере под строжайшим наблюдением, вообще отменяет всю историю Шерлока Холмса и его брата, поскольку, по естественным «техническим» причинам – отсутствия в рассказах Конан Дойля и в сценариях каких-либо экранизаций – ее наличие в мире совершенно не учитывалось прежде.

Сериал еще раз делает резкий кульбит. Из истории не о том, как Шерлок и Джон расследуют проблемы внешнего мира, она преобразуется в историю о погребенном в недрах подсознания Шерлока хаосе его внутреннего мира, ужасах и трагедиях его детства, их с Майкрофтом семьи, их далекого общего прошлого. История разворачивается в сторону эксплуатации идей психоанализа Фрейда и Юнга, мотивов безумия и неизлечимой патологии вкупе с высокой интеллектуальностью, в чем также различимы некоторые отсылки к «Молчанию ягнят».

Все остальные повороты сюжета, связанные с давлением Мориарти на Шерлока, перестают восприниматься всерьез, так как безумная сестра с экстраординарными способностями вообще меняет иерархию персонажей и претендует на то, что в центре истории теперь она, а не конандойлевские «старожилы». Про них уже все известно, и радикальные перемены в их образах практически невозможны, поскольку они успели срастись со своими мифами, в которых слишком много подробностей. И лишь сестра Холмс как образ способна развиваться, обрастать новыми деталями, предлагать зрителю сюрпризы – именно в силу своей малой проработанности.

Это приводит к деструкции целостности сериала. По сути, после первых двух сезонов создатели «Шерлока» все время начинают новые сериалы внутри прежнего. Парадоксальным образом это делается именно ради поддержания и упрочения позиций мини-сериала, который дарит аудитории новые серии слишком редко. Можно дискутировать по поводу эстетического уровня новых придумок, но нельзя не признать, что сами его ходы отображают значимый принцип современного мира. Он состоит в частых и радикальных переменах своих составляющих, будь то стратегии развития, состав «игроков», жанр, тональность, степень серьезности. Ни к чему не следует привыкать слишком сильно, как бы говорит «Шерлок», ничто не стабильно, ничто не свято, даже то, что кажется художественно совершенным и незыблемым. В любой момент от него могут отказаться просто ради разнообразия.

Третий сезон «Твин Пикса», при всей его авторской изощренности, выглядит как пособие по проблемам возобновления культового сериала, возвращающегося на экраны в новых социокультурных условиях. За период с 1990—1991, когда выходили два первых сезона сериала Дэвида Линча и Майкла Фроста, многое изменилось. Постмодернизм не только успел стать частью эстетики массовой художественной культуры, но и рискует превратиться в одну из банальностей. Сознание аудитории, в том числе массовой, сделалось более критичным. И агенты ФБР, как и любых других спецслужб, вызывают уже не такую добрую иронию, как в конце XX века. «Долгоиграющие» проекты приучили зрителей к играм со временем, как и с возрастом персонажей и их исполнителей. А сочетание детектива и мистического триллера

стало традицией. Что в этой ситуации может предложить «Твин Пикс», некогда ставший импульсом для эпохи архаусной сериальной эстетики?

Можно сказать, что многие старые герои выглядят как просроченные консервы. Они утратили обаяние молодости и зрелости, не приобретя ничего взамен. Таковы Люси и Энди, помощник шерифа, Норма, Надин, Бобби, Док и многие прочие. Все они – почти на тех же должностях или на тех же местах, но стабильность их позиций, как и устойчивость пар, здесь воспринимается как знак выбывания из динамики жизни. Мир ушел вперед. А жизнь большинства обитателей Твин Пикса, кажется, остановилась, как будто они заколдованы в сонном царстве. И только Время безжалостно прибавляет морщин, седины и жировых складок, делая свою работу.

Линч и Фрост не смогли, в сущности, ничего придумать для любимых аудиторией героев второго плана. Но творческие затруднения обернулись жизненным крахом действующих лиц. Если в первых двух сезонах большинство второстепенных «незлых» персонажей складывались в мир забавных обывателей, непонимающих свидетелей деятельности темных сил, то в третьем сезоне они все оказались объединены в архетипический образ неудачников, так ничего и не сумевших сделать со своей жизнью или в своей жизни, перед лицом чужих смертей и исчезновений, перед лицом мистического темного Механизма разрушения.

На их фоне происходит расцвет одного-единственного героя – агента ФБР Дейла Купера в исполнении все того же Кайла Маклахлена. В «классических» двух сезонах, Дэвид Линч желал оставить нераскрытым загадочное убийство Лоры Палмер, как и ее двоюродной сестры, которых убила та же темная сила, которая убила Лору и могла свободно вселяться в разных существ, в том числе отца Лоры. В том числе и в агента ФБР Дейла Купера. Тем самым, пронцаемость сущности Купера для энергии зла и разрушения, была обозначена уже тогда и венчала собой парадоксальный мир сериала. Это вызывало недовольство некоторой части аудитории, не готовой ни к открытому финалу, ни к ниспровержению главного героя как незыблемого оплота честности, самоанализа и самоконтроля посреди непролазных мистических дебрей.

На самом деле, на тот момент Дэвиду Линчу вообще была наиболее дорога идея непознаваемости мира, невозможности раскрыть все его темные мрачные тайны (а если не темные и не мрачные, то незачем о них вообще снимать кино). В то же время, приверженность этой идее позволяла камуфлировать содержательный кризис Линча-режиссера, происходящий параллельно с расцветом Линча-фантазера. На начало 1990-х утверждение в кинонарративе абсолютной непостижимости темной бездны, коей является и внешний мир, и духовное измерение, было некоторой экзальтацией, наигрышем и рисовкой. Это и чувствовала та часть поклонников сериала, которая не могла все-таки принять предлагаемые ей иррациональные финалы.

За двадцать семь лет мир далеко продвинулся в темную бездну. Общее «умрачение» атмосферы самого фантастического и живописного кино тоже зашло далеко. И на сегодняшний день аудитория более адаптирована к идее непостижимости тьмы. Каждый ответ на вопрос о смыслах и строении бытия, о соотношении добра и зла есть лишь промежуточная версия, частный домысел. Очевидно, Линч просто несколько опережал время. Так что к моменту выхода третьего сезона сумрачная мистическая фантазия без берегов оказывается как нельзя более корреспондирующей с современным мироощущением в архаусном кино, в популярном кино и «штучных» сериалах для интеллектуального досуга.

В третьем сезоне Линч не только показывает, но как будто невольно доказывает зрителям, что версия ассимиляции Купа с темным, злым началом оказывается единственно эффективной, то есть смотрящейся убедительно правдиво. Линч как бы постоянно имеет в виду, что теперь его агент Купер живет в изменившемся мире – мире с жестокими правилами «Игры престолов».

Идеальные герои-одиночки в этом мире выживают и оказываются интересны в том случае, если принцип их живучести объясняется грамотно, то есть реалистически – то есть убедительно для людей начала XXI века. В случае Купера этот принцип замешан на готовности личности героя сражаться с другими личностями, вступать с ними в сложные симбиозы, где настоящее неотделимо от мнимого, хорошее от плохого, служитель закона от преступника, человек от антропоморфной мнимости и так далее.

Почти не осталось следа от целостности и прозрачности бывшего Купа, довольного собой, но не самодовольного, сметливого во внешнем мире и в то же время доверяющего сновидениям, профессионально подозрительного и все-таки тоже беззащитного перед лицом тьмы, пропитывающей пространство Твин Пикса. В третьем сезоне перед нами предстает тройственная и далеко не единая сущность странного существа, идентифицировать личность которого не так просто даже матерым работникам ФБР.

Есть длинноволосый Купер, загоревший до такой степени, что его бронзовый оттенок и неожиданно проклюнувшаяся индейская стать читаются как последствия пребывания в Черном Вигваме и физической пропитанности сущностью американского захолустья. Возможно, за ним когда-то пошел-таки огонь «*Огонь, иди за мной!*», и также привел не к испелению агента, а к закаливанию, по принципу Дейнерис, матери драконов в «Игре престолов». Прокаленный черный Купер ходит в кожаных брюках и куртке, смотрит невозмутимо и жестко, знает исключительно с подозрительными личностями, ведет какие-то противозаконные дела. Он может без всяких рефлексий застрелить через подушку красивую молодую девушку в постели (как некогда делал герой фильма «Диллинджер мертв» Марко Феррери, 1969).

Черный Купер хорошо себя чувствует в лесах и на темных шоссе. Его невозможно ни надежно посадить за решетку, ни застрелить. Это он и одновременно не он, как свидетельствует появившаяся в третьем сезоне, а прежде закадровая Дайана, ближайшая сослуживица Купера в прошлом. Часть бывшего агента Купера живет в архетипе Инфернального сверхчеловека.

А параллельно с этим архетипом живет и ввязывается в непонятные истории некто Даки Джонс – не очень верный муж, не очень расторопный служащий конторы, простофиля, Everyman. У него длинноватые волосы, у него много лишнего веса (как потом напомним ему доктор) и слабо работающие мозги. Но вот во время свидания с темнокожей красоткой Даги Джонс видит нечто из области мистической красной комнаты и получает энергетический импульс, приводящий к отключению его разума и внешнему преобразению.

Теперь Даги почти ничего не помнит и почти не соображает. Он может только повторять за другими их жесты и слова. Он еле понимает, как переставлять ноги и открывать двери. Он почти что человек «с ограниченными возможностями». Но зато внешне он становится моложе и спортивнее, у него даже прическа меняется. И вот перед нами почти непостаревший агент Купер с той стрижкой и в том костюме, в каком мы его запомнили более 25 лет назад. «*Ты что, сел на диету?*» – спросит при случайной встрече давний знакомый. «*На диету*», – как эхо повторит Даги, чего окажется вполне достаточно для поддержания разговора. Внутренне Даги словно не здесь, он не очень понимает, как надо вести себя в публичных местах и дома, как есть завтрак, вести себя за столом, в лифте, в офисе. Он едва вспоминает, где живет. Ходит как старик с больными ногами и как чужак, в первый раз видящий все и всех вокруг. Жена (Наоми Уоттс) обращается с ним как с маленьким ребенком, нуждающимся в опеке и защите. Это не мешает Даги выиграть несколько сотен тысяч долларов в игровых автоматах. Он везучий дурачок. И в этой ипостаси герой кажется совершенно не связанным с прежним агентом Купером или нынешним черным Купером.

Но в Даги-дурачке живет и второй человек, похожий на агента ФБР в молодости. При столкновении со смертельной опасностью он может автоматически, не меняя отрешенного выражения лица дать отпор нападающему. «*Он был как змея!*» – с восторгом скажет свиде-

тельница схватки Даги Джонса с наемным убийцей, только что нанесшего колотые раны другой заказанной жертве. Даги может выявить преступление, связанное с деятельностью фирмы, где он работает, заслужить благодарность босса, примирить враждующие коммерческие структуры, получить в подарок кучу денег и всеобщую любовь.

Но проводит Даги свое расследование очень странно – со стороны кажется, что он безнадежно впал в детство. Сидит перед грудой папок и чертит бессмысленные линии вместо того, чтобы писать что-то осмысленное. Карандаш при этом герой держит как маленький ребенок, всем кулачком.

Похоже, что именно между Даги-дурачком и инфернальным мистером Купером очень комфортно прятаться и спасаться агенту Дейлу Куперу. В прежнем виде, в нерасщепленном, однолинейном развитии он не мог бы уцелеть – его смела бы стихия преступников и безумцев, имперсонального зла и нелепых случайностей, недоброжелателей из родного ФБР или других государственных ведомств. Возрастающая сложность и жестокость мира требует от героя стать личностью 3D. И он становится ею. Он теперь всегда и везде не тот, кем кажется. Мир-трансформер требует эстетики-трансформера и в ней опирается на персонажа-трансформера. На фоне Купера-Даги остальные, не подвергшиеся расщеплению персонажи, кажутся не целостными и убедительными, а плоскими, беспомощными и слишком старомодно жанровыми.

Трансформации агента Купера и поиски другими служащими ФБР ответа на вопрос о том, что же происходит с их бывшим сослуживцем, меняют все смысловое поле сериала. Из истории о том, что же случилось с Лорой Палмер – а значит, со всем городком – сериал превращается в историю о том, что может случаться и случается с Дейлом Купером. Проблема поисков истины и возмездия уходит в глубокую тень. На первом плане оказывается проблема неприсутствия истины в этом мире, поскольку очертания и «начинка» мира склонны к постоянным и необъяснимым метаморфозам.

И многие склонные к размышлению персонажи, и зрители оказываются перед зрелищем, которое можно только наблюдать, не представляя правил его игры в каждый конкретный момент времени. Персонаж-трансформер передает непостижимость и неуправляемость современного мира никакими прежними этическими нормами и духовными ценностями. Правит бал исключительно доэтическая энергия метаморфоз и безбрежные возможности мистической красной комнаты.

Тот персонаж, который отзывается на ее воздействие, оказывается в центре внимания, в привилегированном положении сверхчеловека. Генетически он восходит к древнему, в частности, ярко реализованному у Гомера, пониманию бога как существа, способного трансформировать свой облик бесконечное количество раз в зависимости от сиюминутных обстоятельств. Дейл Купер, возможно, осознает происходящее (во всяком случае извлекает откуда-то из волос зерно-бусинку и дает задание красной комнате «сделать» еще одного такого же, как он). Но остается под вопросом, управляет ли он своим великолепным расщеплением. Скорее он медиум, транслятор неких имперсональных энергетических потоков, их отзывчивая марионетка. Именно он – удобный для современного сценария, убедительный и полезный «персонаж без границ», отражающий стихийно формирующуюся идеологию мира, вступившего в третье тысячелетие.

Жанрово-стилистические миксы

Ни один эстетический принцип в современном кино и сериалах не является стабильным и неизменным. В любой момент эстетика произведения может выдать совершенно неожиданный поворот, не укладывающийся в изначально заявленный жанр и стилистику.

Так, казалось бы, переживает расцвет традиционный принцип авантюрного повествования «жанр+сеттинг». Например, жанр хоррора может реализовываться в сеттинге современной провинции или мегаполиса, фантастического космического корабля, средневековья, викторианской Англии и пр. Жанр детектива может воплощаться в декорациях Москвы, Санкт-Петербурга XIX века, современного Санкт-Петербурга, викторианского Лондона, современного Лондона, Нью-Йорка, маленького городка, сельской местности, будущего и пр.

Но стоит присмотреться внимательнее к хитам современного экранного искусства, и станет очевидным тяготение к жанровым миксам, непредсказуемым сломам и переходам с одного жанра на другой. Этот принцип был активизирован еще Тарантино и Родригесом, начавшим «От заката до рассвета» как криминальный роуд-муви, а продолжившим – как вампирический боевик. «Пираты Карибского моря» начинаются как историческая авантюра, пиратские приключения. А продолжают как мистический триллер о погоне за возможностями бессмертия или от них.

Сериалы активно применяют приемы «жанрового микса», характерные для вполне массовой кинопродукции. «Шерлок» заявляет принцип переноса детективных историй Конан Дойля в современный Лондон. И вдруг в третьем сезоне происходит «провал» в сеттинг викторианского Лондона, который к тому же, как выясняется, есть плод сознания главного героя. «Трансформеры» начинаются как проект с сеттингом технизированного цивилизованного пространства, а продолжают как микс доброй старой Британии легендарных времен Мерлина и космического научно-фантастического антуража.

«Моцарт в джунглях» заявляет себя как сериал о Нью-Йоркском симфоническом оркестре. И для атмосферы сериала, как и для визуального ряда чрезвычайно важен образ Нью-Йорка, блистательного и обшарпанного, города высокооплачиваемой богемы и полунищих студентов, крутых дельцов и капризных меценатов. Но во втором сезоне действие внезапно переносится в Венецию с ее совершенно другой естественной декорацией, другим национальным колоритом и другой мифологией. Нас словно вывозят «на экскурсию» в Европу, а потом будет такая же «экскурсия» в Латинскую Америку и Японию. Но не только для того, чтобы в качестве «бонуса» зритель получил еще и палитру венецианских, токийских и прочих красот, а скорее для того, чтобы он ощутил, сколь гармоничным и родным был для героини Нью-Йорк даже в самые тяжелые моменты ее жизни. Чтобы сериал был не только о Нью-Йорке и его оркестре, а о жизни в большом мире с возможностями сравнения и выбора, с множеством шансов и множеством рисков оторваться от родной почвы.

Также эти блуждания по миру являются данью реалистичности – главного героя, гениального дирижера латиноамериканского происхождения, буквально носит по миру. Но в этом, быть может завидном для многих полете, он рискует потерять внутренний стержень, жизненные цели, творческую энергию, прежнего себя. Так что в какой-то момент композитный сеттинг перестает быть только сеттингом, но выражает бездомность героя и его внутренний кризис.

Первый сезон «Мира Дикого Запада» полностью выдержан как научно-фантастическая авантюра с двухслойным сеттингом. С одной стороны, антураж Дикого Запада, раскинувшийся на многие километры искусственно созданного парка развлечений: живописные прерии, ранчо, городки с салунами, ковбои в широкополых шляпах, пыльных сапогах, стрельба из ружей и пистолетов, скачки на лошадях, шерифы, бандиты, фермеры. С другой стороны, ультратех-

ногенные интерьеры корпорации, создающей, эксплуатирующей и мониторящей парк и роботов-ковбоев, роботов-лошадей и пр.: стеклянные клетки-контейнеры для проверки и залатывания «убитых» роботов, металлические поверхности, эскалаторы, лифты, лампы, электронные панели, модели роботов на всех стадиях производства. Казалось бы, этого микса уже вполне достаточно для создания контрастных эффектов. Но время от времени появляется и третий пласт сеттинга – мир «хозяев» парка, мир богатых и беспощадных людей, живущих на широкую ногу.

А во втором сезоне открываются новые, периферийные территории парка, в том числе со старинным японским сеттингом и с сеттингом индейской деревни. Зрителя выводят «на экскурсию» в незаявленный заранее сеттинг, что служит разнообразию и богатству визуальных впечатлений. Но это с таким же успехом приводит и к стилистическому разнообразию, эклектике на внешнем уровне. На самом деле, эти выходы в непредсказуемые декорации работают на демонстрацию драматизма бытия жизнеподобных роботов. Одна из них, Мэйв, выполнявшая на территории Дикого Запада функции хозяйки борделя, встречается на «Диком Востоке» свой аналог – тоже сильную женщину, которой руководит прежде всего горячая любовь к дочери и которая тоже при этом любит амбивалентного героя, «благородного бандита». И чем больше совпадений, заданных одинаковой программой, тем очевиднее, что искусственная природа и наличие как бы управления не отменяет эволюции роботов, наделенных электронным интеллектом. Для них самих их чувства – нечто реальное, высшая ценность, определяющая логику их поведения. В свое время Мэйв отказалась покидать парк, хотя уже организовала для себя побег. Ее чувства к дочери оказались сильнее жажды прорваться к свободе в мире людей. Теперь она скорбно наблюдает развитие событий у своего близнеца.

Племя Теней – такие же роботы, как и все прочие в парке. Но и у них есть особи, более активно эволюционирующие, нежели остальные. Один из них постоянно ищет лазейки в новую жизнь за пределы той территории, где они живут и где их регулярно убивают так называемые гости парка – люди, прибывающие в парк для развлечения с помощью безнаказанного насилия. Попав на территорию корпорации, умный робот-индеец находит хранилище роботов, на какое-то время выведенных из игры. Там он обнаруживает сына своей соплеменницы и свою возлюбленную. Все это интерпретируется его сознанием как попадание в мир богов, которые управляют жизнями племени. И его рассказ об этом по возвращении домой полон боли и отчаяния, которым авторы сериала явно сопереживают при всей своей посмодернистской иронии.

Иными словами, вариации сеттинга позволяют показать, что эволюция электронного разума происходит повсеместно вне зависимости от специфики программы, заложенных сюжетов, подробностей. В конечном счете, люди закладывают в роботов те знания о живых организмах, те чувства и истории жизни, которые неумолимо влекут их самих, составляют главное содержание их представлений о мире. Человеческая сущность не может прекратить жить и развиваться в другой, но тоже живой материи. Эта закономерность проявляется по-разному, но везде, где есть умные машины, причем, не только антропоморфные, как показывает судьба пса, в котором начали просыпаться охотничьи инстинкты.

Случается и так, что не только сеттинг неожиданно меняется или обрывается неожиданными наслоениями, но вообще становится непонятным, что есть жанр, а что сеттинг – что является стержнем произведения, а что визуальным рядом и атмосферой, привлекательной вне зависимости от того, какой именно жанр в ней реализуется. Например, немецкий сериал «Тьма» (2017) активно использует мотивы «машин времени», показывая блуждания по трем временным пластам (1953, 1986 и наши дни) обитателей маленького немецкого городка, путаницу родственников, сложные взаимоотношения ученых, экспериментирующих с временем. Некоторые эпизоды отсылают к знаменитой американской ленте «Назад в будущее» Земекиса. И есть большое искушение увидеть в немецком сериале жанр научно-фантастического сюжета

о путешествиях во времени, но помещенный в сеттинг провинциальной Германии второй половины прошлого века.

Однако от фильмов аналогичной жанровой разновидности «Тьма» отличается гнетущей атмосферой, высоким накалом драматических коллизий, глубоким переживанием социального неблагополучия и психологической потрясенностью нарушением естественного хода вещей. На протяжении всего первого сезона кажется, что именно ради трансляции этого комплекса переживаний и создан сериал, выражающий тотальный кризис всех ценностей и институтов – семьи, любви, дружбы, работы, нравственности, научной деятельности, прогресса, индустриализации и пр. В сущности, это и есть главное содержание сериала, для которого «сеттингом» становится авантюрно-фантастический жанр, сюжет о путешествиях во времени. Его можно было бы легко заменить на какую-то иную разновидность сюжета о том, как «что-то пошло не так» или «появилось то, чего не бывает» – будь то зомби, инопланетяне, неизвестный вирус, амнезия, сверхспособности отдельных героев и пр.

В шведско-финском сериале «Тайны Сильверхейда» (2017) наблюдается разновидность того же решения – кризис семьи, взаимное человеческое недоверие, неуважение к природе, жажда наживы, определяющая деятельность больших коммерческих предприятий вскрывается в ситуации обнаружения «других» в лесу, противящихся уничтожению своего природного обиталища. Наличие мистики и детективного сюжета – что так удачно было использовано еще в старом «Твин Пиксе» – дает пищу для развлечения и щекошет нервы традиционно мыслящему, желающему развлекаться зрителю. Так же, как и повышенная жестокость и натурализм многих сцен позволяют сериалам привлечь максимально широкую аудиторию, жаждущую высокой степени визуальной брутальности. Это своего рода «кости», которые современная эстетика готова бросить самым поверхностным зрителям, чтобы иметь возможность при поддержке этого самого «массово ориентированного» плана развивать другие содержательные пласты. Так, в «Тьме» вместе с развлечением развивается социальная критика и фиксируется разрушение семейных ценностей, в «Тайнах Сильверхейда» происходит обсуждение психологических проблем современной личности и разрушения экосистемы. Фантастические и детективные сюжеты, по сути, становятся сеттингом для социально-психологических драм.

В американском сериале «ОА» (2018) складывается еще одна аналогичная ситуация, когда фантастический сюжет о подростках, способных многократно умирать и возвращаться к жизни после путешествия в потусторонний мир, скорее является сеттингом для атмосферы тотального мировоззренческого и социального кризиса современного общества.

В российском сериале «Садовое кольцо» (2018) эстетика-трансформер еще более разбалансирована и центробежна. Кому-то может показаться, особенно по началу, в экспозиции, что все происходящее есть «повод» для развертывания естественных декораций «Москвы для богатых», для тех, кто может с легкостью делать подарки за десять тысяч долларов, пользуется услугами домработниц, живет в роскошных квартирах в центре столицы, посещает дорогие рестораны и кафе, бутики и салоны красоты, «светится» на телевидении, ведет большой бизнес. Кадр заполняет новая модная мебель, стильные интерьеры кафе, элегантные офисы фирм, люди в модной и очень дорогой одежде, с дорогими украшениями, аксессуарами, мобильными телефонами и пр. Москва сияет вечерними огнями, эффектной подсветкой зданий, крутыми витринами. Но кажется, что это тонкий слой москвичей сверкает своими бриллиантами, амбициями и жизненным драйвом, являющимся эманацией социального успеха.

Однако исчезновение сына богатой и гармоничной до приторности супружеской пары (актерские работы Анатолия Белого и Марии Мироновой) инспирирует начало детективного расследования, чем-то неуловимо похожего и не похожего на все детективные истории. От детектива в нем – запутанность и загадочность многих, постоянно обнаруживающихся обстоятельств. От «антидетектива» – достоверные реалии социальных контрастов столицы, антропология богатых москвичей, в которую нас посвящает сериал. Так что тут главное? Соци-

ально острая публицистичность, картинки московского мира состоятельных людей, детективная линия?

Сериал постоянно добавляет «опций» в отображении картины мира. И наряду с демонстрацией современной роскоши все сильнее от серии к серии звучат ироничные интонации. Мы видим медийную одержимость наших современников, готовых все свои самые малые события повседневности делать предметом публикации в интернете. Обсуждая пропажу ребенка недавней закадычной подруги, крутая дама не забывает «сфоткать» в кафе тарелку с недоеденным салатом и выложить на своей интернет-страничке с комментарием «вкусненько». А мать пропавшего продолжает наряжаться и готова всерьез переживать по поводу сломанного ногтя.

В целом, в «Садовом кольце» различимы черты психологического триллера, детектива, реалистической драмы и социальной сатиры – внутри мелодраматического целого, которое, впрочем, раздираемо изнутри контрастными обертонами все новых и новых стилистик, жанровых элементов, интонаций. Жизнь не устоялась, жизнь постоянно подбрасывает героям нечто неожиданное, и в то же время они сами постоянно меняют свой ракурс взгляда на себя, свое прошлое и настоящее. До известной степени это вполне достоверные черты современности и современного восприятия.

Но кроме того их крайне выгодно культивировать медийному продукту, каковым является сериальное произведение. Надо чем-то постоянно удивлять аудиторию, подбрасывать ей нечто, чего она не ждет. Заинтересованность в коммерческом успехе не в последнюю очередь форсирует наджанровые и полистилистическиемиксы, вызывая к зрителю, который умеет и любит быстро перестраиваться. Творческая удача зависит от того, насколько авторам произведения удастся сохранить целостность, несмотря на все художественные сюрпризы, и насколько нетривиальное или по крайней мере актуальное содержание вкладывается в эти сюрпризы.

Примечания

- [199] На рубеже веков. Современное европейское кино. Творчество, производство, прокат. М.: ВГИК. 2015.
- [200] Иванникова К. Кинематограф Финляндии: невозмутимая мрачность бытия // На рубеже веков. Современное европейское кино... М.: ВГИК. 2015. С. 154.
- [201] Кривцун О. А. Артхаусное искусство // Кривцун О. А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.-Спб.: Центр гуманитарных инициатив. 2018. С. 31—35.
- [202] Подробно о философии авторского кино см.: The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21st Century Cinema. Eds. Jeong S., Szaniawski J. New York, London: Bloomsbury. 2016.
- [203] Полевые материалы автора. Восприятие артхаусного кино 2000—2010. Москва. 2012.
- [204] Полевые материалы автора. Восприятие артхаусного кино 2010-х. Москва, Петербург, Евпатория. 2018.
- [205] Авторство отдельного целостного произведения, хотя формально закрепляется в ряде случаев за режиссером, за режиссером и сценаристом, либо за режиссером, сценаристом, художником и продюсером, тем не менее, вообще всегда образует более сложное коллективное творчество в сфере экранной культуры.
- [206] Бернштейн Б. М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. Отв. Ред. Кривцун О. А. М.: Индрик. 2011. С. 44—47.
- [207] Сальникова Е. В. Феномен «осовременивания» классики: к истории современных тенденций // Художественная культура. №1. М.: Государственный институт искусствознания. 2016. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-1-17/yazyki/4939.html>
Дата обращения: 20.08.2018.
- [208] О «Лете» см. тексты портала «Художественная культура: события, интерпретации, дискуссии». URL: <http://hudojestvennayakultura.hostenko.com/> (дата обращения: 21.07.2018.)
- [209] Смолев Д. Д. Движение «Догма 95» в контексте кинематографа 1990-2000-х годов: эстетическая теория и художественная практика. Диссертация... кандидата философских наук. М. 2016. С. 50—54. URL: http://sias.ru/upload/ds-smolev/smolev_disser.pdf (дата обращения: 03.06.2018)
- [210] Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1946 года // Белинский В. Г. Собрание сочинений в девяти томах. Том восьмой. М.: Художественная литература. 1982. С. 190—191.
- [211] Сальникова Е. В. Жизнь кинокамеры – эволюция мифа // Кино в меняющемся мире. Сборник статей в двух частях. Часть вторая. М.: Издательские решения. Ридеро. 2016. С. 9—63.
- [212] Буров А. М. Образы природы и зоологии в европейском киноискусстве XXI века // Художественная культура. М.: Государственный институт искусствознания. №2. 2018. С. 120—137. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/888/hk_2018_02_120_137_burov.pdf (дата обращения: 08.08.2018)
- [213] О киногероях постхристианского времени подробнее см.: Михеева Ю. В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. М.: ВГИК. 2014.
- [214] Darnell M. The Hidden Clues to Breaking Bad's meaning // Salon TV. September, 27. 2013. URL: https://www.salon.com/2013/09/27/the_hidden_clues_to_breaking_bads_meaning/

Дата обращения: 20.08.2018.

[215] На русский язык обычно переводится как «степь», что не вполне точно отображает изначальную пространственную характеристику – у Шекспира имеется в виду пустая местность, «пустынь», куда уходили отшельники, и «ничего», из которого, вопреки реплике самого Лира, может выйти все, что угодно. Это магическая встреча конца и начала, крах и возрождение, очищение от ложных истин, голая правда, голая сцена для воплощения «пыточного дознания», «» по определению Льва Пинского.

[216] Тему отсутствия сострадания в современном обществе рассматривала на примере фильма «На пределе» культуролог Елка Чернокожева в докладе «Образ женщины в современной немецкой кинематографии: расслоение общества как тупик или надежда?» на международной научной конференции «Экран и зрелище». 28.03.2018. ГИИ-ГИТР, 28—30 марта 2018.

[217] Бычков В. В. О тетралогии Александра Сокурова. // Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. Триалог. Искусство в пространстве эстетического опыта. М.: Прогресс-Традиция. 2017. С. 237.

[218] Беспалов О. В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли. 2010. С. 15.

Елена Петрушанская наблюдения над организацией саундтреков сериалов

Эта тема, изучение принципов звуко-музыкальных опор больших форм, не раз рассматривалась исследователями. Однако, по отношению к масштабам большой протяженности, о том только в данной монографии есть ценнейшие наблюдения, представленные в статьях Н. Г. Кононенко и Д. А. Журковой. Ранее же, помимо отдельных заметок-констатаций, полезных указаний на источники использованных звуковых заимствований, на канонически-формальный реестр применяемых и востребованных приемов «нормативных» саундтреков разных жанров (как индикатора, дублёра, предуведомителя «нужных эмоций»), – в объемной изученной литературе нам ни разу не встречался самостоятельный, обстоятельный, подробный, истинно аналитический подход к рассмотрению звуко-музыкального ряда сериалов и его способов не только воздействия на восприятие экранного зрелища БЭФ, но и некоей ее организации, интеграции. Но этот содержательный слой целого, с его определенными жанровыми условностями и их преодолениями, достоин внимательного рассмотрения.

Прежде нам доводилось упомянуть о такой предтечи поэтики киномузыки как «теория аффектов»^[219] и ее буквальные воплощения в практике звукового сопровождения немого кино. Ясно, что музыкально-зрительные контакты шире механистичности данного принципа «вызывания», «усиления» людских эмоций (хотя большинство работ в сериальной продукции трактуют звуковой ряд именно в таком ключе). Оттого в данном разделе книги, стремимся к выявлению и анализу неординарных решений и моментов объединения, с помощью саундтрека, в весьма значимых сериалах. Подчеркнем: наша работа не имеет значительных предшественников, в ней есть новаторские элементы. Она – результат, так сказать, исследования «устной природы», самого звучащего материала экранного опуса. Ибо наши наблюдения основаны не на анализе нотных партитур, а на слуховых впечатлениях о результате звукозрительного синтеза^[1] в разножанровых больших экранных формах – лидерах массового внимания.

Выбираем интересные автору данного текста примеры и лишь в некоторых сериальных жанрах.

Авторский хоррор «Твин Пикс»; музыка Анджело Бадаламенти

Данная тема взывает к подробному анализу в этой уникальной эпопее, её богатейшего массива музыкального материала, звукового дизайна (автором которого является сам режиссер Д. Линч, очень внимательно относящийся к саундтрекам своих работ) и их соотношения с визуальной стороной экранного произведения. Тут же остановимся на том, что слышится главным.

Звуковой материал первых двух сезонов этого культового опуса тяготеет к двоимирью, объединяясь в контрастные сферы.

Одна, знаменитая широкая тема Бадаламенти, – это сонорный концентрат уверенной, благополучной, надежной атмосферы Америки. Характерен очень медленный темп звучания темы заставки, затянутый до нарочитости, словно подчеркнутая квинтэссенция красивой «лаковости», рациональности, добропорядочности. С самого начала сериала это настраивает на допустимость разумности природы (кадры леса, птички, реки, водопада), естественности вторжения созданной человеком техники в природное (лесопилка, машинная обработка одинаковых элементов как символы автоматизма уравненных членов сообщества). Есть фрагмент чего-то необъятного, невероятного (гигантский ствол дерева предвкушает феномен вещей Природы, «пророчащего полена»).

Показательно, что в заставке 3-го сезона та же музыка будет сопровождать еще и иные, зримые метафоры зла, насилия, мистических преобразований – водные волны перетекают в струи занавеса, схожего с кровью, графическую магию волнообразных зигзагов пола «красной комнаты». Но и эти образы звучания «темы уверенности» обнимают покровом спокойной неизбежности.

Музыкальная тема вступления в первых сезонах повторяется при обрамлении каждой серии, создавая внешне позитивный мир с электронными звучаниями ранних синтезаторов системы «Муг». Внутрикадровая музыка воссоздает реалистично-пародийный образ устойчивости и псевдорадости; эту фальшь подчеркивает неуместная бодрость звучаний, как, в духе кабаре, песня отца погибшей Лоры о «чашке чая» (2 сезон, 7 серия), «документальные» (в иллюзорном мире!) звуки радио с хрипом Луи Армстронга (2 сезон, 8 серия).

Этот звуковой мир кажется надежным как витрина американского благополучия. Но их темп и некоторая механистичность столь размеренно-тяжеловесны, замедлены вплоть до почти паралитического, что вызывают смутное чувство тревоги (вкуче со зрительными сигналами, вскрытыми в глубоком анализе «заставок» Е. В. Сальниковой) ^[220].

Другая устойчивая сонорная сфера, лишь слегка варьируемая на протяжении многих серий первых сезонов, – мир мощного и тайного ужаса, тревоги. Здесь, в музыкально-шумовых фактурах (МШФ), вновь поражает чрезвычайно медленный темпоритм. Но контрастен фонизм – низкие преобразованные звучания вибрирующих струнных. В них, в отличие от «человеческого» лиризма первой сферы, ощутим звуковой архетип «нелюдя».

Композитор Бадаламенти – предвестник на пути к ныне модным в кино звуковым фактурам «без мелодии» (исток такого топоса усматриваем во вступлении к медленной части 5 симфонии Чайковского, до начала темы у валторны). Созданная им сонорная магма мистически-тревожного в «Твин Пикс» не содержит протяженного мелоса, как ранее названный звуковой «мир позитива». Она – это емкий концентрат кратких мотивов-ячеек, который в европейской традиции соотносим с семантикой страдательно-жалобных нисходящих полутоновых и малотерцовых реплик. Тревогу рождает сочетание очень низких тонов, суб-басов (тремоло контрабасов; унтертоны объективно рождают чувство паники) с «садистскими» повторами

полутоновой и терцовой интонации-оборотня, что создает ощущение некоего страшного явления, затаившегося в мелкой, непроходимой трясине.

Любопытно, что в списках и цитировании музыки фильма этот музыкальный фрагмент чаще – и механически – называется «темой Лоры Палмер»: ведь она, фактура, впервые появляется при нахождении ее трупа ^[221]. Причину можно усмотреть и в том, что в своем продолжении «магма ужаса» плавно «перетекает» в совершенно иной интонационный образ, словно приподнимаясь в воспоминании, переходя в более высокий регистр, иную тембральность, обретая «лирическую» мелодию. Уходит её грозная таинственность, в тихий фон сопровождается преобразовываются некоторые элементы фигураций, и вместе с ними звучит певучая тема, интонации которой близки первой названной сфере. Царит светлый, мечтательный тон, из-за стилистической близости «романтической мечты» словно задавая условное наклонение иной судьбы героини, – всеми любимой, кажущейся идеалом красоты, доброты и ума.

Сфера разнообразных пугающих звукошумовых фактур очень важна в жанре хоррор. На протяжении первых сезонов «Твин Пикс», МШФ страха постоянно пронизывают серии. Не видимое в кадре, а именно они здесь создают атмосферу иррациональности. Выключив звуковой ряд, воспринимаешь идеальные портреты и пейзажи «Твин Пикса» как приближенные к стандартно-рекламной безмятежной продукции. Со звуком – всё иначе. Часто изображение, внешне ничем не устрашающее, представляющее рациональным и не тревожащим, сопровождается вызывающей тоску и тревогу музыкой. Кроме того, мы не раз слышим соседство и незаметное «перетекание» друг в друга обоих звуковых миров, столь контрастных стилистически и содержательно, что это влечет к переосмыслению зримого.

Даже не сосредоточенный на музыкальном ряде фильма зритель начинает ощущать то, что еще не проявлено ни сюжетно, ни вербально: амбивалентность Лоры, жертвы и виновницы своей гибели. Сопровождение «звучаниями тревоги» рождает – казалось бы, без всякого повода, – выявляя и усиливая зрительные намеки, ощущения тайных причин поступков, подозрения о неоднозначности многих персонажей и – даже самой природы. На внесловесном уровне такие смутные «музыкальные предчувствия» подвергают сомнению внешние позитивность и невиновность обитателей города. И их, и сам обычный уютный городок, где лесопилка оказывается под угрозой закрытия, а вот «распилка» душевных ниш жителей – зон тайных, вне логики благопристойности, – только начинается.

По Юнгу, в сознании человека XX века

«возникает новая установка, которая приемлет и рациональное, и непонятное – просто потому, что они происходят» ^[222].

«Твин Пикс» был воспринят как художественное откровение, благодаря своему уникальному визуальному и сюжетному миру, и благодаря открытому звучанию темы необъяснимого и необъясненного: мощного хаоса, грозной тайны, что в разгар рационального расцвета светской цивилизации добавило ей некое искомое, но истаивающее, религиозное измерение.

В постиндустриальном искусстве, отмечал Александр Генис, особо значим

«сплав явного с тайным».

Оттого так существен анализ музыкально-выразительных средств, с помощью которых в сериале созданы, варьированы и расщеплены по всей ткани аудио-фактуры «таинственного». В звучании постоянно модифицируют смыслы визуального ряда сериала. В трех сезонах по материалу и направленности они разнятся.

Интригуют свойства звуковых иллюзий чувства тревоги и его нарастания. Их особенности и проявления изучены подробно, в том числе в проявлении двух основных реакций: убежать от страха («гормон кролика», flight) или яростно сопротивляться («гормон льва», fight). Широкая область всё расширяющихся выразительных средств музыки связана с кругом

«отображения», воссоздания подобных чувств. Не один исследователь поэтики «сумеречной зоны» выявлял их ^[223]. Несколько корректируя характеристики, суммируем основные стадии и состояния с их аналогами в сфере звуковой выразительности – общее напряжение, неконтролируемый тремор, обостренное слышание в тишине, независимость сознания рационального (проявляющегося в протяженной лирической мелодике) и – «бессознательного» (в механически-моторной повторности фактур «сопровождения»); прерывистость дыхания – и его отображение в коротких стонущих мотивах, интригующих паузах, замедлениях темпа; оцепенение – в гармонической и фактурной статике, протяженных повисших звуковых «педалях», в «странных», застывших аккордах; неожиданные взрывы чувств и реакций – в переходе порога чувствительности, экзистенциальной предельности, в острых динамических, регистровых, тембровых контрастах.

Важен и целебный, общетерапевтический эффект экранного проживания чувства; ведь

«цель страшного искусства не напугать, а наоборот, вывести страшное из темноты непознанного, натренировать у публики нужные мышцы и средства управления страхом» ^[224].

Частые повторы аудио фактур иррационального становятся контрапунктами различных по содержанию и по настроению визуальных кратких элементов и длительных сцен. Причем и при некоторых различиях, варьировании музыкально-шумовых фактур, в 1 и 2 сезонах они сводятся к одному – «сфере страха». Хотя сознание зрителя их вообще не ощущает как музыку, как некую внятную тему; ибо кажется, что так просто дрожит, вибрирует насыщенный нервным ожиданием воздух, способствуя возникновению и росту напряжения, беспокойства.

Интересно сравнить эту сквозную для сериала 1990—91 гг. сонорную формулу и музыкально-шумовые фактуры в фильме Линча «Огонь, иди за мной» («Сквозь огонь») 1992 г. с музыкой того же Бадаламенти. Тогда удивляет отличие: в фильме МШФ были иллюстративны и, так сказать, конкретны, а в сериале композитор нашел более ёмкую и обобщающую формулу «беспричинного страха **ВООБЩЕ**», потому еще более таинственного и пугающего, – архетип сонорного спутника сферы иррационально-непреодолимого, необъяснимого и всепроникающего.

Конечно, звучание «магмы ужаса» подчас прямо соответствует сценам тревожного содержания (обнаружение трупа в завязке всего сериала; некое прозрение Лиланда, 2-я серия 2-го сезона, 27-я минута повествования). Однако поразительно, что чаще сонорные контрапункты не созвучны визуальной информации: приятной беседе, фривольной сцене, солнечному ландшафту. А в это время в аудитории прорывается непознаваемое, неконтролируемое человеком вторжение хаоса в контролируемый разумом мир.

Задумавшись о причинах нарастания тревоги после 8-й минуты 2-й серии (2-й сезон), замечаем: в течение длительного периода там почти постоянен кажущийся незаметным сонорный фон. Он сопровождает ряд вполне мирных сцен. Вслушиваемся и понимаем: именно фон, трансформированный «тихий рёв» очень низких частот вроде тембров струнных, тайно доводит нас до кажущегося беспричинным испуга. Сначала слабый, он усиливается и прорывается громким выходом на крупный звуковой план, ярким акцентом, криком мучительно-интригующей интонации полутона в смешанном тембре струнных инструментов и шумовых добавок. Он – причина воздействия на наше бессознательное, что вызывает мистический (ибо рациональных причин тревоги нет), сладостно-пугающий дискомфорт. Без звукошумовых фонов-«пугалок» экранное повествование воспринималось бы иначе. Контраст же безмятежного изображения и МШФ страха рождает атмосферу и жанровые признаки психологического триллера, хотя в «Твин Пикс» нет страшных, жестоких визуальных сцен!

Не только сквозной сюжет, персонажи, но повторы и вариантное развитие звуковых тем-символов и сходных, сквозных МШФ способствуют объединению, целостности длительного экранного повествования.

Объединяет множественность серий и общая музыкально-звуковая авторская концепция. Авторская «печать» лежит не только на замысле, режиссуре, визуальном содержании «Твин Пикс». Известны рисунки Д. Линча; и по колориту, графике и пр. они кажутся близкими не визуальному экранному облику сериала, а его тайной сути, проявляемой звучаниями (2—3 иллюстрации).

Целостность разветвленной «вселенной БЭФ» открывается благодаря многостороннему авторскому присутствию в создании сонорного пласта. Подчеркнем, что Линч является также и автором звукового дизайна сериала (что особо важно в 3-м сезоне). Его роль превышает обычное режиссерское присутствие. К примеру, в 3-й серии 3 сезона Линчем в соавторстве со звукорежиссером Д. Харли (также – звукорежиссером перезаписи микшированного звуко-ряда) создана и исполнена МШФ *Dream Recall* («Воспоминание о сне»). В 5-й серии им написан вместе с А. Бадаламенти музыкальный материал *Frank 2000*. В 17-й серии того же 3-го сезона слова финальной песни «*The World Spins*» принадлежат Линчу (музыка Бадаламенти); тема «*Sub Dream*» создана и исполнена им и Д. Харли. В двух композициях саундтрека в 10-й серии есть участие Линча: одна из них создана вместе с Бадаламенти – «*Hearless Chichen*»; а авторами другой – «*No stars*», помимо Линча, названы в титрах *John Staff* и *Rebecah Del Rio*, которая ее исполняет.

Важность акцентов авторского высказывания ощутима в фонизме особых длительных бессловесных эпизодов, в его выборе поэтики звукового сопровождения. Таков в 8 серии 3-го сезона пространственный вставной номер – символ грандиозных разрушений, озвученный цитатой из музыки К. Пендерецкого.

Далеки от формата хоррор и иные – иронические «антиамериканские картинки». Подобно сценам с Люси, с их пародийными ассоциациями на клише раннего сериала «Я люблю Люси», пример сходного гротеска и в звуке – в 13-й серии 3-го сезона: это любование семьей Джонс (где «хороший» Даки – одна из «триединства ипостасей» личности – роботизированно-рамолический Купер). В этих эпизодах царит овеществленная американская мечта и странный союз человека и техники=искусства: развлечения сына на электронных тренажерах, подаренных ему криминальными братьями-разбойниками. Фоном этого социального аттракциона звучит непрерывный повтор знаменитого лейтмотива из «Лебединого озера» Чайковского, который в целях усиления эффекта «псевдо-высокого» исключительно смешно аранжирован. Из символа трагической тоски преображенных в бесприютных птиц красавиц, он стал стеклянным оскалом механических повторов заевшего музыкального автомата.

Авторский выбор 3-го сезона усматриваем и в близком брехтовскому драматургическом приеме: в повествование вошли зонги, вторгающиеся и завершающие серии. В их функции – истинные и стилизованные песни второй половины XX века, музыка сольная, ансамблевая: постоянный знак, своего рода ключевое авторское клеймо 3-го сезона. Исполняемые в «Доме у дороги», они предстают некими балладами на перепутье, свидетельствами, кажутся нам очень важными, знаковыми символами.

Интуитивно ощущая их значимость для каждой серии и для целостной линии сезона, оставляем оценку их смысловых оттенков специалистам по поп, рок и иной развлекательной музыке. Думается, многое открыли бы связанные с первоисточниками этих песен понятия, представления и те признаки новых реинтерпретаций, которые вносят авторы сериала и музыканты во втором десятилетии XXI века в свои аранжировки и трактовки. Мимикрируя под штатную «живую музыку в баре», притворяясь просто хроникальной записью исполнения, они содержат пока нам неясные смысловые обобщения. Но внятной предстает их структурно-драматургическая функция единения.

Об изменении в 3-м сезоне авторской концепции «страшного» сигнализирует новая по сравнению с предыдущими сериями природа звучаний, призванных обострить, модифицировать краски палитры чувств. Через четверть века после первых сезонов авторы «убрали» талантливо созданную Бадаламенти, но уже за прошедшие годы многократно клишированную МШФ «магмы ужаса». Уже иные эффекты звукошумовые фактуры несомненно говорят о возросшей роли режиссерского вторжения в аудио ткань работы.

Для первых серий 3-го сезона характерны крупноплановые увеличения внутрикадровых реальных шумов. В своем обычном динамическом диапазоне они почти не воспринимаемы как существенные; а с режиссерской концепцией усиленного, «макроскопического» звучания, подобно сверхкрупному плану невидимого глазу насекомого, они приобретают угрожающие очертания. Именно такими слышатся не только сверхгромкие шаги мистически окрашенных персонажей в «красной комнате», но особенно, там же, у ожившей, «отяжелевшей» Лоры Палмер – режущий скрип трения ее капроновых чулок друг о друга; кажется, что производившее его тело героини-призрака должно состоять из нечеловечески жесткой материи. Описание такого эффекта длинно, а воздействие – мгновенно и чрезвычайно пугающе.

Всё большее проникновение авторского начала в звуковую материю 3-го сезона – это сфера конкретных шумов. Они реальны – и ирреальны; представляется, сонорно сымитированы реальные людские реакции при стрессовых ситуациях. Возникает сомнение – специальный ли прием тут применен, или сознание увлеченного зрителя само создает впечатление, что звуковой фон серий во время так называемой тишины – «пустых», квази-чистых, длительных моментов отсутствия музыки – насыщен тревожащими тихими вибрациями, почти неразличимыми скрипами и звонами, схожими с «браком» фонограммы, шумоподавляющими эффектами движения «пленки в магнитофоне» (словно имитация неистребимых дефектов звукозаписи полувекковой давности). Кажется, что Линч, контролируя звуковой дизайн, курирует обработку документальных и прочих звучаний и их микширование, стремясь к новым выразительным эффектам. Они окрашивают, вне сферы вербальной системы, плотно-материальное визуальное повествование, усиливая ощущение всепронизывающей и гиперболически разрастающейся иррациональности.

8-я серия видится кульминационной в цикле 3 сезона, и особенно интригующей в области звукозрительного синтеза. Примерно с её 8-й минуты (снова «восьмерка», символ бесконечного), за исключением пары реплик, начинается «невербальная зона» экранного времени. Тогда господствует только звуко-визуальное повествование о двух «выбросах темной материи». Оно состоит из достаточно симметричных эпизодов хроникального характера: выступления поп-ансамбля, предвестника «хэви металл» с дьявольского типа воплями поп-группы, в функции *dance macabre* второй половины XX века. И – блистательно представленной визуально, съемки атомного взрыва 1945 г. Между обоими выбросами «темных сил» расположена краткая сцена оживленного исчадья зла, под личиной агента Купера.

Две волны мощного извержения зловещей протоплазмы – в сфере «культуры» и «цивилизации» – продолжены экранной метафорой. Парит над растерзанным пейзажем образ женской сущности, изрыгающей стремительный поток яйцеклеток. Возникает космогоническая аллегория акта оплодотворения негативных стихий. Словесный ряд и соответствующие ему смыслы тут отсутствуют, зритель может лишь ощутить гигантскую грозную массу сопутствующих человечеству, все более неподвластных адских активов. По временным пропорциям, уравновешена длительность «негативных» эпизодов: агрессивно-магического, разрушающего гармонию искусства музицирования и разрушения природы плодами человеческой науки и техники (по 5—6 минут каждый). Вся уникальная зрительная сюита (около 20 минут) усилена статуарной натурной съемкой в замедленном режиме.

Стохастические, симфонически-электронные картины воинствующего хаоса словно дают нам «ссылки» на прошлые (а возможно и будущие) исторические события. В 11 серии

3-го сезона использована музыка «Плач Памяти жертв Хиросимы» («Threnody for the Victims of Hiroshima» Кшиштофа Пендерецкого в исполнении Оркестра Варшавской национальной филармонии, дирижер Витольд Ровицки). Созданная в 1960 году, эта угрожающая вязь струнных всхлипов, воплей и стонов продолжена в интереснейшем опусе-опыте самого композитора – «Полиморфии», музыкальном отображении энцефалограмм людей, прослушивавших «Плач по жертвам Хиросимы».

Помимо того, звучание «Тренов» Пендерецкого окрашено в гипертексте истории культуры также особой пост-семантикой, благодаря использованию в шедеврах мирового кинематографа: саундтреках фильмов «Изгоняющий дьявола» Уильяма Фридкина, антиутопии Альфонса Куарона «Дитя человеческое», «Сияние» Стэнли Кубрика (моменты из «Полиморфии» и «Trenja: Ewangelia и Kanon Paschy»). И это наверняка должно было быть известно авторам сериала, что ставит мощные этюды на тему деструкции и деконструкции в «Твин Пикс» в контекст не только рецепции событий мировой истории, но и коренных тем мирового искусства.

Здесь проявляются и структурно-драматургические «сцепления» большой экранной формы. В 3-м сезоне они выполнены на нескольких уровнях обобщений, в том числе музыкально-стилистических. Уже была упомянута «сквозная история» яркой линии выступлений поп-групп как музыкальных воплощений меняющихся мировоззрений, настроений, предчувствий американского общества.

По графике и семантике звучаний в цитате современной «высокой музыки» (чье создание намного опережает «магмы ужаса» Бадаламенти) продолжилась ранее обозначенная линия звуковых аллегорий иррационально-разрушительного, что выводит эту тему на новый уровень «воцарения», а также способствует скрепляющим линиям крупной формы.

В середине того же срединного концентрата смысловых кодов 8-й серии, в бесконечном мрачном море, схожем с «Солярисом», стоит сказочный дворец в форме металлического термоса, где под туповато-застывшую ностальгирующую «граммофонную музыку» раскачивается растолстевшая размалеванная «принцесса», за которой приходит элегантный, уже знакомый нам по вещаниям из вигвама трупобразный джентльмен («нежить» в сериале Линча можно отличить по отсутствию морганий глаз; это отличает и анти-Купера от «настоящего», такова в вигваме и перезрелая Лора Палмер). И в этом инкубаторе зла, «башне из слоновой кости», иррациональная ярость убивает без пощады и цели; сама собой наслаждающаяся, развлекательная мелодия в радиоэфире сменяется на бессмысленно-пугающую речь; похожий на «всхлип» скрежет царапающей грампластинку иголки.

На последних минутах сериала псевдо-Лора, не столько осознав, сколь почувствовав кошмар своего прошлого и «сумеречную зону» пребывания в настоящем (или в его запредельной тени?), может лишь кричать, вопить.

В итоге нам видится все больше ассоциации, связей этой большой формы, насыщенной космогоническими и бытовыми картинками, с высоким канонам отображения и своего рода каталогом разнообразных образов грешного, преступного, кающегося и устремленного к парадизу мира «Божественной комедией» Данте. Осознавая, что подобное дерзкое сравнение заслуживает гораздо более подробного рассмотрения и многообразной доказательности, здесь лишь предельно кратко его обозначим.

Внешне центральное место действия, городок – схож с Раем, как и его безупречно выглядящие жители. Но они на деле схожи с вмерзшими в лед своих грехов обитателями Ада. Когда же обнаруживается мертвой девушка – некая ДУША этого локуса, наружно идеально прекрасная, то открываются истинные черты этой мнимо-иллюзорной действительности, по сути являющейся метафорой ада в несовершенном, антигуманном мире. Ее смерть – смерть «души», которая могла бы стать неким ангелом-спасителем в этой, данной авторами сериала, модели человеческого сообщества.

Гибель весьма сомнительного «ангела»; ангела в аду, ибо она – жертва, проявляющая сущность скрытого. На ее ангельские черты намекали в 1992 году финальные кадры и звучание в кинематографическом варианте сюжета Д. Линча части *Agnus Dei* «Реквиема» Луиджи Керубини. Альянс музыки с изображением создавал одновременно скорбное, ностальгическое и подспудно ёрническое сочетание видимого и слышимого.

Можно подробно исследовать глубинные дантовские мотивы и ассоциации, усматриваемые нами в этом богатом смыслами и отсылками сериале (о широчайшем веере его кинематографических и литературных аллюзий и референций написано уже немало). Так в третьем сезоне, не только окружающий лес, человечество в целом, но человек *en masse* и как уникальная противоречивая индивидуальность предстает дантовской *Selva oscura* – дикой темной чащей, символом душевного кризиса, непознаваемости внутреннего и внешнего мира, непроходимого мрака.

Туда, в это поверхностно безупречное сообщество, с начала произведения, попал «чужой» – пришелец, исследователь неизвестного и все более загадочного пространства, агент Купер с его манекенно-андроидным обликом. А может, он объединяет роли Вергилия и Данте, являясь гидом зрителей и описателем увиденного, для изначально неведомой Дайаны, чей образ – словно травестирование, перевертыш Беатриче. И сам Пришелец в мир «Твин-Пикса» сначала – сторонний безупречный наблюдатель, пытающийся понять смысл убийства подобно смыслу зла в мире. И неслучайно этот троящийся образ выходит в финальном сезоне на первый план, заражается амбивалентной человечностью. Вскрываются контрастные лики взаимосвязанности ада-чистилища-рая, истоки которых содержатся в дантовской картине загробного мира, потусторонности, – архитектуре символических воронок и холмов, тесно связанной с миром «посюсторонним».

Звукомзыкальный пласт символического повествования экранной большой формы выявляет это, даже если зритель того не осознает. Ведь, по точному определению Ю. А. Богомолова ^[225] музыки как «подсознания» фильма, звучание является важнейшим проявлением глубинных слоёв бессознательного. Это вскрывается не только благодаря авторским фактурам ужаса, страха, мнимого благополучия с его картонно-механической «основательностью», медлительностью. И не только из-за ранее названных цитат судьбоносной музыки, фрагментов великих музыкальных портретов катастрофических состояний. И на пространствах завершённых серий – сцен «музыки быта», истинной и стилизованной, – существенно не воссоздание «исторической обстановки», а иное. Аудиоряд – не сопровождающие сонорные «документы», а свидетельства кризисных зон, болезненных точек состояния личностей и сообщества.

В контексте метафоричности полинарративного экранного содержания, в их рецепции не могут не происходить некие сдвиги восприятия, вызванные воздействием музыкально-звуковой семантики. В соединении со зрительным рядом, они проявляют и рождают скрытые, глубинные смыслы.

Насыщенный авторским вниманием, звуковой поток большой формы предстает мощным звуковым индикатором, катализатором, философским обобщением, модифицирующим зрительское восприятие визуального ряда и обладающим чертами, по сложным закономерностям крупных временных форм, объединяющими все произведение – повествование длительное, проникнутое симфонизмом визуально-кинематографического повествования. Симфонизмом как категорией мышления (и не только музыкального), как «накоплением и развитием инакоостей» (Б. Асафьев). Эти качества художественного текста названы Е. В. Сальниковой полинарративностью ^[226], а И. В. Кондаков раскрывает их так:

«Соединение в одном тексте нескольких различных и даже взаимоисключающих дискурсов – концептуально-философского

и иронически-гротескного, героического и бытового, психологического и политического...»^[227].

О музыкальных объединяющих принципах в сериалах иных жанров далее будут даны краткие пролегомены.

Сжато предстанут наблюдения над музыкально-звуковыми пластами совершенно иных типов художественного повествования. Далее называемые сериалы, как и предыдущий, шире формата обозначенного жанра; они также являются предметом культового внимания аудитории, мировой – и лишь русскоязычной.

Криминальный детектив «Ликвидация»; музыка Энди Лашвили

«Ликвидация» – широко признанный отечественный вариант криминального сериала, со стремлением к воссозданию исторической достоверности, вторжениям кадров хроники второй половины 1940-х годов. Тут стремительно-действенный темп и тон рассказа, иная среда и нравы, иные подходы к «психологизму», неоднозначности персонажей, иная стратегия и стиль режиссуры. Более лаконичны и простодушны, казалось бы, задачи музыкально-звукового ряда. Вновь нас интересует, что добавляет, что скрывает саундтрек, каковы его смысловые обертоны, тайны и открытия, участвует ли он в создании целостности большой формы?

Композитором, имеющим значительный опыт работы для кинематографа и телесериалов, экономично и четко найдены общезначимые формулы. Они, помимо иных объединяющих факторов, скрепляют сериал. Это происходит благодаря яркости, «внятности» и повторам сонорного материала.

Музыкальных скреп всего несколько:

1) «общеупотребительный лиризм» первой темы заставки, с ее грандиозным художественным потенциалом, рожденным прямым заимствованием из бессмертных сокровищ мировой классики. Она воплощает лирико-эпическое звучание «тревожных будней». Здесь успешно аранжированы Лашвили пять тактов из симфонии Брамса (тема медленной части III симфонии). В эту тему внесены элементы, приготавливающие её к использованию: 1) в сурово-драматическом духе (краткие призывные интонации взяты из увертюры сериала о Фандорине), 2) в романсово-лирически-интимном плане (штампы гитарно-баянных переборов), и 3) в современном ключе (металлические призывания, остигатный ритм с моторно-механизирующим пульсом). Последний всё более преобладает в «легкой музыке», как сонорное зеркало реальности. Ему соответствуют в аранжировке Лашвили заимствованной звуковой драгоценности, прямоугольная метрика и повтор квадратных построений, в отличие от природной, натуральной неквадратности живого человеческого дыхания брамсовской мелодики.

2) «тема преследования», она же тревоги, погони, без которой не обходится удачный детектив – при любых опасных или подозрительных ситуациях повторяется в саундтреке неизменно. В ней сначала ощутим азарт поиска, напряженная гонка. Но при неизменных возвращениях слышишь и механистичность бесконечных повторов одной формулы, примитив репетитивности, осветленный ощутимым генезисом грузинской киномузыки, динамичных опусов Гии Канчели. Эта музыкальная формула емко суммирована из только что названного нами механистичного импульса неизменного движения (побочного и самого удачливого плода союза остигатности с музыкальным отображением машинности в футуризме) и пикантной ритмической формулы (спасибо Стравинскому с его «Весной Священной»!). Формула эта своеобразна: яркий «луп» на основе суммы тактовых размеров 3:3:2 – многократно повторяющееся сочетание последовательности двух трехдольных размеров и одного двухдольного. Энергию там подстегивают взрывчатые акценты на затакте перед двухдольником и на его сильной доле. Казалось бы, такая пульсация должна бы восприниматься как неравномерная. Однако всё вместе складывается в упруго-танцевальный, предпочитаемый большинством слушателей устойчиво-квадратный пульс восьмидольника.

3) «тема местного колорита» тоже воспринимается зрителем легко и удовольствием, совмещая эстрадно-грузинскую мелодическую интонацию (вполз и мотив из «Тбилисо») с ритмами клезмерской музыки, преображенной ее исполнениями в ресторанах.

Остальные звуки, даже лирические прострации, скорее иллюстративны.

Работа одаренного композитора примитивнее, шаблоннее по драматургии, нежели ткань фильма. Лашвили – признанный в России киномастер, у него большой опыт и в сфере

музыки сериалов, наработаны свои успешные приемы и решения. Из заставки телефильма Юрия Мороза «Братья Карамазовы» мы узнаем симпатично-меланхоличный тон, одинаковый, тот же интонационный материал, вне зависимости от духа, тематики, эпохи, поэтики фильма. Звучание заставки затем отобразится в основной теме «Ликвидации» 2007 г. Оно перекликается и с темами сериала «Статский советник» 2005 г.; из последнего взята, к примеру, целиком сквозная тема «Ограбление». Из увертюры «Статского» пришли в «Ликвидацию» характерные, узнаваемые призывные подголоски: в сериале о довоенной ситуации они соединены с известным заимствованием брамсовской бессмертной мелодии. Да, есть отсылки к находкам Стравинского, Артемьева и пр., но это – естественно.

Несомненно, допустимы отсылки к классике, к киномузыке. Впрочем, и анахронизмы в художественном произведении возможны, ведь это не энциклопедия. Соглашусь с Ю. А. Богомоловым: история тоже становится не руководством к точному ей следованию, а «художественным материалом», – если это не досадные «ляпы»: в волнующе достоверно воссозданной Одессе лета 1946 года нам показывают афишу фильма «Весна» выпуска 1947 года, да и слышим итальянскую песню о двух солиди, впервые спетую на фестивале в Сан-Ремо в 1954 году.

Но не в этом проблема. Она, на наш взгляд и слух, в некоем огорчительном парадоксе звукозрительного соединения. Конфликта зримого и слышимого нет, когда звучит внутрикадровая музыка, соответствующая эпохе: песни Петра Лещенко, Леонида Утесова, Василия Соловьева-Седого, Марка Фрадкина; вполне симпатична стилизация в духе одесского фольклора. Внекадровая же музыка Энри Лолашвили предлагает экранному действию тон восприятия в духе массмедиа конца XX века, со взвинченными, но холодноватыми эмоциями и, с другой стороны, с танцевальными ритмами механистически-машинной индустриальной моторики. Думается, такой саундтрек не близок фонетическому ландшафту речи героев. Слово соковыжималка, он вытягивает из зрителя мощную эмоциональную отдачу, но размывает драму. То, что эти звучания почти не отличаются от музыки к «Статскому советнику», не удивляет – и там сходная атмосфера: то меланхолически-расслабляющая, то внешне-драйвовая, «гальванизирующая» зрительские чувства.

С точки зрения профессионально-форматного решения, работа композитора имеет важную функцию объединения экранного повествования в некое единство, поверх (напротив, в глубинном основании) единства персонажей и линии сюжета. Частые повторы музыки трех основных сфер создают опорные «арки», связи образов и состояний. Кроме того, начальная заставка, спекулирующая на выразительности темы Брамса, стала истоком и образно-интонационной кладовой для остальных тем.

Поскольку интонации первой, главной темы, постоянно звучащей и в заставках, и в завершениях, также насыщая музыкальные фоны «лирических размышлений», сцены личной жизни героев и даже проникают в стилизацию еврейского танца, – можно говорить даже о музыкальном монотематизме саундрека этого сериала.

Зритель, часто не догадываясь об этом, на бессознательном уровне ощущает узнаваемость звуко-музыкальных элементов на протяжении серий. Повторы эти организуют, упрощают восприятие, манипулируя зрительской эмоцией. Музыка воздействует на рецепцию изображения также из-за царящего в ней духа «общеупотребительности», подспудной развлекательности (в понимании этого термина как упрощения и «отвлечения» от существенного, главного). Развлекательность музыкального материала «усмиряет» воистину серьезные, драматические и трагические мотивы экранного повествования. Каким образом это происходит, – требует комплексного исследования.

Медицинский сериал – детективное расследование: «Доктор Хаус»

Умнейший сериал пессимистически подводит итог современному «Доктору Фаусту» в его неравной борьбе с собственными демонами^[228].

Вступительные его титры сопровождаемы изображениями, которые воспринимаются как метафора этапов врачебной диагностики. Они кинематографичны, исполнены в графике старинного рисунка «воссоздания человека». Концепт сериала проясняет панорама открывшейся водной глади, что можно счесть метафорой преодоления застывшей мысли, выходом на простор озарения, обретения спасительного решения в излечении.

Наблюдаемое несведение сонорного материала в некий единый родственный комплекс, как в аудиоряде «Ликвидации» с его задачей «доходчивости» и всеобщего понимания, в «Докторе Хаусе» обозначает открытость гениального диагноста-врачевателя. Некоторая звуковая эклектика говорит о терпимости к соседству самых далеких друг от друга звуковых следов современности и прошлого. В саундтреке ощутимо независимое, не устремленное к стройному единству соседство «разных музык», устремленность к разнообразию и многоликости.

Представляется, отличаясь по графике, стилям и тембрам, музыкальные прослойки и фоны тоже образуют три основные сферы. Связанная с ними музыка прослеживается ведущей в калейдоскопе звучаний массива серий, выявляя некую целостность структуры, но не на интонационно-тематическом музыкальном уровне. Мы имеем в виду скорее звуковые концепции бытия, нежели конкретные сонорные облики.

Один из них – цитируемые и существовавшие вне сериала композиции, с кругом их смыслов и связей с повседневностью, людскими проблемами, заботами, эмоциональной и социальной жизнью. Не комментируя эту отдельную область для размышлений – энциклопедический материал о богатстве использованных песен в сериале «Доктор Хаус», присутствии в саундтреке песен в исполнении звезд кино и эстрады, композиций группы «Роллинг Стоунз» и пр.^[229], – нам интереснее задуматься о роли, функциях оригинальной музыки для сериала.

Так ощутима стадиальность музыкальной единой (кроме последнего сезона) заставки для каждой серии.

Вслушиваясь в собирательные смыслы «позывных», в концепт работы, музыку заставки, понимаешь, что любая её расшифровка способна оказаться фантазийной, произвольной, разнообразно-ситуативной. Но зная, чему посвящен сериал и сколь существен начальный момент каждой серии, в звуковом ряде заставки ощущаешь некие основополагающие моменты, этапы работы врача, черты его сознания.

Характерно, что полный вариант этого музыкального фрагмента многоступенчат. Конкретными шумами насыщены начальные секунды завязки-инцидента, обычно приводящего сложного пациента к Хаусу; в музыке это – некий информационный шум, звуковая энтропия. «Ядро» заставки следует в инструментальной музыке – как постепенное становление, аллегория анализа, излечения. Ее продолжение, с различными, уже менее пафосными звуковыми наполнителями – словно подключение к обыденному потоку жизни.

Можно прочесть звуковой месседж ядра заставки отражением профессионального, вне лишних чувств, взгляда диагноста на постепенно оживающего пациента: долгий разгон ритм-секции как имитация крепнущей нити сердечного пульса (в основной, главной версии музыки заставки); нагнетание кровеносного насыщения в линии бас-гитары; постепенные вступления электронных тембров-педалей, подобные включениям работы внутренних человеческих органов с обозначением мощной основной басовой темы самоутверждения, – вплоть до вступления голоса-души, высокой вокальной линии (линия равномерного «пульса» подчас возвращается).

Обычно ядру предшествует «инцидент», сопровождаемый иллюстративными МШФ. А после следует нечто вроде темы утренней пробежки, основное настроение музыкального фона которого воплощает бесстрастную позитивность активного, однако равнодушного мироздания, в ровном подвижном ритме «бегущего» вне и мимо острых пиков человеческого бытия.

Значимая, рассредоточенная, но сквозная линия чувствуется в закадровых и внутрикадровых зонгах сериала – «человеческое, слишком человеческое», звуковых фотографиях «музыки быта»^[230]. Заимствования музыкально-обиходных реалий современной англоязычной повседневной звуковой культуры, казалось бы, призваны подчеркивать связь сериальных историй с действительностью, – однако в духе стратегий поведения главного персонажа, это является обманкой, иллюзией, ведь все медицинские драмы выдуманы.

Ко второй звуковой сфере, говорящей о скрытых ресурсах человечности, относим внутрикадровые музицирования самого Доктора Хауса.

Они примыкают к традиционным выходам в «пространство искусства» врачей-терапевтов и (ис) следователей людской природы многих времен и народов. Как и Шерлок Холмс на скрипке, Хаус играет на электрогитаре. Показательно, что он не неумело «наигрывает», не банально подбирает или еле царапает что-то, а музицирует в эстетике экспрессивного самораскрытия, в предельно высоком регистре проникновенного, откровенного душевного воя. Ловко владеет он и фортепиано, обнаруживая нежданную сентиментальность и мягко сливаясь с «мировой культурой»; его импровизации за клавиатурой, как яркие бессловесные высказывания, весьма значимы в общей драматургии.

А в другой, – быть может, зрителем вовсе не отмечаемой, – музыкальной сфере саундтрека слышим обращение, случайно или продуманно, к глубинным обрядово-ритуальным корням. Нет, не усматриваем там буквальных цитат или стилизаций древних ангемитонных (бесполутоновых) формул, призывных мотивов с фольклорными истоками. Архаическое качество ощущаем в таких звуковых фонах, которые, казалось бы, не соответствуют визуальному и сюжетному содержанию. Это часто, на наш слух, прорезающие атмосферу сериала высокочастотные звучания – хрустальные перезвоны.

Лейтмотивы тут не прослеживаются. А вот лейттемы тихих позвякиваний постоянно возникают в звуковой ткани сериала и весьма важны. Особенно завораживают, интригуют эти высокочастотные «перезвоны», которые странно сочетаются с моментами тупиковых ситуаций в лечении, и сомнений команды Хауса, и внезапных, словно немотивированных «озарений», и его пристальных наблюдений за пациентом. И с моментами преодоления тяжести критического, экзистенциального положения на грани жизни и смерти, когда наступает облегчение и воспарение; иногда, для главного героя – наркотическое (характерно тут отсутствие психоделических звучаний!).

Подчас сюжетно неоправданно, логикой не объяснимо появление сонорных зон с прозрачными, акварельными штрихами пунктирной звуковой картины, когда звучат или имитируются ксилофон, перебор терций в верхнем регистре фортепиано, позвякивают ударные без определенного мелодического абриса. Они близки... тихим, изящным, усложненным звукам погремушки. Звуки погремушек, по верованиям многих архаичных культур^[231], отпугивают нечисть, болезнь, наваждения, предотвращают несчастья, напасти тела и души, помогают изгонять злых духов, рассеивать зло, и подобно древним фоноинструментам, служат звуковым охранником человека. Есть мнения и верующих, и ученых (физиков, психологов); они считают «излучения» звуковых волн колокольного звона целебными, очищающими состав воздуха, воздействующими на стабилизацию, успокоение, излечение нервной системы и энергетически ценными.

Так что мы прослеживаем в саундтреке сериала о современнейших методиках медицины отголосок семантики оберега – древней обрядово-сакральной функции. Даже будучи варьиро-

ванными, усложненными, заметны и значимы повторы таких звучаний в самых разных участках драматургии серии: и в завязках сюжетов, и в моменты тупиковые, драматические, и в пики кульминационных открытий.

Подчас они совпадают с решением трудных проблем. Чаше – вовсе нет. С позиции функционально-рационального подхода к задачам звукового ряда они кажутся НЕ соответствующими смыслово-содержательному моменту экранного повествования.

Однако если «отключить» наши ожидания звуко-зрительного параллелизма, такие повторы дают неосознаваемые «сигналы» архаическому бессознательному. Ведь «оно» ожидает чуда извлечения. А такие внелогические сигналы и призваны скрепить некой надеждой наблюдения над множественными случаями, выявляющими человеческую хрупкость и конечность. Они служат соединительной тканью, спасительными звончками об охранительной и лечебно-магической роли героя (и героев) сериала, напоминая и об их слабости и тленности.

И, конечно, в который раз в искусстве и на экране болезнь предстает как метафора. Впервые эта формулировка по отношению к болезни встретила нас в работе Сьюзан Зонтаг, которая дала этому такое яркое определение:

«Болезнь есть некое событие и условие, становящееся, и для иных вещей, неким противопоставлением таких трактовок явлений, которые всегда отсылают вне себя самих. Это некий эпизод нашего неизбежного символического конфликта со смертью, это связано с неким экзорцизмом (изгнанием из себя) отрицания темной тайны, высшего непознаваемого противника, „противо-бытия“, того, что невозможно контролировать»^[232].

При анализе одного из медицинских сериалов «Amico mio» Милли Буонанно подчеркивала, что он выявлял в современномприятии физической боли отображение боли иной. По ее мнению,

«метафоризация болезни означает некое разъедание, «эродирование, процесс эрозии (или попытку это совершить) по отношению к непобедимой физической и природной реальности; поскольку болезнь – другое «я» и это альтер эго принадлежит психологической, социальной или этической природе и может быть определено, индивидуализированно и преодолено, пока болезнь контролируема, как таковой тогда становится и смерть»^[233].

Такая борьба со смертью и с собой, и в массиве преодолений болезней пациентов, и в мучительном постоянном процессе борьбы с собственными недугами, грехами и вообще с самой брэнной человеческой природой – пронизывает весь сериал.

Драмеди «Моцарт в джунглях»; композитор Роберт Нийл

Для сериала, рожденного в октябре 2016, 4-й сезон которого начнется 16.02.2019, дан слоган «секс, наркотики и классическая музыка» (режиссер Роберт Коппола).

Поскольку этот сериал менее известен в России, эскизно напомним о его проблематике, не углубляясь в достаточно для нас проблематичные её постановку и решение. В центре повествования, не без прототипа, – талантливейший «дикарь» из Латинской Америки, толково раскручиваемый шоу-бизнесом. Реальная основа сюжета базируется на «венесуэльском синдроме», когда гениальный учитель музыки брал в ученики «безбашенных» до бандитизма детей «с улицы» и умел их увлечь музыкой, занять игрой в оркестре. Лучший плод этой педагогики – мировая звезда Густаво Дудамель. Героиня (подобно автору литературной основы сериала, оркестрантке и литератору Блэр Тиндалл) – уверенно стремящаяся вперед гобоистка ждет завоевания сцен, смела во всем, включая любовные приключения.

Знаковыми предстают явления в роли дирижера Родриго обаятельнейшего Гаэль Гарсиа Берналя, а композитора-авангардиста – уже старого, но весьма бодрого главного героя «Механического апельсина» («Заводной апельсин») с его страстью к музыке Бетховена, Малькома Макдауэлла. В партии капризной примадонны – Моника Беллуччи, Алессандро Гасман – незадачливый пронира-продюсер. По ходу сюжета в нем участвуют действительно знаменитые, подлинные музыканты. Является там герою и его постоянный оппонент и ориентир, разноликий «Моцарт» в костюмах эпохи, амальгамируя бурные экранные фантазии с постоянной, вечной авантюрной неустойчивостью артистического темперамента и творческой жизни.

Одно из главных открытий и заветов музыкантов в сериале: играть надо «с кровью», ориентироваться на «чувства», художественную спонтанность.

Сублимация классической культуры как метафора раскованности бытия? Вариации на тему «Филармонические музыканты тоже плачут...»? Девушка с гобоем ищет славы и покровителя? Современный, свободный в своих пристрастиях и представлениях о музыке гений, в джунглях косных традиций и, с другой стороны, шоу-бизнеса? Новый Тарзан – чужак, выросший вне цивилизации «правильного образования», пришедший в мир традиционной конвенциональности классической концертной культуры и «прыгающий с ветки на ветку разных жанров», среди ее хищников и диких нравов ее конкурентности?

Всё сказанное можно усмотреть и услышать. Можно также и бесконечно придирается к выбору интерпретаций классики, достоверности ситуаций профессионального и прочего музицирования, «правдивости» и «точности», глубины, основательности погружения в истинные проблемы.

Но в этом сериале не в том дело, хотя его небрежности подчас выпирают уж очень раздражающе. Все равно многие зрители с удивлением и радостью отмечают, что и в классической музыкальной культуре есть много живого и актуального, а её носители – искренние, открытые, яркие личности, с которыми рядом находиться приятно.

Важно, что это сериал имеет всё больший успех, рост аудитории, награды на престижных конкурсах.^[234] У российских зрителей сериал тоже получает пять звезд из пяти возможных.

В связи со спецификой темы сериала нам особенно любопытно, сколь своеобразным здесь предстает решение традиционных форматных звуковых зон и всего саундтрека в целом. Есть ли в этом сериале, помимо судеб героев первого и второго планов, в звуковом плане, проявление принципов тождества, повторности; как музыкально организован фильм о музыкантах.

Вслушиваясь в звуковую ткань экранного действия, кажется, что здесь царит эклектика и абсолютный произвол. Случайно ли в первых двух сезонах «Моцарта в джунглях» вообще нет объединяющих сигналов? Ни разу не повторилась ни музыка вступительной заставки, ни

заключительного завершения. Отсутствие повторности наблюдаем и в звуковом ряду, и в визуальном. Но похоже, это не смущает ни зрителей, ни критиков. Существенный признак жанра сериала, ранее постоянно служивший для привлечения внимания к экранам, пропал. Ибо зачем он вообще нужен, как и распознавание по звуковым сигналам искомого видеоматериала в телепрограмме, если потребители теперь гораздо чаще запрашивают сериал в Интернете, чем смотрят его по телевидению!

В 3-м сезоне повторяющаяся (зрительно, не звуково!) краткая заставка задержалась на некоторый период; визуально – это метафора союза главных героев: смешения под сильным дождем внешних трудностей контрастных жидкостей, густого кофе или нефти и молочной пены.

А что же произошло с музыкальными сигналами начала и конца серий? Их функции сохранены, но с постоянным обновлением самого звукового материала. Принцип тождества замещен чем-то иным. Ощутима, несмотря на разность, некая родственность вступительной музыки. Но не по конкретному сонорному содержанию, а по своей драматически-функциональной сути. Потому что в роли начального элемента серии всегда выступал материал словно «проходной», незапоминающийся, незначительный и по стилю далекий от классики (автор – Robert Neull). Общим же в образах начала серий служила их визуальная цветастость. Преобладала техника анимационного оживления рисунков, а по звуковому настроению – бодрая бледность, некоторая нейтральность эмоциональной палитры.

Для завершения серий, напротив, избиралась музыка, связанная с классикой. Причем финальные различные классические фрагменты в оригинальном или адаптированном виде (вполне корректной адаптации, обработке, аранжировке, хотя и не всегда в убедительном исполнении) объединяет их эмоциональный строй: позитивность, радость. Разумеется, это влекло за собой качества некоего «духовного лифта» и, волей-неволей, поднимало уровень повествования на более значительную духовную высоту.

В сонорном ряду экранного содержания этого сериала не буквальный повтор выполняет функцию узнавания и «скрепления», как жанрово-видовая общность принадлежности к «классической музыке», на конечных титрах серий. И не линейное последование узнаваемых «опор» характеризует здесь саундтрек. Сам РОД, краткие явления высокой музыки скрепляют течение сериала. Её высокий тон и поднимающий над суетой обыденности смысл, её красота несут единство идеи, звуковое тождество на протяжении всего сериала, – в том числе в исполнении подлинных звезд, как Плачидо Доминго, Йо-Йо-Ма, Джошуа Белл и др. Тонус погруженности и частые появления классики в кадре и за кадром пронизывают короткие серии и всю их последовательность, появляются ли фрагменты из сочинений широко известных опусов и практически шлягеров, как увертюры к опере «Шелковая лестница» Россини, скрипичного концерта Чайковского, «Шехерезады» Римского-Корсакова, арии из оперы «Кармен» Бизе, или музыки много реже звучащей, как частей концерта для гобоя Моцарта, позднего квартета Бетховена (ор. 127), фантазий Телеманна, или – основанной на некоторой спекуляции по поводу любимых шедевров, транскрипциях-коллажах, как «Листомания».

Другим цементирующим элементом сонорной атмосферы являются ежесерийные появления, в разных ситуациях, именно фрагментов музыки Моцарта. Не повторяясь буквально, как нотный материал, моцартовская гармония и стихия, тем не менее, почти в каждом эпизоде сериала, возникает внутрикадрово и закадрово: фрагменты из опер, симфоний, концертов главного в сериале композитора-загадки.

Постоянны также и видения визуальных образов, связанных с Моцартом. Это некие миражи, фантазии, предстающие внутреннему миру артистичного дирижера. Тут не один образ «моцарта-призрака», он множится: видим различных актеров в ролях великого композитора, то ребенком, то подростком, а в некоторых ипостасях – взрослым. Если не герою, то геро-

ине сериала является сестра Моцарта, Наннерль, требуя от упорной, но сомневающейся в себе гобоистки Хэйли несгибаемости в борьбе за место в престижном симфоническом оркестре.

Можно усмотреть в этом повествовании черты своего рода «двойной сонатности». Первый ее слой рожден не тождеством конкретных музыкальных тем, но соседством, сопоставлением и взаимопроникновением основных образно-звуковых сфер.

С миром дирижера Родриго слита сфера разнообразных, но симфонических звучаний, а с миром героини – женственно-сопливый тембр гобоя. Характерно, что в последнем на 2018 год сезоне гобоистка Хэйли все более не просто увлеклась мечтами о дирижировании, но обрела некий свой оркестрик, свою «базу», и ее экранные появления уже не ассоциируются с одиноким голосом деревянного духового инструмента или его лидированием на фоне иных голосов партитуры, а связаны также с соответствующими звуковыми шлейфами.

Другая постоянная линия – невольные сопоставления «классических» (инструментальных) и иных, в том числе «неклассических» звучаний. В первом сезоне она наиболее представительна и заявляет о широте вкусовых пристрастий и свободе выбора, в том числе у героев сериала, которые не чуждаются никаких музыкальных стилей. Во втором сезоне Родриго погружался в мир оперы. Её роскошную, броскую, пусть несколько увядшую, но властную красоту олицетворяли не только зрительные пассажи по итальянским туристическим брендам, фрагменты оперных звучаний, но сама примадонна-искусительница в исполнении погрузневшей и внутренне остывшей Моники Беллуччи. Эти этапы прошли, а оперный – иронически подан и даже отринут. А вот в последнем сезоне героини все более сосредотачиваются на многообразии симфонической классики, а явления «призраков Моцарта» все чаще. Тут в роли главной и побочной партий сонатности слышится корректирующее сопоставление моцартовской и не-моцартовской музыки.

Организирующим целостность повествования стал и тон повествования. Несмотря на весьма вольные речевые реплики, иронические ситуации, саундтрек здесь не иллюстрирует, не комикует и не драматизирует. Музыка, и именно классическая музыка, здесь – неизменный устойчивый контрапункт свободы, раскованности высказываний. Она – не вызывающая сомнений новость, самостоятельный герой, постоянно, пусть фоново, как идея, присутствующий и определяющий поступки персонажей. Пусть с сомнительным вкусом, но с радостным юмором и воинствующей увлеченностью она интерпретирована в сериале как высшая, божественная ценность, являющаяся опорой и надеждой мира.

Футуристический сериал «Мир Дикого Запада»; композитор Рамин Джавади

Искусственный интеллект как центральный герой сериала, на новом витке развития цифровых технологий, в ремейке одноименного фильма 1973 года, – каким образом он может отобразиться в звуковой организации целого? Есть ли особые выразительные приемы и особая поэтика, соответствующая этой теме? Как в музыке увязана множественность жанровых основ сериала, обозначенного авторами как цепь «фантастика драма триллер приключения вестерн»?

Достойный пристального изучения, мир этого сериала и сложнейшие трансформации его героев авторы стремились, судя по их декларациям, подать «с точки зрения андроида».

Однако, несомненно, что судить об этом людям пока не дано; можно лишь пытаться воссоздавать мышление, «эмоции» и поступки искусственного интеллекта. Наш ракурс – слуховой; что способна передать и «суммировать» музыка этого все разрастающегося, виртуозного полотна?

Общие наблюдения: в ней, как нам слышится, нет многого из того, что в XX веке было принято считать «музыкой будущего». Ни влияния звуковых манифестов и схем эпохи футуризма, ни сиятельной мощи скрябинских апокалиптических оркестровых пиршеств-«действ», ни лишнего тонального центра стохастического космоса додекафонии, ни поэтики «конкретной музыки», ни самоценности сонористики... Хотя звуковой пуантуализм и присутствует здесь выразительно, особенно в пронизывающих повествование музыкально-шумовых фактурах (МШФ) с их разреженным, прозрачно-графическим рисунком.

Например, один трейлер сериала озвучен подобной рафинированной сонорной «вышивкой на прозрачной ткани», когда музыкально интонированные щелчки затвора пистолета и опасно-торопливая англоязычная речь на равных входят в экономную партитуру звучаний, наряду с динамическими пиками ударных, безжалостным рывком по струнным, ноющим ударом колокола... Точечные сонорные касания, присущие стилю МШФ «Мира Дикого Запада», чрезвычайно соответствуют новаторской, изысканной графике всей этой работы в целом. Компьютерная графика – один из её привлекательнейших и головокружительных лейт-образов. Образов, сквозных не в плоти сюжетных перипетий сериала, а в его визуальном дизайне, роскошном по изяществу, стильности, выдумке, отточенности.

Для дальнейшей поэтики сериала такая зрительная сюита образов много обещает. Остановимся на впечатлениях о музыке заставки, сразу признав, что описать ее эстетичность, фантазийность и аллегоричность – трудная и здесь не стоящая перед нами задача. Существенна суть изобразительного плана, метафора в становлении: высокая поэзия создания искусственного интеллекта и плоти, с микроцитатами из шедевров мирового изобразительного искусства и самостоятельными зримыми находками.

Пытаться максимально соответствовать параллельному ей зримому, выходить на первый план, вторить элегантности и глубинным отсылкам. Композитор, Рамин Джавади нашел, как слышим, иной путь, нежели в своих авторских саундтреках «Игры престолов»^[235], хотя присущие ему черты, несомненно, не могли как-то не отобразиться в звуковом пласте «Мира Дикого Запада».

Так, в «Main Title Theme» ощущаем в аудиопласте частичное следование развитию идеи зрительного ряда, – но не «впрямую». Изображение фиксирует этапы конструирования внешних контуров тел человека и лошади, даже моделируются поведенческие ситуации, вплоть до полового акта «недолюдей». Здесь музыка Джавади зримое словно схематизирует, сильно упрощая его восприятие, переводя в иные слои музыкальной семантики. Сразу задается

своего рода индустриальный метроритм непрерывающейся работы отлаженного механизма или интеллекта, занятого «строительством» сонорного образа. От сильного импульса-удара – к слою простой тонической гармонии, созвучной начальным прямым линиям компьютерного рисунка. Из этого, как понимаем постепенно, первого слоя разработки искусственного существа, следуют многие стадии усложнения, однако еще далекие от живого организма. Музыка, не меняя равномерного машинного пульса, тому отвечает архаическими скуными ангемированными попевками и плагальными гармониями (медианты и субдоминанты) с колоритом «отдаленной древности», наращивая некоторые усложнения, но, не теряя сугубой инженерной примитивности.

Её неизменная пульсация и интонационная монолитность интегрируют, делая более целостным, органичное восприятие ярчайшей и разнообразно-многоликой зрительной сюиты. Существенно тембровое и мотивное решение аудиоряда (натуральные звучания, подчас с удвоениями и электронной частотной коррекцией имитируют quasi натуральные, нетрадиционные и древние струнные, электроскрипку и ударные ^[236]). Интересно, как это естественно приводит к ключевой метафоре: играющие на клавиатуре пианино пальцы только что выстроенного «человеческого скелета». Точнее, они задают клавишному механизму звукоформулу, затем играемую без помощи «рук»; она предстает на перфокарте как метафора андроида. Позитивно-нейтральное, репетитивное сонорное содержание заставки деликатно способствует вниманию зрителя к новаторской визуальной пластике сериала.

Впрочем, существенны в этой большой работе многие и более сложные звукозрительные синтезы. Характерен, например, внешне простой прием, в теме «Sweetwater». Это единовременный контраст двух слоёв: ориентального прихотливого орнамента в аккомпанементе и, в верхнем голосе, мелодических формул европейского генезиса. Ныне такое привычно для массового слушателя, благодаря эстрадной и киномузыке, и не поражает наше слуховое воображение. Однако, на глубинном уровне, это проникает в сознание как сильное адаптационное средство для приятия, мягко говоря, противоречивой информации, без оценочного деления на полюсные сферы.

Тема музыки как ключа к запуску человекообразных механизмов акцентирована в 4-й серии. Повторяется зрительный план включения движения валика перфоленты. Она то соединяется с неким механизмом «запуска жизни» городка в парке «Мира Дикого Запада», то буквально оживляет работу механического пианино в баре. Часто возникает кадр «запуска», и всегда эта сцена озвучивается тембром расстроенного пианино. Однако, производимая им или слышимая нам его музыка механического клавишного, всякий раз иная, немного отличающаяся от предыдущей, подобно направлениям расходящихся линий повествований. Здесь осуществляется принцип сквозных, сквозь весь сериал, вариаций на несколько тем, чье постоянное варьирование все «уточняет» и обновляет восприятие экранного образа зрителем.

Развита и новаторски трактована здесь широкая сфера «пугающего», вплоть до сонорных ангстов, эстетики насилия, в том числе со звуковыми средствами ее выражения и маскировки. Как полагается, аудиоряд усиливает и даже трансформирует рецепцию видимого.

Так, соответствуя, но развивая «избитый сюжет», в кульминационной сцене 2-й серии, андроид Мейв случайно просыпается под ножом у вивисекторов и убежав, в ужасе видит всю мрачно-адскую обстановку производства и безжалостного обращения с репликантами, биороботами. Без музыки, визуально, этот эпизод не производит того мощного впечатления, а звуковой ряд создает многократное усиление ужаса. Повторы низких струнных, «зловеще» понижающихся, при помощи поворота ручек на пульте звукорежиссера, пронизывают воздух, разреженный фоном вибрато. Постепенно они входят в сопровождение, преимущественно состоящее из угрожающих крупно-плановых шумов, в том числе искусственных. Динамически нарастая, звучание крещендирует, приводя к сильнейшему, грандиозному унисону – каза-

лось бы, средству не экстремальному, но здесь оно оказывается мощнейшим пугающим фактором.

Ведь триггером, с его травматическим воздействием, оказываются и сцены насилия в фильме, и сопутствующая им музыка, связанная с острыми, сильными переживаниями. Или накрепко соединившаяся с мучительными постоянными состояниями: психологическим напряжением, дискомфортом, болезненными представлениями об исторической и художественной реалии, социальном переживании, слуховом воспоминании, ощущении, восприятии.

Случайное обретение ненужной, казалось бы, эстетической информации – фразы Шекспира *«ты в заточены своих грехов»*, – становится триггером для одной из главных персонажей, совершенного искусственного создания Долорес. Пока ее программе соответствует достаточно инертно-автоматическая музыка, действие андроида безупречно. Но искусство, с его непредсказуемостью, способствует порче робота, нарушая инерцию механистичности. В поисках цели своего существования движется причудливая жизнь персонажей, псевдолюдей и, кажется, мнимых андроидов, пытающихся «проснуться» для иного бытия. И тут есть интереснейшие слухозрительные загадки для интерпретации.

Лишь кратко упомянем, не имея возможности более подробно их анализировать, любопытные звуко-зрительные контрапункты в сценах изначально лучезарного утреннего пробуждения Долорес. Рассредоточенные по всему материалу сериала, изначально они идентичны, демонстрируя особый прием перезапуска систем действия существа, безупречно имитирующего некий романтический архетип юности, расцветной чистоты, доброжелательности, любви – поверхностных признаков человеческих позитивов. Потом замечаем «сдвиги», отличия в этой словно бы автоматической цепи функционирования прелестного андроида, с нуля, без памяти в предыдущем.

Изменения начинают накапливаться; выключив звук, их не заметишь или не сочтешь их радикальными. Но закадровая музыка этих эпизодов, каждый раз меняющаяся, помогает ощутить «подсознание», тайную мутацию происходящего, всё более сильные трансформации того, что внешне кажется тождественным.

Эффектом волновой драматургии обладают различные повторы в экранном материале: не только сквозная линия пробуждений Долорес, но и варианты сцены ее встречи с Тедди, запуски новых витков сюжетных линий с началом движения перфолент, а также отдельные фразы хостов, становящиеся «скриптованными ответами» искусственного интеллекта на вопросы о концепции мироздания (по схеме изобретателя Арнольда, сознание – пирамида, где снизу следуют следующие уровни: память, импровизация, собственные суждения; верхний же уровень – неясен). Ключевые эти моменты визуально почти одинаковы; их переоценка происходит благодаря музыкальному сопровождению этих вех повествования; оно тонко, но многозначительно меняется при зрительных повторах.

Так создаются здесь эффекты тождества и различия, вариантного и всё углубляющегося прочтения.

Завершая наш обзор, подтвердим, что приближение к исследованию различных сериалов выявило присутствие и своеобразие объединяющих принципов участия саундтреков – важнейшую структурную, формообразующую роль «звуковых скреп» в экранных повествованиях крупных временных масштабов.

Сознательно были отобраны примеры сериалов, которые не только эстетически и (или) содержательно ценны, во многом являются новаторскими в данной области, а также значимыми для социокультурной жизни общества.

Важно, что в них, помимо или вне традиционных методов звуковой организации в синтетических жанрах – последовательной лейтмотивности, параллелизма, иллюстративности, контрастов звукового содержания зрительному, – наблюдаются новые способы работы с аудио материалом и индивидуальные методы обобщения, объединения большой экранной формы.

Каждый из этих путей самоценен; они продолжают, клишируются и развиваются в массиве последующих работ.

В целом, звуковой массив всех экранных форм поглощает и присваивает богатства находок «высокого» и «повседневного». Неизбежно адаптируя, упрощая, приводя к общим знаменателям, он со всё большей масштабностью отображает бесконечный тезаурус всемирной культуры.

Примечания

[219] Рожденная как восходящая к античной греческой этике философская концепция, близкая механистическому пониманию человеческой природы, теория аффектов в музыке трактует последнюю как способность и поле выражения разнообразных человеческих чувств и состояний. Теория аффектов определяется как «музыкально-эстетическая концепция, распространённая в Европе в конце эпохи Возрождения и в эпоху барокко. <...> Согласно теории аффектов Нового времени, музыка, с одной стороны, призвана возбуждать в человеке различные состояния души, с другой – сама изображает их» (См. материал «Музыка барокко и теория аффектов» на портале «5arts.info». URL: <http://www.5arts.info/musika-barocco-i-theoria-affectov/> Дата обращения 09.09.2018). Барочная теория аффектов указывает, как вызывать (не только с помощью музыки, но также поэзии, театра, танца и др.) у человека определённые эмоциональные состояния (радость, печаль, страдание и т.д.) средствами искусства. Афанасий Кирхер (1650 указывал 8 основных аффектов, которые способна возбуждать в человеке музыка: желание, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость. Передача конкретных аффектов подразумевала использование одних и тех же (установленных теоретиками) средств музыкальной выразительности – гармонии, инструментовки, ритма, темпа и т.д.». См. материал «Теория аффектов» в русскоязычной «Википедии». URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D0%B0%D1%84%D1%84%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%BE%D0%B2 Дата обращения 09.09.2018. Также указание на близость «музыки киноповествования» теории аффектов было в нашей диссертации (1986).

[220] См.: Сальникова Е. В. Эстетика заставок «Твин Пикса» и «Игры престолов» в данном сборнике.

[221] Симптоматично, что в монографии Greeber Glen «Twin Peaks. Serial Television» в разделе «Altered States» вышеописанная сонорная сфера, названная «темой Лоры», Laura «s Theme, как и звуковая палитра в целом, определены всего лишь как «меланхоличные»... (р.49).

[222] Юнг К.-Г. Комментарий к «Золотому цветку» // О психологии восточных религий. – М.: Медиум, 1994. – С. 167.

[223] Например, см. о том, в частности: Светличный Антон. Сумеречная зона. Наброски к теме «Музыка и Страх» // Музыкальная жизнь. №4 (1185), апрель 2018. С. 102, 93—94.

[224] Там же, с. 103.

[225] Определение было высказано на заседании отдела Художественных проблем масс-медиа в Государственном институте искусствознания.

[226] См. статью из первой части данной коллективной монографии: Сальникова Е. В. «„Вторая реальность“ – безбрежная и разомкнутая. Предыстория больших экранных форм в контексте других искусств». В той же части данной коллективной монографии, в нашем тексте о структурно-музыкальных предтечах и чертах «больших форм», таковое возводим к полифоническому жанру мотета и его «предельному воплощению», гоккету. См.: Петрушанская Е. М. Предтечи и основы: о некоторых музыкально-звуковых принципах, существенных для формирования и структуры сериалов // Большой формат. Экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1.

[227] Кондаков И. В. К поэтике большой формы // Большой формат. Экранная культура в эпоху трансмедийности. Часть 1. С. 89.

[228] Основной массив серий о докторе Хаусе построен сходно с детективной формой: начальный инцидент; период врачебных гипотез диагноза и разочарований»; финальное определение главного заболевания и пути к излечиванию... или определение причины неизбежного

ухода больного из жизни. Это сплетается с жесткой «педагогикой» Хауса, труднейшими гуманитарными проблемами поведения, и не только для медиков.

[229] См. подробный перечень звучащей в данном сериале музыки в статье о сериале в «Википедии».

[230] Так, 1 и 2 сезонах «Доктора Хауса» таких созданных ранее, существующих вне экрана музыкальных композиций – по 22; в 3-м и 5-м – по 24; в иных сезонах – несколько менее.

[231] Например, см.: Мамчева Н. А. Музыкальные инструменты в системе традиционной культуры нивхов. Автореферат дисс... канд. Искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2010.

[232] Susan Sontag. *Malattia come Metafora*. Torino, ed. Einaudi, 1992. *Versione ampliata della prima ed. 1979* (дополненная версия первого издания 1979 г.). P. 11, 54.

[233] È arrivata la serialità. *La fiction italiana. L'Italia nella fiction. Anno sesto*. A cura di Milly Buonanno Contributi di Anna Lucia Natale; Anna Maria Morelli, Fania Petrocchi, Massimo Petrelli, Erica Pellegrini. Roma, RAI VQPT. N. 126, 1994. C. 92.

[234] Премия «Эмми» за 2016 год; «Золотой глобус» как лучшему телевизионному сериалу (в категории комедия или мюзикл) и за лучшую мужскую роль (Гаэль Гарсиа Берналь) в телесериале (в той же категории комедия или мюзикл) в 2017 году.

[235] Работа композитора в этом грандиозном проекте, роль музыки в этом сериале заслуживает значительного, масштабного исследования.

[236] В тембровой палитре «Игры престолов» (музыка Р. Джавади) тоже был очень значителен суммированный, умноженный пласт виолончели, подобный «концентрату» голоса человеческой лиричности.

Екатерина Сальникова Архетипические образы в современном медийном гипертексте

Общим местом рассуждений о современном обществе является его аттестация как атомизированного, а его культуры – как клиповой, мозаичной, хаотичной. Однако можно заметить и противоположные тенденции. Вероятно, организм культуры заряжен стремлением к пропорциональности и равновесию. И если возникают ярко выраженные тенденции одного порядка, то начинает срабатывать и культурный инстинкт выправления перегиба. Качественные, или артхаусные сериалы наряду с кинофильмами участвуют в этих процессах очень активно.

На современном этапе заметны скорее поиск и упрочение связности, взаимодействия различных культурных пластов, в том числе взаимодействие массовой культуры и классики, сугубо развлекательного искусства и интеллектуального, стремящегося к постижению ключевых конфликтов бытия. Легкие жанры очевидно устремлены навстречу серьезным, философичным. Наша задача – проследить за этими процессами, сфокусировавшись на некоторых ключевых архетипических образах того гипертекста, которым является наша медиасреда.

Оговорим сразу, что речь пойдет в данном случае только о мужских персонажах. Обращение к женским образам неизбежно повлекло бы за собой погружение в те гендерные вопросы, которые в отечественной гуманитарной науке не разработаны совсем или проработаны крайне слабо. Так что восполнение пробела потребовало бы скорее книги, нежели статьи.

Модернизация Холмса и Ватсона

Рассмотрим некоторые образы, находящиеся сегодня в эпицентре поисков художественных связей и архетипических начал^[237]. По мысли Юнга,

«понятие архетипа, являющееся неотъемлемым коррелятом идеи коллективного бессознательного, указывает на существование в душе определенных форм, которые, кажется, имеются всегда и везде. <...> помимо нашего непосредственного сознания, которое имеет полностью личностную природу, и которое <...> является единственной эмпирически данной психикой (даже если мы присоединим в качестве приложения личностное бессознательное), существует вторая психическая система, имеющая коллективную, универсальную и безличную природу, идентичную у всех индивидов. Это коллективное бессознательное не развивается индивидуально, но наследуется. Оно состоит из предсуществующих форм, архетипов, которые лишь вторичным образом становятся осознаваемыми и которые придают определенную форму содержаниям психики»^[238].

Однако, развивая идею архетипов, можно со всей очевидностью констатировать, что коллективные подсознательные представления об архетипах все-таки развиваются – тоже коллективно, в процессе исторического развития общества. Каждая эпоха вносит свою лепту в представления об архетипическом, варьирует их, привносит нечто свое. Одни архетипы оказываются менее актуальны и, соответственно, меньше циркулируют в медиасреде (на наш взгляд, таков на сегодняшний день архетип Матери), а другие архетипы обнаруживают острую актуальность, высокую востребованность. Они варьируются, претерпевают относительные метаморфозы, иногда сближаются с другими архетипами, сохраняя при этом константные свойства.

Одним из таких архетипических образов в начале XXI столетия является Расследователь-Искатель правды, который часто предстает в облики Шерлока Холмса.

Ни мисс Марпл Агаты Кристи, ни французский Мегрэ, ни американские Ниро Вульф, Арчи Гудвин или Перри Мейсон, детективные серии о которых написаны весьма виртуозно, не занимают на сегодняшний день воображение создателей экранных произведений и их аудитории. Несколько лучше обстоит дело с Эркулем Пуаро. Но сериал «Пуаро» с Дэвидом Суше демонстративно культивирует исключенность из множества актуальных тематических полей современного мира. Поэтому его так любят люди старших поколений, дети, а также те, кто желает соблюсти свою приватную нишу в море нынешних проблем и не слишком интересуется современным искусством. Отечественный фильм «Неудача Пуаро» (2002) Сергея Урсуляка и его телевизионная версия также не стали большими событиями. И лишь фильм Кеннета Брана по «Убийству в Восточном экспрессе» существенно приблизил образ Пуаро к медийным очагам магистральных, дискуссионных образов (о чем подробнее в главе об эстетике больших экранных форм).

На этом фоне происходит настоящий триумф героев Конан Дойля. Шерлок Холмс, его друг доктор Ватсон и их недруг Мориарти не устают будоражить современное сознание, оказываясь весьма востребованными образами. Помимо множества современных литературных продолжений рассказов с участием конандойлевских героев существует немало любительских сообществ, в том числе в интернете, создающих произведения самых разных видов искусства и жанров по мотивам рассказов Конан Дойля и его продолжателей^[239].

Рассказы Конан Дойля о Шерлоке Холмсе экранизировали всегда, в том числе в период немого кино. Но никогда еще мы не существовали среди такого разнообразия Холмсов и Ват-

сонов. Наряду с фильмами «Шерлок Холмс» (2009) и «Шерлок Холмс: Игра теней» (2011) Гая Ричи с Робертом Дауни-младшим и Джудом Ло появляется в 2010 году сериал ВВС, становящийся культовым, – «Шерлок» с Бенедиктом Камбербетчем и Мартином Фрименом. Андрей Кавун снимает в 2013 году российский сериал «Шерлок Холмс» с Игорем Петренко и Андреем Паниным. Все три интерпретации Конан Дойля не похожи друг на друга, но не похожи при наличии некоторой формосодержательной общности.

Снимаются американские сериалы «Элементарно» (с 2012 по настоящее время), где доктор Джоан Ватсон (Люси Лью) женщина, личный куратор Шерлока Холмса (Джонни Ли Миллер) и впоследствии начинающий детектив. И Мориарти (Натали Дормен) – тоже женщина, притом очень красивая (она же – Ирэн Адлер). Американский сериал «Менталист» (2008—2015) продолжил шерлоковскую вереницу образов без использования конандойлевских брендовых имен. Аналог Шерлока – детектив по имени Патрик Джейн (Саймон Бейкер) – обладает особой пронизательностью, из-за которой герой кажется экстрасенсом или ненормальным. Создатели «Доктора Хауса» (2004—2012) утверждают, что сочиняли образ главного героя, блистательного диагноста, интеллектуала с плохим характером, тоже с оглядкой на образ Шерлока Холмса. Линетт Портер неслучайно пишет об «американизации» и о «клонировании» Шерлока Холмса^[240].

В западной гуманитарной науке периодически появляются статьи и даже целые сборники статей, посвященные экранным образам конан-дойлевского сыщика^[241]. Одной из заметных работ является исследование Роберты Пирсон, сравнивающей сериал ВВС1 «Шерлок» и американский сериал «Элементарно». Автор показывает, что множество кардинальных различий этих сериалов связано с разницей в подходах к телевизионной драме на ВВС и в американской телеиндустрии^[242]. Если «Шерлок» изначально претендует на экстраординарность подхода к известным образам и на создание высоко оригинального медиапродукта, который будет удивлять аудиторию, то «Элементарно» стремится предоставить зрителям нечто привычное, что можно будет смотреть как обычный ежедневный сериал.

Биргит Нойман и Ян Рупп задаются вопросом о причинах популярности конан-дойлевских образов в наши дни и видят эти причины в обращении к образу Лондона, и в особенности, викторианского Лондона^[243]. Однако, на наш взгляд, сам по себе викторианский Лондон, как и любой другой сеттинг, не всесилен. Так, декорации британской столицы конца позапрошлого века мы видим в ряде сериалов, не связанных с Шерлоком и Ватсоном. Они являются средой обитаний героев «Джекила&Хайда» (2015), «Лондонского госпиталя», «Дракулы», «Табу» и ряда прочих сериалов. Однако ни один из них не может сравниться по своей популярности с сериалами о конан-дойлевских персонажах, которые в последнее время очевидно превратились в культовые экранные произведения. В то же время действие «Шерлока» проходит больше всего в современном Лондоне, а действие «Элементарно» и вовсе в Америке. Новый российский сериал «Шерлок Холмс» создает целостную среду обитания героев конца XIX века, однако это скорее фантазийный европейский город, нежели викторианский Лондон. Тем не менее, это не мешает высокой популярности, а главное, эстетической актуальности сериалов, варьирующих образы Холмса и Ватсона.

Постараемся ответить на вопросы о причинах популярности Шерлока Холмса и доктора Ватсона и о том, какие нити тянутся от конан-дойлевских персонажей к другим архетипическим фигурам.

Классического Шерлока объединяет со всеми нынешними Шерлоками и похожими на него героями основное занятие – расследовать запутанные случаи нарушений нормального, допустимого и безопасного, не важно где – в чьей-то приватной жизни, в политике, в организме человека. Расследовать для того, чтобы возможно стало восстановить норму, понимаемую как справедливость, законность или здоровье.

От чего же освобождаются современные Шерлоки? Большинство обходятся без трубки, что, видимо, связано со слабой популярностью этого вида курения в современном мире, особенно у молодежной аудитории.

Элементы быта и костюма несовременного или фантазийного героя, согласно одному из нынешних художественных принципов, обязаны хотя бы частично корреспондировать с пространственными в реальности. Так, костюмы учащихся Хогвартса в первых сериях экранизаций романов Джоан Роулинг – развевающиеся черные мантии и форменные шарфы факультетов – были в последующих сериях заменены на майки, толстовки, джинсы и вязанные джемпера, в которых сегодня ходит реальная молодежь по эту сторону экранов. Юные волшебники должны были внешне приблизиться к виду обычных парней и девушек.

Шерлок-Камбербэтч, согласно тому же принципу «внешнего сближения» с узнаваемой современностью, носит шарф, повязанный пышной петлей, то есть именно так, как стало модно в середине 2000-х. А вместо трубки, как остроумно замечает Джулия Сандерс, у него никотиновый пластырь (patch), и если конан-дойлевский герой аттестовал проблему как «threepipeproblem», то нынешний Шерлок-Камбербэтч говорит о «threepatchproblem», то есть создатели модернизированного образа стремятся подчеркнуть параллель с классическим героем^[244] и в то же время отличия от него. Однако, на наш взгляд, и шарф, повязанный именно так, как старается это делать «модное большинство», и никотиновый пластырь, назойливо рекламируемый вместе с самой идеей отказа от курения, – большие промахи в образе незаурядного детектива. Стараться быть в массовом тренде, послушно отказываться от вредной привычки тогда, когда велят компании продвижения антитабачных товаров, – разве это похоже на Холмса, презирующего усредненность, инертность, массовые вкусы и доверчивость? Желание приблизить Холмса к уровню самопозиционирования среднего зрителя заслоняет соображения художественной целостности образа.

Большинство сегодняшних Холмсов отказывается от безупречных манер джентльмена и, в большинстве случаев, от бесчувственности героя, прописанной у Конан Дойла, но не слишком импонирующей современному человеку. Эта идея уже была скомпрометирована неразработанной эмоциональностью множества героев массового трюкового кино. К тому же современные публичные виды деятельности, в том числе офисная работа, требуют застегнутости человека на все пуговицы, что есть разновидность несвободы. Так что вежливость и бесчувствие вычищаются как слишком знакомые в реальности, вынужденные, а потому ненавистные.

Если же идея бесчувственности и холодного ума сохраняется в современных экранных интерпретациях, она рядится в костюм фиглярства, шутовства, брутальной дерзости, что отличает и Шерлока – Камбербэтча, и доктора Хауса, и Шерлока в «Элементарно». Самые лучшие манеры и наименее стервозный характер у Патрика Джейна, как раз наименее близкого конан-дойлевскому прототипу.

Все современные версии и вариации сюжетов о Шерлоке Холмсе так или иначе омолаживают своих героев и лишают внешность Шерлоков нейтральности. Популярным решением становится эстетизация пополам с эксцентризацией, немного в духе эпохи модерна и символизма, как в случае с английскими Шерлоками и с Патриком Джейном – волнистые или кудрявые волосы, импозантная внешность, склонность к повышенной элегантности в одежде, эффектным позам и эпатирующему поведению.

Темная сторона Шерлока

Любопытно, что если мы обратимся к образам юного Волан-Де-Морта, когда он еще звался Томом Рэддлом (главный злодей в историях о Гарри Поттере), или к образам современного доктора Джекила и его темного «я», мистера Хайда (сериал ВВС «Джекил&Хайд», 2015), мы обнаружим также их тяготение к образам, восходящим к эпохе конца XIX века, отчасти к Дориану Грэю и самому Уайльду. Волнистые волосы или кудри, правильный овал лица, общее изящество фигуры, пристрастие к развевающимся плащам и накидкам, мягкие галстуки или шарфы – все это также присуще и им.



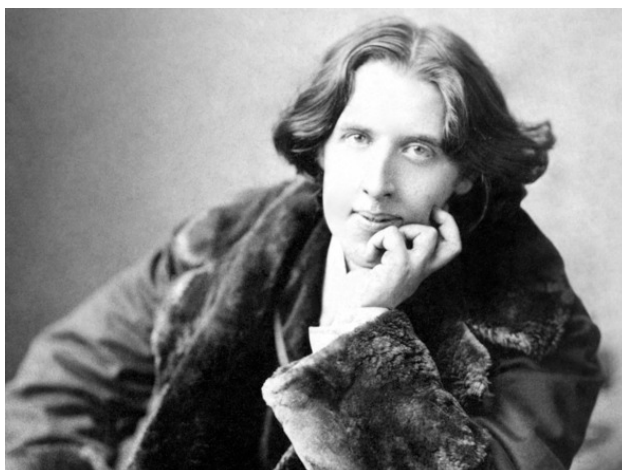
Гарри Поттер и Тайная комната (2002), Крис Коламбус



Джекил и Хайд (2015), Стюарт Сваасанд, Колин Тиг и др.



Дориан Грей (2009), Оливер Паркер



Оскар Уайльд, фотопортрет

Создатели современной внешности Шерлока Холмса словно держат в подсознании идею «второго дна», темной стороны в душе героя, которая, впрочем, никогда не берет верх, но лишь оттеняет положительные черты Холмса и придает его персоне элементы амбивалентности. Эпоха символизма и модерна вообще тяготела к мотиву игры с темным началом, темными силами, что должно было лишать героев постной позитивности и ограниченности.

Вероятно, эти свойства культуры позапрошлого века особенно импонируют современному человеку, поскольку в очередной раз рушится вера в светлое и позитивное начало. Наличие отсылок к тьме подразумевает и наличие отсылок к образам некоей загадочной бездны, непознанного и необъяснимого. Современность, судя по ролям, достающимся исполнителям Шерлоков, желает видеть в незаурядных интеллектуалах нечто монструозное и допускает, что они сами в состоянии не только помогать обществу избавляться от негодяев, но и создавать нечто ужасающее. Весьма показательно, что в 2011 году Камбербэтч встретился с Джонни Ли Миллером в спектакле «Франкенштейн» по роману Мэри Шелли на сцене Королевского национального театра в Лондоне. Исполнители Шерлоков по очереди (сообразно давней английской традиции) играли Виктора Франкенштейна и его чудовище. Так было в очередной раз закреп-

лено ныне актуальное представление об амбивалентности интеллекта, а заодно и монструозного начала. И в исполнении Миллера, и в исполнении Камбербэтча Создание Франкенштейна гораздо обаятельнее самого создателя.

Холмс и атмосфера тревоги

Хотя классический Шерлок Холмс успешно разрабатывал дедуктивный метод и весьма рационально объяснял свои догадки и прозрения, было и в конан-дойлевском герое нечто сумрачное и иррациональное, хотя бы на уровне несколько претенциозного, опять же в духе конца века, повседневного антуража. Холмс играл на скрипке, а еще у него был череп. Тем самым рядом с независимым профилем своего героя Конан Дойль мысленно помещал символы философичности, смерти и классического искусства, совсем как то сделал Арнольд Бёклин в своем живописном произведении, которое принято называть «Автопортрет со Смертью, играющей на скрипке» (1872), где за спиной художника-символиста, держащего палитру, виднеется скелет со скрипкой.



«Автопортрет со смертью, играющей на скрипке» (1872), Арнольд Бёклин

Как пишет И. Е. Светлов,

«взаимосвязь двух компонентов картины воспринимается как духовная дилемма жизнестойкости творца и смертельной угрозы самому существованию искусства. Воплощенная в благородном облике художника мелодия жизни и гротескная партия смерти предстают здесь как фатальная несовместимость... Бёклин, возможно, размышлял не только о трагической спрессованности человеческого существования, но и об атмосфере 70-х годов XIX века, когда Европу потрясло сразу несколько военных конфликтов»^[9]

которые, добавим, явились лишь прелюдией к Первой Мировой войне.

Классический Шерлок Холмс, поэт детективного искусства, нес в себе отголоски беспокойства, вызванного общественной атмосферой конца века. Современные экранные произведения о Шерлоке Холмсе, абсолютно в духе постмодернистских настроений, показывают

прекрасную совместимость «мелодии жизни» и «гротескной партии смерти». И это новое настроение, вероятнее всего, питается современной общественной атмосферой, в которой благополучный Лондон или Нью-Йорк существуют совсем неподалеку от локальных конфликтов, не защищены от терроризма, встроены в мир, полный политических драм и опасностей различного происхождения. Образы гениального и ироничного интеллектуала воплощают и процессы игровой адаптации к жизни в перманентной опасности, и мечту о более прямом участии в перипетиях большого мира, нежели это дано реальному большинству в современном обществе.

Нынешние Шерлоки и парашерлоки склонны подчеркивать декоративность и элементы темного начала в облике героя. Роберт Дауни-младший работает на контрастах, на симбиозе декоративности и прожженности, с одной стороны, и крайнего небрежности вкупе с демонстративной фамильярностью. А наш новый Шерлок Игоря Петренко выбирает, напротив, вечную взнервленность и крайнюю деэстетизацию, демонстративное сдирание благообразия со своего героя. Никаких романтических плащей и шарфов, никаких эффектных трубок. Заурядная куртка, из которой торчит голая шея, банальная папироса, банальная кепка. Нервный смешок, отрывистые интонации, хаотичные жесты. В подчеркнутом равнодушии к внешнему виду создатели экранных героев стремятся передать их романтическое позерство; это знаки внутреннего нонконформизма, нежелания прилаживаться к требованиям социальной благонадежности, атрибутом каковой является и «приличная» внешность.

Так или иначе, но во всех обозначенных случаях акцентируются черты, являющиеся непозволительной роскошью для рядового социального субъекта – неуравновешенность, странность, эксцентричность, нелояльность героя ко многим авторитетам, условностям и конвенциям. Периодически кино- и телегерои, восходящие к литературному Шерлоку, ведут себя так, что заставляют окружающих усомниться в своей адекватности.

Создатели медиапроизведений принципиально подчеркивают «неправильность», непохожесть героя на добропорядочного иреспектабельного «эсквайра» или консультанта полиции. Иррациональность Шерлоков и парашерлоков – гарантия честности и бескорыстности. В иррациональности одновременно проявляется их сила (они непредсказуемы), и слабость (они в опасности и «на грани»). Оттенок безумия просто обязан быть у тех, который лучше всех соображает, проницательнее всех распознает суть проблем.

Новое в Джоне Ватсоне

У двух, на наш взгляд, самых значительных современных Джонов Ватсонов – в сериале BBC и в сериале Андрея Кавуна – помимо акцента на их недавнем военном прошлом развивается еще и мотив литературного творчества, который для Конан Дойля был скорее приемом организации повествования от имени доктора Ватсона. Для современных экранных произведений это полноценный содержательный мотив самой ткани повествования. Оба сериальных Ватсона – в «Шерлоке» и в нашем новом сериале – активно описывают перипетии жизни-профессии своего друга, и произведения обоих пользуются успехом. В обоих сериалах творчество Ватсона, «основанное на реальных событиях», превращает Шерлока и его друга в знаменитостей.

Театрализация мира

Многие из названных Шерлоков и парашерлоков склонны к театрализации своей деятельности, и эта склонность проявляется гораздо сильнее, нежели она заявлена у Конан Дойля. Каждый фильм и сериал сочиняет свои сюжеты, требующие от героя костюмировки и «легенды». В отечественном сериале Холмс выступает то погибшим другом Уотсона, то нотариусом, то бойцом кулачных боев, то своим уважаемым братом. Создается впечатление, что он просто разрывается между необходимыми по ходу дел ролями, поскольку одного честного и умного человека все-таки недостаточно для спасения общества, страны, Европы.

Одна из серий называется «Паяцы» и происходит под одноименную оперу Леонкавалло. Мориарти, похитивший Ирэн Адлер и угрожающий ее убийством, требует от Шерлока разыграть вторжение французского посла в американское посольство. Шерлок выполняет требование, но, как позже выясняется, ухитряется переиграть Мориарти, пытавшегося раздуть международный конфликт. Для этого весь прием в посольстве Франции превращается в иллюзионистский спектакль с мнимыми ссорами дипломатов и мнимым убийством посла Франции. В другой серии Шерлок устраивает драку в клубе, чтобы незаметно похитить приглашения на прием в немецком посольстве.

Впрочем, играет не один Шерлок. К розыгрышам и иллюзионистским представлениям склонна и Ирэн Адлер, тем более, что она поет, танцует в кабаре и тоже играет на скрипке. Ей ничего не стоит изобразить актрису-негритянку, в то время как Мориарти выступает в роли театрального Сатаны. В других же случаях Мориарти предстает то как скромный слуга, то как загадочный манипулятор судьбами Британии и Европы, то как предводитель банды. Мориарти проявляет черты Яго, который тоже любил создавать иллюзионистские представления для Отелло. Только конечной целью Мориарти является не уничтожение одного конкретного человека и веры в идеальную любовь, а крах политической стабильности Европы и английской экономики.

Авантюристы рангом пониже привлекают для своих представлений профессиональных актеров и успешно вводят в заблуждение Холмса и Уотсона, изображая скромную семью. При острой необходимости Джон Уотсон тоже способен притворяться и разыгрывать ту или другую роль. Ради спасения Холмса он даже готов переодеться в женщину. Трудно найти персонажа, который был бы совершенно чужд игровой стихии, словно герои пост-конан-дойлевских сюжетов живут по принципу «весь мир – театр...».

Шерлок Камбербетча неоднократно отменяет свое высокомерие и холодность, изображая то избитого викария, то важного чиновника, то ненормального, отправляющегося на прием в Бирмингемский дворец задрапированным в простыню на голое тело. Труднее всего этому Шерлоку дается роль шафера на свадьбе Джона Ватсона. Он произносит бесконечную речь, которая становится почти вставной новеллой и помогает детективу разобраться в представлениях, играемых прочими персонажами свадебного банкета. В какой-то момент он понимает, что и Мэри, невеста Джона, тоже изображает совершенно не того человека, каким является на самом деле. Что уж говорить о Мориарти (Эндрю Скотт), страстью которого является перманентный розыгрыш британского общества, Шерлока, полиции и всего мира. Ради власти в процессе игровой деятельности он готов влезать в витрину с историческими реликвиями, идти под суд, моделировать для себя виртуальную личность, даже совершить самоубийство. Современный мир вокруг Шерлока одержим конвульсивными преобразованиями, симуляцией разнообразных спецэффектов, переменой ролей – ни одно преступление без этого не совершается и не расследуется.

Ведя очередное дело, герой «Менталиста» Патрик Джейн вмешивается в любительский спектакль по «Гамлету», учит актеров-любителей постигать Шекспира, а на премьере подстра-

ивает свое появление на сцене в роли Призрака. Патрик начинает подавать героям реплики в стилистике шекспировского стиха, но содержательно наводящие на обсуждение реального преступления. И это помогает изобличить виновных. То есть, герой превращает пьесу «Гамлет» в сцену Мышеловки, используя шекспировский текст точно так же, как Гамлет использовал пьесу «Смерть Гонзаго». С той только разницей, что сам Гамлет оставался в роли режисера и адаптатора сценического текста, не внедряясь в представление.



Менталист (2008—2015), Саймон Бейкер, Дэвид Пэймер и др.

В целом этот комплекс мотивов являет чрезвычайную ценность для современного человека. Благодаря сцеплению классических черт и модернизации, благообразные мистер Холмс, эсквайр, и доктор Ватсон, демобилизованный военный врач, превращаются в двух психованных, двух скандалистов и в то же время нешуточных страдальцев – это просто Шерлок и его друг Джон, близкие современной мировой аудитории, живущей в эпоху культа интеллекта, медийного бума, разочарования во многих институтах демократии и законности, в эпоху возрастающего давления на индивида всевозможных социальных нормативов.

Медийный успех, игра в безумие, выход за пределы закона ради чьего-либо спасения видятся образами личного бунта и повседневного дистанцирования индивида от большинства, от ненавистной усредненной нормы, от осточертевшей позитивности. Шерлоки и парашерлоки предлагают варианты духовного самосохранения яркой индивидуальности в наше время – даже ценой физического саморазрушения. При этом, по меткому определению Н. А. Хренова, Шерлок Холмс, будучи образом у Конан-Дойля, в XX и XXI веках превращается в медийный миф, в архетип.

Идея спасения мира

Существует еще один, несколько похожий на Шерлока, герой. Он появился в другую, но тоже переходную эпоху. Герой-одиночка, герой-индивидуалист, остро ощущающий свою ответственность за состояние мира. Его цель постижения устройства мира конфликтовала с его же целью подвергнуть суду и наказанию тех, кто этого заслуживает. На обе цели его наводит хаос, беззаконие и попрание нравственных норм, которые разворачиваются в его доме, в родной стране.

Этот круг проблем и целей остается близким популярному кино, герои которого считают своим долгом постичь хотя бы истоки вполне конкретного беззакония и выправить если не весь век, то символический фрагмент своего времени, своего мира, вышедшего из колеи.

Пытаясь выяснить истинные причины смерти дорогого человека, этот самый герой напряженно рефлексировал и делал попутно множество умозаключений о состоянии мироздания и самого себя, общался с представителями артистической профессии, сочиняя фрагменты пьесы и превращая режиссирование представления в ключевую часть своего расследования...

Одним словом, если мы зададимся вопросом о сущности образа Шерлока Холмса, то цепочка рассуждений приведет нас к констатации многих черт сходства Шерлока с Гамлетом. Пристрастие к разговорам с черепом, склонность к аналитической деятельности, к театрализации расследований, мотив больного века (timeisoutofjoint^[246]) – вывихнутого, подлежащего врачеванию, и превращающего героя во врачевателя и больного одновременно, а также наличие верного друга – лишь наиболее очевидные совпадения.

Дело не в том, что Конан Дойл сознательно позаимствовал у Шекспира некоторые черты его великого героя, а современные экранные искусства утрируют эти черты. Дело даже не в том, что спонтанно и бессознательно популярная культура разных периодов заимствует множество мотивов, деталей и смыслов у большого серьезного искусства (обратные процессы, кстати, тоже имеют место). Скорее, имеет место общий для разных культурных пластов клубок бродячих мотивов и смыслов, определяющий магистральные сюжеты и образы Нового и Новейшего времени и обеспечивающий их глобальную актуальность.

Показательно, что популяризация Гамлета в экранном искусстве началась примерно тогда же, когда и популяризация Шерлока, в немой период. Кроме того, имя шекспировского принца бывало заявлено в названии картин, не имевших отношения к Шекспиру, как вечно востребованный «бренд», облагораживающий неакадемическое экранное искусство^[247].

В шекспировском Эльсиноре свою игру ведет не только Гамлет, изображающий безумца и затевающий представление с помощью бродячих актеров. Полоний тоже пытается играть и моделировать ситуации, используя Офелию как «наживку» для откровений принца. Клавдий играет добропорядочного короля и разыгрывает зрелище честного поединка Лаэрта и Гамлета, заготавливая отравленное вино и отравленный клинок. Розенкранц и Гильденстерн изображают друзей принца. А сам принц, желая навести их на мысль о том, что игра и воздействие на сложную чужую психофизику требует умения, предлагает им сыграть на флейте. Практически все ключевые сцены пьесы обладают мотивом игры, представления.

В театральной постановке «Гамлета» (режиссер Робин Лок) в Королевском национальном театре (2015) главную роль играет Бенедикт Камбербэтч.



Гамлет: Камбербэтч (2015), Робин Лок

Это довольно средний спектакль, учитывая художественные достижения мирового театра. Но самое важное в данном случае – сама встреча двух ключевых персонажей, Шерлока и Гамлета, в лице одного культового актера наших дней. Как нам кажется, некоторые элементы образа Шерлока переходят к шекспировскому принцу. Во всяком случае в сцене «Мышеловки» Гамлет, нарядившись в черно-белый модернизированный фрак, похожий на костюм рокера, с надписью «KING» на спине, играет убийцу короля, то есть персонажа, символизирующего фигуру отца Гамлета, убитого Клавдием. По пьесе, принц бывает вольно или невольно жесток, но такой, каким его сделал Шекспир, он бы никогда не смог взять на себя роль убийцы собственного отца. Как и вообще не мог бы участвовать в представлении, задуманном как сугубо дистанционный способ провокации Клавдия, в которой Гамлет принципиально не должен «засветиться». На придворном представлении он отвел себе роль внимательного зрителя.

В спектакле есть и другие несообразности, выдающие непонимание сути шекспировской трагедии. Однако участие Гамлета в спектакле бродячих актеров явно представляет шлейф современного актуального мотива – личного игрового участия детектива в ситуациях, намеренно смоделированных для раскрытия преступления. Современный Шерлок Камбербэтча, для которого, что демонстрируется в сериале, нет ничего святого, мог бы поступить так, как не поступил бы Гамлет. Так что по-своему логично или во всяком случае неизбежно, что не только Шерлок движется навстречу Гамлету, но и Гамлет – навстречу Шерлоку ^[248].

Шекспировский Гамлет стремился обнаружить убийцу своего отца, чтобы вернуть справедливость в мир. Личный мотив в новейших версиях «Шерлока Холмса» есть не всегда, но показательно, что экранные произведения регулярно к этому мотиву возвращаются и его акцентируют – и в образе Шерлока, и в образе его разновидностей под разными именами. А цель и у Гамлета, и у конан-дойлевского героя, и у всех пост-конан-дойлевских Шерлоков все та же – вернуть упорядоченность, выявить истинную суть вещей и людей.

Гамлет смотрит и провоцирует окружающих проявлять свою сущность. И Шерлок наблюдает и провоцирует людей проявлять свою сущность, свои интересы, свои страхи. Надо наблюдать окружающую реальность и пытаться ее понять, чтобы можно было управлять ею и вос-

становливать нарушенные балансы несиловыми методами. Эта идея вообще является одной из центральных для демократии западного типа. Просто в детективных произведениях она упакована в развлекательную форму. Но потому детектив и является магистральным жанром популярной культуры демократической эпохи, что показывает, как одиночка или, в любом случае, абсолютное меньшинство, ухитряется своими силами понять взаимосвязь вещей, выявить неочевидное и вернуть порядок туда, где он нарушен. Именно эту утешительную сказку на ночь желают слушать и смотреть снова и снова, чтобы убедить себя или просто помечтать о воплощении подобной модели восстановления гармонии и порядка. Эта модель рождена осознанием несовершенства, а иногда и бессилия демократии, которой, тем не менее, нет никакой альтернативы на системном уровне. Остается уповать на экстраординарные исключения.

Показательно, что в фильме «Сноуден» (2016) Оливера Стоуна в приватном разговоре герой говорит словами Гамлета —

«прогнило что-то в датском королевстве»

– имея в виду США. А в процессе усиления критического отношения к родному государству у Сноудена (Джозеф Гордон-Левитт) начинаются припадки эпилепсии, совсем как у Отелло. Тем самым историческое лицо электронной эры, желающее спасти весь мир от угрозы тотальной слежки американских спецслужб, оказывается соотнесенным с шекспировскими героями.

Гамлетом двигало не только убеждение в необходимости спасти прогнивший мир, но и готовность пожертвовать всем ради этого. Но спасти всех ценой самопожертвования – то, что определяет и сущность фигуры Христа. В «Гамлете» был поставлен вопрос, опять же столь обожаемый сегодняшней популярной культурой, – кто и как будет спасать мир. Этот вопрос в таком ключе не ставился в античных произведениях. И не ставился в доренессансную христианскую эпоху, так как, согласно христианскому миропониманию, герой-спаситель уже есть – Иисус, богочеловек, который после своей жертвы непременно воскреснет. Никому другому глобальное спасение не под силу. Гамлет – первый герой, спасающий мир без надежды на воскрешение и воздаяние. Гамлет наверно первый герой, усомнившийся в том, что «там», за пределами земного бытия, есть именно то, что описано в канонических христианских текстах.

*...the dread of something after death, —
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveler returns, – puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others, that we know not of... [249]*

Подстрочный перевод звучал бы примерно так:

«Страх чего-то после смерти – этой необнаруженной страны, из которой ни один странствующий не возвращается – ставит нас в тупик, парализует волю и заставляет уж лучше терпеть болезни, которые у нас есть, чем лететь навстречу другим болезням, которые нам неведомы».

Одиночество Гамлета – не просто его одиночество в Эльсиноре, но одиночество человека в небиблейской вселенной. Миссию всеобщего спасения и выправления вывиха времени шекспировский герой берет на себя как бы ввиду вероятного отсутствия Христа, во всяком случае, деактуализации его фигуры и невозможности ждать второго пришествия. Теперь Гамлет «за него».

Воскрешение Гамлету не дано, но к опосредованным формам продолжения жизни он не может не стремиться. Будучи смертельно ранен, Гамлет говорит о том, что все происшедшее

следует каким-то образом запечатлеть. Перед смертью Гамлет настойчиво просит Горацио «... *to tell my story*»^[250].

Потому что понимает, что все происшедшее являет собой высокую ценность как показательный сюжет, как живое свидетельство и предостережение человечества на будущее.

Если искать мотивации сюжетно-смысловой необходимости образа Горацио, то они лежат именно в сфере этого свидетельствования, трансляции информации о происшедшем, являющимся не частной разборкой, а конфликтом глобального значения – что и осознает погибающий Гамлет. Перспектива *totellmystory* – это и есть замена воскрешения, продолжение жизни в виде предания, ввод информации о глобальном вывихе эпохи в мировую базу бродячих, или медийных сюжетов. Так что пишущий о Холмсе Ватсон в некоторой степени выполняет завет Гамлета другу Горацио, только действует заблаговременно и исключительно по собственной инициативе.

В отличие от Гамлета Шерлок Холмс мнимо погибает и как бы «воскресает» после своей мнимой смерти и оплакивания. Однако в том-то и дело, что эта ненастоящая смерть есть все-таки символическое умирание, а мнимое воскресение – все-таки символическое воскресение, которые устраивает Конан Дойл для своего героя. Это не только игровые, развлекательные уловки для усиления драматического напряжения, как может показаться тем, кто недооценивает или презирает популярное искусство. Это адаптация мотивов смерти и воскресения для эстетики детективного жанра, ориентированного на бесконечное продолжение жизни центрального персонажа. И в той же степени это облегчение серьезных мотивов, в какой и утяжеление, драматизация развлекательного искусства, которое во многих случаях несет в себе серьезные смыслы. Оно делает вид, что несерьезно играет и развлекает, а на самом деле в своих несерьезных формах расставляет важные для своего времени акценты. Ненастоящая гибель Шерлока и его возвращение овеваны сознанием того, насколько опасна и значима его миссия, насколько она необходима обществу и какой большой ценой платит герой за преданность своему делу.

Игровое воскресение Шерлока обставляется в нынешних версиях, у Гая Ричи, у авторов ВВС и у Андрея Кавуна, весьма эффектно и сюжетно витиевато. И вот тут, через ассоциации с Гамлетом и через мотив воскресения образ Шерлока оказывается соотнесен с образом Христа, о котором опять же нельзя не сказать, что он стал практически первым сверхпопулярным героем в период немого кино и сохранил свою актуальность как экранный образ вплоть до наших дней^[251]. Современная аудитория смотрит Шерлока, на подсознательном уровне продолжая быть подключенной к архетипическим началам образов Гамлета и Христа. Речь не идет об идентичности или хотя бы близости этих великих образов архетипу, мифологической фигуре Шерлока Холмса. Речь идет о внутренней соотнесенности, в которой заинтересована современная медиакultura. Высокое и серьезное адаптируется для массового восприятия, для сопровождения повседневной жизни современного человека.

Отголоски библейских мотивов посреди «датских королевств»

Соотнесение Гамлета и Христа родилось отнюдь не в лоне популярного искусства. Эти образы уже давно оказались соотнесенными в «высокой» прозе и в режиссерском театре – в романе «Доктор Живаго» Пастернака и в спектакле Юрия Любимова, где одним из монологов Гамлета-Высоцкого оказывалось стихотворение «Гамлет» из романа Пастернака.

*Гул затих. Я вышел на подмости.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.*

*На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.*

*Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.*

*Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один. Все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить – не поле перейти.^[252]*

Ни одного прямого указания в самом тексте стихотворения на то, что речь идет о Гамлете, мы не найдем. И если бы не название «Гамлет», можно было бы только высказывать предположение о том, что образ героя этого стихотворения навеян именно шекспировским трагическим героем и рядом мотивов одноименной пьесы – стихийная театральность бытия, доминанта ночных сцен, одиночество героя...

Пастернак в «Докторе Живаго» объединяет гамлетовскую рефлексю о состоянии мира с переживаниями героя, в некоторой степени соотносимыми с переживаниями Иисуса перед казнью. В шекспировской пьесе появляется образ вывихнутого времени, больного века, и образ вынужденного врачевания эпохи – эту миссию берет на себя мыслящий одиночка. Данные мотивы также имеют отголосок в «Докторе Живаго», поскольку герой – врач и поэт. Миссия врача в прямом и переносном смыслах становится в искусстве XIX—XX веков все более и более символически насыщенным образом.

Если у Шекспира Гамлет изображает безумие, у Пастернака доктор Живаго остается и вне роли безумца, и вне подлинного помрачения рассудка.

В самом стихотворении Живаго дана и косвенная интерпретация Гамлета. Пастернак делает акцент на творческой, сочинительской натуре Гамлета, поскольку его обращение к Господу – это обращение именно одного создателя к другому. Концепция мироздания и роли в нем Гамлета-Иисуса характеризуется как «замысел» и оценивается как «упрямый». Герой стихотворения общается с Господом на равных, он чувствует себя равновеликой творческой

личностью, и Господь для него скорее «коллега». Возможно, именно в этой позиции проявляется то сознание величия страдающего и гибнущего в земной истории человека, с которым не сравнится ни одна другая позиция. В жизни Юрий играет роль человека, рефлексирующего об устройстве бытия, в поэзии – роль судии замысла Господа и той ноши, которая уготована смертному одиночке.

Александр Прошкин и Юрий Арабов, не деформируя пастернаковские смыслы, тем не менее, усиливают присутствие шекспировских мотивов в экранном образе Юрия Живаго. И в сериале по роману Пастернака возникает триада Живаго-Гамлет-Христос, в которой шекспировское доминирует над библейским. Создатели сериала явно опасаются закреплять прямые аналогии с Иисусом, воплощенные в стихотворении Живаго-Пастернака, считая всякие визуальные ассоциации излишне прямыми и неправомерными. Юрия Живаго объединяет с Христом неимоверное, сверхчеловеческое страдание – за всю страну, весь порушенный порядок бытия. Но судьба у Живаго своя, сугубо человеческая.

Популярные детективные истории стремятся, напротив, преодолеть ощущение малости и слабости индивида перед лицом зла, создать идеал человека, готового и способного не только последовательно вести борьбу с несправедливостью, жадной власти и насилия, но и одерживать победы. Такие образы необходимы современным зрителям, чтобы они могли более уверенно смотреть в лицо окружающей действительности. Страдания героя, всегда внутренне рождающиеся с ним зрителей, должны быть осены высокими ассоциациями, но итоги экранных страданий должны вселять больше веры в справедливость и воздаяние, нежели это бывает в обыденной реальности.

Отсылки к образу Христа рассыпаны в нашем новом сериале «Шерлок Холмс». Остановимся лишь на некоторых. Когда-то Мориарти был в кругу тех ученых мужей, которые трудятся в университете на благо Англии, создают новую технику, то есть отвечают за безопасность государства. После неприятия королевой изобретения Мориарти (что выясняется в самом финале сериала) он делается злейшим врагом короны, Англии, гуманизма. В чем-то Мориарти аналогичен падшему ангелу, принявшему сторону зла. Шекспировские мотивы переплетаются в сериале с библейскими.

Когда Холмс разоблачает продажных полицейских, вступивших в сговор с Мориарти, Лестрейд (Михаил Боярский) по телефону получает приказ министра уничтожить Холмса «при попытке к бегству». В этом повороте брезжит шекспировский элемент сюжета, когда Клавдий, понявший после «Мышеловки», что разоблачен Гамлетом, решает спешно отправить принца в Англию, отдавая приказ о его убийстве. В обоих случаях узнавание преступника/преступников произвел лишь один человек, неофициальное лицо, и пока публично не высказал своего открытия. Окружающим же совершенно не очевидно то, что видит Гамлет или Шерлок. И тем не менее такой одинокий открыватель истины расценивается как великая опасность. Его следует убить. Только если у Шекспира убийство замышляет злодей, то в сериале убийства честного человека требует слабый министр, панически страшась огласки нечистоплотности полиции. «*При попытке к бегству?*» – спрашивает проницательный Шерлок, лишь только Лестрейд успевает зайти в камеру полицейского участка, где держат арестованного Холмса. Поставленный перед фактом этой догадки, Лестрейд вступает в диалог с Шерлоком, пытаясь убедить самого себя, что продажность полицейского не такой уж смертный грех. И вообще, полицейский, он ведь рожден законом и служит ему. Шерлок апеллирует к Библии, напоминая, каково наказание самых страшных предателей – таких, как Кассий, Брут и Иуда. Холмс вынужден нагнетать каскад аналогий лишь для того, чтобы Лестрейд признал несостоятельность своих риторических формулировок о невозможности полицейских быть предателями и преступниками. (Эта сцена явно соотнесена с диалогами главных героев фильма Дамиано Дамиани «Признание комиссара полиции прокурору республики» 1971 года; прокурор исходил из априорной моральной безупречности служителей закона, а комиссар отстаивал проти-

воположную позицию, будучи уверен, что бесчестным и продажным может оказаться любой человек, на любой должности.)

Обилие апелляций к Библии указывает не на возвышенность Холмса и не на претенциозность сериала Андрея Кавуна, но на страшное состояние мира, в котором живут герои. Библия то и дело нужна для того, что заставлять людей видеть и признавать очевидное, чтобы авторитетом Библии удерживать в людях остатки совести и морали. Чтобы аргументировать свое индивидуальное право не закрывать глаза на сложность взаимодействия добра и зла, греха и доблести, закона и беззакония.

В руках Лестрейда была жизнь Холмса, как в руках Пилата была жизнь Иисуса. Пилату не удалось спасти Иисуса от мучительной гибели, хотя его совесть говорила ему о необходимости отмены казни. Лестрейд в нашем сериале – парафраз на тему Пилата. Эта сюжетная линия позволяет как бы «переиграть» ситуацию решения Пилата и освободить аналогичного персонажа от груза вины за гибель Иисуса на кресте. Лестрейд принимает решение не убивать Холмса, а довести расследование преступного сговора полицейских до конца.

Позже Лестрейд сделает не один десяток выстрелов, без суда и следствия уничтожая продажных полицейских. Но российский Холмс, в отличие от британского, ни при каких обстоятельствах не будет способен самолично вершить расправу над теми, кто того заслуживает. В отечественном сериале берет верх потребность в личности, абсолютно безупречной с точки зрения нравственности и закона, сделавшихся невозможно относительными в последнее время.

Как интернет соединяет Гамлета, Холмса, Хауса и других

На упрочение взаимосвязей между разными экранными и литературно-мифологическими героями влияет интернет. Изображения, как исходящие от официальных сайтов фильмов и сериалов, так и другие прочие, в том числе любительские постеры, рисунки, фотоколлажи, а еще сопутствующая шерлок-буму продукция вроде маек, кружек, сумок, кукол, склонна утрировать взаимосвязь фигуры Шерлока с образами черепа и скрипки, также и с мотивами декадансного пряного разложения, цветения-тления, красоты-монструозности. Можно встретить фотографии, где Шерлок показан рядом с черепом или на его фоне, или же со скрипкой.



Шерлок (2010, ВВС), Пол МакГиган, Ник Харран и др.

Попадается немало любительских рисунков, на которых Шерлок-Камбербетч предстает в окружении своих главных атрибутов – черепа и скрипки. Есть и профессиональные рекламные плакаты, реклама индустрии игрушек для взрослых, культивирующая соотнесенность Холмса именно с черепом и скрипкой.

Настоящий череп, а также череп как держатель для канцелярских предметов, настоящий и игрушечный мозг появляются в интернет-изображениях доктора Хауса. Существует изображение Грегори Хауса, лицо которого уже наполовину превратилось в улыбающийся череп. Как известно, в фильмах о Гарри Поттере лицо Волан-де-Морта после его воскрешения стало являть собой череп, обтянутый кожей. В череп почти превратилось и лицо Дориана Грея на одном из постеров. Игра в этическую и эстетическую амбивалентность любимых героев продолжается...

Шерлок Холмс Роберта Дауни-младшего предстает на одном из постеров наполовину преобразившимся в Железного Человека, Тони Старка, героя «Marvel», которого в недавней кинотрилогии тоже играл Дауни-младший. Цель спасения мира, о чем открытым текстом говорит Тони Старк, закрепляется визуально и объединяет столь разных героев, как британец Холмс с Бейкер-стрит в Лондоне и американец Тони Старк, обитающий в роскошном особняке на выступе скалы в Малибу. Культурное подсознательное усматривает в деятельности этих героев несомненное родство.

И еще один пласт в этом гипертексте – мотив врачевания. Гамлет, как уже говорилось, стремился врачевать свое время, вывихнувшее сустав. Иисус исцелял и воскрешал из мертвых (что особенно эффектно предстало в киноматерии XX века). При этом все рассмотренные герои готовы были расплачиваться собственными кровью и плотью за возможность исцелять, улучшать мир.

Трудно не запомнить сетевое изображение доктора Хауса с разверстой грудью, из которой, прямо через майку руки в хирургических перчатках и с инструментами извлекают сердце. Есть изображение Хауса с кровавым сердцем в руках, что отсылает к образу Тилля Линдемманна, вокалиста рок-группы «Rammstein» в клипе «MeinHerzBrennt», то есть к крайним, повышено экспрессивным и даже brutальным, а главное – подчеркнуто игровым мотивам духовной деятельности на грани саморазрушения. Сердце у Грегори Хауса сродни черепу, у Тилля Линдемманна – это кусок плоти для ритуального поедания. У рок-группы «GreenDay» сердце оказывается еще и гранатой. Тем самым, от образа «Шерлока в медицине» Грегори Хауса сетевые нити ведут к образу душевного взрыва, деятельности на грани внутренней катастрофы. Также показателен и образ «врача в магии» доктора Стрэнджа, теперь получившего облик Камбербэтча, то есть Шерлока, что увязывает тему врачевания и расследования в еще один медийный узел.

Медицинский сериал

Продолжение цепочки врачующих возвращает мотиву врачевания, актуальному и для уже рассмотренной триады, более прямые смыслы. Они связаны не с вывихом времени и не только с разрушением нравственных норм, но с брэнностью плоти и желанием продлить земное существование человека, утратившего веру в наличие вечной жизни души.

Мы уже неоднократно писали о том, что страдающий и/или умирающий врач становится новой трагической личностью в кино, а борьба за жизнь пациента – новой экстремальной ситуацией в кино и в современном мире, осознающих земную жизнь как главную ценность в отсутствии доверия каким-либо идеологиям и философским концептам.

Врач же, не способный соответствовать своей высокой миссии, – один из актуальных антигероев. Именно таковы магистральные линии развития архетипа врачевателя в популярном экранном искусстве. Причем, все обозначенные линии реализуют себя в фильмах и сериалах разного эстетического качества и степени популярности. Это, собственно, и указывает на беспрецедентную значимость образа врача для нашего времени.

Если для отечественных экранных искусств сюжеты о медицине, поставленные «на поток», представляют новшество XXI века, то для США (как и отчасти Великобритании) это вполне устойчивый жанр – hospital drama^[253]. Как пишет Ребекка Фисей, развитие линии благородных героев-врачей начинается в 1950-е годы, и в первое десятилетие герои подвергаются очень сильной идеализации (сериалы «Medic», «EmergencyWard») ^[254]. В 1960-е годы тенденция развивается, врач продолжает интерпретироваться как идеальный герой, мужественный, обладающий высокой степенью сексуальной привлекательности. Добавляется новый мотив – взаимоотношения молодого, начинающего врача и опытного врача-наставника. Это должно уверить аудиторию в прогрессе в медицинской сфере. Но такие сериалы, как «Dr. Kildare», «BenCasey» позволяют увидеть очертания проблемы игнорирования экранными произведениями реального несовершенства медицины американского (равно как и британского) общества. В 1970-х телесериалы все активнее и смелее включают в сюжеты острые темы – отношение к абортam, изнасилованию, наркомании, венерическим заболеваниям и пр. (сериалы «Medical Center», 1969—1976, «Angels», 1975—1983, «The Bold Ones: The New Doctors», 1969.) Рядом с образом доктора-одиночки появляются образы команды врачей, развиваются линии социального несовершенства, бюрократизации института медицины ^[255].

Далее происходит все большее нагнетание социальной остроты тематики, на которую выходят сериалы 1980-х, будь то СПИД, гомосексуализм, донорство внутренних органов, эвтаназия. Все более существенными становились «ансамбли» медицинских команд, сочиняемые в сериалах. При этом телевидение стремилось сохранить в экранных медиках черты идеальных героев, однако было вынуждено достраивать «каркас» идеализации все большим количеством отступлений, деталей несовершенства героев, их моральной неоднозначности, сложности личных взаимоотношений и пр. Востребованной сделалась hospitaldrama, похожая на жестокую и полную противоречий жизненную реальность. Сериалы рубежа столетий вышли на новый уровень освоения сочетания внутренней романтизации врача и его акцентированной амбивалентности, как и внешней прозаизации, деидеализации картины мира. В «Докторе Хаусе» модернизация старой доброй hospitaldrama достигла высшего уровня ^[256].

Но образы врачей и медицины были актуализированы на рубеже нынешних столетий и другими сериалами. И «Скорая помощь» (ER, 1994—2009, автор Майкл Крайтон), и «Доктор Куин: женщина-врач» (1993—1998, основные режиссеры Алан Дж. Леви, Гвен Арнер, Дэниел Эттиэс) стали теми американскими продуктами, которые перешагнули границы США и завоевали высокие рейтинги на телевидении многих других стран. Об этом мы уже высказывались

в журнале «Новый мир» еще в 2010 году ^[257]. А сейчас пойдет речь о том, что в гораздо меньшей степени попадает в поле зрения как отечественной гуманитарной науки, так и зрителей.

Призраки в датском «Королевстве»

Особняком стоит датский, явно артхаусный мини-сериал «Королевство» Ларса фон Триера, снятый в тот же период, в 1994 году. Однако, именно он показал мощный потенциал сеттинга госпиталя и клубок образно-философских мотивов, связанных с темой врачевания. Триер подошел к сюжету о врачевании с арсеналом традиционных ходов в диапазоне между шекспировскими реальными призраками и ибсеновскими метафорическими. Визуальный же ряд в духе той антиголливудской эстетики, которая чуть позже получит название «Догмы», напротив предельно нетрадиционен ни для кино, ни тем более для сериала середины 1990-х. Прыгающая ручная камера, зернистое изображение, мутные кадры, неуютные сдвинутые ракурсы – максимум иллюзии документализма, любительского видео и даже работы скрытой камеры.

Данная стилистика производит сильный эффект в симбиозе с сюжетом о большом госпитале (самом большом в Копенгагене), в шахте лифта которого обитает призрак плачущей девочки. Есть и другие призраки, вроде машины скорой помощи. Если призрак девочки решен вполне предсказуемо, как прозрачное эфирное тело, то призрак машины скорой помощи ничем не отличим от обычной машины, однако вся его особенность в многократных появлениях и бесследных исчезновениях.

Пожилая фру Друссе (Кирстен Рольффес), мать санитаря Бульдера (Йенс Оккинг), возвращается в больницу, жалуясь то на одно недомогание, то на другое, чтобы вступить в контакт с призраком девочки и выяснить все о ней.



Королевство (1994), Ларс фон Триер

Героиня занимается спиритизмом и находит понимание как среди пациентов, так и среди медперсонала. Подруга же одного из антагонистов, бесчестного врача Стига Хельмера (Эрнст-Хуго Ярегорд) уговаривает того уехать на Гаити, где можно столько узнать о духах, магии, зомби, прикоснуться к магии.

Между жадой магического опыта, острой потребностью в иррациональном как спасительном, с одной стороны, и рациональной бездушностью медицинской науки, с ее безжалостностью к пациентам и самим себе, с другой стороны, протекают будни врачей. Триер выводит на первый план то безнадежно черствых и циничных медиков вроде Стига, не испытывающего чувства вины после допущенных ошибок на операции мозга, что приводит к выбыванию девочки-пациентки из мира мыслящих людей. То – забавных дельцов своего рода «теневой больничной экономики», выпаривающих кокаин из глазных капель, перепродающих списанное оборудование, живущих приватной жизнью в недрах гигантского здания госпиталя. То –

эксцентричного и маниакального врача- исследователя Бондо (Бард Ове), готового на пересадку себе раковой печени умирающего пациента, только ради того, чтобы иметь право потом ее вырезать уже из своего тела и исследовать. Если повезет.

По точному замечанию Е. М. Петрушанской, вообще в образе врача то и дело брезжат тени доктора Фауста. Вместе с ними периодически активизируется сложный комплекс сверхчеловеческих амбиций, прописанных еще в пьесе Кристофера Марло, и комплекс вины за гибель невинных, что аналогично гибели Маргариты и ее ребенка в версии Гете.

Комментаторами происходящего у Триера выступают два мойщика посуды с синдромом Дауна, девушка (Вита Йенсен) и молодой человек (Мортен Ротне Лефферс).



Королевство (1994), Ларс фон Триер

Они – модернизированная пара могильщиков, философичные шуты, сопровождающие разворачивающееся действие-расследование. Им, по выражению Д. Д. Смолева, отдана «пророческая» миссия, которую они делят с самим Триером, являющемся в постскрипуме к каждой серии ^[258]. Эва Редвал сравнивает посудомойщиков с хором в древнегреческой трагедии ^[259].

В отличие от шекспировской драматургии и от древнегреческой трагедии, пара посудомойщиков остается предельно дистанцированной от основного круга героев и с ними никак не пересекается. Поначалу кажется, что мойщики-комментаторы представляют «нулевую степень» оценочности и личной позиции. Они лишь констатируют непреложные факты, какими бы странными они ни казались. Их функция не в аттестации чьих-то действий или состояний, но в фиксации той реальности, которую удобнее не замечать «нормальному» сознанию медика, ученого, здравомыслящего человека. Однако по мере развития событий оба мойщика начинают проявлять свободу суждений и отношения к происходящему. В их диалогах появляется насмешливость и осуждение, внятные моральные оценки, вроде фразы о том, что «скоро хорошие будут плакать, а плохие смеяться».

Мойщица посуды постоянно озабочена тем, что одна из тарелок не отмыта, остается грязной, так что придется делать работу еще и еще раз. Оба «шута» находятся в огромном пространстве кухни, посреди техники и множества тарелок, расположенных плотными рядами в специальных железных сушках. На их фоне взгляды в одну-единственную тарелку и возня с ней производят символический эффект. Тарелка в данном случае выступает как геометрическое обозначение «всякого индивида», Всякого человека, как сказали бы в моралите. Рассуждение о необходимости перемывать тарелку – своего рода намек и на отсутствие чистой совести, чистой души, и на невозможность совершать «очищение» в отношении всего множества посуды, то есть человечества в целом. Позже одинокая тарелка разобьется, что тоже будет знаком очередной человеческой катастрофы. (Много позже Эймунтас Някрошюс в спектакле

«Три сестры» тоже будет использовать образ тарелки как заместителя и обозначающего Тузенбаха, ушедшего на дуэль.)

Фру Друссе, умеющую общаться с обитателями потустороннего мира и готовую упорно расследовать страшные деяния, следы которых погребены в архиве госпиталя и его лабораторных кабинетах, можно считать радикальной модернизацией мисс Марпл. В отличие от британской старой девы, чопорной и довольно бесчувственной, фру Друссе – эксцентрическая мать всех простаков и страдальцев, уничтоженных несовершенной медициной и безнравственностью врачей. Действия героини бывают комичны, полны алогизма и наивности, однако они дают существенные результаты, выводя наружу те скрытые преступления, которых никто не желает замечать и расследовать.

В целом «Королевство» видит во врачах скорее современные вариации смертных грешников, не способных к покаянию и просветлению. В мини-сериале различимы черты анекдотичности, расхожих предрассудков и суеверий. В нем также остро критикуется профессиональное сообщество. Откровенно пародийны сцены собраний «ложи» медиков с абсурдными ритуалами и потаканием медицинскому произволу. Недоверие медицине здесь – это недоверие к тем, кто наделен властью помочь жить или дать умереть человеку. Эта власть, как и позиция врачевателя в целом, подразумевает его особый статус и практически сверхчеловеческие полномочия. Однако врачи – всего лишь несовершенные люди, они руководствуются своими чудовищными душевными качествами.

Ощущая всю высокопарность своей критики, Триер не может как истинное дитя постмодернистской культуры, оставаться всецело серьезным. В третьей серии первого сезона происходит своего рода срыв эстетики в острую комедийность. На протяжении всей серии высокие министерские чины вместе с верхушкой администрации госпиталя инспектируют отделение нейрологии, претендующее на образцовость. Но, как назло, все увиденные картины будней нейроотделения говорят об обратном: в лаборатории исследования сна врач занимается сексом со студентом-медиком, вместо операций на мозге проводятся роды и операция на печени. Фру Друссе, которую аттестуют как пациентку с парализованной правой рукой, стоит в коридоре с молоточком в правой руке и вместе с сыном-санитаром и врачом, вооруженными ракетками для пинг-понга и бадминтона, загоняют призрака в продырявленную стену... Во втором сезоне (1997) драматические сцены и почти фарсовая вакханалия сосуществуют в рамках почти всех серий. Чем дальше, тем сильнее «Королевство» обнаруживает черты сумрачного трагифарса о несправедливой медицине, становящейся полигоном активности самого Дьявола (Удо Кир).

Для Триера врачеватели – «они», другие, антагонисты, с которыми ни он сам, ни положительные персонажи отождествиться не могут. Через многих из них, готовых совершать убийства под видом лечения и, главное, не способных страдать и раскаиваться, приходит в земной мир темное потустороннее начало.

Падшие

Пожалуй, это самая мрачная линия темы врачевания – образ врача-грешника, врача-преступника, павшего человека. Он продолжает развиваться и в XXI веке. Мотив хирурга, употребляющего алкоголь и потому допускающего роковые ошибки при операциях, встречается как в сериалах, так и в артхаусном кино. Хирург Джек Шепард в сериале «LOST» (2006—2013) не может закрыть глаза на то, что его отец, Кристиан, тоже хирург, страдающий алкоголизмом, не желает брать на себя вину в гибели пациента на операции.



Остаться в живых (2004—2010), Стефен Семел, Алан Тейлор, Джей Джей Абрамс и др.

Конфликт приводит к отъезду отца в Австралию, смерти его в этой стране, необходимости транспортировки тела на родину в США, крушению самолета и попаданию Джека и других пассажиров на магический остров, который перевернет жизни многих людей в настоящем и откроет порталы фланирования во времени. А Джек, в итоге, заплатит своей жизнью за преступление отца и восстановление нарушенного порядка вещей. В сущности, в основе нарушения баланса и стабильности мира, по сюжету сериала, лежит невозможность покаяния врача, невозможность истинной самоотдачи вместо потакания своим слабостям, невозможность объективной нравственной самооценки врачевателя. Однако сериал все-таки остается популярным жанром, склонным к внешней гармонизации драматических коллизий, к превращению их в импульс для увлекательной истории. И в этом, как ни парадоксально звучит, позитивный «для эстетики» аспект преступления старого хирурга.

Артхаусный фильм, претендующий на внешнее снижение фактора развлекательности, может работать с тем же мотивом, но высекать из сюжета о несправедном и не раскаявшемся

враче другие искры. «Убийство священного оленя» (2017) Йоргоса Лантимоса ставит в центр семью такого врача и тоже использует фантастические элементы, но не для увлекательности сюжета. Успешный хирург Стивен Мерфи (Колин Фаррелл) показан живущим в роскошном особняке с красавицей-женой (Николь Кидман) и очаровательными сыном и дочерью. Время от времени герой встречается с Мартином (Барри Кеоган), сыном своего бывшего пациента, умершего во время операции некоторое время назад.



Убийство священного оленя (2017), Йоргос Лантимос

Отношения, которые кажутся поначалу напряженными, но скорее дружественными, начинают по мере развития обнаруживать второе дно. Мальчик проявляет все большую требовательность и навязчивость в общении с хирургом. Однажды у сына Стивена перестают работать ноги, он не может ходить, что сначала воспринимается как легкое недоразумение, то ли баловство ребенка, то ли психосоматическое расстройство. Но Мартин ставит ультиматум – либо Стивен сам решает, кого из своих родных он убьет, чтобы восстановить баланс, утраченный в силу смерти отца, в которой виноват хирург, либо один за другим умрут все члены семьи хирурга.

У этой ситуации нет никаких рациональных объяснений, они не нужны режиссеру, работающему на грани визуального прозаизма и интеллектуальной событийной мистики, «начинкой» которой является полный аморализм врача и его семьи. Один из удачных ходов фильма – длительное торможение в выяснении самого главного, то есть реальной вины врача в смерти пациента. Добиться ответа от самого героя невозможно. Наконец, ценой сексуальных услуг коллеге, жене героя удастся выяснить, что ее муж перед той злосчастной операцией умудрился выпить два бокала вина. Теперь-то он не пьет даже на шикарных приемах, где произносит пафосные речи и пользуется всеобщим почетом. Прием показан в начале фильма, когда драматизм ситуации еще не проявлен, и врач со своей не в меру праведной женой, кажутся даже слишком постными и правильными людьми. Только позже становится очевидно, что нынешняя умеренность есть скорее запоздалое проявление испуга повторить ошибку на очередной операции.

Однако прошлое настигает в виде сына умершего, обладающего мощным энергетическим воздействием на семью хирурга. Оба ребенка уже не могут ходить и есть, оба вступают в процесс умирания. Лантимос ведет ситуацию к своего рода психологической антиутопии

(что вообще характерно для этого режиссера). Даже перспектива гибели всех членов семьи не может заставить героя ни признать свою вину, ни всерьез глубоко раскаяться и увидеть всю степень своего нравственного падения. На это в какой-то степени способна жена.



Убийство священного оленя (2017), Йоргос Лантимос

Но оба они ни секунды не рассматривают возможность самопожертвования ради жизни детей. Напротив, продолжая попытки обычного секса в супружеской спальне, жена размышляет о логичности сохранения собственной жизни и жизни мужа, поскольку они в состоянии завести детей еще раз.

Дети же перед лицом возможной смерти проявляют удивительную черствость по отношению друг к другу. Девочка демонстрирует младшему брату уверенность в том, что жестокий жребий падет именно на него и просит разрешения пользоваться его плеером после его смерти. А сын хирурга пытается делать то, что ранее велел папа – например, постричься – чтобы заслужить право остаться в живых вместо сестры. Любой из разворачивающихся домашних сцен нормальному человеку, будь он на месте героя, хватило бы, чтобы покончить с собой.

Режиссер показывает, что где-то в глубине души семья признает правомерность требования «размена смертями». Эта дикость не кажется дикостью современному цивилизованному европейцу, мнимому врачу, и в каком-то смысле мнимому отцу, поскольку не затрагивает права на продолжение собственной жизни в комфорте, в привычном режиме социального престижа. Сын погибшего не может простить убийцу отца, а тот не может признать хотя бы собственное желание быть прощенным – потому что, опять же, не способен на переживание личной вины. Так что в финале происходит не восстановление порядка, но усугубление кошмара, закрепление личной дегуманизованности всех героев.

В основе современного конгломерата сюжетов о врачевании, смерти и воскрешениях (которые тоже являют важный лейтмотив современных экранных произведений) лежит болезненный ужас перед собственной ненасильственной смертью или смертью близкого человека – так, в «Под песком» Франсуа Озона жена покончившего с собой не могла узнать его тело, не могла принять сам факт его смерти.

Медленную экзистенциальную драму адаптации врача к мысли о неизбежности – и некастрофичности – собственной смерти от неизлечимой болезни воплотил Кшиштоф Занусси

в фильме «Жизнь как смертельная болезнь, передающаяся половым путем», о чем не раз уже подробно писали.

Лантимос переключает рефлексию в регистр черного скепсиса по отношению к сегодняшнему среднему классу западного мира. Да, перед лицом смерти человек, в том числе врач, болезненно эмоционален тогда, когда речь идет о том, частью него, будь это близкий, любимый или он сам. Но если речь идет о «другом» в том или ином смысле слова, то ничего подобного не наблюдается – напротив, мы сталкиваемся с нравственным анабиозом, с тотальным бесчувствием. Пациенты для врача уж точно представляют род «других», если даже собственные дети для него – не часть самого себя.

Лишний

Параллельно с негативным вариантом темы врачевания на первый план выходят те образы врачей, которых можно причислить к протагонистам, экстраординарным героям, страдальцам, одним словом, к тем, с кем зрителям было бы интереснее отождествиться, кому они хотели бы дарить свое сочувствие. «Аритмия» (2017) Бориса Хлебникова относится к разряду артхаусного кино, выдержанного в сугубо жизнеподобной манере, близкой документальности. Перед нами будни врача скорой помощи Олега Миронова (Александр Яценко).



Аритмия (2017), Борис Хлебников

Будни без прикраси ступения черных оттенков, с изрядной долей натуралистических и психологических подробностей. Захламленные старыми вещами малогабаритные квартирki пациентов, далеко не всегда способных ответственно и здраво отнестись к собственной жизни (сцена с матерью и дочерью, отказывающихся от медицинской помощи по религиозным соображениям), произвол прагматичного начальства, равнодушного к человеческой жизни и к этике врача, коловращение работы и общения в кругу коллег.

Временами теряешь ощущение художественности, смоделированности происходящего: оно один в один соответствует современным реалиям, выглядит как документалка «про нашу скорую помощь». Олег много работает, то и дело вступает в конфликты с пациентами и с начальством, много пьет, ссорится со своей женой, Катей (Ирина Горбачева), тоже работающей врачом, но не на выездах, а в отделении. Герой имеет вид понурый и упрямый, с осунувшейся «мордочкой» несчастного волчонка, с готовностью заплакать, обнимая Катю как единственного близкого человека.



Аритмия (2017), Борис Хлебников

Он знает, как правильно работать, для него работа врача не просто средство заработка. Но он почти один такой, он всем неудобен, поскольку окружающий мир исходит из невысокой

ценности человеческой жизни – гораздо важнее соответствие новым нормативам работы или умение прилично себя вести на дне рождения.

Нету в этом фильме ни эффектных, бьющих по нервам и будоражащих интеллект, приемов. Нет ни живописного антиэстетизма, ни brutальных разборок. Ну, двинул Олега один разок новый начальник, ну сказала Катя что-то резкое, ну снова герой выпил слишком много, ну снова пациенты попались сложные. Хлебников до конца выдерживает тональность неброского, сдержанного натурализма, демонстрации реалий обыденности такими, какие они есть. Требуется особое творческое мужество, чтобы остаться со «всеми этим» один на один, без символов, без заходов в мистику или какие-либо жанровые игровые наработки.

Возможно, эстетика картины основана на желании остаться максимально правдивым и, тем самым, передать ужас не только проблем профессии врача и проблем тех, кто вынужден обращаться к медицине. В процессе просмотра фильма начинаешь понимать еще одно – жестокость этой жизни в том, что она не позволяет не только искусству быть изысканным, но и человеку внутри нее быть сложным, глубоким, духовным, тонким. Пространство жизни упрощено и вызывает к упрощению людей, к отказу от многих культурных слоев, от духовных притязаний. Олег, может быть, грубоват и простоват, не философ и не поэт, не красавец и не борец, на экстраординарного героя совсем не похож. Но для этого мира, для этой сферы жизни и такой герой слишком сложен, слишком идеалистичен, возвышен, непрактичен, максималистски напряжен и честен. Он такой не нужен этому миру и этой профессии, подобные люди отсюда вытесняются.

Собственно, Хлебников воплотил-таки пожелание чеховского персонажа, изобразил жизнь обычного врача, которому очень трудно жить. Правда, Олег не совсем обычный и не совсем рядовой человек и врач в контексте нашего времени.

Эпоха требует уметь дистанцироваться ото всех, кто не есть часть твоего частного мира. Всё и все остальное – функции частного выживания. Пациенты и должность служат оплачиваемой занятости, отношения с начальством – доступу к должности для доступа к зарплате, отношения с девушками – физическому и душевному комфорту. Надо создавать свой мирок и оберегать его приоритеты. Олег так не может. Он не умеет быть счастливым и не может дать чувство минимальной защищенности и благополучия Кате, потому что не может обособиться от проблем большого мира вокруг. Он не может выделить частный пятючок и начать работать на его укрепление и комфорт. Перед нами высокий герой – в обличине неудачника, в ближайшей перспективе безработного, в более далекой перспективе спившегося и опустившегося человека, чем-то напоминающего Юрия Живаго. Но Живаго стал таким «тогда», в эпоху тоталитаризма. Олег живет и мучается сейчас, когда многие беды прошлого вроде бы отмерли – но выросли другие, как показывает режиссер. Впрочем, стихи герой «Аритмии» вряд ли когда-нибудь напишет, равно как и прозу, жизнь выжимает человека, не оставляет в нем того, что зовется творческим потенциалом или перспективой возрождения.

Так что «Аритмия» в той же степени повествует о локальных проблемах медицины, в какой обозначает проблемное поле всей нашей современности. Думающий, остро переживающий, честно работающий, не склонный к конформизму, серьезно относящийся к человеческой жизни – лишний человек. И никакие эстетические изыски не должны отвлекать от этого послания, потому фильм и транслирует его в манере документалистского аскетизма.

Предыстория кинообраза врача

Популярное искусство представляет тему страдающего врача-всего весьма активно, поскольку оно по-прежнему заряжено стремлением не забивать последние гвозди в гроб гуманистических ценностей, но помогать зрителю жить и во что-то верить.

Считаем более полезным остановиться на том новом, что было открыто даже не в «Докторе Хаусе», а в последующих работах и на том, что связывает тему врача и врачевания с классическим искусством.

Итак, «Доктор Хаус» в начале XXI века вывел образ врача на новый уровень амбивалентности, сделав героя не только гениальным диагностом, но больным страдающим человеком, к тому же зависимым от лекарственного препарата, что аналогично наркозависимости. Последний мотив развивался еще в «Морфии» Булгакова, современная сериальная индустрия его открывает заново и берет на вооружение как нечто родное, характеризующее и наше время тоже.

А вообще тему врача, который одновременно является и пациентом, причем неизлечимо больным, ввела в художественное пространство еще более ранняя литература (например, образ Базарова в «Отцах и детях» Тургенева) и сама жизнь в лице судьбы А. П. Чехова. Он умер от туберкулеза в 1904 году, накануне эпохи войн и революций, но успел выразить в своих поздних произведениях ощущение беспомощности медицины перед лицом реальной сложности человеческого организма и окружающей жизни. Врач, который не может по самым разным причинам помочь другим и себе, в произведениях Чехова – навязчивый мотив. Помочь – далеко не всегда в лечении определенных болезней, а, часто, в разрешении жизненных проблем социального или универсального экзистенциального порядка.

Астров не может ни соединиться с Еленой Андреевной, в которую влюблен, ни полюбить Соню, которая его любит, ни поменять радикально свою жизнь, которой он чем дальше, тем больше недоволен. Дорн всем прописывает исключительно валерьянку. Однако он не плохой врач, а скорее врач, который разуверился в своей профессии и страдает от глобального нездоровья жизни, отменяющего веру в целесообразность борьбы с локальными болезнями. Очень показательно, что в «Вишневом саде» доктора нет – это мир, в котором докторам в символическом их понимании делать уже нечего, впору звать священника. Происходит своего рода эпилог бытия аристократии, интеллигенции, беспомощных и прекрасных, бесполезных и неагрессивных людей.

Образ врачавбирает в себя лирические интонации автора. Доктора в пьесах Чехова как-то по-особенному артистичны, в них есть избыточное чувство формы, как будто они потенциальные литераторы. Возьмись они за перо, оказались бы способны фиксировать правду жизни без клише и излишних красот стили. Кроме того, в чеховских докторам есть, напротив, весьма объяснимое и логически вытекающее из профессии поклонение прекрасному, красивым женщинам, красивой природе. Эти проявления можно назвать «шекспировскими наоборот». Гамлет сосредоточен на образах разложения органической материи, а чеховские доктора с особой энергией восхищаются красотой. Но в основе и того и другого лежит мрачное понимание быстротечности жизни.

Михаил Булгаков, будучи, как и Чехов, врачом и писателем, написал в начале XX века «Белую гвардию», «Записки юного врача», «Я убил», «Морфий». В «Белой гвардии» врач Алексей Турбин едва не умирает от огнестрельной раны и тифа. Происходит это в разгар общественно-политических катаклизмов, когда в Киеве неоднократно меняется власть, идут уличные бои, друзья Алексея, офицеры-белогвардейцы, мучительно ищут понимания вершащихся катастроф. Болезни физические в ситуации смены эпох являются опосредованным выраже-

нием душевного кризиса личности, требующей от себя почти невозможного – продолжать оставаться собой и управлять своей судьбой. Реальность жестоко сопротивляется тому и другому.

В рассказе Булгакова «Я убил» доктор Яшвин вспоминает, как решился на убийство жестокого полковника Лещенко в войске Петлюры, во время революционной смуты на Украине. В сериале Сергея Снежкина 2012 года по «Белой гвардии» данный сюжет синтезируется с романским (что приводит к размыванию образа персонажа, в которого стреляет Алексей, призванный как врач в армию Петлюры). Так или иначе, сериал «заставляет» Алексея Турбина участвовать напрямую в выправлении «вывихов времени». Вместе с тем подчеркивается, что именно этот герой — *alterego* писателя, который, тем самым, перестает только описывать современность. После эпизодов в госпитале и импровизированного убийства Петлюры-Лещенко следует финал последней серии. Закадровый голос сообщает сведения об авторе – Булгакове, киевлянине, пережившем множество смен власти в родном городе, перенесшем тиф, ставшем автором «Белой гвардии», «Собачьего сердца», «Мастера и Маргариты». Фотография Булгакова в такой же шляпе, как была у Алексея, собиравшегося в госпиталь, венчает визуальный ряд сериала. Действие серий оказывается преамбулой к биографии большого писателя, революционная эпоха на Украине – той событийной почвой, из которой вырос талант Булгакова, его герои, его взгляд на мир. Акценты смещаются в сторону культурной значимости миссии врача, способствующей рождению незаурядных литераторов.

Пастернак в «Докторе Живаго» сохраняет за врачом позицию невмешательства в глобальные исторические процессы. Юрий Живаго их на своей шкуре лишь претерпевает. Постепенно под воздействием невыносимых тягот, а главное, отчуждения российской жизни от думающего интеллигентного человека, герой утрачивает способность работать врачом и попросту жить. Психофизически история сминает и уничтожает этого незаурядного человека. Единственное, что он может, писать покуда пишется, и оставить после себя литературные произведения, гармонически воплощающие чувство острейшей дисгармонии и трагической обреченности героя.

Мотив внутреннего сопротивления писателя окружающим обстоятельствам интересует кино, но не способен сегодня найти убедительное воплощение. Вера в успешное духовное сопротивление как таковое не сильна. Если искать литературу, в которой современные кино и телевидение ищут и находят созвучия своим актуальным потребностям, то это будут прежде всего «Записки юного врача» и «Морфий» Булгакова. Само же литературство врача оказывается косвенной гарантией правдивости описываемых или показываемых событий, которые действительно происходили с конкретной исторической личностью.

Врачевание врача

Алексей Балабанов экранизировал «Морфий» (2008), ослабляя мотив ужаса перед лицом единоличной ответственности врача за сотни жизней пациентов, проживающих в глухомани, где на сотни верст одна больница, и в ней – один врач, один фельдшер и две акушерки. А кругом степь, снега, страшные морозы, волки. Балабанов включил в сюжет фильма события «Записок юного врача», хотя и без монологических авторских рассуждений о ежедневном кошмаре быть один-на-один с жестокими недугами и необходимостью страшных операций. Тем самым, страсти к морфию трактуется, скорее, как катастрофическая игра случайностей в том мире, где привычные опоры жизни утрачены, а человек судорожно хватается за любые средства, способные помочь прожить и преодолеть конкретную минуту, пускай и ненадолго.

Революционное время играет людскими жизнями на дальних планах картины мира. И вот уже сожжена усадьба, в которой только недавно доктор Поляков находил приют и ночлег, заблудившись в бурани. И вот уже хозяева усадьбы, еще недавно музицировавшие в гостиной и скуки ради обсуждавшие политику, лежат обгоревшие и умирают на столах операционной. Ежедневное бытие становится невыносимым. А морфий помогает его переносить, отключаться от всех глобальных, неразрешимых вопросов и беспокоиться лишь об одном – обретении новой дозы, поддержании доступа к запасам морфия.

Любовь не является опорой. Любовь, согласно этой картине Балабанова, означает совместное страдание, синхронизацию процесса умирания – вместе не так страшно, но еще более неминуемо. Потому акушерка Анна, у Булгакова пытавшаяся до конца бороться с зависимостью Полякова (Леонид Бичевин), в фильме Балабанова тоже становится морфинисткой (Ингеборга Дапкунайте). Внешний историцизм антуража, смакование атмосферы и фактуры предметов начала XX века, оттеняет внутреннее единение автора-режиссера с героями, которых ломает и уничтожает не морфий как таковой, а желание любой ценой, любыми средствами адаптироваться к революционному времени и уменьшить свои страдания разного порядка. Это позиция рядового человека – но рядовым, маленьким, обычным быть опасно. Мир требует найти в себе сверхчеловеческое умение быть выше своих страданий, физических и душевных. Доктор Поляков не может этого сделать. Этого нельзя вменить в обязанность, за это нельзя осуждать. Но это делает человека обреченным.

В «Докторе Хаусе» Кэди, любящая Грегори Хауса, упрекала его в том, что он «не хочет страдать» – когда он возобновил прием викадина в сложных обстоятельствах, в момент волнения за ее судьбу. Согласно сериалу «Доктор Хаус», наркомания означает малодушие, боязнь прежде всего личных душевных страданий – а не физических. Согласно «Морфию» в режиссуре Балабанова, попытка уклонения и от физических, и от душевных страданий ведет к смерти. Но не желать этого уклонения невозможно для думающего и чувствующего человека, у которого в борьбе за жизни пациентов нет никакой поддержки со стороны каких-либо лиц или общественных структур. «В целом мире мы одни», – эти слова из песни «Гни свою линию...», звучащую в «Брате 2», мог бы перманентно петь и доктор Поляков. «Морфий» показывает героя в той стадии, когда гнуть свою линию он устал и все менее способен^[260].

Современный английский мини-сериал «Записки юного врача» (тоже по Булгакову, режиссеры Алекс Хардкастл и Роберт МакКиллоп, 2012—2013) с Дэниэлом Рэдклиффом в роли молодого доктора расставляет акценты по-своему. Здесь нет стремлений оценить какую-либо эпоху. Революционное время «где-то в России» подается с той же иронической, однако не злобной интонацией, с какой подается в современных сериалах кошмар любой провинциальной глуши. Россия начала XX века в данном случае – условное пространство, фантазийный сеттинг, не более того. Поэтому мы воздержимся от описания всех нелепостей «развесистой

клюквы». Они не имеют никакого отношения к сути того послания, которое транслирует данный сериал.

Сквозь иронию проглядывает вполне серьезный ужас перед той ношей врачевания всех и вся, которая сваливается на маленького перепуганного выпускника университета.



Записки юного врача (2012—2013), Алекс Хардкасл, Роберт МакКиллоп

Один человек не может отвечать за жизни всех жителей глубинки, способных доехать до него. Один слабый человек не может круглые сутки спасать множество других людей, в том числе невежественных, темных, безнадежно диких. На лице героя в исполнении Рэдклиффа то и дело застывает гримаса мучительной душевной боли, более внятно очерченная, нежели в мимическом рисунке Гарри Поттера. Даже самому мощному волшебнику почти невозможно справиться со всем злом, а попробуйте-ка передоверить эту миссию обыкновенному человеку всего лишь с медицинским образованием, словно пишется в подтексте сериала.

Здесь мировое зло – это море болезней, это бунтующее против своего обладателя смертное несовершенное тело. В таком контексте зависимость от морфия закономерно возникает и закономерно усугубляется, что авторы сериала подают в духе черного юмора. Для них это просто невинная слабость, достойная сострадания, умиления и беспокойства. Никакое осуждение и никакое нагнетание кошмара из-за употребления морфия не будет уместным в мире, сошедшем с рельс, не способным уберечь индивида от чего бы то ни было. Брошенный на произвол судьбы, оставленный богом, государством и фортуной, юный доктор все равно герой, хотя и комический, почти фарсовый. Сериал не в силах всерьез критически взглянуть на него даже тогда, когда заставляет героя бросить прекрасную женщину в пожаре ради спасения склянок с морфием.

Жизнь невыносима, ноша провинциального врача страшна и не по плечу рядовому маленькому человеку. Вернее, любой нормальный человек окажется маленьким перед теми испытаниями, что выпадают на долю героя. Он продолжает оставаться на своем месте, лечить и вылечивать всегда, когда люди обращаются к нему. Это главное. А что ему для этого необходим морфий... так что же тут удивительного, как бы пожимает плечами сериал. Современные экранные искусства вообще занимают позицию адвоката в отношении морального состояния частного одиночки, получающего невыносимую ношу.

Сериал показывает мир, где у человека ничего нет, кроме непосильных обязанностей и хождения по кругу бед. Помятый жизнью, опустившийся и постаревший врач возвращается в ту же самую глухую больницу, где когда-то начинал свою практику. На стене теперь висит его портрет, как когда-то висел портрет его предшественника, некоего Леопольда Леопольдовича^[261]. Очередная деталь из разряда черного юмора. Вот она, возможная слава и возможное воздаяние за отчаяние, бессонные ночи, непреодолимую наркозависимость, за спасение множества жизней, за службу людям, о которых больше не заботился здесь никто. Это сериал не о дикой революционной России и не о наркозависимости врача, а о цене индивидуальной

готовности каждый день кого-то спасать, о цене способностей врача быть врачом вопреки окружающим обстоятельствам.

В абсолютно серьезном, по сути артхаусном, сериале Стивена Содерберга «The Knick» («Больница Никербокер», 2013—2014) аналогичная ситуация разворачивается в обстоятельствах нью-йоркской клиники начала XX века. Булгаковский мотив наркозависимого врача взят как центральная ситуация, определяющая образ Джона Тэкери, или Тэка (Клайв Оуэн), главного хирурга клиники, не способного обходиться без кокаина.



Больница Никербокер (2014—2015), Стивен Содерберг

Тэк производит сложные на тот исторический период операции, экспериментирует и добивается высоких результатов, спасает людей. Но ответственность за многие жизни, борьба с неизбежностью смертей, сознание одиночества человека, о котором не заботятся никакие высшие силы, мрачное сознание личной ответственности за все, что происходит в операционной, делают неотвратимым использование кокаина для стимуляции собственной работоспособности и эмоционального самообладания в особо сложные моменты операции. Старшие коллеги Тэка, в том числе его наставник, бывший главный врач больницы, покончивший с собой после очередной неудачной операции, поступал также. Сериал показывает, как употребление кокаина врачами нью-йоркского госпиталя делается традицией.

Джон Тэкери ведет себя как романтическая личность экстремальной профессии – живет на износ, борется со злом, которое коренится в несовершенстве человеческих организмов.



Больница Никербокер (2014—2015), Стивен Содерберг

И для того, чтобы поддерживать себя в нужной форме, колет себе кокаин – по дороге на работу, в карете, попавшей в «пробку». Сериал Содеберга, как и британский сериал по рассказам Булгакова, предлагают новый актуальный вариант отношения к наркозависимости – это не удел отщепенцев, праздных дураков, богатых прожигателей жизни или никчемных неудачников. Это профессиональная необходимость, в перспективе – замедленное самопожертвование. Зависимость при этом обрисовывается как нечто отнюдь не inferнальное, не такое уж и пугающее, знакомое не понаслышке. С этим можно жить. Какое-то время. Но ведь это и есть главное, выиграть время, успеть найти новые способы лечения болезней. Смочь, выдержать прессинг ответственности за чужие жизни, выдержать напряжение профессиональной конкуренции и тотальной публичности. Сериал Содеберга не предполагает морального дистанцирования и снят с глубоким убеждением в том, что все выявленные и показанные мотивации, как, зачем и почему происходит привыкание к наркотику, абсолютно реальны, типичны и говорят плохо отнюдь не о герое, который не нуждается ни в чем снисхождении. Содеберг снимает трагическую историю, а не нравоучительную драму.

На самом деле в таком подходе к проблеме брезжит очень современное мироощущение, распространяющееся теперь на все эпохи. С истории в последние два десятилетия кино сняло все «привилегии», ранее дарованные прошлому. В прошлом, как теперь склонно полагать кино, все то же самое, что и сегодня. Жизнь давит на людей, агрессивно напирает, третирует, ставит перед лицом бесконечной цепи экстремальных ситуаций. Человек вынужден как-то к этому адаптироваться, чем-то снимать стрессы, каким-то образом расслабляться, отдыхать, восстанавливать работоспособность, энергию борьбы. Экранные произведения настаивают, что речь идет о минимальном физическом и душевном комфорте, а не о получении незаслуженного и пагубного блаженства. В конечном счете герои всецело отдают себя пациентам. И то, что при этом они не способны быть правильными и полностью святыми, не требует извинений.

Врач, живущий с зависимостью, становится романтической фигурой, которая в ряде случаев замещает литератора, поэта, музыканта или артиста. Показательно, что схема отношения к главному герою в «Высоцкий. Спасибо, что живой» примерно та же. Поэт, актер и певец приобщается к морфию по случайности, вернее, по неосторожности личного врача. Далее – жизнь требует быть в форме, чтобы вовремя выходить на сцену, пускай даже без исполнения песен. Обязательства, обещания, график гастролей, надежды на заработок, беспомощность и недалковидность друзей, все это приправа к романтическому характеру самого Высоцкого, не желающего и не умеющего беречь себя, жить правильно, ограничивать свою иррациональную натуру.

Как и в американских сериалах «Доктор Хаус» и «The Knick», в нашем кино витает мысль о закономерности приобщения к наркотикам. И поскольку совершенно очевидно, что герои живут не инстинктом самосохранения, не жадой прожить долго и счастливо, а готовностью

сгореть, оставив после себя нечто важное, то и проблемы осуждения или ужаса перед перспективой относительно скорой гибели не возникает. Вопрос об ответственности человека за свое состояние и свою судьбу снимается, а точнее переключается, перенаправляется в сторону социума, ближнего окружения героев, состояния науки или культурной сферы.

Почему за человеком имеет право повсюду следить КГБ? Этот вопрос фильмом тоже не обсуждается. Добрые человеколюбивые офицеры КГБ показаны в «Высоцком...» почти дружелюбно, во всяком случае с пониманием. Работа есть работа. Но если следить за человеком всегда и всюду можно, то и наркозависимость тоже трудно накрепко запретить. Этот ход рассуждений кажется эпатажным и странным, пока мы не признаем в нем некоего символического бродячего сюжета современности.

И сюжет этот отнюдь не о наркомании, она – лишь иносказательный, легко считываемый широкой аудиторией мотив. На самом деле внутренняя суть сюжета – в неизбежности ответа незаурядной личности собственной зависимостью на другую зависимость – социальную или профессиональную, на грани душевных и физических возможностей. Сначала герои зависимы от комплекса внешних обстоятельств, перед которыми невозможно оставаться нестигаемым, безупречным, не уничтожаемым идеальным героем. Зависимость от какого-либо препарата – цена временной адаптации к экстремальным жестоким обстоятельствам, к которым на самом деле адаптироваться полностью и надолго невозможно. Оказаться сильнее этих внешних обстоятельств человек не может. Весь вопрос в том, как долго и с какими результатами он продержится некоторое время.

Эта ситуация по-своему комментируется в массовом голливудском кино. *«Цель не в том, чтобы выйти из игры победителем, а чтобы как можно дольше в ней оставаться»*, – сформулировано в «Хан Соло. Звездные войны. Истории» («Solo: A Star Wars Story», 2018) устами Киры, новой амбивалентной героини, которую играет Эмилия Кларк, исполнительница роли Дейнерис из «Игры престолов», что само по себе символично.

В шведско-финском фантастическом сериале «Тайны Сильверсхёйда» (2015 по настоящее время) тяжело раненные герои вынуждены глотать некое насекомое, сохраняющее им жизнь, затягивающее раны, однако требующее взамен особого кормления, то есть приема снадобья, которое готовит лесная колдунья. Без этого снадобья начинается процесс умирания. Главная героиня Ева (МуаГаммель), офицер полиции, как и ее друг Васс (ЙоранРагнерстам), как и другие честные герои, желающие разобраться в сложной ситуации противостояния леса и цивилизованного общества, становятся по сути зависимыми и ведут свои расследования в состоянии медленного умирания. Но это не просто мрачные приключения, это символическое иносказание.

Экранным искусствам становится все очевиднее, что современное общество требует от человека все большей мобилизованности. И человек чувствует себя затравленным страдальцем, которого жизнь ежедневно провоцирует на поиски любых средств, способствующих адаптации к перманентной экстремальности бытия. Виртуально, на подсознательном уровне, современный человек готов простить себе любую слабость из области чрезмерных привычек и объяснить ее не собственной порочностью, пристрастием к удовольствиям или безволием, но острой профессиональной и социальной необходимостью. Из разряда порочной роскоши, средств для забвения или наслаждения наркотические средства перекодируются в разряд простительных допингов. Подразумевается, что неимоверная самоотдача и высокие результаты деятельности зачастую невозможны без веществ, служащих стимуляторами психофизической активности индивида. Таковы абрисы одного из новых посланий, которые транслирует в современность экранная культура.

После того как это послание оформилось, уже повыходили произведения, поверхностно эксплуатирующие данную тему. К таковым относятся серии двух последних сезонов «Шерлока», в которых главный герой превращается в самопародию, и «На игле-2» ДэниБойла,

направленный на ту часть аудитории, которая вообще не в состоянии мобилизовываться ради каких-либо целей, даже ради личного обогащения, и не видит для себя места в реальности, проживаемой на трезвую голову. Можно предположить, что экранные искусства попытаются в ближайшее время сложить целое направление фильмов подобного рода – для тех, кто чувствует себя «выпавшим из обоймы», утратившим вкус к здоровому образу жизни, карьере, построению личных отношений или творчеству и находится в некоторой социально-психологической прострации. Однако писать развернуто на эту тему еще рано.

Так что мы возвращаемся к нашей основной линии. Доктора Равна (Свен Нордин) из норвежского сериала «Валькирия» (2017) нередко именуют скандинавским доктором Хаусом. Однако это гораздо более brutальное ответвление архетипа врача-вечелателя.



Валькирия (2017), Эрих Рихтер Страндт

Герой, одержимый спасением смертельно больной жены, уходит из клиники и тайно продолжает свои исследования и эксперименты в подземном убежище, которое курирует молодой парень Лейф (Пол СверреВалхейм Хаген), одержимый, в свою очередь, ощущением нежизнеспособности современной цивилизации. Вместе с одной женщиной-врачом Равн и Лейф организуют альтернативную подпольную клинику, куда обращаются самые разные люди, разувверившиеся в официально разрешенной медицине. В сущности, герои-врачи оказываются в состоянии войны с бывшими коллегами, вообще со всеми официальными институтами, и живут в сумрачном, с голыми стенами и трубами нежилом помещении, где устраивают лабораторию, операционную, склад препаратов и пр.

Врач-исследователь, врач-бунтарь все дальше уходит от традиционных абрисов архетипа врача-вечелателя. Тем не менее, с помощью этого образа показано прежде всего то, как сложно в современном мире не просто помогать и спасать – но по-настоящему помочь и спасти кого-нибудь. Официальные инстанции нередко совершенно в этом не заинтересованы, слишком держась за здравый смысл, традиции, коммерческие интересы. Жизнь пациента оказывается на последнем месте. Доктор Равн в отличие от Грегори Хауса непробиваемо серьезен и пафосен. Но сути дела это не меняет, скандинавский герой зависим от «препарата» под названием «профессия как экстремальная спасательная ситуация».

В этом он – последователь другого врача, уже упоминавшегося Джека Шепарда (Мэтью Фокс) из сериала «LOST», который мог нормально жить только в смертельно опасной ситу-

ации, когда ситуация требовала от него невозможного и он чувствовал себя в ответе за многие жизни. Когда же все входило в свою колею и Джеку улыбалось счастье, он начинал хандрить, впадал в тоску, алкоголизм, даже наркоманию, совершал попытку суицида, вел себя так, словно в его судьбе разрушилось самое важное. Это не позерство, не перебор романтического в построении образа, но ключевая черта героя, определяющая его судьбу. Проведя на магическом острове долгое время после крушения самолета и приложив все силы для возвращения в мирный Лос-Анджелес, Джек не мог не отправиться на остров снова – чтобы спасти тех, кто там остался, и чтобы спасти сам остров от тех, кто решил его уничтожить. За это Джек платил своей жизнью. Зависимость врача, тем самым, является совершенно особым сюжетом, завязанным на теме личного предназначения и непрагматического отношения к жизни.



Остаться в живых (2004—2010), Стефен Семел, Алан Тейлор, Джей Джей Абрамс и др.

Рассматриваемые в данной статье персонажи, помимо всего прочего, встроены в конгломерат современных образов, связанных не только с темой врачевания, но и с темой интеллекта, его созидательной и разрушительной силой, его человеческих и сверхчеловеческих возможностей. Эти образы, в свою очередь, подразумевают ряд ключевых героев, будь то умственно неполноценный Чарли и мышь Элджернон – герои неоднократно инсценированного и экранизированного романа «Цветы для Элджернона» Дэниэла Киза, герой сериала «Обмани меня» в исполнении Тима Рота, герои фильмов «Области тьмы», «Превосходство», «Люси» и пр.

Итак, в одном конгломерате образов непременно содержатся «ссылки», соприкосновения с другими конгломератами, и так до бесконечности – и в электронной сети, и в неэлектронном гипертексте, каковым является само культурное пространство по ту и эту сторону экранов.

Шерлок, Ватсон, Гамлет, Иисус, Страдалец, Врачеватель, череп, скрипка, монстр, шарф, зависимость, безумие, игра в безумие, интеллектуальность, болезнь, поиск правды и справедливости, спасение мира, спасение человека – это своего рода ссылки, ключевые слова, они же пункты пересечения высокой культуры и массовой развлекательности. Они увязывают современное культурное пространство в единый содержательный клубок образов, в некую целостную, но при этом разомкнутую, способную постоянно уплотняться и расширяться медиасферу.

Примечания

- [237] Юнг К. Г. Понятие коллективного подсознательного // Карл Густав Юнг. Аналитическая психология. Прошлое и настоящее. Сост. Зелинский В., Руткевич А. М.: МАРТИС. 1995. С. 71—79.
- [238] Там же. С. 72.
- [239] *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*. Ed. by Louisa Ellen Stein, Kristina Busse. North Carolina, Jefferson. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2012.
- [240] Porter L. The Process of Elimination: The Americanization of Sherlock Holmes. // *Sherlock Holmes For the 21st Century Essays on New Adaptations*. Ed. by Lynnette Porter. North Carolina, Jefferson and London. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2012. P. 126.
- [241] *Sherlock Holmes For the 21st Century: Essays on New Adaptations*. Ed. by Lynnette Porter. North Carolina, Jefferson and London. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2012
- [242] Pearson R. A Case of Identity: Sherlock, Elementary and Their National Broadcasting Systems. // *Storytelling in the Media Convergence Age: Exploring Screen Narratives*. London: Palgrave MacMillan. 2015.
- [243] Нойман Б., Рупп Я. Формирование культурных топографий и динамика сериальности: дело Шерлока Холмса. // *Топографии популярной культуры*. Ред.-сост. Розенхольм А., Савкина И. М.: Новое литературное обозрение. 2015.
- [244] Sanders J. *Adaptation and Appropriation*. Oхon, New York: Routledge. 2016. P. 172.
- [245] Светлов И. Е. *Немецкий и австрийский символизм. Этюды*. М.: Три квадрата. 2008. С. 44.
- [246] Shakespeare W. *Hamlet, Prince of Denmark*. // *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 679.
- [247] Rothwell Kenneth S. *Hamlet in Silence: Reinventing the Prince on Celluloid*. // *The Reel Shakespeare. Alternative Cinema and Theory*. Ed. by Starks L. S. and Lehmann C. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. London: Associated University Presses. 2010.
- [248] О том, как шекспировский Гамлет преобразуется в киногероя подробнее см.: Young D. G. «Hamlet» in the Cinema: A Palimpsest of Performance. A dissertation submitted to the graduate faculty in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Oklahoma. University of Oklahoma. 2007.
- [249] Shakespeare W. *Hamlet, Prince of Denmark*. // *The Complete Works of William Shakespeare*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 688.
- [250] *Ibid.*, P. 712.
- [251] Западные исследователи экранной культуры уделяют значительное внимание кинообразу Христа как таковому, благо в западном кино существует длительная традиция интерпретации фигуры Спасителя. Также есть работы, посвященные христианским мотивам в кино. Подробнее см.: May J. R., ed. *New Image of Religious Film*. Franklin, Wisconsin: Sheed & Ward. 2000; Reinhartz A., ed. *Bible and Cinema: Fifty Key Films*. London, New York: Routledge. 2013; Fraser P. *A Christian Response to Horror Cinema: Ten Films in Theological Perspective*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers. 2015.
- [252] Пастернак Б. *Доктор Живаго*. СПб.: Азбука. 2014. С. 571.
- [253] Turow J. *Playing Doctor: Television, Storytelling, and Medical Power*. University of Michigan Press. 2010.
- [254] Feasey R. *Masculinity and Popular Television*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2008. P. 68.
- [255] *Ibid.*, P. 71—72.
- [256] *Ibid.*, P. 76—77

[257] Сальникова Е. Рецепт успеха от «Доктора Хауса» // Новый мир, 2010, №6. URL: http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2010_6/Content/Publication6_44/Default.aspx Дата обращения – 09.09.2018.

[258] Смолев Д. Д. Движение «Догма 95» в контексте кинематографа 1990-2000-х годов: эстетическая теория и художественная практика. М. 2016. С. 34. URL: http://sias.ru/upload/ds-smolev/smolev_disser.pdf (дата обращения: 13.07.2018)

[259] Redvall E. N. Writing and Producing Television Drama in Denmark. From The Kingdom to The Killing. Copenhagen: Palgrave Macmillan. 2013. P. 56.

[260] Подробнее о мотивах фильма Балабанова см. в главе Д. А. Журковой. Наши тексты были написаны независимо друг от друга, и мы решили оставить некоторые элементы концептуальных совпадений, говорящих о значительной объективности прочтения Балабанова.

[261] Имя Леопольд Леопольдович использует позже отечественная киносерия «Гоголь...», где персонаж с таким именем снова является врачом, сильно пьющим, но хорошим, честным медиком. Это почти единственный живой образ в данном весьма посредственном проекте.

Эваллье Виолетта «Ад Данте» и/или «Ад» Питера Гринуэя

Пик популярности Питера Гринуэя среди подготовленных зрителей, жаждущих сложного кино, пришелся на 1990-е годы. Конец XX века вообще можно считать временем расцвета этого интеллектуального режиссера, склонного к экспериментаторству, ребусам и брутальному эпатированию элитарного и даже снобистски настроенного зрителя. Гринуэй отличается особым пристрастием к большим экранным формам – большим во многих смыслах. Они претендуют на экстраординарную масштабность эстетического замысла, усложненность формы, некое внутреннее бесконечное расширение объема смыслов.

Для произведений Питера Гринуэя характерна тотальная трансмедийность, полный «набор» постмодернистских инструментов, многослойная (в том числе – полиэкранная) ^[262] форма визуального повествования и, конечно, неудержимая интенция преодоления любых границ, идет ли речь о рамке кадра или пределах реального и вымышленного. Все его произведения так или иначе корреспондируют друг с другом и с широким семантическим полем посредством интертекстуальности, заложенной практически в каждом кадре.

Феномен большой экранной формы

«Ад Данте» заключен в форму сериала и состоит из 8 эпизодов – первых восьми песен «Божественной комедии». По задумкам авторов предполагалось охватить весь текст, но в итоговом варианте остановились лишь на восьми. В первую очередь любопытно, что Питер Гринуэй всегда выступал ярким противником экранизаций:

«99 процентов фильмов начинаются с литературного текста, никак не с изображения, в голове автора замысел рождается не в виде образов, а в виде слов. Кинематограф – это не филиал книжного магазина. И мы не хотим видеть писательское кино. Мы хотим видеть кинематографическое кино. Замыслы, имеющие в своей основе печатное слово – идеи, явления, – совершенно непохожи на то, что рождается в результате осуществления замысла, по природе своей образного, визуального. Если кино хочет жить, жить в новой ипостаси, оно должно решить для себя именно проблему образа: с образа начинается действие, зрелище, а не с чего-то другого». [263]

Однако, «Ад Данте» – отнюдь не единственное произведение Гринуэя с опорой на литературный первоисточник. Так, «Книги Просперо» сняты по пьесе Шекспира «Буря», «Записки у изголовья» стали современной интерпретацией произведения японской писательницы конца Х – начала XI века Сэй-Сёнагон «Макура-но соси». Все проекты этого постмодерниста так или иначе перекликаются и между собой, создавая некую мультивселенную Питера Гринуэя. Аналогичную работу проводят гиганты Marvel и DC-comics, сплетая свои фильмы с разной степенью достоверности в единую киновселенную. Однако, в отличие от создателей кинокомиксов, Гринуэй акцентирует свое внимание не на вымышленных персонажах и мифологии, а на знаковых произведениях искусства, так или иначе узнаваемых просвещенным зрителем. Этому художнику не известна полумера, он смело берется за сложное, революционное для своего времени произведение «Божественная комедия», но облачает его в принципиально новую форму, наделяя сакральной, тотемной властью относительно своего детища. Ответ на вопрос, почему же Гринуэй взялся за экранизацию, станет яснее, если вспомнить одно высказывание Ю. М. Лотмана:

«... вся „Божественная комедия“ есть огромное архитектурное сооружение, конструкция универсума. <...> Мир как продукт творчества должен был обладать целью и значением, о каждой детали его можно было спросить: „Что это означает?“. Этот естественный для восприятия архитектурного создания вопрос, примененный к Природе и Вселенной, превращал их в семиотические тексты, смысл которых подлежит дешифровке» [264]

Питер Гринуэй взялся не просто за экранизацию, но за экранизацию Данте, увидев в «Божественной комедии» широкие возможности конструирования особой архитектуры экранного пространства. Впрочем, невозможность полноценного перевода вербальной архитектуры «Божественной комедии» на язык визуальный совершенно очевидна. Режиссер выстроил новую, свою архитектуру художественной вселенной, используя в качестве фундамента образы «Божественной комедии», цитируя их на каждом «этаже» своего произведения.

«Хороший текст – пустое пространство для изобретения нового»,

как говорит соавтор Гринуэя Том Филлипс, подготавливая зрителя к совершенно новому произведению. Н. Б. Маньковская обращает внимание на ускорение процесса синтеза искусств, который повлек за собой постмодернистский бум:

«Живописные и архитектурные принципы постмодерна в сочетании с эстетикой видеоклипов, агрессивной телерекламы, компьютерных игр, электронного монтажа решительно изменили киностилистику»^[265].

«Ад Данте» как будто создан специально для иллюстрации постмодернистской неоднородности, гибридности формы. Он числится под грифом научно-популярного телевизионного сериала, однако разительно отличается от рядовых телевизионных форматов, да и в целом не является телевизионной формой в «чистом» виде. Работу с текстом, которую провел Гринуэй, нельзя назвать иначе как постмодернистской деконструкцией контекста визуального повествования.

В визуальную и смысловую ткань телетекста гармонично влились комментарии и пояснения ученых из разных сфер: натуралистов, историков, литературоведов, экономистов и др. Гринуэй включает в свое произведение их монологи, раскрывающие суть образов, вплетенных Данте в структуру «Божественной комедии». С точки зрения визуальности, подобное внедрение характерно для эстетики научно-популярного жанра. Тем самым Гринуэй размыкает закрытую художественную форму, придает ей элементы «открытости», как бы «подключает» зрителя к процессу создания телетекста. Согласно типологии У. Эко, в отношении феномена открытой формы речь идет о

«выявлении и утверждении связности и единства в непосредственном хаотическом многообразии событий, о выявлении законченного целого».^[266]

Сергей Ступин, досконально рассматривая категорию открытой формы (к которой относятся документальные формы телевидения, некоторые видеопроизведения), говорит об

«арт-объекте, пребывающем в становлении и актуализирующем такие качества художественного текста, как незавершенность, недосказанность, структурная и семантическая неполнота».^[267]

То есть, в произведении Гринуэя возникает эффект становления, процессуальности создания телетекста, события на экране будто «случайно» выхватываются из потока визуальных данных и монтируются в режиме реального времени. Е. В. Сальникова в связи с феноменом открытой формы в экранных искусствах отмечает, что

«открытый режим бытия экранной формы подразумевает ее знание о „реальной реальности“. Происходит умозрительная пластическая диффузия двух миров, подразумевается их пластическое сосуществование и внутренняя соотнесенность».

У Гринуэя миров много, явно больше, чем два. Именно сопряжение открытости и закрытости формы в единой художественной материи создает в произведении Гринуэя эффект особого объема, некоего динамического разрастания вселенной произведения изнутри.

Композитная природа «Ада Данте» проявляется не только как взаимодействие научно-популярного и художественного, но и как бурная гибридизация искусств (кинематографического, телевизионного и предвещающего компьютерные и видеоформы), и жанровых стилистик (эпической и камерной, с элементами интимности). Так, некоторые сцены сегодня можно интерпретировать как современные видеоблоги: на эту жанровую принадлежность указывает и крупность плана говорящего, и его взгляд, направленный на зрителя. Однако, историю блоггинга принято исчислять с середины 90-х годов^[269], таким образом, очевидно, что стилистика этого жанра начала формироваться и внутри киноматерии, и внутри телевизионной эстетики задолго до официальной даты выхода первого блога. Доверительность, с которой Боб Пек (Данте) обращается напрямую к зрителям, формирует интимное пространство видеоблога. Следует обратить внимание, что обычная парадигма «персонаж-актер» в «Аде Данте»

трансформируется. Боб Пек – не просто воплощает на экране образ Данте Алигьери; возникает сконструированная, двуединая личность – архетип средневекового поэта с лицом Боба Пека. Гринуэй сознательно проводит границу между ними. Так, в четвертой песне, в лимбе Данте встречает праведных язычников, не страдающих, но лишенных спасения, что вызывает у него волну негодования. Посредством полиоконных комментариев Гомер представляется архетипом барда – слепым. Как известно, и сам Данте Алигьери имел проблемы со зрением, вероятно он ассоциировал себя с античным певцом. Судя по всему, именно поэтому он ввел в текст «Божественной комедии» образ Лючии Серакусской, которая, как известно, была покровительницей слепых. Гринуэй раскрывает значение ее фигуры для Данте, но персонажа Боба Пека он «не награждает» явными проблемами с глазами. Согласно показаниям медицинских приборов, у него проблемы с сердцем, на это же указывает и появляющееся в телетексте слово «Любовь», ведь, как известно, в психосоматике болезни сердца напрямую связываются именно с сильными переживаниями. Одним из таких переживаний является неразделенная любовь. Очевидно, главной бедой современного мира Гринуэй полагает отсутствие любви. Но эпизоды медицинской темы можно трактовать и как иронию режиссера над всевозрастающей модой на медицинские сериалы, захватывающие прайм-тайм на телевидении.

Эстетика полиэкрана

Значительную роль в формировании визуальной эстетики «Ада Данте» играет полиэкранность, то есть сегментация плоскости экрана, дающая эффект сосуществования различных пространственных и/или пространственно-временных фрагментов. Как отмечает исследователь, посредством полиэкрана Гринуэй решал проблему «дефицита пространства» [270], выстраивал архитектуру произведения постепенно, нанизывая визуально-образные блоки друг на друга. Однако функции полиэкрана здесь, конечно же, гораздо шире. Вообще создание произведения полиэкранной формы сопровождается рядом трудностей и технического, и семантического плана. Так, А. Д. Старусева-Першеева отмечает, что

«работа с полиэкраном является средством создания ситуации когнитивного переполнения для зрителя. Это инструмент выстраивания сложных и хаотичных в своей итоговой форме произведений». [271]

«Хаотичность» полиэкранного нарратива является и в целом довольно спорным моментом, а относительно произведений Питера Гринуэя можно говорить, напротив, о продуманности и выверенности каждого кадра, каждого сегмента поликадра и их совокупности. Все полиэкранные кадры, наложения работают на создание «глубины» кадра. Гринуэй так же выстраивает и вертикальную модель создаваемой им художественной реальности. В заставке к каждой серии группа людей словно на лифте небоскреба спускается вниз; каждый «этаж» соответствует определенному кругу ада. Визуальное решение (цвет, свет, ритм, движение объектов и т.д.) пространства кругов соответствует образам, которыми наделил каждый виток Данте Алигьери в своей «Божественной комедии».



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

Заставка к телетексту, сконструированная таким образом, позволила Гринуэю воссоздать образ средневекового ада, описанного Данте Алигьери. В этом довольно коротком эпизоде нет других реальностей, режиссер сосредотачивает внимание зрителя на погружении в инферналь-

ное пространство. Среди многообразия форм полиэкранности, примененной Гринуэем в своем произведении можно выделить несколько типичных. Так, первая песнь начинается с инфографики – показаний различных приборов пациента Алигьери Д. (УЗИ с цветным доплером, сердцебиение и др.). В окружности, обозначающей, судя по всему, положение Луны в этот день 1988 года, когда велась съемка, Гринуэй обозначает точку отсчета своего произведения – четверг, 7 апреля, 18.00. Это день Страстной Седмицы, в который в христианских литургических песнопениях вспоминаются четыре важнейших евангельских события: Тайная вечеря и утверждение Евхаристии, омовение ног ученикам в знак смирения и любви, молитва Иисуса в Гефсиманском саду и предательство Иуды. Очевидно, что в первую очередь для Гринуэя важен образ именно сада, глубоких размышлений на пороге трудных испытаний, которым подвергнется и сам Данте.



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

«Земную жизнь пройдя до половины, я очутился в сумрачном лесу...» – читает Боб Пек, глядя в камеру, напрямую обращаясь к зрителю. На фоне леса, о котором говорит Данте, Гринуэй помещает полиокно с городским пейзажем, не обозначая границ сегмента, – они образуются «естественным путем» в силу охвата объектива камеры, а вот нижняя его часть утрировано сливается с изображением на фоне. Складывается поэтический кадр, утверждающий взаимопроницаемость обозначенных миров, потустороннего и посюстороннего.

Смена содержания фонового и верхнего сегмента происходит неспешно, однако зримо ощущается напряженное противостояние между этими мирами. Сквозь городские пейзажи проступает полупрозрачный лес, но город – как объективная, плотная, с точки зрения метафизики, реальность – не сдает позиций, и темные деревья сначала захватывают пространство кадра сверху, но отступают вновь. В образовавшемся как верхний слой кадра полиокне дублируются показания УЗИ, и Данте обещает искренне поведать о всем, что приключилось с ним в «этой чаще». Вот только сразу закрадывается мысль, о потустороннем ли он мире будет говорить или метафорически, о жизни реальной. Не только фактическую, визуальную архитектуру каждого кадра предстоит увидеть зрителю, но и тонкие грани взаимопроникновения образов и символов, то напрямую визуализирующих текст «Божественной комедии», то протя-

нутые Гринуэем до современной объективной реальности. Наслоение визуальной ткани произведения происходит постепенно, Гринуэй нанизывает полиэкранные окна одно на другое по направлению к зрителю. Свет, кругом расходящийся от «Путеводной звезды», становится фоном для слоя с показаниями медицинских приборов. Внутри пространства кадра возникают новые сегменты, в которых визуализируются нарративы «Божественной комедии». Подобный монтажный прием Н. А. Агафонова рассматривает как геральдическую композицию, отмечая, что

«образы наслаиваются и просвечивают сквозь друг друга. Это многократно усложняет ритм повествования, то есть общий ход его осуществляется одновременно как от одного монтажного кадра к другому (горизонтально), так и вглубь многослойного внутрикадрового пространства (перпендикулярно)». [272]

Первым, кого встречает Данте на своем пути, становится рысь. Однако, на экране мы видим гепарда. Случайна ли была эта ошибка визуализации образов, сказать трудно. Однако нам видится в этом кадре некая насмешка Гринуэя над принципами работы на телевидении: первостепенной задачей, как известно, является создание информационного текста, а большинство картинок становятся лишь в достаточной мере достоверной его визуализацией. На правдивость нашей гипотезы будет указывать и изображение горящего города, символизирующего то падение Трои, то – Рима, о котором мы будем говорить ниже. Итак, пятнистый окрас шкуры заполняет пространство экрана и всю область верхнего полиокна так, что оставшиеся на плоскости кадра показания приборов практически неразличимы. И в этот момент возникает окно, имеющее в отличие от всех предыдущих четко обозначенные белые границы. В его области мы знакомимся с ученым-натуралистом, который раскрывает зрителю суть образа рыси, символизирующего один из грехов – похоть. До этого момента зритель имел возможность постепенно погружаться в поэтическую многоуровневую вселенную фильма Гринуэя, а появившееся окно с ученым смещает акцент в сторону объективной реальности. Подобные полиокна и раскрываемые комментарии работают на создание визуального ряда на грани между научно-популярным и художественным фильмом.



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

Параллельно с уже обозначенными мирами, Гринуэй вводит эмпирей – сферу, в которой обитают души праведников. От яркой звезды в темном космосе с миллионом точек других звезд начинают расходиться круги, наполненные свечением. И тут Гринуэй заменяет звездное небо на пятнистую шкуру рыси, происходит смешение, прорастание пространства ада сквозь рай: светлое становится темным (звезды – черные пятна), темное – светлым (бескрайний космос – рыжим). Разрывая круги эмпирея, появляется лев – символ греха гордыни, образуя прямоугольник нового сегмента. В появившемся окне с ученым тоже происходит уплотнение визуальной ткани – за его спиной цирковой лев прыгает в горящее кольцо, что может быть, с одной стороны, прочитано как обуздание порока посредством упорного труда и обучения. Но все образы Гринуэя амбивалентны: также возникает мотив укрощения живой природы, ее подчинения воле человека; стихия превращается в светское развлечение. Формируется цирковая реальность – стихия, утрачивая свою мощь, заключается в рамки трюка, фокуса; магическая, божественная вселенная сталкивается с цирком, с игровой моделью, которая «всего лишь» являет зрелище.

Таким образом, Гринуэй конструирует еще одно измерение, своего рода «ссылку» в пространстве гипертекста, отражающего многослойность не столько самой реальности, но человеческого восприятия, ассоциаций. Режиссер как бы постоянно телепортирует внимание зрителя по противоположным пространствам и тональностям беседы о мире и его структурам. На амбивалентность произведений Гринуэя обращает внимание канадский исследователь Б. Дженкинс и полагает, что тем самым режиссер достигает двух целей:

«углубляет семантическую структуру произведений, ожидая более глубокого анализа от своего зрителя, а также привлекает внимание к парадоксальной природе структурного каркаса визуального текста – доминирующей, диктующей свои правила, но в то же время обманчивой и иллюзорной». [273]

Полиокно с натуралистом, как и последующие подобные сегменты, исчезает сразу после введения в семантическую структуру произведения необходимых комментариев. Они типичны, имеют четкие, графически обозначенные границы, соответствующий рассматриваемой теме видеоряд за спиной специалиста. Задачи, выполняемые этими полиокнами, довольно очевидны: разъяснить образы и углубить понимание идей, заложенных в «Божественной комедии». Так же Гринуэй, судя по всему, не только нанизывает объективную реальность на ось произведения, но и сознательно избегает погружать зрителя на эмоциональном уровне вглубь пространства телетекста, т. е. создает своего рода «якори» к миру реальному. Как бы то ни было, полиокна с учеными, комментарии к тексту «Божественной комедии» можно обозначить как пример традиционного, функционального типа поликадра. В третьей песне фоновое окно имеет более сложную структуру, чем может показаться на первый взгляд: оно состоит из двух частей, поставленных встык. Движущиеся души грешников будто поглощают друг друга, растворяются в границах сегментов, чтобы возникнуть вновь и продолжить свои страдания. В нижней части экрана, подсвеченном красно-оранжевым, образуется новое полукруглое окно, в котором души носятся уже по окружности, а не периметру своей клетки. Происходит визуализация закадрового текста о том, что разнообразие адских пыток широко, их количество измеряется тысячами. Впрочем, и эта сцена обладает амбивалентными характеристиками: геометрия границ полиокон, взаимоотношения сегментов имплицитно мотивируют скупенности человеческих массивов в условиях мегаполисов. Гринуэй акцентирует внимание на тонкости границ, проницаемости стен между локальными секциями многоквартирных домов, не подразумевающих наличия приватного пространства в уже реальном простран-

стве объективной действительности. Гринуэй постоянно проводит параллели между душами, томящимися в аду, с современными страдающими людьми: бушующие толпы, противостояния с полицией, марши. Сонм грешников, ожидающих переправы через Ахерон, вытесняется постепенно меняющимися фотографиями, их «перелистывание» сходно с работой базы данных по распознаванию лиц. В этом круге ада заключены богохульники, их наказание – ожидание. Гринуэй посредством комментария и изображения концентрационных лагерей, снова протягивает нити к аду, только этот ад уже не средневековый, он разворачивается не под землей, а вершится на земле. В отличие от Данте, который к концу своего путешествия перестает сочувствовать грешникам, понимая заслуженность их наказания, Гринуэй обнажает язвы человеческого общества. Речь идет о тотальной несправедливости, перевернутости понятий – ведь страдания достаются не грешникам, а их жертвам. И, в отличие от Данте, Гринуэй не хочет с этим мириться и призывает к этому своего зрителя. В пространстве телетекста «Ада Данте», равно как и в песнях «Божественной комедии» на периферии внимания авторов постоянно фигурирует образ божественных, райских сфер. Так, уже в первой серии телефильма появляется эмпирей, на плоскости экрана представленный Гринуэем как пять кругов, расходящихся из центра. Постепенно, зритель знакомится с тремя женскими образами, покровительницами Данте Алигьери: Девой Марией, Беатриче и Лючией Серакусской. Три круга с их ликами образуют святую троицу – треугольник, вершиной устремленный вверх, в рай. Нарращивание визуальных блоков, смысловых уровней происходит неспешно, от серии к серии: только во второй песне раскрывается этот символ. Однако, это размывание по времени, постепенность неслучайны. Гринуэй, конструируя структуру своего произведения, постоянно намекает на перманентное присутствие божественной сени. Ненавязчивое почитание света и добра фигурирует в мелочах: и в инфографических поликадрах, и эпизодическом вплетении в визуальную ткань телетекста.



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

В визуальном повествовании пятой песни Гринуэй снова обращается к пластике геометрии полиокон: уже знакомый треугольник – троица Девы Марии, Лючии Серакусской и Беатриче – перевернут вершиной вниз, словно стрелкой указывает на «территориальную» принад-

лежность своего обитателя аду. Хозяин этого полиокна – Минос, выносящий душам приговор; его сегмент острием будто вонзается в толпу грешников, довлеет над ними. Ожидающие суда души располагаются в девяти секциях, равномерно распределенных в темном пространстве кадра; содержимое этих полиокон – копия одного и того же изображения. Подобная композиционная структура создает эффект трансляции видеопотоков на мониторы с нескольких камер видеонаблюдения. Трактовать архитектуру этого эпизода можно двояко: с одной стороны мы видим довольно технологическое устройство ада, с другой – ощущаем обертона современности, заключающиеся в постоянном наблюдении за каждым живущим объектом. Гринуэй не дает негативной окраски изображению, это скорее констатация «естественного» хода вещей под перманентной фиксацией каждого поступка, каждого движения на потусторонние «серверы».

На фоне стаи теней-скворцов появляется шесть сегментов, фотографии людей в них сменяются карикатурными портретами, словно отражения в кривом зеркале или неумелые портреты. Один из «портретов» отдаленно напоминает одну из самых известных фотографий Мэрилин Монро, с которой Энди Уорхол делал свои знаменитые диптихи.

На этом кругу томятся грешники, ставшие жертвами своей плоти, любви и перечисляются известные прелюбодеи древности – Елена, Парис, Ахилл, Семирамида и другие «медийные» персоны античности, – поэтому отсылка Гринуэя к расхожим символам поп-культуры XX века объяснима. Однако, режиссер отказывается от иронии по отношению к тиражируемым поп-артом лицам, несмотря на то что бросает внимание зрителя от высоких образов Данте к пантеону современных богов.



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

По мере погружения Данте в недра ада кадры с его лицом обретают фон, будто герой становится в некотором роде частью происходящего, частью inferнальной реальности. Фоновое окно дробится на шесть равновеликих сегментов, в которых сначала кружатся души грешников, а позже появляются уже знакомые нам постоянно сменяющиеся фотографии людей. Расположение фотографий и взаимодействие этих полиокон чрезвычайно любопытно: в одном кадре появляются фотографии лишь двоих людей, однако расположены они по три окна с пра-

вой и левой стороны от лица Данте. Шесть полиокон с фотографиями двух людей формируют треугольники, основания которых приходятся на боковые стороны экрана, а вершины указывают в центр плоскости экрана. Если умозрительно соединить все заявленные в произведении треугольники (божественный треугольник трех заступниц, сегмент с inferнальными монстрами и человеческие), то они сформируют прямоугольник, некую сбалансированную фигуру – экран как портал в пространство других смыслов. На эту способность кино и телеэкрана посредством полиэкранного приема также обращает внимание и И. В. Кондаков:

«Полиэкранный киноискусства и, по-своему, телевидения (взаимодополнительность множества каналов, соединенных пультом) знаменует, конечно, конец традиционной экранной культуры и демонстрирует способ компенсации „поверхностности“ экранного текста – экранной интертекстуальностью».^[274]

Таким образом, речь идет об отказе от декартовской системы координат: Гринуэй преодолевает плоскость экрана, конструируя свое произведение в объемном трехмерном пространстве.

Рассмотрим структуру архитектурной оси поликадра, имеющего отношение исключительно к повествовательной задаче. На фоне пятнистая шкура рыси, сверху окно меньшего размера со львом. Третьим слоем появляется новый сегмент с волчицей, символизирующей гнев и злобу. Каждое новое окно не уходит вглубь кадра, а движется вовне, по направлению к зрителю, нанизывается на некую ось, стремящуюся дотянуться до объективной реальности. В связи с этим Н. А. Агафонова так же отмечает, что

«плоский экран у Гринуэя – „расслоившееся“ неоднородное пространство, в котором проступают удвоенные геральдические композиции, изображение прозрачно и призрачно».^[275]

Стоит обратить внимание и на семантическую составляющую поликадра: сегменты лишены нижней границы, будто сливаются в своем основании, поскольку имеют одинаковую суть – порочность, греховность, и грешники имеют возможность лишь «спуститься» ниже, в ад. А верхние границы четко выражены (хоть и не обозначены графически), то есть доступ в благодатные сферы закрыт. На архитектурной оси вселенной «Ада Данте» таким образом, обнаруживают себя как локальные, закрытые, так и взаимодействующие пространства и подпространства. Первое ее звено – мир «Божественной комедии», второе – вселенная Данте в художественном пространстве фильма, третье – объективная реальность, а также некое метафизически реальное пространство, равно актуальное для всех «типов» миров, но разделенное на отдельные подпространства – райскую сферу и ад.

По замечанию исследователя,

«очевидная сделанность видеоряда в „Данте“, тем не менее, не отрицает ощущения стихийного и перманентного развертывания ада в пространстве человеческого бытия. Виды документально зафиксированных катастроф и художественно смоделированные виды страданий душ, пронизаны мистериальной верой в реальность – не самого происходящего, но его сути, состоящей в „документальности“ ада, в непрерывности метаморфоз адского начала в реальной истории человечества».^[276]

Таким образом, очевидно, что метафизическая реальность пронизывает равно все обозначенные пространства, которые находятся под ее перманентным надзором. С точки зрения иерархической структуры все миры равнозначны, хотя и различается количество отведенного им «эфирного» времени. Так, Гринуэй ожидаемо акцентирует внимание зрителя на «Божественной комедии», телетекст служит средством репрезентации произведения Данте, они тесно

переплетены. Гринуэй время от времени подчеркивает проницаемость миров: образы и символы «Божественной комедии» проникают в художественную реальность экранного Данте. Например, в начале второй песни птицы-тени парят в пространстве экрана, перекрывая закат и второе окно с крупно снятыми планами бабочек, пчел, лягушек, птиц, животных. Что касается объективной реальности, она лишь «напоминает» о себе в небольших полиокнах с учеными, инфографикой показаний медицинский приборов. Интересно, что пространство произведения Данте в совокупности с телетекстом тоже являются умозрительно сегментированными на локальные подпространства – некая «земная обитель», рай и ад, то есть отражают средневековую парадигму мироздания. Визуализированный ад как одна из секций реальности «Божественной комедии» является частью модели телетекста и располагается внизу, под землей, о чем постоянно напоминает Гринуэй в заставке к каждой песни – спуском на лифтовой платформе. Во второй серии «Ада Данте», основанной на второй песне «Божественной комедии», зритель попадает в разлинованную сеткой «комнату», напоминающую стартовую матрицу для создания компьютерных 3D-моделей или архитектурных проектов. Эта комната, с одной стороны, является частью лифтовой конструкции из заставки к фильму, то есть в некотором роде транзитной зоной, так же символизирует кунсткамеру, среду обитания адских существ. Белым маркером словно на прозрачной четвертой грани этой клетки, за плоскостью экрана, на которой расположены полиокна с учеными, рисуется структура мироздания, отраженная в «Божественной комедии». Здесь и девять кругов ада (слева), и вертикальная модель мира с центром земли в Иерусалиме (справа). Этот кадр можно так же обозначить как инфографику, но не поэтическую, а комментирующую произведение Данте.

Таким образом, заявленные Гринуэем реальности имеют и свои умозрительные «врата»: стекло экрана как физической единицы, поверхность кадра, на которую накладываются отпечатки объективной реальности – полиокна с учеными; прозрачная плоскость на следующем «этаже» архитектурной оси. Таким образом, можно говорить не только о постоянной коллаборации ^[277], взаимодействии изображений внутри телетекста, но и о диалоге обозначенных Гринуэем пространств и реальностей. Многие исследователи отмечают энциклопедичность работ Гринуэя, его интенции к категоризации и каталогизации образов и символов ^[278]. Эти выводы во многом справедливы. Режиссер сначала вводит образ в визуальную ткань телетекста, например, стаю скворцов в начале второй песни, однако зритель узнает не сразу, что эти птицы – скворцы, и в мире «Божественной комедии» они будут символизировать скопление душ, также образующих большие стаи в плохую погоду. Гринуэй раскрывает суть образов не сразу, а предпочитает сначала вплести их в телетекст, давая зрителю возможность к ним привыкнуть и, возможно, самостоятельно дешифровать символы, а раскрывает суть позже.

Архитектоника образов

Визитной карточкой большинства работ Питера Гринуэя является тотальная обнаженность персонажей. В связи с этим некоторые исследователи отмечают перманентное нарушение режиссером табу относительно откровенной репрезентации нагого человеческого тела ^[279]. Однако, как замечают ученые, акцентирование внимания на телесности

«уравновешивается увлечением религиозными мифами, прежде всего греческими и христианскими». ^[280]

То есть речь идет о фиксации архетипичности репрезентуемых образов, их амбивалентности. Так, в пятой серии «Ада Данте» слово LOVE (любовь), в пространстве которого полыхает пламя, будто пронзают лицо Франчески, убитой мужем за прелюбодеяние. Как известно, в «Божественной комедии» Данте не считал женщину невиновной, обличал ее ложь, однако, судя по подразумеваемым Гринуэем символам, он сам оправдывает поступки влюбленных их бессилием против могучего чувства. Так, Франческа «представлена» в трех ипостасях – это поликадр, состоящий из равнозначных сегментов, по горизонтали разделяющих плоскость экрана. В левом полиокне – бежевый оттенок, она – архетип Евы; в правом Франческа изображена в черно-белом цвете, не стыдящаяся своих поступков, оправдывающая их, она – душа, заключенная в круг ада. Цвет изображения в центре приближен к «натуральному», девушка руками прикрывает свою наготу, однако жест формальный, в нем нет ни тени стыда или раскаяния. Это изображение, поза является цитатой, гиперссылкой на «Рождение Венеры» Боттичелли, к парадигмам ренессансного восприятия человеческого тела, красоты и плодородия женщины. Однако, что касается обнаженной телесности на протяжении всего телефильма, вопреку воспевания художниками Возрождения красоты и гармонии тела, стандартам красоты своего времени, Гринуэй сознательно репрезентирует всевозможные формы, утверждая их равенство.



Ад Данте (1989), Питер Гринуэй

Таким образом, практически каждый кадр произведения Гринуэя является своего рода энциклопедией, каталогом архетипов, образов, смыслов, заключенных на разных пластах человеческой культуры. В связи с этим, Д. Кремер отмечает, что Гринуэй сопротивляется разрушению культурных традиций, связанных с неторопливостью и тщательностью прочтения литературы и изображений, пытается «восстановить утраченную способность видеть». [281]

В шестой песне Гринуэй использует мотив поэтического следа, отпечатка: в уже знакомой нам разлинованной под 3D-модели комнате мы знакомимся с персонажем Лори Бута – Цербером. Показательно, что мифического трехглавого пса «играет» человек (в этом, конечно, есть доля театрализации внутри экранного произведения – еще один «гибридный» элемент). Гринуэй явно полагает самыми страшными существами людей. Лори Бут в «клетке» совершает змееподобные движения, и каждый раз остается след, отпечаток движения, в результате получается изображение, напоминающее пятна Роршаха. В последующих поликадрах Цербер так же располагается в перевернутом треугольнике, как и Минос, пронзая острием своего сегмента плоскость экрана. В седьмой песни появляются еще несколько «новых» для визуального текста типов полиэкранных изображений. В первую очередь, стоит упомянуть, что Гринуэй углубляет семантику поэтических поликадров с грешниками, растворяющимися и вновь возникающими из границы в центре экрана. Правый и левый «хороводы» грешников сопоставляются со Сциллой и Харибдой посредством комментария исследователя. Таким образом, по смыслу эта граница между ними становится промежутком, по которому могут относительно безопасно передвигаться Данте и Вергилий. Но так же здесь можно уловить и мотив тропы, сложного жизненного пути, где опасность греха территориально близка, и только благие намерения и «правильный» проводник способен вывести к свету. Таким образом, каждый элемент телетекста обладает эффектом, обозначенным В. Б. Шкловским как остранение [282], то есть выступает в роли «способа исследования» [283], познания культурных парадигм. Когда экранный Данте встречает Вергилия, который станет его проводником в аду, ведомый текстом «Божественной комедии» Гринуэй визуализирует ад. В фоновом сегменте, имеющем бордовый оттенок, горит Троя, этот видеоряд дублируется в верхнем сегменте, только в черно-белом цвете: миф трансформируется в исторический факт. Посредством двойной экспозиции [284] накладываются фигуры Анхиза, выносящего на своей спине из разрушенного города Энея, они двигаются по направлению к зрителю. Таким образом, архитектурная ось произведения начинает приобретать и временные характеристики, предки двигаются вперед в будущее, давая жизнь своим потомкам. Тот же видеоряд, что служил образом горящей Трои, становится символом падения Римской империи. То есть одно и то же изображение трансформируется в разные «места», ведомое контекстом. В связи с этим можно отметить, как Гринуэй с одной стороны, иронизирует над телевизионными способами формирования экранной реальности, а с другой – заставляет их работать на собственную идею. Изображением горящего города режиссер формирует архетип универсального города, неизбежности его падения и разрушения. Иллюстрирующую способности архетипических изображений Гринуэй активно использует и в четвертой серии «Ада Данте». Например, при перечислении всех философов античности, томящихся в лимбе, фоновое полиокно состоит из двух частей – стопки книг, которые то растворяются друг в друге, то будто вырастают обратно. С одной стороны, этот кадр с его желтоватым оттенком несет в себе отсылку к образу Александрийской библиотеки, пусть разрушенной в реальной жизни, но сохранившей след в более тонких материях, ставшей неким метафизическим информационным пространством. И, конечно, в строении полиэкранного изображения можно увидеть некую отсылку к поэтике Дзиги Вертова – трамваям в «Человеке с киноаппаратом», то создающим образ бесконечного трамвая, то растворяющегося в самом себе. Как отмечает Э. Лоуренс, авторитетный исследователь творчества Гринуэя, в его руках

«история становится игровой площадкой артефактов, фрагментов из всех периодов, бесконечно разбросанных вокруг». [285]

Как уже упоминалось в данной статье выше, Гринуэй время от времени подчеркивает перманентное присутствие метафизической реальности посредством поэтических изображений и инфографики. Так, за несколько минут до окончания последней серии (восьмой песни), мы снова видим показания медицинских приборов и дату – 9 апреля, Пасха. Таким образом, все произведение Гринуэй располагает на временном отрезке Страстной недели. Первая песня, вступительная, поэтическая – это четверг, акцент смещен в сторону размышлений, погружений в глубокие думы о предстоящем пути. Начиная со второй серии и большая часть восьмой – это Пятница, один из самых непростых дней Седмицы, связанной с судом, обречением на казнь, смертью и спуском в ад Иисуса. Интересно, что в структуре «Ада Данте» Гринуэй «пропускает» субботу. И только в конце восьмой песни на словах Вергилия «*Не бойся; нашего пути отнять нельзя...*» появляется окно с инфографикой – наступает Пасха. Таким образом, возникает феномен «единовременности времен» [286], как одной из особенностей выстроенной Гринуэем архитектуры произведения. Таким образом, мы разобрались в архитектурных особенностях выстроенных Гринуэем вселенной. Однако, один момент пока что ускользал от нашего внимания – навигационная система по этой гиперреальности, которую создал режиссер не менее тщательно. Так, Данте и Вергилий оказываются в лимбе, где без боли и страданий пребывают некрещеные праведники в надежде попасть в рай. На плоскости кадра светится обруч, он становится окном для изображения лица девушки – Беатриче, которая станет проводником Данте в Раю. В целом, на протяжении всего фильма сегменты в форме круга символизируют божественную, райскую природу явления. В небольших квадратах и прямоугольниках с яркими, графически обозначенными границами располагаются специалисты, комментирующие образы и символы. Вероятно, визуальные особенности этих поликонов призваны обозначить их принадлежность к объективной реальности и «защитить» от проникновения в реальность художественного повествования. Таким образом, Вергилий – проводник Данте в аду, он полностью принадлежит художественной реальности и литературного, и телевизионного произведения, а ученые становятся проводниками зрителя в семантическую структуру «Божественной комедии». Сам же Данте стоит на границе между этими мирами. С одной стороны, он проводник зрителя, часто обращается к нему напрямую и словами, и взглядом. Но иногда будто забывает о своей роли, его взгляд направляется вверх или в сторону, что превращает его в полноценного «жителя» художественной реальности.

Заключение

В статье мы подробно рассмотрели «как сделан» фильм Питера Гринуэя, вопрос «почему он именно такой» в целом даже не стоит, ведь он полностью корреспондирует с узнаваемым поэтическим языком режиссера. Остается лишь вопрос, почему Гринуэй взялся за экранизацию «Божественной комедии»? Сдается нам, что ответ на этот вопрос режиссер косвенно отвечает в своем фильме посредством одного лишь комментария, упоминающем, что Вергилий и сам Данте Алигьери были важными фигурами в культуре, давшими активное развитие языку. И Питер Гринуэй дерзнул поставить себя в один ряд с ними, ведь весь его творческий путь говорит о попытке создания и развития принципиально нового, подвижного, трансмедийного языка экранных искусств. Произведение «Ад Данте», а точнее «Ад» Питера Гринуэя получилось многоуровневым и поливариантным. Так, формальных телевизионных целей Питер Гринуэй успешно достиг, изрядно облегчив рядовому реципиенту задачу постижения символов «Божественной комедии», втиснув спрятанные в конце книги комментарии непосредственно в визуальных текст по мере их поступления. Однако, ожидаемо возникают вопросы относительно произведения, и их не мало. Можно рассматривать «Ад Данте» в качестве сложного архитектурного произведения, а можно обратить процесс в постмодернистскую иронию, что в обоих случаях актуально для творчества Питера Гринуэя. Н. А. Агафонова обращает внимание, что

«художественные решения П. Гринуэя приобретают характер палимпсеста (старинная рукопись, где поверх старых слоев письма наносятся новые). Эту многослойность режиссер создает, активно вербализуя изображение, а слово (как устное, так и письменное) наделяя пластическими функциями». [287]

Гринуэй нанизывает образы один на другой, создавая архитектурную вертикаль кадра, преодолевая тем самым природную плоскость экрана, исходное изображение каждой новой сцены постепенно «обрастает» порталами в области других образов и смыслов. На архитектурную ось своего произведения Гринуэй нанизывает обозначенные вселенные: и мир «Божественной комедии», и объективную реальность зрителя, вынужденного принимать активное участие в восприятии телетекста, и непосредственно пространство «Ада Данте», и метафизический ад, разворачивающийся равно на всех пластах архитектурного здания Гринуэя. Все заявленные миры так или иначе переключаются посредством широкой сети гиперссылок, формирующую метафизическое единство миро-здания «Ада Данте». Ключевую роль в этом играют и принципы полиэкрана, ставшего «визитной карточкой» поэтического языка режиссера. Так, все произведения Питера Гринуэя так или иначе переключаются. Так, если в «Чемоданах Тульса Люпера» «человеческое прошлое, амбиции и воспоминания» [288] упаковывались во вполне себе материальные предметы – чемоданы, то в «Аде Данте» роль открытого чемодана играют отдельные сегменты поликадров. Полиэкранная структура телетекста формирует пространство широкой сети гиперссылок в культурное пространство, историческое наследие. И каждый раз перед зрителем встает выбор: как относиться к тому или иному кадру, искать ли в нем скрытые нарративы и взаимосвязи или «оставить как есть». Так или иначе, характерная для эстетики постмодернизма, игра мысли вкупе с установкой на иронию [289], позволила Питеру Гринуэю создать, выражаясь современным языком, многопользовательскую картину: и упростил восприятие непростого произведения Данте Алигьери, и построил лабиринт смыслов и знаков для более притязательной публики. Однако, опять же согласно эстетике постмодернизма, в «Аду Данте» серьезного отнюдь не больше, чем популизма и профанации.

Любопытно, что именно у современного зрителя, ярого поборника качественной визуальности, и тщательной работы с кадром, фильм Питера Гринуэя находит наибольший отклик.

Посредством сложной архитектуры кадра, наслоении различных блоков «реальностей», полиэкрана во вселенной «Ада Данте» стихийно возникает трансмедийность, но в «рамках» истории культуры в целом. В большинстве исследований творчество Гринуэя справедливо рассматривается как часть культуры постмодернизма. В нашем понимании его работы являются своеобразным апофеозом эстетики постмодернизма интеллектуального.

Примечания

[262] Подробнее о понятии «полиэкранный» и связанных с ним дефиниций см. Эвалльё В. Д. Полиэкранный: к проблеме обозначения понятия // Художественная культура, №3 (25), 2018. URL: http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/70a/hk_2018_03_232_255_evalue.pdf (дата обращения 12.10.2018)

[263] Гринуэй П. Главный итог развития кино. Московская лекция. – М., «Искусство кино», №4, 2003. Режим доступа: <https://kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article25> Дата обращения 03.03.2018

[264] Лотман Ю. М. Непредсказуемые механизмы культуры. – Таллин, Таллинский университет, 2010. С. 105—106.

[265] Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Спб.: Алетейя, 2000. – 347 с. – (серия Gallicinium) С. 174.

[266] Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике – СПб.: Академический проект, 2004 – 384 с. с.220

[267] Ступин С. С. Феномен открытой формы в искусстве XX века. – М.: Индрик, 2012. С. 12

[268] Сальникова Е. В. Жизнь кинокамеры: эволюция мифа. Кино в меняющемся мире. Часть вторая / К. авторов – «Издательские решения». С. 20.

[269] WDD STAFF. A brief history of blogging. Mar. 14, 2011. URL: <https://www.webdesignerdepot.com/2011/03/a-brief-history-of-blogging/> (дата обращения 12.08.2018)

[270] Петросян Т. В. Влияние цифровых технологий на поэтику фильмов Питера Гринуэя. Автореф. дис. канд. иск. <http://www.dissercat.com/content/vliyanie-tsifrovyykh-tekhnologii-na-poetiku-filmov-pitera-grinueya#ixzz3fTH1R4Zb>

[271] Старусева-Першеева А. Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте. Дисс. канд. искусствовед., 2017. С. 160.

[272] Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 392 с. С. 375.

[273] Jenkins B. The tickled underbelly: Peter Greenaway and the Aesthetics of Ambivalence. McGill University, Monreal, 2000. P. 39—40. URL: <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ64161.pdf> (дата обращения 12.08.2018)

[274] Кондаков И. В. Текст экранный и «книжный»: глубина интерпретации. М.: ГИТР. Наука телевидения. Научный альманах. Вып. 11., 2015. С. 195.

[275] Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2005. – 192 с. С. 132.

[276] Сальникова Е. В. Жизнь кинокамеры: эволюция мифа. Кино в меняющемся мире. Часть вторая / К. авторов – «Издательские решения». С. 20.

[277] Rasmus Brendstrup Peter Greenaway. Den garvede instruktør og konceptkunstner, der tænker stort og ser fremad. Blot ikke i lige linje. P. 99. URL: http://video.dfi.dk/Kosmorama/magasiner/227-228/kosmorama227-228_097_artikel25.pdf (дата обращения 12.08.2018)

[278] Peter Greenaway's postmodern / poststructuralist cinema. Revised Edition. / Edited by P. Willoquet-Maricondi, M. Alemany-Galway. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, UK. 2008. P. xvi.

[279] Keeseey D. The films of Peter Greenaway. Sex, Death and Provocation. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, North Carolina, and London, 2006. P. 5.

[280] Woods A. Being Naked – playing dead: the art of Peter Greenaway. Manchester University Press, 1996. P. 17.

[281] Kremer D. Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher / Detlef Kremer. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995. P. 7.

[282] Pascoe D. Peter Greenaway: Museums and Moving Images. Consortium Book Sales & Dist, Saint Paul, Minnesota, U.S.A., 1997. P. 15.

[283] Шкловский В. Б. Избранное в 2-х томах. Том 2. – М.: Художественная литература, 1983. URL: <http://philologos.narod.ru/shklovsky/tetiva.htm> (дата обращения 11.08.2018)

[284] Фактически, прием двойной экспозиции не является полиэкраном, однако создает эффект полиэкранности на смысловом уровне.

[285] Lawrence A. The films of Peter Greenaway. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1997. P. 4.

[286] Барсукова Н. Жанровые модификации игровой эстетики постмодернизма. / Развлечение и искусство / Сборник статей под ред. Е. В. Дукова. – Спб.: Алетейя, 2008. – 624 с. С. 79.

[287] Агафонова Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Мн.: Тесей, 2005. – 192 с. С. 132.

[288] Питер Гринуэй: «Без российских актеров мне не обойтись». Инт. Слатина Е. «Искусство кино», №4, 2003. URL: <https://kinoart.ru/archive/2003/04/n4-article2> (дата обращения 23.08.2018)

[289] Барсукова Н. Жанровые модификации игровой эстетики постмодернизма. / Развлечение и искусство / Сборник статей под ред. Е.В. Дукова. – Спб.: Алетейя, 2008. – 624 с. С. 70.